

v.06.03

sociologia & antropologia

SETEMBRO – DEZEMBRO DE 2016
ISSN 2238-3875

Sociologia & Antropologia destina-se à apresentação, circulação e discussão de pesquisas originais que contribuam para o conhecimento dos processos socioculturais nos contextos brasileiro e mundial. A Revista está aberta à colaboração de especialistas de universidades e instituições de pesquisa, e publicará trabalhos inéditos em português e em inglês. *Sociologia & Antropologia* ambiciona constituir-se em um instrumento de interpelação consistente do debate contemporâneo das ciências sociais e, assim, contribuir para o seu desenvolvimento.

S678

Sociologia & Antropologia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. – v. 6, n.3 (dezembro 2016) – Rio de Janeiro: PPGSA, 2011 – Quadrimestral

ISSN 2236– 7527

1. Ciências sociais – Periódicos. 2. Sociologia – Periódicos. 3. Antropologia – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia.

CDD 300

A REVISTA ESTÁ INDEXADA EM:

CLASE

DOAJ

EBSCOHOST

LATINDEX

PROQUEST

SCIELO

SEER/IBICT

SUMÁRIOS.ORG

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Roberto Leher

Vice-Reitor

Denise Fernandes Lopez Nascimento

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS

Diretor

Marco Aurélio Santana

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA**

Coordenação

Aparecida Fonseca de Moraes

Fernando Rabossi

Sociologia & Antropologia.

Revista do PPGSA

Programa de Pós-Graduação em
Sociologia e Antropologia

Largo de São Francisco de Paula 1, sala 420

20051-070 Rio de Janeiro RJ

t. +55 (21) 2224 8965 ramal 215

revistappgsa@gmail.com

revistappgsa.ifcs.ufrj.br

Publicação quadrimestral

Triannual publication

Solicita-se permuta

Exchange desired

VOLUME 06 NÚMERO 03
SETEMBRO-DEZEMBRO DE 2016
QUADRIMESTRAL
ISSN 2238-3875

sociologia & antropologia

CORPO EDITORIAL

Editores

(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Maria Laura Cavalcanti (Editora Responsável)
André Botelho
Elina Pessanha

Comissão Editorial

(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Elsje Lagrou
José Reginaldo Gonçalves
José Ricardo Ramalho
Glaucia Villas Bôas

Conselho Editorial

Evaristo de Moraes Filho (*in memoriam*)
(Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, Brasil)
Alain Quemin
(Université Paris 8, Saint-Denis, França)
Anete Ivo
(Universidade Federal da Bahia, Brasil)
Brasílio Sallum Junior
(Universidade de São Paulo, Brasil)
Carlo Severi
(École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, França)
Charles Pessanha
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Cristiana Bastos
(Universidade de Lisboa, Portugal)
Edna Maria Ramos de Castro
(Universidade Federal do Pará, Brasil)
Elide Rugai Bastos
(Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil)
Ernesto Renan Freitas Pinto
(Universidade Federal do Amazonas, Brasil)
Gabriel Cohn
(Universidade de São Paulo, Brasil)
Gilberto Velho (*in memoriam*)
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Guenther Roth
(Columbia University, Nova York, Estados Unidos da América)
Helena Sumiko Hirata
(Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, França)
Heloísa Maria Murgel Starling
(Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Huw Beynon
(Cardiff University, País de Gales, Reino Unido)
Irllys Barreira
(Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil)
João de Pina Cabral
(University of Kent, Reino Unido)
José Sergio Leite Lopes
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
José Maurício Domingues
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro/IESP, Brasil)
José Vicente Tavares dos Santos
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil)

Josefa Saete Barbosa Cavalcanti
(Universidade Federal de Pernambuco, Brasil)
Leonilde Servolo de Medeiros
(Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil)
Lilia Moritz Schwarcz
(Universidade de São Paulo, Brasil)
Manuela Carneiro da Cunha
(University of Chicago, Illinois, Estados Unidos da América)
Mariza Peirano
(Universidade de Brasília, Distrito Federal, Brasil)
Maurizio Bach
(Universität Passau, Baviera, Alemanha)
Michèle Lamont
(Harvard University, Cambridge, Massachusetts, Estados Unidos da América)
Patrícia Birman
(Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)
Peter Fry
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)
Philippe Descola
(Collège de France, Paris, França)
Renan Springer de Freitas
(Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)
Ruben George Oliven
(Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)
Sergio Adorno
(Universidade de São Paulo, Brasil)
Wanderley Guilherme dos Santos
(Academia Brasileira de Ciências e Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Assistentes editoriais

Maurício Hoelz
Antonio Brasil Jr.
José Luiz Soares

PRODUÇÃO EDITORIAL

Projeto gráfico, capa e diagramação

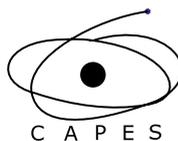
a+a design e produção
Glória Afflalo e Helena Varella

Preparação e revisão de textos

Maria Helena Torres

© Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/UFRJ
Direitos autorais reservados: a reprodução integral de artigos é permitida apenas com autorização específica; citação parcial será permitida com referência completa à fonte.

Apoio
PPGSA



APRESENTAÇÃO

Este número de *Sociologia & Antropologia* se inicia com a entrevista de Faye Ginsburg, precursora do estudo sobre o cinema indígena, concedida a Marco Antonio Gonçalves e André Brasil. O trabalho de Ginsburg ilumina a produção e a circulação de imagens que questionam a vocação de fluência e transparência da tradição imagética ocidental, evidenciando o lugar crítico da mediação cultural e abordando questões de amplo interesse, como os efeitos da era digital, a propriedade intelectual, a devolução e reutilização de arquivos étnicos. Esses temas se desdobram no artigo de sua autoria “Indigenous media from U-Matic to YouTube: media sovereignty in the digital age”, que apresenta um panorama da atuação e das ideias da autora desde os primeiros desafios do cinema indígena, então nascente na remota Austrália Central na década de 1980. André Brasil e Bernard Belisario em “Desmanchar o cinema: variações do fora-de-campo em filmes indígenas”, e Marco Antonio Gonçalves em “Intrépidas imagens: cinema e cosmologia entre os Navajo” aprofundam a discussão imagética e conceitual trazida pelos filmes realizados por cineastas ou coletivos indígenas. Com a noção de fora-de-campo, Brasil e Belisario buscam demonstrar, pelo exame de cinco filmes produzidos entre 2009 e 2013, como esse cinema se faz por meio de forças que, embora não presentes no enquadramento das imagens que vemos, as condicionam e possibilitam, exigindo ao mesmo tempo seu permanente refazer. Gonçalves examina em detalhe o filme *Intrepid shadows*, integrante do projeto Navajo Filming themselves, coordenado por Sol Worth e John Adair na década de 1960 e precursor na antropologia visual. A análise das imagens produzidas pelo navajo Al Clah explora as conexões entre cosmologia e cinema que lançam luz sobre modos diversos de ver e pensar.

“As celebridades como emblema sociológico”, de Renato Ortiz, associa o debate sobre as celebridades nas ciências sociais à renovação disciplinar da abordagem do mundo contemporâneo. Até 1970-1980, a noção de cultura de massa com suas implicações de homogeneização teria impedido a definição de contornos para o tema que se ilumina apenas quando as noções de diferença e flexibilização se impõem como relevantes na discussão da esfera cultural.

Em “Como estudar a emoção musical? Propostas metodológicas a partir de pesquisa junto aos ciganos da Transilvânia (Romênia)” Filippo Bonini Baraldi traz alentada reflexão sobre o estudo da estreita ligação da música com os processos emocionais em busca de parâmetros que permitam comparar a produção da emoção musical em sociedades diversas. O estudo etnográfico da *performance* em diferentes situações dos “prantos musicais” – um gênero da música produzida por uma comunidade cigana da Transilvânia em que música e lágrimas caminham juntas – convida o leitor a vislumbrar a possibilidade de identificação de processos psicológicos e sociais recorrentes da emoção musical. “Gilberto Freyre entre o frevo e o samba no carnaval do Recife”, de Hugo Menezes Neto, enfoca sob o ângulo original da música carnavalesca os clássicos temas da “adaptação”, das “influências transregionais” e do “equilíbrio dos contrários” que permeiam a obra freyriana. Na contraposição entre o samba, originário do Rio de Janeiro, e o frevo, configurado no carnaval pernambucano, as cidades do Rio de Janeiro e do Recife são chamadas a encarnar polos opostos do binômio tradição e modernidade que se sobrepõem à festa recifense e buscam orientar e valorar o gosto erudito e popular.

Fernando Alberto Balbi, em “A moral e a produção da vida social em Émile Durkheim: notas para uma leitura heterodoxa”, busca dar conta das relações da moral com a ação humana, ilustrando seu ponto de vista com materiais etnográficos relativos a uma cooperativa de pescadores artesanais às margens do rio Paraná, na Argentina. Otávio Velho, por sua vez, em “O que é pensar desde o Sul” retoma diálogo latino-americano crítico ao eurocentrismo, defendendo a etnografia como via crucial para a compreensão dos conflitos e transformações que permeiam os processos sociais contemporâneos.

Finalmente, José Maurício Domingues resenha o primeiro volume da trilogia em curso de publicação *Weber, Frankfurt: teoria e pensamento social*, de Gabriel Cohn, saudando a obra complexa e multifacetada do autor e sua notável contribuição ao pensamento sociológico e crítico.

VOLUME 06 NÚMERO 03
SETEMBRO-DEZEMBRO DE 2016
QUADRIMESTRAL
ISSN 2238-3875

- ENTREVISTA** 559 **CINEMAS E MÍDIAS INDÍGENAS: CONSTRUIR PONTES, RECUSÁ-LAS. ENTREVISTA COM FAYE GINSBURG**
André Brasil e Marco Antonio Gonçalves
- ARTIGOS** 581 **INDIGENOUS MEDIA FROM U-MATIC TO YOUTUBE: MEDIA SOVEREIGNTY IN THE DIGITAL AGE**
Faye Ginsburg
- 601 **DESMANCHAR O CINEMA: VARIAÇÕES DO FORA-DE-CAMPO EM FILMES INDÍGENAS**
André Brasil e Bernard Belisário
- 635 **INTRÉPIDAS IMAGENS: CINEMA E COSMOLOGIA ENTRE OS NAVAJO**
Marco Antonio Gonçalves
- 669 **AS CELEBRIDADES COMO EMBLEMA SOCIOLÓGICO**
Renato Ortiz
- 699 **COMO ESTUDAR A EMOÇÃO MUSICAL? PROPOSTAS METODOLÓGICAS A PARTIR DE PESQUISA JUNTO AOS CIGANOS DA TRANSILVÂNIA (ROMÊNIA)**
Filippo Bonini Baraldi
- 735 **GILBERTO FREYRE ENTRE O FREVO E O SAMBA NO CARNAVAL DO RECIFE**
Hugo Menezes Neto

- 755 **A MORAL COMO PARTE INTEGRAL DA PRODUÇÃO DA VIDA SOCIAL. UMA LEITURA HETERODOXA DOS ESCRITOS DE ÉMILE DURKHEIM**
Fernando Alberto Balbi
- REGISTRO DE PESQUISA** 781 **O QUE É PENSAR DESDE O SUL**
Otávio Velho
- RESENHA** 799 **WEBER, FRANKFURT, GABRIEL COHN**
Cohn, Gabriel. (2017). *Weber, Frankfurt: teoria e pensamento social 1*. Rio de Janeiro: Azougue, 272p.
José Maurício Domingues

VOLUME 06 NUMBER 03
SEPTEMBER–DECEMBER 2016
TRIENNIAL
ISSN 2238-3875

- INTERVIEW** 559 **CINEMAS AND INDIGENOUS MEDIA: ON BUILDING AND REFUSING BRIDGES. AN INTERVIEW WITH FAYE GINSBURG**
André Brasil and Marco Antonio Gonçalves
- ARTICLES** 581 **INDIGENOUS MEDIA FROM U-MATIC TO YOUTUBE: MEDIA SOVEREIGNTY IN THE DIGITAL AGE**
Faye Ginsburg
- 601 **DISSOLVING THE CINEMA: VARIATIONS ON THE OFF-SCREEN SPACE IN INDIGENOUS FILMS**
André Brasil and Bernard Belisário
- 635 **INTREPID IMAGES: CINEMA AND COSMOLOGY AMONG THE NAVAJO**
Marco Antonio Gonçalves
- 669 **CELEBRITIES AS A SOCIOLOGICAL EMBLEM**
Renato Ortiz
- 699 **HOW TO STUDY MUSICAL EMOTION? METHODOLOGICAL PROPOSALS FROM A RESEARCH ON THE GYPSIES OF TRANSYLVANIA (ROMANIA)**
Filippo Bonini Baraldi
- 735 **GILBERTO FREYRE IN BETWEEN FREVO AND SAMBA IN RECIFE'S CARNIVAL**
Hugo Menezes Neto

755 **MORALS AS AN INTEGRAL PART OF THE PRODUCTION
OF SOCIAL LIFE. A HETERODOX READING OF ÉMILE
DURKHEIM'S WRITINGS**
Fernando Alberto Balbi

RESEARCH REGISTERS 781 **WHAT MEANS TO THINK FROM THE SOUTH**
Otávio Velho

REVIEW 799 **WEBER, FRANKFURT, GABRIEL COHN**
Cohn, Gabriel. (2017). *Weber, Frankfurt: teoria e pensamento
social 1*. Rio de Janeiro: Azougue, 272p.
José Maurício Domingues

ARTIGOS

^I Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Departamento de Comunicação, Belo Horizonte, MG, Brasil
agbrasil@uol.com.br

^{II} Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Departamento de Antropologia, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
marcoatg@terra.com.br

André Brasil ^I
Marco Antonio Gonçalves ^{II}

CINEMAS E MÍDIAS INDÍGENAS: CONSTRUIR PONTES, RECUSÁ-LAS.

ENTREVISTA COM FAYE GINSBURG

Com a hospitalidade que lhe é habitual, Faye Ginsburg, professora titular de antropologia na Universidade de Nova York, nos recebeu para esta entrevista no Center for Media, Culture and History (Centro de Mídia, Cultura e História) – CMCH, espaço que criou e que coordena ativamente desde 1986. A ideia era apresentar aos leitores brasileiros esse trabalho pioneiro voltado para os processos de descolonização e a experiências de autorrepresentação, tendo o cinema e a mídia como locus de produção e pesquisa. Acompanhando o percurso acadêmico e teórico de Ginsburg, a conversa seguiria solta, não fosse certa apreensão provocada pelos insistentes alarmes oficiais que recebíamos, via celular, sobre uma tempestade que se aproximava, o que acabou adiantando nossa volta para casa.

A entrevista foi abrigada, em julho de 2016, pelo CMCH, ao qual estávamos vinculados na condição de professores visitantes, em sala que acusava a vocação do espaço: rodeados por estantes com DVDs e fitas VHS, podíamos sentir ali o trabalho de décadas dedicado ao filme etnográfico e especialmente à produção audiovisual indígena em várias regiões do mundo. Não à toa, o CMCH é protagonista nas reflexões sobre antropologia, cinema e mídia, ao incorporar e tomar a sério essa produção como propulsora de novas questões que, inelutavelmente, forçam esses campos a repensar conceitos e teorias a partir do diálogo intercultural inscrito nas imagens.

Faye Ginsburg nasceu em 28 de outubro de 1952, filha de Benson Ginsburg, importante cientista dedicado às pesquisas sobre comportamento gené-

tico dos canídeos, o que a levou a compartilhar a infância com os lobos que o pai estudava em seu laboratório na Universidade de Chicago. Tal pesquisa, vale dizer, rendeu análise e inspiração para o livro de Donna Haraway *When species meet*, que traz uma foto de Faye, aos dez anos de idade, com o lobo Remus (que seria seu anfitrião na vida social dos lobos em interações que seu pai observava cientificamente). Graduando-se em 1976 pelo Departamento de Arqueologia e História da Arte do Barnard College, Faye Ginsburg frequentou o Ethnographic Film Seminar (Seminário do Filme Etnográfico) ministrado por Jean Rouch, em 1979, em Amherst, Massachusetts. Pós-graduou-se pelo Departamento de Antropologia da Universidade da Cidade de Nova York em 1986, defendendo sua tese publicada sob o título *Contested lives: the abortion debate in an american community*. Desde 1986, dedica-se aos domínios do filme etnográfico e da antropologia visual, conferindo-lhes particular visada, qual seja, o crescente interesse pelas imagens produzidas por grupos nativos, tendo em vista seus modos de produção e de circulação, com especial atenção às questões políticas aí implicadas. Sua obra¹ bem indica seu universo de interesse e propõe conceitos incisivos, que serão retomados na entrevista.

Anos dedicados às imagens produzidas por grupos nativos de várias partes do mundo permitiram a Faye Ginsburg acompanhar a historicidade das questões interculturais que se abrigam nas imagens, mas que as ultrapassam, exigindo metodologia atenta ao que está visível na tela e também ao que ocorre fora dela. Como defende a entrevistada, a atenção aos processos de produção e de circulação das imagens nos exige questionar a vocação de fluência e transparência própria da tradição imagética ocidental e considerar os protocolos de cada povo, muitas vezes construídos sobre o que se deve ocultar, mais do que sobre o que se deve revelar. Como se notará, a conversa extrapola as discussões em antropologia visual, colocando em evidência questões hoje cruciais, como aquelas em torno da mediação cultural, da propriedade intelectual, da devolução e reutilização dos arquivos.

Sucedendo à entrevista artigo inédito de Faye Ginsburg, no qual retoma conceitos centrais em sua obra – *Faustian contract* (pacto faustiano), *media sovereignty* (soberania midiática) e *embedded aesthetics* (estéticas “inscrustadas”) – e que revisita sua visada ampla acerca das experiências midiáticas sobre comunidades indígenas no mundo, tomando como foco as tecnologias digitais e, mais especificamente, o trabalho com os arquivos. O artigo de André Brasil e Bernard Belisário aborda um conjunto de filmes ameríndios realizados no Brasil: na esteira da afirmação do realizador xavante Divino Tserewahu, observam como, cada qual a sua maneira, os filmes contribuem para “desmanchar o cinema”. Aqui, a noção do fora-de-campo, tomada em suas relações com a cena do filme, permite apreender as passagens entre as dimensões do visível e do invisível, abrindo a fenomenologia do cinema para fora dela mesma, ao abrigar traços de cosmologias específicas. Por fim, Marco Antônio Gonçalves retoma o proje-

to pioneiro Navajo filming themselves, especialmente o filme *Intrepid shadows*, feito pelo navajo Al Clah, buscando caracterizar a “teoria das imagens” ali proposta, em atenção à cosmologia navajo, para, em seguida, tomar a categoria do intruso como central na compreensão do filme, em seu movimento de alteridade e alteração. Em diálogo com os conceitos e ideias abordados na entrevista, os três textos guardam em comum a abordagem dos filmes indígenas como experiências que endereçam questões à antropologia, ao cinema e aos *media*, de modo a alterar seus dispositivos e maneiras de representação, e que, também, abrem as imagens para fora delas mesmas, fazendo com que atravessem questões políticas e cosmológicas.

Marco Antonio Gonçalves. Em seu artigo “Repensando o documentário na era digital” você diz que os filmes de Jean Rouch lhe despertaram o desejo de iniciar uma pós-graduação em antropologia. Poderia nos falar mais sobre seu interesse por Rouch, e, mais amplamente, pelo filme etnográfico?

Faye Ginsburg. Interessei-me por filmes e antropologia quando, ainda na graduação, comprei minha primeira câmera de vídeo, hoje um objeto histórico. Com mais dois amigos começamos a fazer alguns documentários, e, ao observar como esses trabalhos circulavam, percebi o potencial e o alcance de um filme.

Em 1978, Jean Rouch veio a Nova York para o primeiro Margaret Mead Film Festival. Foi a primeira vez que vi seus filmes, que muito me intrigaram. Afinal tive muita sorte: no verão de 1979 Jean Rouch veio aos Estados Unidos para ministrar um curso intensivo durante duas semanas. Na verdade naquela época ele ministrou vários cursos. Primeiro em Harvard e depois no Hampshire College, em Amherst, um lugar muito bonito no campo, em Massachusetts. Pensei então que seria interessante seguir este último curso e fiquei completamente tomada não apenas pelo que Jean Rouch ensinava, mas também pelo modo como ensinava. Havia muita gente interessante naquele seminário, jovens documentaristas, pessoas interessadas em cinema experimental, e isso tudo era muito fascinante para mim. Rouch trouxe alguns palestrantes convidados, alguns amigos dele, como John Marshall, Richard Leacock e Tim Asch, que apresentavam e comentavam seus trabalhos. Eu tinha, já naquela época, a percepção de que aquele era um momento realmente inventivo para o cinema etnográfico. Ao investigar as possibilidades do filme etnográfico, as pessoas estavam ampliando as fronteiras do próprio cinema.

Nessa época, eu sentia certo desconforto, ficava mesmo aflita diante da relação entre a história colonial e a antropologia. Eu ainda não havia compreendido bem essa relação até o encontro com Rouch. Ao ver seu trabalho e ouvir o que ele nos ensinava percebi o modo contundente como ressignificava a antropologia, sobretudo a partir do conceito de *antropologia compartilhada* que resultara nos filmes incríveis que realizou com seus amigos na África. Esse encontro com Rouch despertou fortemente meu interesse e me inspirou a que-

rer fazer filmes e a me lançar na investigação sobre a relação entre antropologia e história colonial. Naquela época eu ainda tinha um pouco de resistência à ideia de fazer pós-graduação, mas me animei com a possibilidade de trilhar algo na linha do que Rouch havia feito.

Consegui então trazer Rouch pela primeira vez à Universidade de Nova York no contexto de uma exposição no Metropolitan em torno da arte dos Dogon do noroeste da África, com os quais Rouch havia trabalhado nos anos 40 e 50, junto com Marcel Griaule. Contatei o curador da exposição e propus que Rouch viesse apresentar seus filmes sobre os Dogon, que aqui não eram muito conhecidos. O Metropolitan aceitou a proposta, e então pudemos fazer uma primeira mostra de seus filmes, realizando ainda uma série de exibições de outros trabalhos aqui na NYU com sua participação e seus comentários. Em um encontro que foi extremamente produtivo, trouxemos também Manthia Diawara, que é do Mali, estava lecionando na Califórnia e já tinha encontrado Rouch em Paris. Posteriormente, em 1988 e em 2000, exibimos todos os seus filmes de etnificação, em mostra organizada com Diawara e, também, com Steven Feld. Todas as entrevistas com Rouch foram transcritas por Jamie Berthe, que na época era ainda estudante e atualmente é professora aqui. Exibíamos o filme – por exemplo, *Cocorico Monsieur Poulet* (1974) ou *Jaguar* (1967) –, e Rouch os comentava e respondia às perguntas, o que resultou em material excepcional sobre seu trabalho.

André Brasil. E como surgiu seu interesse pelo cinema indígena?

F. G. Antes de inaugurar o Centro de Mídia, Cultura e História aqui na Universidade de Nova York, eu tinha experiência em diferentes interfaces. Trabalhei durante algum tempo numa estação de televisão em Minneapolis; havia realizado um trabalho etnográfico sobre mulheres contrárias ao aborto, consideradas conservadoras e de direita, do movimento Prolife. Lembro-me de que este foi um grande desafio para mim: fazer etnografia sobre mulheres de direita... os antropólogos não gostam de arriscar suas credenciais de esquerda.

Interessei-me pelo cinema indígena quando comecei a trabalhar na NYU, em 1986, ainda em dedicação parcial, já que nessa época eu lecionava também na New School. Fui convidada por Annete Weiner, então chefe do departamento de antropologia, para iniciar um programa em torno do filme etnográfico na NYU. A direção da universidade contratara Annete Weiner² porque ela era uma estrela ascendente na antropologia e contribuiria para o objetivo de mudar o perfil do departamento. Ela estava muito interessada em antropologia visual e, ainda que eu estivesse terminando meu doutorado, convidou-me para iniciar o programa. Fez questão de conseguir o auditório no andar térreo para os cursos que eu iria ministrar e equipá-lo de modo a criar ali boas condições de exibição dos filmes. Na primeira conversa com Annete insisti em afirmar que gostaria de propor algo novo, que fosse deliberadamente distante de certo legado colonial do filme etnográfico. Tinha em mente o

desejo de endereçar o gesto de descolonização a esse domínio. Comecei pelo nome do Centro, apostando na ideia de mídia e cultura, para justamente ampliar o conceito de antropologia visual. Queria que o Centro pudesse envolver, por exemplo, o som, já que alguns de nossos alunos estudavam o rádio.

Nessa época eu admirava o trabalho realizado no Museu do Índio aqui em Nova York, sobretudo o de Elizabeth Weatherford, que fez muito pelo cinema indígena. Ela dirigia uma seção, para a qual Amalia Córdova³ veio a colaborar, sobre o cinema indígena então emergente. Comecei a ver os filmes que se exibiam lá. Logo compreendi que, se os estudantes pudessem assistir aos filmes indígenas como parte de sua formação, isso contribuiria para descolonizar o modo como pensavam os outros povos e a própria antropologia. Fazê-los entender que o fato de estudarem numa região privilegiada do mundo não lhes daria o direito de entrar em qualquer outro lugar do mundo com uma câmera na mão e tomar imagens, nem por razões políticas nem culturais. Queria sensibilizá-los para a ideia de quão complicado era o gesto aparentemente simples de adentrar os lugares e produzir imagens.

Outra coisa que me levou ao cinema indígena foi o encontro com Fred Myers,⁴ que era grande amigo de Annete Weiner. Comecei, então, por seu intermédio, a tomar conhecimento dos projetos em curso na Austrália. Fred conhecia as pessoas que trabalhavam com projetos de mídia pioneiros por lá. Na metade dos anos 80 instalaram um sistema de comunicação via satélite na Austrália Central, e as pessoas que estavam vivendo em áreas as mais remotas tiveram, de repente, acesso à televisão. Isso era ameaçador: a sedução da TV para os jovens era grande, a pornografia começava a entrar, e as comunidades tinham muitas questões a enfrentar. Um pesquisador que trabalhara com Sol Worth,⁵ do projeto com os Navajo, foi contratado para analisar os efeitos da televisão entre os aborígenes. Ele era uma espécie de ativista e levou algumas câmeras de vídeo no intuito de que os aborígenes inventassem sua própria televisão. Quando tomei conhecimento dessa experiência pensei de imediato que esse seria um material fantástico para ensinar e pesquisar, para propor em meus cursos. Fui com Fred Myers para a Austrália Central desejosa de conhecer melhor esse projeto e ter acesso ao material. Mas os tempos eram outros, e não era fácil fazer cópias dos vídeos. Eric Michael, o idealizador do projeto, morreu pouco antes de eu chegar à Austrália, e infelizmente nunca tive oportunidade de encontrá-lo. Dele e de sua experiência herdei a tarefa de fazer com que as pessoas entendessem como era promissor e importante o trabalho que havia realizado e o quanto era rico todo esse material produzido pelos aborígenes.

M.A.G. O que você intuiu ou percebeu como importante ali, nesse material em específico?

F.G. A primeira coisa que aprendi, ao chegar nas comunidades e pedir para ver os vídeos, foi que muitos deles eram interditos, dado que algumas das pessoas

filmadas tinham morrido. Para os aborígenes ver a imagem de um parente morto pode ser fatal para quem as vê. Não se deve sequer pronunciar o nome de um morto, interdito que se expande para as imagens. Para se referir aos mortos usam nomes diferentes dos reais, e os objetos pessoais são também destruídos, incluídas aí as fotografias. Por mais que haja muitas diferenças culturais entre os aborígenes na Austrália, essa interdição parece ser generalizada. Logicamente, isso mudou muito nestes últimos 20 anos. No começo, pensei: como ver esses filmes, o que fazer? Mas logo depois entendi que esse fato era em si mesmo de interesse, algo que nos forçava a pensar que, para além das imagens produzidas, havia uma concepção, uma ontologia da imagem que incluía esse *fora-de-quadro* e que determinava a possibilidade ou não de sua exposição.

Eu estava na Austrália em 1988, no momento dos protestos contra a celebração oficial dos 200 anos de descoberta do país organizados pelos movimentos indígenas, que a nomearam “o dia da invasão”. Enquanto havia uma tentativa de produzir representações nacionais na mídia oficial australiana, essas comunidades remotas estavam desenvolvendo suas próprias mídias. Mesmo os aborígenes urbanos desejavam construir um espaço para realizar a formação como *videomakers* em canais da TV australiana. Meu *background* na televisão, no início de minha carreira, contribuía para o investimento nessas questões, e então decidi começar a pesquisar e escrever sobre o tema da emergência das mídias indígenas, assim como sobre as questões políticas e culturais que ali aportavam.

No ano seguinte dessa viagem, minha filha nasceu com uma doença muito rara, com muitos problemas médicos, o que restringiu minha possibilidade de viajar. Resolvi então iniciar o Centro aqui em Nova York e durante seis anos consegui fundos dos mais diversos, provenientes de fundações de pesquisa e de instituições ativistas, como forma de ajudar os cineastas indígenas a divulgar seu trabalho. Logo entendi que muitas dessas pessoas não poderiam ausentar-se de suas aldeias e comunidades por um longo período, podendo, entretanto, realizar curtas estadas com bolsas de pesquisa. Passei, então, a convidar para cá cinegrafistas e líderes de projetos de mídia entre os povos indígenas, por exemplo, Vincent Carelli,⁶ do Vídeo nas Aldeias. Encontrei-o quando ele exibia os filmes do VNA no Museu do Índio Americano, e desde então ficamos muito amigos. Mostrei-lhe o acervo dos aborígenes da Austrália. Em 1992 estive em São Paulo, quando Virginia Valadão, então casada com Carelli, ainda estava viva e atuante no projeto. Lá pude ter acesso ao que estavam fazendo naquele momento, e isso foi extremamente importante para minha trajetória.

Assim, passavam por aqui muitos cineastas e escritores indígenas provenientes da Austrália, do Canadá, de diferentes partes da América, ativistas negros de Trinidad. Muita gente esteve aqui e nos ajudou a construir este

Centro. Em cada uma das visitas, eu apresentava o projeto do convidado, exibindo e comentando seus trabalhos. O mais importante era expor os estudantes a tudo isso. Sempre levei em consideração que tínhamos também alunos de cinema e não apenas de antropologia, e apostava que a produção de um cosmopolitismo local na NYU garantiria que eles pudessem ter contato direto com os realizadores, o que seria transformador em sua formação intelectual.

Com essa abertura, conectávamos também diferentes instituições, como o Museu do Índio Americano, o Museu de História Natural, o Museu de Arte Moderna. Nessa época o Moma tinha um curador que foi pioneiro em exibir filmes indígenas numa instituição tradicionalmente orientada para o que se considerava a alta arte ou alta cultura. Em 2005, colaboramos com o Museu do Índio e o Moma no programa “Primeiras nações, primeiros filmes”. A ideia era trazer para cá e colocar em contato pessoas que tivessem feito seus primeiros longas-metragens. Durante dez dias mostramos seus filmes no Moma e no Museu do Índio de Washington. O importante é que havia gente de muitos lugares, como os Maori, os Sami, indígenas da Austrália, do México, algo importantíssimo para nós, na universidade. O contato com alguns estudantes resultou em pesquisas como, por exemplo, sobre a TV Maori e as experiências de mídia indígena no México.

Para mim foi difícil o impedimento de viajar com frequência, mas, por outro lado, isso me fez buscar soluções aqui mesmo para realizar essas pesquisas e essas conexões na cidade de Nova York. E isso era um dos aspectos mais gratificantes na construção deste Centro. As pessoas que vinham para cá eram muito generosas em partilhar suas experiências conosco. Isso era também, a meu ver, uma espécie de descolonização da pesquisa. Eram os nativos, agora, que vinham compartilhar suas experiências conosco na universidade.

A.B. A partir dessa trajetória, que transformações (políticas e estéticas) você destacaria no domínio do filme etnográfico e especialmente da mídia indígena?
F.G. Vejo hoje uma descolonização mais ampla desse campo. Há outras experiências que emergem, provocadas pelo modo como as câmeras circulam atualmente. Outro fato notável é a proliferação dos festivais de cinema indígena em toda parte, na América Latina, no Caribe, no Canadá, na França, o que suscita muito mais conhecimento e reconhecimento dessa produção.

No campo do filme etnográfico, que é espaço ainda circunscrito, eu ressaltaria a emergência da chamada etnografia sensorial de Harvard, desenvolvida por Lucien Taylor, meu colega e amigo, no The Sensory Ethnography Lab (SEL). Admiro a aventura e a ousadia das produções do laboratório, ainda que tenha algumas ressalvas. O que me preocupa talvez seja o risco de se abraçar a etnografia sensorial como um modelo e de se tomar esse modelo como a única forma de realizar filmes etnográficos. Eu não quero dizer com isso que Lucien Taylor e outras pessoas no grupo de Harvard promovam essa ideia, mas,

de todo modo, me preocupa o discurso construído em torno deles: o de que existiu no passado um modelo para o filme etnográfico que teria sido hoje substituído pela etnografia sensorial. Indiretamente, isso me parece parte de um desejo de reinstaurar o privilégio masculino no campo do filme etnográfico, que sempre foi tão dominado por homens, mesmo com Jean Rouch. De algum modo, essa área permanece prioritariamente masculina e penso que a emergência do Laboratório de Etnografia Sensorial, embora essa não seja a intenção de seus criadores, reitera esse privilégio. Acho fantástico que esse projeto tenha conquistado espaço e reconhecimento; porém, há questões políticas que merecem discussão: novamente, como pegar uma câmera, entrar em um lugar ou em uma comunidade e produzir imagens ali? No filme *Leviathan*, por exemplo, o modo como tratam os sujeitos humanos é bastante desconcertante. Se o filme é muito bem feito, um experimento inovador com a câmera *gopro*, por outro lado, permanece desconcertante para mim o modo como ele se engaja com as pessoas filmadas, pessoas com quem manteve relação de compartilhamento e que afinal são retratadas e representadas como se não tivessem nada a dizer sobre suas vidas.

Por outro lado, o campo da mídia indígena cresceu muito, teve um verdadeiro *boom*; muita coisa aconteceu e está acontecendo. Recentemente, estão sendo finalizados seis livros resultantes de pesquisas de campo sobre mídias indígenas ligadas às artes. Há algum tempo, escrevi sobre um americano estabelecido na Austrália que questionava a mídia indígena, considerando-a mais uma tecnologia colonial. Esse era o debate que se fazia no começo, e, observando as experiências atuais, fico feliz em perceber que essa visão não vigora mais. Tornou-se uma falsa questão. Pensar que a câmera nas mãos dessas pessoas é uma tecnologia colonial é, no limite, torná-la equivalente ao álcool, ao açúcar, à cristianização, aos genocídios. É desconsiderar que, quando as pessoas pegam a câmera, utilizam-na para afirmar e potencializar os direitos humanos, para filmar suas cerimônias, transmitir conhecimentos intergeracionais. Me espantaria que ainda hoje pudéssemos encontrar essa concepção política e cultural reacionária em relação ao uso da câmera pelos indígenas.

M.A.G. Você formulou muitos conceitos que impactaram o modo de pensar o cinema indígena apontando sua importância em propor novos desafios e problemas para a antropologia e o cinema. A começar pela ideia de *parallax effect* (efeito de paralaxe), que introduz uma nova perspectiva estética e política no momento em que os indígenas assumem a câmera e a produção dos filmes.

F.G. Trabalhei sobre esse tema no final dos anos 80 e começo dos 90. Desconfiava haver certa resistência em introduzir o tema da mídia indígena como relevante, incorporando-o numa conversação séria. A dificuldade era aceitar a crítica implícita ou explícita que essa produção oferecia para a antropologia, uma vez que exigia dos antropólogos um deslocamento, a saída de uma posi-

ção privilegiada para que os filmes pudessem ser trazidos ao diálogo. Eu estava tentando, nesses primeiros escritos, dar conta da recepção dos filmes e do que eles implicavam para a antropologia, e a metáfora da paralaxe me pareceu adequada. Ela dizia do efeito que os filmes criavam no âmbito da antropologia: no processo de construção da visão tridimensional, seu olho produz diferentes ângulos, e, no momento em que seu cérebro processa esses ângulos, é possível ver os objetos de modo tridimensional. Trata-se de uma metáfora. Quando observa o cinema indígena australiano, você tem acesso a uma percepção muito distinta, o que ajuda a compreender um mundo culturalmente complexo. E o potencial disso é que não ficamos limitados a um único gênero de representação, tendo acesso, na tela, ao modo como as pessoas se representam. Fora da tela, vemos também seus efeitos sobre as imagens, uma vez que os australianos podem dizer que não se deve ver esses filmes porque neles aparecem pessoas que já morreram. Temos a ilusão de que a câmera é transparente, disponível para qualquer um, portando sempre a mesma função ideológica e ontológica. Do mesmo modo que um pesquisador que avalia a TV dos aborígenes australianos imaginando que a câmera estivesse embebida, ela mesma, na ontologia do Ocidente e que, por isso, produziria efeitos universais. Isso não é absolutamente verdadeiro, uma vez que cada grupo vai usar a câmera e as imagens de um modo específico, vinculado a sua experiência cultural.

Nesse sentido, não deveríamos nos concentrar apenas nas imagens e nos sons produzidos, mas sobretudo estar atentos ao modo como as imagens e os sons são usados. Quando, por exemplo, os aborígenes criam filmes urbanos para a televisão nacional, recriam suas próprias histórias a partir de seu ponto de vista. A ideologia oficial australiana apagou a existência de pessoas com um ponto de vista sobre o mundo simplesmente os designando como selvagens. Nessa nova condição de representação, sob a mediação da câmera, esses grupos querem justamente acusar o genocídio mostrando que constituem um povo extraordinário e que continuam a lutar por seus direitos. Quando, entretanto, se redesenha uma nova história da Austrália ou se procura recuperar essa história surgem as imagens dessas pessoas. Incluir legendas, precedendo os filmes aborígenes realizados para a televisão nacional australiana, que alertam para o fato de que algumas das pessoas filmadas já morreram – e tudo isso ainda é transcrito para a linguagem oral na língua da região em que o filme foi realizado – passou a ser rotina na Austrália. Isso me parece significativo, pois se trata do reconhecimento, por uma importante televisão nacional, dessa outra concepção de imagem.

Temos que reconhecer que as tecnologias midiáticas são muito complexas e têm vida fora da tela, efeitos fora da tela. E, vejam, quando alguém se espanta com o fato de que os aborígenes não gostam de ver as imagens de seus mortos na tela, é preciso lembrar que nossa cultura também restringe determinadas imagens a determinados públicos, e que as imagens sempre

implicam restrições. Muita coisa mudou na Austrália, e hoje em dia seus habitantes parecem bem menos restritivos em relação ao tema da morte: as imagens dos mortos passaram a se proliferar de tal forma, que essa circulação levou mesmo a uma ressignificação de sua importância. Hoje as pessoas produzem imagens dos túmulos dos mortos, e isso contrasta com a época em que estive lá, quando essas imagens eram realmente tabu. As novas gerações, de fato, indigenizaram os filmes e a fotografia, e estão muito à vontade frente a esses novos equipamentos e imagens que não são percebidas como objetos impostos pelo governo colonial.

A.B. O efeito paralaxe varia historicamente e diz respeito aos filmes e ao modo como são exibidos, aproximados, cotejados...

F.G. Eu fico particularmente feliz de ter podido, na primeira semana de meu seminário de pós-graduação, projetar o filme *Nanook of the North*, de Robert Flaherty, seguido do filme *Atanarjuat, The Fast Runner* (2001), dirigido pelo inuit Zacharias Kunuk. *Atanarjuat* mostra como os povos indígenas realizam seus filmes com base em lendas e mitos, com atores não profissionais que atuam e constroem coletivamente a história a ser narrada em imagens. O que esse filme e tantos outros realizados pelos indígenas nos ensinam é que ninguém tem uma licença exclusiva para representar os povos indígenas remotos ou os povos não ocidentais. Esse ponto parece fundamental para se entender a força da mídia indígena e, desde a primeira aula de meu seminário, enfatizo esse gesto de descolonização quanto a ideias preconcebidas sobre cinema, imagem e tecnologia; ressalto que devemos sobretudo pensar sobre nossas próprias representações. Temos que repensar nosso privilégio de representar esses povos e o modo como os representamos. E isso me traz sempre de volta a Jean Rouch, à maneira como ele opera esse questionamento em seus filmes.

Colaboro já há algum tempo com a organização do Festival Margaret Mead em Nova York e pude observar como se tornou rotina os festivais apresentarem filmes de realizadores indígenas. Tenho, porém, a impressão de que, no Brasil, essa prática é ainda mais presente. Penso haver no Brasil mais ampla participação indígena nos festivais dedicados ao filme etnográfico e documental. O que me parece crucial é colocar juntos os filmes etnográficos e os filmes dos indígenas. No Brasil, estes últimos ocupam lugar importante visto que são extremamente potentes e parecem circular muito mais em diferentes meios; foram desde os primórdios reconhecidos como um modo de descolonização da antropologia e das representações. Intuo, aliás, que as novas gerações de estudantes estejam mais acostumadas com os filmes indígenas: lembro, por exemplo, no que ocorre agora, no segundo semestre de 2016, na UFMG, onde o cineasta xavante Divino Tserewahú ministrará um curso sobre as práticas cinematográficas e suas concepções, permitindo que os jovens universitários possam ter acesso direto a suas ideias. Isso, penso eu, é realmente fantástico, mais

ainda quando se fizer disso uma rotina e não uma exceção: quando os cineastas indígenas puderem usufruir de um lugar de interlocução conquistado.

Poderia ressaltar, também, que a mídia indígena sugere muitas inovações no modo de abordar certos temas. Menciono como exemplo o trabalho de uma pesquisadora de Manchester que, ao propor um projeto de formação e realização de filmes para um dos povos indígenas brasileiros, se dá conta de que as mulheres estavam interessadas em discutir os arranjos matrimoniais naquela comunidade a partir de significativas mudanças culturais e sociais. E elas o fazem de um modo inusitado, não mais realizando um documentário clássico, mas adotando a forma da telenovela para contar suas histórias. A própria concepção de telenovela é ressignificada quando elaborada pelas mulheres indígenas. Essas reinvenções ocorrem quando se privilegia outras estratégias de representação.

Outro exemplo é o de uma aborígine australiana que realizou uma instalação no Festival Margaret Mead usando incríveis e loucas iconografias que achou na internet sobre os aborígenes, sobretudo aquelas ligadas a seus ancestrais totêmicos. Ela reconstrói essas imagens de um modo também inusitado. Isso para demonstrar como as tecnologias e as formas de representação podem ser alteradas por dentro.

Hoje em dia convivemos com tecnologias de realidade virtual que mudam nossa percepção e que serão em breve utilizadas pelos indígenas de modo transformado. Não se trata, no entanto, de uma apologia aos modos midiáticos de suporte imagético. Não desconsideremos, por exemplo, o rádio que se mantém uma das mais importantes entre as formas de comunicação do planeta, com base em tecnologia extremamente acessível.

E se a antropologia visual conecta tudo estreitando os laços entre os indígenas e nós, a linguagem que utilizamos é restrita e não dá conta do que realmente está acontecendo nessas múltiplas experiências dos povos indígenas com as mídias e as comunicações. Isso tudo para mencionar e retomar, quem sabe, o significado do efeito de paralaxe por outra perspectiva.

A.B. Em outro conceito – *embedded aesthetics* – você considera os aspectos formais/estéticos inseparáveis dos aspectos sociais e políticos na construção das imagens. Como, metodologicamente, fazer essa relação entre o que está na tela e o que está fora da tela?

F.G. Essa questão é crucial para repensar a estética. Nós temos uma ideia muito ocidental de que a estética seja estritamente uma materialização formal. Se isso pode ser parcialmente verdadeiro, devemos estar atentos ao fato de que existem outras relações que se estabelecem na produção e apreciação das imagens. Deve-se levar em conta, por exemplo, que o fora-da-cena pode definir e tornar inteligível uma imagem mais do que a imagem propriamente dita. Não são raros os casos do cinema indígena em que, para determinada cerimô-

nia ser filmada, é necessário que aquele que irá filmar tenha uma relação apropriada e autorizada para fazê-lo. Caso não se garanta essa relação, a filmagem é tomada como não “verdadeira”. Parece estranho pensar assim, mas o que é enfatizado nessa ontologia das imagens é o fato de que, mais importante do que as imagens em si, talvez seja o modo como são produzidas, as relações implicadas em sua produção.

Algo semelhante também ocorre na produção das pinturas pelos aborígenes australianos, que são consideradas verdadeiras quando tratam de histórias sonhadas e quando são retratadas por alguém que tenha direito de narrar/pintar essas histórias. Não importa o quanto se pareçam figurativamente com aquilo que representam: as pinturas serão julgadas adequadas e verdadeiras somente quando associadas a um modo apropriado de construção. O importante nesse “modo” da estética é que seja assumido por pessoas que têm o direito de produzir as pinturas.

O que quero dizer com tudo isso é que estamos muito acostumados com o discurso da qualidade e do valor das imagens. É nesse contexto que defino o conceito de *embedded aesthetics*, na tentativa de pensar estética como algo que faz parte também da ordem das relações sociais. Terence Turner,⁷ quando escreve sobre a estética da repetição e sua importância na vida social dos Kaiapó, está tratando de um fenômeno semelhante. Essa percepção estética kaiapó nos reenvia a outro problema: como os rituais filmados poderiam ser editados uma vez que a própria repetição é o que importa na construção das imagens? Isso é relevante para pensar como os Kaiapó, uma vez defrontados com a produção de filmes, podem traduzir ou “indigenizar” a seu modo a prática cinematográfica a partir de sua percepção estética particular. Essas são questões muito relevantes para a antropologia. Os materiais indígenas nos proporcionam esse questionamento, posto que nos fornecem alteridade radical que questiona pressupostos e regras ocidentais estabelecidos sobre a imagem, o cinema. Essa não é uma questão exclusiva do filme etnográfico, mas também do cinema indígena, uma vez que não se pressupõe entendimento universal para aquelas imagens; uma vez que o que está fora da tela é muito importante ou quase tão importante quanto o que está na tela. E acho que daí advém minha percepção do sentido de etnografia. Se a etnografia é algo que tem interesse na coisa em si mesma, ela é, também, um modo de ir para além da coisa em si mesma.

M.A.G. Dadas a circulação e a repercussão de alguns filmes indígenas nos contextos de festivais e exposições, surge, então, a questão da autoria. Quais as relações entre mídia indígena e novas formas de autoria?

F.G. Estamos acostumados com as formas dominantes de autoria impostas pelos filmes, festivais e redes de televisão que se apoiam na ideia do diretor, um nome que deve estar vinculado àquela forma de realização. Esse tipo de atribuição oculta o sentido de trabalho coletivo e de autoria compartilhada

muitas vezes experimentado pelo cinema indígena. É o caso dos filmes produzidos no projeto Isuma TV pelos Inuit que, embora tenham claramente um líder que provoca e faz as coisas acontecerem, têm um trabalho fundamentalmente coletivo. Assim, seria um erro tomar Zacharias Kunuk como um diretor de cinema no sentido ocidental do termo; cabe antes encarar seu trabalho como algo realmente coletivo, com base em uma comunidade de criação. Por outro lado, existe todo um esforço em individualizar os cineastas, como o que é apresentado no próprio *website* do projeto Isuma TV⁸ na seção Estilos individuais de filmar, na qual se expõe o modo como cada um deles trabalha. Se há um esforço de circular os filmes em festivais e no cinema, associando-os ao nome de um diretor e à ideia de autoria, existem, por outro lado, produções como aquelas realizadas na Austrália Central que se baseiam em sonhos: são histórias herdadas por alguém e passadas para outras pessoas que têm o direito sobre aquelas narrativas que não podem circular fora de determinados círculos de indivíduos, homens ou mulheres iniciados, uma vez que eles detêm o direito de narrá-las.

As questões de propriedade cultural e autoria em relação aos indígenas nos permitem perceber como as ideias ocidentais de autoria e de propriedade são limitadas e não dão conta de processos amplos levados adiante por outros povos. Isso nos faz retornar ao conceito de *embedded aesthetics*, uma vez que nos abre uma via epistemológica e ontológica para ultrapassar a tela, levando-nos além da imagem que efetivamente vemos.

A.B. Você usou em seus artigos o conceito de *epistefilia*, tal como formulado por Bill Nichols⁹ (como um paralelo ao conceito de *escopofilia*, baseado na noção de prazer e erotismo). Entretanto, apontou em seus escritos que o cinema indígena não estava apenas interessado em incitar prazer ou conhecimento, mas definitivamente mediação. Em sua opinião como o cinema indígena desafia essa noção de *epistefilia* formulada para o documentário?

F.G. O conceito de *epistefilia* desenvolvido por Bill Nichols se associa à ideia de que a prática do documentário ocidental é dirigida pelo desejo de conhecimento; e, se isso pode ser verdade também sobre os filmes etnográficos, devemos estar atentos ao fato de que os filmes etnográficos têm outro estatuto no mundo do documentário. Esse é um ponto interessante para pensarmos quem representa e apresenta esse conhecimento em forma de filme sobre outros mundos distantes, tendo a capacidade de estabelecer uma mediação. Quando nos deparamos com os filmes dos indígenas, como, por exemplo, aqueles do projeto Vídeo nas Aldeias, no Brasil, percebemos que o trabalho ali é primeiramente interno ao próprio grupo: eles filmam a seu modo as próprias cerimônias, produzindo formas intergeracionais; outros filmes têm viés mais político, e suas histórias estão vinculadas ao direito à terra e aos diferentes modos de reivindicação e engajamento.

Esse tópico me lembra os primeiros trabalhos dos Hopi, creio que os primeiros indígenas a experimentar a realização de filmes. São opacos, restritos àqueles que têm direitos e conhecimento sobre a cultura hopi. Há um filme dos Hopi cuja circulação foi interdita para exibição pública, mas que pode ser visto de forma privada. O que quero assinalar é que o modo como deliberadamente essa opacidade nos filmes foi produzida é em si mesmo uma estratégia para gerar outras formas de representação e exibição. Temos, portanto, um filme que, para quem não é hopi, torna-se quase impenetrável; não se trata de um filme que permite a quem assiste entrar no mundo dos Hopi, ampliando seu conhecimento sobre esse mundo. Essa deliberação de seu diretor é justamente uma tentativa de desenvolver uma forma fílmica opaca, que intervém nas discussões sobre autoria e propriedade cultural ao questionar, primeiramente, quem tem o direito de conhecer os rituais e protocolos dos Hopi e de *ver* aspectos de sua cultura. Questiona o que parecia óbvio e esperado: que as imagens estivessem lá, disponíveis para ser vistas e compreendidas. Esses são filmes produzidos a partir da reflexão e da consciência do que pode ou não pode ser visto. Em outro exemplo, citaria o artista hopi que, em eventos públicos, insiste em falar apenas em hopi, algo que se mostra como opção deliberada já que seu inglês é perfeito (ele estudou em Princeton). Uma consciência sobre o que não se quer revelar.

A questão é justamente a de demonstrar que nem tudo está à disposição para ser apreciado, visto e compreendido pelo olhar ocidental. Retornamos então à questão do que está sendo (e pode ser) mediado. Isso também nos reenvia ao conceito de *embedded aesthetics*. Encontrei esse mesmo exemplo de opacidade em outro artista australiano que esteve expondo em Nova York recentemente, tendo recebido ótima crítica nos jornais. Quando perguntado sobre o modo como suas pinturas estavam relacionadas com as narrativas oníricas, ele simplesmente disse: “eu não sei”. Isso é fascinante para pensarmos como as mídias e os filmes podem ser utilizados para aproximar e construir pontes entre os mundos, mas também para recusar essas pontes e para não torná-las completamente transparentes. E isso sugere algo diferente da ideia de epistefilia de Nichols, já que as pessoas podem estar fascinadas pelos documentários, sem necessariamente os entender; eles não despertam naturalmente desejo de conhecimento e de transparência e não respondem necessariamente a isso.

M.A.G. Em seu artigo “Repensando a era digital”, você apontou o paradoxo da tecnologia e da tradição, a grande divisão que esse conceito quer produzir ao reinstaurar o etnocentrismo e o evolucionismo. Você, portanto, introduz outro conceito, “indigenizar a tecnologia”, com a intenção de mudar o modo de se perceber a “era digital”. Poderia elaborar mais sobre esse tópico relacionado ao cinema indígena?

F.G. O projeto Vídeo nas Aldeias, por exemplo, trabalha sobre materiais culturais reenquadrando-os e usando vídeo ou outras tecnologias de diferentes modos, seja para registrar rituais, seja para o ativismo político e cultural, interferindo nos processos históricos em que se encontram. As novas gerações estão cada vez mais capacitadas em relação às tecnologias digitais, sobretudo às câmeras e à produção de imagens. Esse é, de fato, um diferencial intergeracional, e isso faz com que os jovens participem de modo renovado das práticas rituais ou dos processos culturais que os mobilizam.

Já nos primeiros estudos que realizei sobre mídia indígena, junto à Associação Australiana de Mídia, pude notar como todos os jovens estavam muito confortáveis ao lidar com as mídias. A partir dessa habilidade, eles podiam engajar-se com os mais velhos e estabelecer conversas talvez impossíveis sem as mídias como mediação. Com a câmera eles estabeleciam um protocolo de respeito, modos apropriados de realizar entrevistas, sem pressa, na duração adequada, respeitando o tempo dos entrevistados; podiam transcrever todas as entrevistas e traduzi-las, e isso era um modo interessante de atuação cultural que pode ser observado em tantos outros povos quando entre eles se introduzem mídias e tecnologias.

A presença das mídias é crescente entre as populações indígenas. Percebo, por outro lado, uma espécie de fantasia utópica da comunicação, que aposta na ideia de que, um dia, todos os povos indígenas estarão se comunicando entre si. Essa me parece uma forma ocidental hegemônica de pensar, que toma tudo como transparente e acessível ao consumo. O acesso é variável, assim como o que se inventa com as tecnologias: por um lado, há cada vez mais bandas largas de internet mundo afora, essas que fazem parte das fantasias promovidas pela indústria da tecnologia digital. Por outro lado, existem muitos lugares que só conseguem receber sinais de rádio; existem lugares que possuem um computador para toda a aldeia, lembrando que esse é um equipamento que não pode ser consertado com facilidade. O mesmo se dá com o vídeo em lugares remotos, como a Austrália ou a Amazônia. A Isuma TV no Ártico tem acesso muito precário à internet, ficando às vezes uma semana sem sinal, o que força seus produtores a criar e inventar novas formas de usar a tecnologia, algo que eles próprios chamam de “democracia indígena digital” e assim reivindicam. Esse processo se acelerou no Ártico, onde muitas companhias de mineração se instalaram, e eles não têm capacidade de controlar a situação. Tentam usar a conectividade de internet para construir encontros políticos virtuais, uma vez que o Ártico é imenso e lá é difícil a locomoção.

Assim é preciso, de fato, desocidentalizar essa fantasia sobre a era digital. Não se pode dizer que todos vivem na era digital só porque se relacionam com meios digitais. Não se trata de que alguns povos não querem ou não usam as tecnologias, mas sim de percebermos que a chamada era digital pode criar um grande divisor entre os povos que têm acesso a essa tecnologia e aqueles

que, por não a utilizarem, podem ser considerados *atrasados* em uma escala guiada pela fantasia de que o progresso digital deve ser estendido a todos os povos. Assim, as tecnologias digitais são hoje a imagem e a linguagem do que se entende como o Ocidente desenvolvido, mas não deveriam ser a “medida” para a experiência de todos os povos.

A.B. Há um processo importante em curso hoje, de certo modo favorecido pelas tecnologias digitais, que diz respeito à devolução dos arquivos e sua utilização pelos povos indígenas: Como você aborda a reapropriação de arquivos de imagens em filmes indígenas?

F.G. A questão dos arquivos sonoros e imagéticos é extremamente interessante para pensarmos novamente a propriedade intelectual e a autoria. A maioria dos arquivos, sobretudo aqueles constituídos no século XIX com gravações ou fotografias dos povos indígenas, está vinculada a quem realizou a gravação e não aos povos filmados, que continuam sem acesso a esses materiais. Existem, contudo, trabalhos e iniciativas louváveis desenvolvidos, por exemplo, pela Smithsonian, que procuram estabelecer protocolos e regras de acesso a eles: no caso, por exemplo, dos povos que restringem determinados materiais às mulheres, os arquivos devem respeitar essa interdição, e a colocação de um ícone define se são apropriados ou não à audição pelas mulheres. Isso não resolve o problema da propriedade dos materiais, mas de algum modo respeita alguns princípios de classificação nativa desses materiais. Existem de fato muitas experiências interessantes com os arquivos, atentas à relação com as pessoas e os povos que foram objeto desses sons e imagens. Há, por exemplo, uma série de restrições em relação a filmes etnográficos realizados sobre esses povos que não devem ser vistos por pessoas ainda não iniciadas, e os arquivos devem conter, portanto, essa infomação de restrição. Muitos materiais estão hoje embargados em vários arquivos e só podem ser vistos ou ouvidos pelos membros da comunidade que os produziu.

Os arquivos são hoje um lugar fascinante e prioritário para pensarmos a questão da propriedade cultural. Por exemplo, o Museu Americano de História Natural tem vários filmes sobre iniciação masculina na Austrália, sobre circuncisão masculina. São filmes que deveriam ter a circulação restrita, mas eram usados em universidades nos Estados Unidos, no campo da psicologia, para estudos e mensuração da ansiedade em relação à castração em jovens. Instauraram-se então iniciativas em relação ao uso dessas imagens, de modo que as instituições não usem de modo indiscriminado um material que pertence a contextos privados de produção e exibição. Há muito ainda para se fazer nesse sentido, e cada vez mais os arquivos estão sendo regulados pelas comunidades sobre as quais as imagens foram produzidas. Como no caso exemplar do Vídeo nas Aldeias, no Brasil: cada vez mais os arquivos fílmicos que ali se encontram estão sendo orientados na direção dos interesses indí-

genas. Filmes antigos retornam e são remontados pelas comunidades em suas produções. Esses são novos modos de retomar os arquivos, que podem suscitar novos materiais ou recuperar matérias de outros modos mais ligados aos interesses e protocolos nativos.

Concedida em julho de 2016 | Aprovada em 15/09/2016

André Brasil é professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG, doutor pela UFRJ, com pós-doutorado na New York University. Desenvolve pesquisas sobre cinema e cinema documentário, com foco na produção de filmes por diretores e coletivos indígenas. Publicou recentemente “Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica” (2016).

Marco Antonio Gonçalves é professor do Departamento de Antropologia e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da UFRJ, e doutor pelo PPGAS do Museu Nacional/UFRJ. Publicou, entre outros, *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch* (2008).

NOTAS

- 1 Ver especialmente alguns de seus artigos e livros (Ginsburg, 1991, 1993, 1995, 2002a, 2002b, 2003, 2005a, 2005b, 2006, 2008).
- 2 Annette Weiner (1933-1997) foi professora titular de antropologia e decana da Escola de Artes e Ciências da Universidade de Nova York. Realizou importante trabalho etnográfico no arquipélago de Trobriand, na Melanésia, desenvolvendo o conceito de “bens inalienáveis”, que teve relevante impacto na teoria antropológica. Ao reestudar o célebre circuito das trocas do kula introduziu a discussão do gênero na teoria da dádiva, influenciando a chamada antropologia feminista vindoura.
- 3 Elizabeth Weatherford foi diretora fundadora do Centro de Filme e Vídeo do Museu do Índio Americano da Smithsonian Institution. Foi criadora do Native American Film + Video Festival (NAFVF), que desde 1981 realizou 15 edições voltadas para o cinema indígena. Amália Córdova é doutora em cinema e antropologia pela Universidade de Nova York e colaborou intensamente na formação do acervo e na organização dos festivais de cinema indígena promovidos pelo Museu do Índio Americano.
- 4 Fred Myers (1948) é professor titular de antropologia na Universidade de Nova York e desde os anos 70 pesquisa e publica sobre os aborígenes da Austrália Central focalizando os temas da arte, colonialismo e cultura material.
- 5 Sol Worth (1922-1977), artista, pintor, professor de comunicação visual da Annenberg School for Communication, Universidade da Pensilvânia, foi idealizador, em 1966, do projeto Navajo filming themselves realizado em parceria com John Aldair (1913-1997), professor de antropologia da San Francisco State University.
- 6 Vincent Carelli (1953) é indigenista e documentarista, criador do projeto Vídeo nas Aldeias (1987) que produz filmes e forma cineastas indígenas.
- 7 Terence Tuner (1936-2015) foi professor da Universidade de Chicago e participou das pesquisas sobre os Jê do Brasil Central no âmbito do projeto Harvard-Brazil Central Project coordenado por David Maybury-Lewis nos anos 60. Pesquisou os Kaiapó e publicou inúmeros artigos sobre

esse povo incluindo suas reflexões sobre a introdução do vídeo como ferramenta político-cultural.

8 Ver o site: <https://www.isuma.tv/>

9 Ver Nichols (1991).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ginsburg, Faye (2008). Rethinking the digital age. In: Toybee, Janson & Hesmondalgh, Desmond (orgs.). *The media and social theory*. New York: Routledge, p. 127-144.

Ginsburg, Faye (2006). Rethinking documentary in the digital age. *Cinema Journal*, 46/1, p. 67-81.

Ginsburg, Faye (2005a). Ciné-Trance: a tribute to Jean Rouch (1917-2004) – Special section. *American Anthropologist*, 107/1, p. 109-129.

Ginsburg, Faye (2005b). The unwired side of the digital divide. *Flow: a critical forum on television and media culture*, 1.12/1. Disponível em: <<http://www.flowjournal.org/2005/03/the-unwired-side-of-the-digital-divide/28/10/2016>>. Acesso em 28 nov. 2016.

Ginsburg, Faye (2003). Indigenous media: negotiating control over images. In: Gross, Lary; Katz, Jonathon & Ruby, Jay (orgs.). *Image ethics in the digital age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 295-312.

Ginsburg, Faye; Abu-Lughod, Lila & Larkin, Brian (orgs.) (2002a). *Media worlds: anthropology on new terrain*. Berkeley: University of California Press.

Ginsburg, Faye (2002b). Screen memories: resignifying the traditional in indigenous media. In: Ginsburg, Faye; Abu-Lughod, Lila; Larkin, Brian (orgs.). *Media worlds: anthropology on new terrain*. Berkeley: California University Press, p. 245-256.

Ginsburg, Faye (1995). The parallax effect: the impact of aboriginal media on ethnographic film. *Visual Anthropology Review*, 11/2, p. 234-249.

Ginsburg, Faye (1993). Embedded aesthetics: creating a discursive space for indigenous. *Media Cultural Anthropology*, 9/2, p. 76-91.

Ginsburg, Faye (1991). Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village? *Cultural Anthropology*, 6/1, p. 92-112.

Ginsburg, Faye (1989). *Contested lives: the abortion debate in an American community*. Berkeley: University of California Press.

Nichols, Bill (1991). *Representing reality. Issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.

Filmografia

Atanarjuat ou Atanarjuat: The Fast Runner (2001). Canadá. Direção de Zacharias Kunuk.

Cocorico Monsieur Poulet (1974). França-África. Direção de Jean Rouch.

Jaguar (1967). França-África. Direção de Jean Rouch.

Nanook of the North (1922). Estados Unidos-Canadá. Direção de Robert Flaherty.

**CINEMAS E MÍDIAS INDÍGENAS:
CONSTRUIR PONTES, RECUSÁ-LAS.
ENTREVISTA COM FAYE GINSBURG**

Palavras-chave

Cinema indígena;
Propriedade intelectual;
Era digital;
Antropologia visual;
Filme etnográfico.

Resumo

Anos dedicados às imagens produzidas por grupos nativos de várias partes do mundo permitiram a Faye Ginsburg acompanhar a historicidade das questões interculturais que se abrigam nas imagens, mas que as ultrapassam, exigindo metodologia atenta ao que está visível na tela e também ao que ocorre fora dela. Como defende a entrevistada, a atenção aos processos de produção e de circulação das imagens nos exige questionar a vocação de fluência e transparência própria da tradição imagética ocidental e considerar os protocolos de cada povo, muitas vezes construídos sobre o que se deve ocultar, mais do que sobre o que se deve revelar. Como se notará, a conversa extrapola as discussões em antropologia visual, colocando em evidência questões hoje cruciais, como aquelas em torno da mediação cultural, da era digital, propriedade intelectual, da devolução e reutilização dos arquivos étnicos.

**CINEMAS AND INDIGENOUS MEDIA:
ON BUILDING AND REFUSING THEM.
AN INTERVIEW WITH FAYE GINSBURG**

Keywords

Indigenous cinema;
Intellectual property;
Digital age;
Visual anthropology;
Ethnographic film.

Abstract

The study of moving images produced by native groups around the world allowed Faye Ginsburg to address intercultural issues that demand a methodology attentive to what is visible on the screen as well as to what is out of screen. In this interview Faye Ginsburg expresses her points of view on ethnographic film, visual anthropology and films produced by the indigenous groups. As she argues, the circulation of images requires our attention in order to question the fluency and transparency that characterize the Western imagery tradition. The conversation goes beyond the discussions on visual anthropology, highlighting issues such as cultural mediation, intellectual property, the return and reuse of ethnical archives.

INDIGENOUS MEDIA FROM U-MATIC TO YOUTUBE: MEDIA SOVEREIGNTY IN THE DIGITAL AGE¹

My article builds on more than 25 years of research and engagement with indigenous media makers, encompassed in a book in progress entitled *Mediating culture: indigenous media in a digital age*. In this work, I cover a wide range of projects from the earliest epistemological challenges posed by video experiments in remote Central Australia in the 1980s (Ginsburg, 1991) (Michaels, 1986) to the emergence of indigenous filmmaking as an intervention into both the Australian national imaginary and the idea of world cinema (Ginsburg, 2010) (Collins & Davis, 2005). I also address the political activism that led to the creation of four national indigenous television stations in the early 21st century: Aboriginal People's Television Network in Canada; National Indigenous Television in Australia; Maori TV in New Zealand; and Taiwan Indigenous Television in Taiwan) (Ginsburg, 2011); and consider the questions of what the digital age might mean for indigenous people worldwide employing great technological as well as political creativity (Ginsburg, 2008).

I draw on this knowledge to provide a broad context for discussing contemporary indigenous media in multiple locations, and to consider what connects and distinguishes these projects both concretely and theoretically. What kinds of opportunities and obstacles emerge from the shift to the digital for indigenous media makers in many different locations and across generations? The uptake of media technologies by indigenous producers – from the old analog format of U-Matic widely used in the 1980s,² to contemporary digital

social media platforms such as YouTube and mobile phones – has often been motivated, at least initially, by a desire to “talk back” to structures of power that have erased or distorted indigenous interests and realities, and denied them access to dominant media outlets. Many of the works and projects that have been produced might best be understood as forms of “cultural activism,” a term that underscores the intertwined sense of both political agency and cultural intervention that people bring to these efforts to sustain and transform cultural practices in aboriginal communities. These are activities linked to indigenous efforts to assert their rights to self-representation, governance, and cultural autonomy after centuries of assimilationist policies by surrounding states, part of a spectrum of practices of self-conscious mediation and cultural mobilization more generally that began to take on particular shape and velocity in the late 20th century. Even as indigenous media have evolved in sophistication and reach in many parts of the world, these central motivations continue to drive much of the work, whether created by people living in remote communities or those in urban centers. While cultural, linguistic and historical circumstances certainly differ, similar circumstances wrought by colonial histories are faced by indigenous communities everywhere and these frequently motivate their uptake of media. Additionally, it is important to keep in mind the possibilities and constraints of the political economy and material conditions that shape contemporary digital media, especially given the lack of digital infrastructure in many remote areas.

In this article, I want to focus on some of the key issues facing indigenous media makers, including the expense and sustainability of media and the constant search for funding; the lack of digital infrastructure and its constant obsolescence; and issues of archiving and access according to the demands of both preservation and cultural protocols.

From the vantage point of the second decade of the 21st century, it is hard to imagine that, just a little over two decades ago, some scholars were assuming that the uptake of media in indigenous communities would be the death knell for “authentic cultural practices,” despite considerable evidence to the contrary (Weiner, 1997). The broader question this raised – what in 1991 I called the Faustian contract – as to whether indigenous peoples (or indeed, minority or dominated subjects anywhere) can assimilate dominant media into their own cultural and political concerns or are inevitably compromised by their presence, haunted much of the research and debate on indigenous media at that time (Ginsburg, 1991). Happily, the uptake of media in indigenous communities has gone well.

Before exploring particular cases, I would like to provide a brief overview of the current state of things and introduce some key concepts. Indigenous media work has become a particularly robust form of contemporary cultural production, expressive of longstanding concerns shared by indigenous

people across the planet to gain control over their representations. I think of this as media sovereignty, a term I introduce to describe practices through which people exercise the right and develop the capacity to control their own images and words, including how these circulate. Here, I draw on a classic legal definition of sovereignty as the possession of authority over an area, extending this more typical idea of political authority over a land and populace to the possession of technical, cultural, political and creative control over media produced by indigenous peoples and about their lives. This approach dialogues with the discourses of native North American intellectuals emergent since the mid-20th century. I build on the idea of ‘visual sovereignty,’ initially deployed in 1995 by Tuscarora scholar, artist and curator Jolene Rickard (Rickard, 2011), to characterize the interventions of indigenous artists in the North American context that amplify in another register the legal-political assertion of sovereignty as a complex, expressive indigenous visual imaginary. More recently, Seneca scholar Michelle Raheja expanded on the term and its genealogy, elaborating on its connotations and furthering its recognition in her important 2011 book, *Reservation reelism: redfacing, visual sovereignty, and representations of native Americans in film* (Raheja, 2013). In this work she shows how “video-makers and cultural artists are [...] interrogating the powers of the state, providing nuanced and complex forms of self-representation, imagining a futurity that militates against the figure of the vanishing Indian, and engaging in visual sovereignty on virtual reservations of their own creation” (2013: 240). Raheja acknowledges a genealogy that includes the influence of Tewa/Dine (Santa Clara Pueblo) writer and filmmaker Beverly Singer’s notion of ‘cultural sovereignty,’ which she uses to describe Native American filmmakers’ strategies that rely on trust “in the older ways and adapting them to our lives in the present,” an idea developed in her 2001 book, *Wiping the warpaint off the lens* (Singer, 2001: 5).

From small-scale video and local radio to digital projects, archival websites, and mobile phone films, to national indigenous television stations and feature films, indigenous media makers have found opportunities for all kinds of cultural creativity, increasingly on their own terms. Some are directly engaged with political actions; more frequently, the projects are forms of cultural activism. They often support the maintenance or even revival of ritual practices and local languages, as well as historical knowledge, while building forms of cultural expression that frequently serve to repair fraying inter-generational relationships, bringing much needed sources of productive activity and at times income into communities that habitually suffer from poverty, anomie and political disenfranchisement. I wish to give you a sense of the remarkable range of work, using a wide variety of technologies and involving many different community or institutional bases, that is encompassed by the term ‘indigenous media.’

- small-format local productions, originally produced in analog video, beginning in the 1980s, and now on digital formats;
- the creation of local and regional television over the last two decades, facilitated initially by the launch of communication satellites over remote areas, as with CAAMA radio and video in Central Australia and Inuit Broadcasting in Canada; and now by digital possibilities, as inaugurated in 2009 with Isuma TV in Nunavut, Canada, by Igloolik Isuma.
- the emergence of the aforementioned indigenously-run national television stations since 1999 with the debut of the:
 - Aboriginal People’s Television Network in Canada (1999)
 - Maori TV in New Zealand/Aotearoa (2003) (and a second channel for Maori speakers in 2007)
 - Taiwan Indigenous Television (2005)
 - National Indigenous Television (NITV) in Australia (2007). Together these stations have formed the World Indigenous Broadcasting Network.³
- the production of – by now – over 100 indigenously directed feature films worldwide has contributed to indigenous film taking its place as a form of world cinema on the global stage, including circulation through prestigious mainstream venues, such as Cannes, the Toronto International Film Festival and the Sundance Film Festival, which showcase films and in some cases support their development. A number of works have picked up major prizes, which function as important forms of cultural capital that can be turned into resources supporting the continuation of their work. Feature films are also part of a lively circuit of indigenous film festivals worldwide. Two key organizations that serve as showcases and important transnational meeting grounds for indigenous peoples are imagineNative in Canada, and the Latin American CLACPI: Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicacion de los Pueblos Indigenas.

These and other projects raise important questions, bringing us back to some of the basic issues about representation and the materiality of different platforms, including concerns about the increasing stratification of broadband access, as well as media practices that are dependent on literacy-based corporately-designed computer interfaces. As an example of a creative work-around, Isuma TV and its latest retooling, the Nunavut Independent TV Network (NITV), exploits the possibilities of the digital for providing alternative ways of circulating indigenous media around the world among communities whose very remoteness has made such access difficult via conventional means of distribution – a project they call Digital Indigenous Democracy.⁴

Finally, indigenous archives based on decades of community work, as well as the return and repatriation of ethnographic and other kinds of films

and photographs made in earlier, often colonial/settler eras, have become an increasingly important and exciting social practice enhanced by mindful use of digital technologies. These are often created through deeply collaborative creative partnerships with technically skilled non-indigenous fellow travelers, as they together imagine and invent new ways to build in cultural protocols, such as restrictions on viewing images of people who have died. Non-alphabetic language uses are also being imagined, as in the groundbreaking work of the Ara Irititja project in Australia.⁵ In the next section, I focus on the question of archives, and the sense of crisis and creativity shaping some contemporary projects that have been addressing the need to sustain and preserve this work for the communities that made them, a crucial aspect of media sovereignty that, in my view, has been insufficiently addressed.

ARCHIVAL EXPOSURE

For many 'legacy' indigenous media organizations, such as the Kayapo Video Project catalyzed by Terry Turner (2006), questions of sustainability loom large, given the difficulties posed by scarce labor and resources, along with the ravages of tropical, desert or Arctic environments. This situation is made even more complex by the shift to digital platforms as the hyper-capitalist imperatives of planned obsolescence that shape contemporary computer technologies render certain kinds of formats and software outdated over shorter and shorter periods of time, meaning that the costs of purchasing newer versions are constantly looming. This is something we have all experienced when attempting (or being required to install) so-called upgrades to operating systems, only to discover, to our frustration, that the programs we have been using for years can no longer function, an experience that the industry calls "lack of backward compatibility."⁶ While this poses some awkward problems for those of us in first-world academic settings with ready access to technological support and funding, the consequences of the shift to digital infrastructures in remote areas of the indigenous world can be far more troubling, although such challenges are often met with considerable creativity.

Consider the consequences of the constant change in digital platforms for the sustainability of valuable indigenous media collections from Latin America and elsewhere, some of which now extend back over more than two decades. The question of archiving a rich array of cherished material looms large everywhere. Projects such as the Indigenous Latin American Digital Media Archive, proposed by Erica Wortham (2013), comprise important efforts to respond to this crisis. Such work calls attention to the need to look after this material, and shows the connective circuits that have been built up over two decades, as supportive partnerships are created with groups across the globe, from Isuma TV in the Arctic, to the indigenous Australian platform Mukurtu, a free, mobile and open source project originally developed with indigenous

communities in central Australia to manage and share digital cultural heritage in culturally and ethically relevant ways, fostering relationships of respect and trust.⁷

Even the National Museum of the American Indian's Film and Video Center, one of the most visible and robust institutions supporting and showcasing indigenous media from across the Americas for over 30 years, has not been immune to budget cuts, threatening the preservation of the valuable indigenous media gathered from across the Americas. Their extraordinary collection reflects 30 years of works shown at programs, showcases, conferences and festivals held at the NMAI. This work is now in considerable jeopardy due to cuts in federal funding for all national cultural institutions, forcing the museum to make Solomonic choices between the preservation of traditional objects and the legacy of indigenous film and video holdings. Fortunately, NYU's longstanding alliance with the museum's film and video center provided a potential solution. When NMAI Film and Video Center Director Elizabeth Weatherford called me, despondent over the pending fate of their media collection, we held an emergency meeting with a range of expert allies to alert them to the gravity of the problem. This group included our library's Collection Development staff, people dedicated to the expansive growth of licensed electronic resources and the rescue of valuable collections at risk. We are moving forward with them on a plan to care for this collection through the support of a Mellon Foundation grant, and are currently writing to acquire this material in trust with the museum. While this circumstance arose from a crisis precipitated by national austerity measures, it also offers us the opportunity, in the age of YouTube, to upgrade materials to contemporary formats that were first recorded on older ones such as 16mm, VHS or the even older U-Matic, once the state of the art analog electronic format until the 1990s.

Such a relocation of materials to a new site necessitates more than technological transfers. If we are to respect the framework of media sovereignty, we will need to rekindle social relations with the many media makers and their communities represented in the NMAI collection, from Igloodik Isuma in the Arctic to the work of Mapuche filmmakers such as Jeanette Paillan from southern Chile, in order to renew and extend permissions to hold their work in a new location and, if appropriate, make it available as a study collection. We also are working with faculty to develop creative solutions to the dilemmas faced by digital archives, including possibilities for traditional knowledge licenses and labels as alternatives to copyright controls developed for corporate purposes, in particular the Local Contexts project.⁸ These kinds of projects offer opportunities that need to be kept in mind – especially by those of us able to act as allies in mobilizing the resources available in our institutions when our indigenous colleagues outside the academy face challenges. Renewing permissions and relationships, and making a wide range of indigenous

media work available for source communities, teaching and research are important outcomes, and also demonstrate how those of us working in universities can use the resources we have available to support indigenous media makers in the digital age, not only by showcasing work but also by providing the financial and infrastructural support that can help preserve indigenous media archives for future generations.

Let me offer another example of creative solutions to indigenous media archiving. Ara Irititja – which translates from the Pitjantjatjara language as “stories from long ago” – was created by indigenous producers from the Ngaanyatjarra, Pitjantjara and Yankunytjatjara peoples of central Australia, known collectively as Anangu, along with their non-indigenous supporters (Srinivasan et al., 2010). Inaugurated in 1994, the project has been dedicated to repatriating ‘lost’ material – artifacts, photographs, film footage and sound records – shot and recorded by visitors to these lands, including missionaries, school teachers, anthropologists and government workers, and then taken away. Despite being potentially of huge value to Anangu, most of these items had been removed and placed in the archives of public institutions, in family photo albums or old suitcases and boxes, stored in closets and under beds. Now, more than two decades after its founding, Ara Irititja staff members have tracked down hundreds of thousands of films and photos. Due to the harsh environmental conditions of desert life, fragile materials cannot be physically held in remote settlements but are carefully maintained by supporters in the South Australia Museum. However, they are all digitally returned using a purpose-built knowledge management system. As their website explains:

Anangu are passionate about protecting their [recently discovered] archival past, accessing it today and securing it for tomorrow. Anangu have managed complex cultural information systems for thousands of years, restricting access to some knowledge on the basis of seniority and gender, priorities that have been built into their cultural lives for millennia, and that now shape the design of their digital archive. In the past, Anangu were photographed and their knowledge recorded and published without any negotiation. Today, Anangu are careful to determine how their history and culture are presented to the world-wide audience.⁹

The interface was designed to be easy to use by people who might not be literate in English as a first language, using large icons familiar to communities, minimizing difficulties for populations with high rates of eye problems and little familiarity with computer tools. The software was adapted to restrict access to sensitive materials, such as images of recently deceased people (since these tend to cause distress to Anangu). Additionally, separate databases were created to protect the privacy concerns surrounding both men’s and women’s materials. These functions facilitated the development of multivocal, Anangu-centered histories and resulted in a software program with a unique set of attributes from the outset. Since 2012, a convergence of cir-

cumstances has revolutionized the project's potential: adequate infrastructure for high-speed connections has reached many communities on their lands; young people have grown up using the internet as a communications tool; and the Ara Irititja team received funding to develop new software to be shared on a network. The new, browser-based, cross-platform, multimedia knowledge management system was launched in 2010, incorporating all of the functions of the old software and adding many new features. These include individual profiles for every person, plant, animal, thing, place and collection in the archive, expanding the original Ara Irititja software into a comprehensive tool for preserving and reproducing traditional cultural knowledge. The program is now accessible only to people who can login with individual passwords, which makes information input and editing much more accountable and archivally rigorous. Finally, the new system is delivered using the web but via a private intranet adhering to strict Anangu privacy imperatives. In response to the fundamental question 'How long will Ara Irititja last?' the website has a compelling statement that, I suspect, applies to many indigenous communities, although the optimism about the promise of technologies for preservation must be taken with a grain of salt.

From the late 20th century, Anangu have become overwhelmed by cultural globalization through national and international media. This has caused widespread concern among the elders about the transmission of culture and language under contemporary conditions. In 2014, this issue is critical. Elders who carry the culture are ageing and many are in failing health. When they are gone, the knowledge dies with them. Ara Irititja's management system provides a means for this knowledge to be passed on through the use of contemporary technology and can provide this forever.¹⁰

Let me turn to a third case in which early analog indigenous media projects made for the first experiments in producing Australian Aboriginal television are now being repurposed and made newly accessible on the digital platform of the Australian National Indigenous Television (NITV) network, the fourth such station in the world to be created as a national indigenous broadcaster. NITV began in 2007 in the town of Alice Springs in Central Australia. At that time, there was barely two hours a week of dedicated Aboriginal programming being broadcast across the nation when it began "beaming across the bush" as a channel made by, for and about Aboriginal people, with a staff of 25. It was the culmination of a quarter century of campaigning on the part of indigenous Australians for the right to have their languages, cultures and concerns reflected within the nation's mediascape, building on the work that began in the late 1980s with groups that I initially studied in Central Australia such as Warlpiri Media, Ernabella Video and Television, and Central Australian Aboriginal Media Association (CAAMA). In 2012, NITV moved from Central Australia to Sydney, and was incorporated into SBS, the second of Australia's public service broadcasters, making it a free-to-air channel.

Two years ago, to supplement their popular indigenous sports and news programming, and the broadcasting of indigenous films, NITV acquired over 180 episodes of a series called Nganampa Anwernekenhe (or 'ours' in the Pitjantjatjara and Arrernte languages) that began over 20 years ago as half-hour video oral histories with mostly older, traditional indigenous Australians living in remote areas of Central Australia. These short films were a staple of Alice Springs-based CAAMA's broadcasting in the 1990s, made by younger Aboriginal Australians from the region, often relatives of the elders they filmed, many of whom have gone on to become some of Australia's most prominent indigenous filmmakers, including Rachel Perkins, Warwick Thornton, Beck Cole, and others. The original series was, for many years, the only Aboriginal program produced by and broadcast primarily to Aboriginal people in their own languages (with English subtitles for those who don't know their languages). CAAMA taught a particular style of documentary production, what they call "respectful listening," which allows the subject's voice to shape the narrative by providing the time needed during production for this process to occur (Ginsburg, 1991). The result is an invaluable video archive about indigenous lives lived over the last century in remote Central Australia, strong cultural leaders who often had no contact with 'whitefellas' until they were young adults. NITV's efforts to digitize this early analog work, originally shot in U-Matic, and make it available on new platforms to a national audience gives these remarkable if undervalued works new significance, amplifying the work of CAAMA and its important early enactment of media sovereignty in the late 20th century. On NITV, the works are further enhanced by the introduction provided by Warwick Thornton, now one of Australia's most recognized filmmakers and artists, whose own work began on the Nganampa series in Alice Springs 20 years ago.¹¹

It is worth observing that in two of the key locales where indigenous media initially developed – Canada and Australia – it did so in response to the entry of mass media into the lives of First Nation peoples through the state's imposition of satellite-based commercial television over the remote regions where more traditional populations lived, beginning in Canada in the late 1970s and then Australia in the 1980s. Remote indigenous communities vigorously opposed the 'dumping' of mainstream media into their lives, insisting on the opportunity to shape their own media to meet local concerns. At the same time, the increasing availability of inexpensive user-friendly small-format analog video systems and small satellite dishes presented an opportunity for these groups to produce their own work. Some indigenous activists imagined their productions, metaphorically, as a shield of local manufacture capable of fending off the invasion of these other signals from the dominant culture (Ginsburg, 1991). This was the case made famous in a pioneering initiative by activist researcher Eric Michaels, initially hired to study the impact of media on indigenous people living in the Central Desert of Australia. In the 1980s, he

worked with Warlpiri people to help them develop their own analog video practices and low-power television – what he called *The Aboriginal Invention of Television in Central Australia* (1986) – created as an alternative to the onslaught of commercial television via satellite (Michaels, 1986). Thus these projects provided a kind of natural laboratory for understanding the possibilities of radically different media practices that remain ‘off the grid’ of most media scholarship or research addressing indigenous lives (contexts in which media practices are still too easily regarded as either epiphenomenal or insufficiently traditional).

The significance of ‘embedded aesthetics’ in the indigenous media being produced in traditional Aboriginal communities is still insufficiently appreciated. I created this term in 1994 to call attention to a system of evaluation that refuses any separation of textual production and circulation from broader arenas of social relations (Ginsburg, 1994). This is evident, for example, in Kayapo video productions and their valorization of the temporal dimensions of ritual, and qualities enhanced by repetition, amplified from embodied performance to its doubled presence on video. With embedded aesthetics, the quality of a work is assessed according to its capacity to represent, embody, sustain and even revive or create certain social relations both on and off screen, respecting longstanding protocols appropriate to the group making the work. Indigenous media can be seen as a new kind of object, therefore, operating in a number of domains as an extension of collective self-production in ways that enhance indigenous regimes of value. As another instance of this complex sense of embedded aesthetics, anthropologist/artist Jennifer Deger’s work with Yolngu media makers from the Gapuwiyak community in Arnhemland, northern Australia, focuses on what we could call an indigenous (Yolngu) theory of ‘media effects.’ As she explains in her book *Shimmering Screens*, traditional concepts of the impact of revelation, witnessing and showing are constitutive of identity, a kind of active viewing that empowers and catalyzes ancestral power, rendered evident to knowledgeable viewers, even if it remains invisible to non-Yolngu audiences (Deger, 2006).

Most recently, the Yolngu Miyaarka Media Collective, a group based in Gapuwiyak to which Deger belongs, has created a traveling media exhibition called Gapuwiyak Calling.¹² The exhibit features a number of distinct genres of Yolngu phone-media. These include phone-art collages featuring giant green frogs and dreadlocked babies; cut and pasted family photographs uniting the living and the dead in flashing gif files; funny videos featuring fragments of mainstream television and movies re-voiced with Yolngu jokes in Yolngu languages; young men dancing in blue grass skirts ordered from the internet to a remix of the 1980s Eurhythmics hit “Sweet Dreams”; and a charming 30 minute film, *Ringtone* (2014), about the variety of ringtones in use in Gapuwiyak, ranging from ceremonial songs, to gospel and hip-hop.¹³ Although much of the

content is deliberately playful, incorporating ostensibly 'foreign' acoustic and visual elements accessed via the internet connections on their phones, the Yolngu media makers nonetheless see the exhibition as an opportunity to assert enduring and meaningful connections between generations of Yolngu kin living through times of enormous social stress and change. Structured according to a Yolngu poetics, the exhibition takes its motif and meaning from the actions of Mokuy, an ancestral trickster spirit who lives in the forests of Arnhem Land.¹⁴

For my final case, I would like to consider a recent experiment in indigenous media from the Arctic, the latest venture in the longstanding and always groundbreaking work of the remote Nunavut-based Inuit media collective, Igloolik Isuma. This group is perhaps the most well-known indigenous media organization in the world due to the global success of their prize-winning film *Atanarjuat: the fast runner*, made in 2001, the first of three extraordinary Inuit feature films created using the collective's distinctive community-based production process.

The group formed in 1990, turning video technologies into vehicles for the cultural expression of Inuit lives and histories, another initiative formed as a counterpoint to the introduction of mainstream satellite-based television, this time in the Canadian Arctic. Headed by Inuit director Zacharias Kunuk, Isuma engaged Igloolik community members, while Brooklyn-born filmmaker and Isuma partner Norm Cohn, when not in residence up north, led a tech support team in Montreal. Frustrated by the difficulties involved in showing their work to other Inuit communities, in 2008 they launched an innovative alternative for indigenous distribution, Isuma TV, a free internet video portal for global indigenous media, available to local audiences and worldwide viewers. In 2009, Isuma launched the Nunavut Independent Television Network on Isuma TV, a digital distribution project, bringing a low-speed version of Isuma TV into remote Nunavut communities where the bandwidth is too low to watch even a single YouTube video. This workaround allows films to be uploaded from anywhere, re-broadcast through local cable or low-power channels, or downloaded to digital projectors. The platform currently carries over 5,000 films and videos in more than 70 languages across more than 800 user-generated channels, including many works by indigenous producers in Latin America such as the Brazilian indigenous media group *Vídeo nas Aldeias*. This important intervention demonstrates the unanticipated possibilities presented to indigenous cultural activists during moments of media innovation, and the enormously creative use made of these transforming technologies. As Norm Cohn explained to me:

We saw the historical technological 'moment of opportunity' for the internet, the way we saw the analog video moment in 1980, and the *Atanarjuat* digital/film moment in 1998: the brief window in the technology of communication where margina-

lized users with a serious political and cultural objective, could bypass centuries of entrenched powerlessness with a serious new idea at a much higher level of visibility than usual in our top-down power-driven global politics. In 2007, internet capacity allowed us to end-run the film industry entirely and launch a video website that could take aspects of YouTube to a much higher level of thematic seriousness, and see what happens.

In spring of 2015, Isuma launched a new project – an online film festival – showcasing Inuit and other Aboriginal-produced works. The festival ran from March 2 to April 1, and included the world premieres of director Zacharias Kunuk's documentaries *My father's land* and *Coming home*. This is envisioned as a regular (if not annual) event to showcase indigenous media.

RETHINKING THE DIGITAL AGE

In conclusion, how might we understand the circumstances faced by indigenous communities in remote regions of the world where access to broadband and mobile networks is difficult or nonexistent? As one scholar queried in 2006: "Can the info-superhighway be a fast track to greater empowerment for the historically disenfranchised? Or do they risk becoming 'roadkill': casualties of hyper-media and the drive to electronically map everything?" (Landzelius, 2007). The recent developments discussed in this article offer some insight into what the digital age actually means for indigenous media makers in a variety of locations, and how new technologies are being both decolonized and indigenized, from the design of archives, hardware and software, to the questions raised about protocols of viewing, as in the Ara Irititja case. While indigenous access to digital platforms is certainly uneven, we have ample evidence for the creative uptake of new technologies in indigenous communities on their own terms, furthering the development of political networks and the capacity to extend their traditional cultural worlds into new domains. This, I suggest, is the basis for media sovereignty in the digital age.

Indigenous digital media raise important questions about the politics and circulation of knowledge at a number of levels. Within communities these may involve who has access to and an understanding of media technologies, and who has the rights to know, tell and circulate certain stories and images. Within nation-states, these media are linked to larger battles over cultural citizenship, racism, sovereignty and land rights, as well as struggles over funding, airspace and satellites, broadcasting and distribution networks, access to archives, and digital broadband services that may or may not be available to indigenous communities. Norm Cohn, speaking from his experiences with Igloolik Isuma for over three decades, articulates the dilemmas posed by this infrastructural stratification, while embracing the opportunities to indigenize new digital technologies under circumstances of radical difference.

At present, Inuit and other Indigenous people are on the brink of being left out of the most important new communication technology since the printing press. Almost everything in the 21st century will be conducted at least partly by internet. Being left off, even for another decade or two, is like a linguistic, cultural and economic death sentence. Isuma's commitment to create IsumaTV even in the face of these disadvantages is our recognition of how access to the internet cannot be 'negotiable' for Indigenous communities struggling to survive. This is particularly the case since the new 2.0 multimedia internet actually offers a practical tool especially suitable for oral cultures in remote regions. Unlike the literary medium of print, or the 1.0 print-based internet which is all about reading, in which oral cultures traditionally have been disadvantaged by participating in their second languages, the 2.0 audiovisual internet advantages people using sophisticated aural and visual skill-sets in their own first languages. So our work has been a serious experiment in the history of alternate media experiments since the early-80's, as Isuma has been from the start, helping viewers see indigenous reality from its own point of view.¹⁵

Cohn's words underscore how indigenous media projects formed over the last decades are now positioned at the juncture of a number of crucial historical developments: these include the circuits opened by new media technologies, including digital circuits, satellites, compressed video, cyberspace, and mobile phones, as well as their links to ongoing legacies of indigenous cultural activism worldwide. Now, this work is increasingly being produced by a generation comfortable with media and concerned with making their own distinctive representations as a mode of everyday cultural creativity and social action.

I conclude on a note of cautious optimism. The evidence of the growth and creativity of indigenous media over the last two decades, whatever problems may have accompanied these developments, is nothing short of remarkable, whether working out of grounded remote communities, urban indigenous enclaves or broader regional, national or transnational bases. Indigenous media activism alone certainly cannot unseat the power asymmetries which underwrite the profound inequalities that continue to shape the world, or resolve the issues and images that their media interventions raise about their past legacies, present lives and cultural futures. These are on a continuum with broader issues of self-determination, cultural rights, political sovereignty and environmental degradation, and may help bring some attention to these profoundly troubling and interconnected concerns.

As indigenous media has grown more robust over the last two decades – in part because of the increasing convergence of media forms that blur the boundaries delineating television from film, web-based work or phone made media. The remarkably diverse array of works suggest that this emergence of media sovereignty – the synthesis of command over media technology with new and ongoing forms of collective self-production and the control over circulation – has much to offer indigenous communities as they redefine their lives to themselves, the world and future generations.

Faye Ginsburg is an American anthropologist, and the David Kriser Professor of Anthropology at New York University where she founded and directs The Center for Media, Culture and History. She graduated in 1976 from the Department of Archaeology and Art History at Barnard College. Her doctoral research was conducted at the Department of Anthropology of the City University of New York in 1986, and her revised thesis was published in 1989 as the award winning book *Contested lives: the abortion debate in an American community*. She has continued to work with cultural activists, in her 25 years of collaboration with Indigenous media makers, and most recently in her work on disability worlds.

NOTES

- 1 An earlier draft of this piece was written for a keynote I delivered at the conference *Indigital: Indigenous Engagement with Digital & Electronic Media* at Vanderbilt University, Nashville, Tennessee, Spring 2015. I am deeply appreciative by the invitation from Marco Antonio Gonçalves and André Brasil to offer a revised version of this article to the Brazilian journal, *Sociologia & Antropologia*. Many thanks to them and to Editor-in-Chief Maria Laura Cavalcanti for her excellent editing. Of course, I am profoundly grateful to all the cultural activists with whom I have worked over the last 25 years for sharing their knowledge, talent and insights with me.
- 2 For information on the history of U-Matic video, once the industry standard until the 1990s, please see <<https://en.wikipedia.org/wiki/U-matic>>. Accessed July 8, 2016.
- 3 For more information on this organization, see <<http://www.witbn.org/>>. Accessed July 8, 2016.
- 4 For a discussion of this project, see my May 4, 2009 piece and commentary on it as part of a media commons discussion on Indigenous media for the web-based *In Media Res. Beyond Broadcast: Launching NITV on Isuma TV*: <<http://mediacommons.futureofthebook.org/imr/2009/05/01/beyond-broadcast-launching-NITV-and-isuma-tv>>. Accessed May 29, 2009.
- 5 As their website explains, Ara Irititja means 'stories from a long time ago' in the language of Anangu (Pitjantjatjara and Yankunytjatjara people) of Central Australia. The aim of Ara Irititja is to bring back home materials of cultural and historical significance to Anangu. These include photographs, films, sound recordings and documents. Ara Irititja has designed a purpose-built computer archive that digitally stores repatriated materials and other contemporary items. Anangu are passionate about protecting their archival past, accessing it today and securing its legacy. See <<http://www.irititja.com/>>. Accessed May 29, 2009.
- 6 <<https://www.w3.org/People/Bos/DesignGuide/compatibility.html>>. Accessed July 8, 2016.
- 7 Please see <<http://mukurtu.org/about/>>. Accessed July 8, 2016.

- 8 Please see <<http://www.localcontexts.org/>>. Accessed July 8, 2016.
- 9 See <<http://www.irititja.com/>>. Accessed July 8, 2016.
- 10 <<http://www.irititja.com/>>. Accessed July 8, 2016.
- 11 <<https://www.facebook.com/NITVAustralia/posts/10152647447707005>>. Accessed July 8, 2016.
- 12 <<http://miyarrkamedia.com/projects/gapuwiyak-calling/>>. Accessed July 8, 2016.
- 13 <<http://miyarrkamedia.com/projects/ringtone/>>. Accessed July 8, 2016.
- 14 The NITV news team did a story on the Gapuwiyak Calling exhibition's debut at the University of Queensland in Australia, showing how mainstream television news routines have been incorporated into indigenous television, while delivering a story about indigenous media from remote communities with a far more distinctive aesthetic..I invited the show to be installed for the Margaret Mead Film Festival in October 2014, held at the American Museum of Natural History in New York City. Miyaarka Media brought over their media made using mobile phones, as well as some of the key members of the collective to install the show and present their work.
- 15 <<http://mediacommons.futureofthebook.org/imr/2009/05/01/beeyond-broadcast-launching-NITV-and-isuma-tv>>. Accessed May 23, 2009.

BIBLIOGRAPHY

Collins, Felicity & Davis, Therese. (2005). *Australian cinema after Mabo*. Cambridge, U.K./New York: Cambridge University Press.

Deger, Jennifer. (2006). *Shimmering screens: making media in an Aboriginal community*. 1st ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Ginsburg, Faye. (2011). Native intelligence: a short history of debates on indigenous media and ethnographic film. In: *Made to be seen: perspectives on the history of visual anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, p. 234-255.

Ginsburg, Faye. (2010). Peripheral visions: black screens and cultural citizenship. In: Iordanova, Dina; Martin-Jones, David & Vidal, Belen (eds.). *Cinema at the periphery*. Detroit: Wayne State University Press, p. 84-103.

Ginsburg, Faye. (2008). Rethinking the Digital Age. In: *Global indigenous media: cultures, poetics, and politics*. Durham, N.C.: Duke University Press, p. 287-305.

Ginsburg, Faye. (1994). Embedded aesthetics: creating a discursive space for indigenous media. *Cultural Anthropology*, 9/3, p. 365-382.

Ginsburg, Faye. (1991). Indigenous media: Faustian contract or global village? *Cultural Anthropology*, 6/1, p. 92-112.

Landzelius, Kyra (ed.). (2007). *Native on the net: indigenous and diasporic peoples in the Virtual Age*. Abingdon, Oxon/New York: Routledge.

Michaels, Eric. (1986). The Aboriginal invention of television in Central Australia 1982-1986. In: *Report of the fellowship to assess the impact of television in remote Aboriginal communities*. Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.

Raheja, Michelle H. (2013). *Reservation reelism: redfacing, visual sovereignty, and representations of Native Americans in film*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Rickard, Jolene. (2011). Visualizing sovereignty in a time of biometric sensors. *South Atlantic Quarterly*, 110/2, p. 465-482.

Singer, Beverly & Warrior, R. (2001). *Wiping the war paint off the lens: Native American film and video*. 1st ed. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Srinivasan, Ramesh et al. (2010). Diverse knowledges and contact zones within the Digital Museum. *Science, Technology & Human Values*, 35/5, p. 735–768.

Turner, Terry. (2006). Anthropology as reality show and as co-production. Internal relations between theory and activism. *Critique of Anthropology*, 26/1, p. 15–25.

Weiner, James F. (1997). Televisualist anthropology: Representation, Aesthetics, Politics. *Current Anthropology*, 38/2, p. 197–235.

Wortham, Erica. (2013). *Indigenous media in Mexico: culture, community, and the State*. Durham, N.C.: Duke University Press.

CINEMA INDÍGENA DO U-MATIC AO YOUTUBE: SOBERANIA MUDIÁTICA NA ERA DIGITAL

Palavras-chave

Cinema indígena;
Direitos culturais;
Soberania política;
Era digital;
Propriedade intelectual.

Resumo

Esse artigo aborda uma ampla gama de projetos, desde os primeiros desafios epistemológicos das experiências de vídeo na remota Austrália Central na década de 1980 quando surgiu um cinema indígena que interveio tanto no imaginário nacional australiano quanto na ideia de cinema mundial. Aborda, também, o ativismo político que levou à criação de quatro estações nacionais de televisão indígenas no início do século XXI: Rede de Televisão de aborígenes no Canadá; Televisão Nacional Indígena da Austrália; Maori TV na Nova Zelândia; e Taiwan Television indígena de Taiwan. Questiona ainda o significado da era digital para os povos indígenas em todo o mundo, que demonstram grande criatividade tecnológica e política.

INDIGENOUS MEDIA FROM U-MATIC TO YOUTUBE: MEDIA SOVEREIGNTY IN THE DIGITAL AGE

Keywords

Indigenous media;
Cultural rights;
Political sovereignty;
Digital era;
Intellectual property.

Abstract

This article covers a wide range of projects from the earliest epistemological challenges posed by video experiments in remote Central Australia in the 1980s to the emergence of indigenous filmmaking as an intervention into both the Australian national imaginary and the idea of world cinema. It also addresses the political activism that led to the creation of four national indigenous television stations in the early 21st century: Aboriginal People's Television Network in Canada; National Indigenous Television in Australia; Maori TV in New Zealand; and Taiwan Indigenous Television in Taiwan); and considers what the digital age might mean for indigenous people worldwide employing great technological as well as political creativity.

¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Departamento de Comunicação e Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Belo Horizonte, MG, Brasil.
agbrasil@uol.com.br

¹¹ Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Belo Horizonte, MG, Brasil
bernardbelisario@gmail.com

André Brasil ¹
Bernard Belisário ¹¹

DESMANCHAR O CINEMA: VARIAÇÕES DO FORA-DE-CAMPO EM FILMES INDÍGENAS ¹

Em comentário a seu filme *A iniciação do jovem xavante* (1999), apresentado no curso Pensamento, cinema e política xavante,² o cineasta Divino Tserewahú contou estar trabalhando em novas filmagens que só poderão ser vistas pelo público *waradzu* (não indígena) em alguns anos. Segundo ele, essas refilmagens participam de um processo maior que consiste em “desmanchar” para refazer todos os seus filmes. Tal processo estaria associado a seu próprio amadurecimento, fruto de uma relação mais estreita com o pensamento e o olhar dos anciãos da aldeia.

Quando os anciãos aprovaram o corte final [do filme *A iniciação do jovem xavante*], foi um sucesso. O lançamento na aldeia foi muito lindo. Mas isso foi no começo. Depois foi mudando a ideia deles e eu comecei a “apanhar” [levar broncas] de novo: ‘Está curto! Esse era bom, mas você cortou. Cadê?’

Na última aula do curso, Tserewahú nos mostrou um corte do filme que está realizando sobre o ritual de iniciação e progressão no mundo do *wai’a*, o mundo espiritual-xamânico do homem xavante, 15 anos depois da produção de seu filme *Wai’a Rini: o poder do sonho* (2001). O trabalho que assistiríamos, segundo o cineasta, era cinema indígena “verdadeiro” (*uptabi*, “registrado em cartório”): “cinema que nós produzimos para o nosso povo, sem legendas. Uma versão longa [na] qual eles podem ver tudo”. No filme, as falas não são traduzidas para o português, e os planos, em sua maioria, mantêm uma intrincada

relação com a duração dos eventos rituais; a montagem segue o movimento cíclico e reiterativo das *performances* corporais e sonoras.

Deixamos a sessão desse filme-em-processo tomados pela beleza das imagens. César Guimarães, um dos professores parceiros do curso, comentou que talvez fosse esse o sentido de se “desmanchar” um filme (tal como Tse-rewahú enunciara): refazê-lo, distendê-lo, alongar seus planos, abrir o filme a suas relações com o fora – sejam elas com a comunidade, os anciãos; sejam com os animais e potências espirituais da floresta, das caçadas e dos sonhos.

Divino Tse-rewahú nos disse também que, cada vez mais, se esforça em fazer as imagens de acordo com um “olhar indígena”, sempre múltiplo: “olhares dos anciãos, olhares das mulheres, tenho que aceitar tudo. Então eu junto. Por isso é que eu faço quatro trabalhos na montagem”.³ O que parece estar em jogo é precisamente seu caráter compartilhado, negociado, marcado por idas e vindas das imagens – constantemente feitas, desfeitas e refeitas, abertas e fendidas pelos processos compartilhados de sua gênese e de sua circulação.

O CINEMA E AS FORÇAS DO FORA

Sem desconsiderar experiências pontuais anteriores,⁴ pode-se dizer que a produção de cinema por realizadores e coletivos indígenas no Brasil ganha uma trajetória sistemática com o trabalho do Vídeo nas Aldeias, projeto iniciado em 1986 no contexto de um indigenismo alternativo à atuação do Estado. Desde então, o VNA tem desenvolvido projetos de experimentação, formação e produção audiovisual ancorados em uma perspectiva de diálogo intercultural, de compromisso e militância.

No momento em que escrevemos este artigo, nos deparamos com um contexto de produção profícua e estimulante, que se torna, ao mesmo tempo, motivo de dificuldade: de um lado, finalmente parece reconhecida a relevância do trabalho do Vídeo nas Aldeias, arduamente encampado por Vincent Carelli e suas alianças (reconhecimento que, diga-se de passagem, não resulta necessariamente na garantia dos recursos materiais e financeiros que um projeto dessa importância merece e necessita).⁵ O trabalho de formação do VNA tem contribuído para ampliar significativamente a produção dos coletivos indígenas de cinema, permitindo, em alguns casos, a consolidação de verdadeiras cinematografias. Alguns desses grupos vêm adquirindo cada vez mais autonomia para produzir seus filmes, conquistando espaços de circulação em festivais e mostras no país e afora.

Mais recentemente, essa produção de cinema tem-se multiplicado para além da atuação do Vídeo nas Aldeias.⁶ Filmes-rituais, ficções roteirizadas e encenadas a partir de narrativas míticas, documentários de caráter militante e pedagógico; testemunhos, registros urgentes em situações de risco: todas essas imagens compõem uma produção difusa e heterogênea que contribui para a afirmação da experiência histórica e cultural dos povos indígenas no

Brasil. De modo mais ou menos sistemático, o cinema tem participado da trajetória de luta por autonomia de grupos em situações as mais distintas: daqueles que tiveram suas terras demarcadas (e que retomam práticas e rituais outrora abandonados) àqueles que se valem das imagens para fazer ver o contexto terrível de ameaças e de violência ao qual estão submetidos e contra o qual resistem. Em tantos casos, o cinema funciona como uma espécie de catalisador para a experiência de grupos que se esforçam por reconquistar seu “devir-índio”.⁷

Não raro a categoria do cinema indígena (ou afins como cinema nativo, cinema dos povos originários ou autóctones etc.) é alvo de crítica, que se endereça a um ou outro termo da equação. De um lado, a rubrica reiteraria a abstração do “indígena” – algo que a etnografia tem trabalhado por desfazer. De outro, sugere certa idealização desse cinema que se tem mostrado de fato impuro, cruzado, realizado em meio a processos de formação e criação compartilhada entre índios e não índios; a partir de técnicas, tecnologias e poéticas de tradição visual ocidental. Não sem razão, Paula Morgado e Nadja Marin (2016) questionam a abordagem dessa prática sob a forma de uma especialidade, já que o jovem indígena “mediador cultural” muitas vezes assume o cinema como prática temporária (“eu estou cineasta”) e não como atividade estética ou profissionalmente circunscrita (“eu sou cineasta”).

Por um lado, uma abordagem endereçada exclusivamente ao cinema como prática especializada, alijada dos processos mais amplos de socialidade e de mediações dos quais participa, perderia o que há ali de mais rico, seu viés indissociavelmente histórico, cultural, político e performativo. Por outro, tampouco podemos desconsiderar a força que essa prática exerce na vida dos próprios cineastas em suas várias relações. Em um comentário⁸ ao filme *Wai’a Rini* (2001), Divino Tserewahú enfatizou o modo como sua vida está investida pela prática cinematográfica.

Se eu não trabalhar, se eu não tiver material para fazer [filmes], eu não durmo bem. Fico pensando sem parar. Minha vida *virou* assim. Porque os velhos se animam muito com o que filmo, edito e mostro ao público da aldeia. Não é fechado, é aberto. Eu coloco o telão sob as mangueiras no pátio central [*warã*].

Um filme nos interessa assim não só em seus aspectos simbólicos ou formais, mas principalmente em sua dimensão pragmática, exigindo ênfase na “agência, intenção, causação, resultado e transformação” (Gell, 1998: 6).⁹ Não é preciso contudo abandonar as questões propriamente expressivas e formais: se elas não visam a uma investigação estritamente estética é porque advêm antes da crença de que, lugar de inscrição precária dos eventos, das ações e da experiência, o cinema seja capaz de cifrar, por meio dessa inscrição, processos que o ultrapassam. Mais do que isso, acreditamos que ele abrigue, em suas estratégias de linguagem e em sua formalização – a composição do

plano, a *mise-en-scène*, a montagem – pragmáticas mais amplas. Dito de outro modo, um filme – e isso nos parece definidor da produção de cinema por coletivos indígenas – se constitui por suas relações com o fora. Um filme se fortalece nas forças que atuam de fora para possibilitá-lo, mas também para desfazê-lo (ou, nas palavras de Tserewahú, para “desmanchá-lo”).

O CORPO-CÂMERA E SUAS RESSONÂNCIAS

De início, o corpo; corpo-câmera. Em artigos pioneiros, Ruben Caixeta de Queiroz (1998, 2004, 2008) desenvolveu um argumento que vincula o cinema realizado por cineastas e coletivos indígenas ao pensamento de Lévi-Strauss ao defender que, se esses podem ser considerados filmes indígenas, é porque são marcados ontologicamente por um “pensamento selvagem”, já que depositam “nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade” (Caixeta de Queiroz, 2008: 117-118). Como *bricolage*, prática heteróclita, na qual o corpo ganha centralidade, o cinema (especialmente o documentário) ofereceria aos indígenas um meio produtivo para realizar sua antropologia reversa, nativa.

Nos termos do cinema, essa centralidade do corpo teria como desdobramento direto o privilégio ao momento da filmagem em relação às operações de montagem.¹⁰ Mais do que uma assimilação de códigos prévios, filmar (assim como o aprendizado técnico de manejo da câmera) envolve um saber corporal,¹¹ em mútua reconfiguração entre corpo e máquina. Bastante diversos, tanto na maneira como o corpo é convocado quanto em seus efeitos expressivos, os filmes guardam em comum o fato de que, acoplado à câmera, o corpo do cineasta não se furta nem se protege do atrito com o mundo. Trata-se de um corpo que, ao filmar, marca sua presença em cena, deixando-se, por sua vez, afetar por aquilo que filma. A imagem é o índice de uma relação mediada pela câmara. Em maior ou menor grau, essa câmera-artefato-corporal – câmera-máscara, câmera-pele-de-animal, câmera-flecha, câmera-canoa, câmera-armadilha, câmera-flauta, câmera-bicho-preguiça (Brasil, 2013) – é incorporada às práticas ritualísticas e cotidianas nas aldeias.

Inicialmente o acoplamento entre o corpo e a câmera permite que a dimensão que denominaríamos fenomenológica – ou seja, tudo aquilo que se inscreve concretamente na imagem, em sua gênese “indicial”¹² – entre em relação com uma outra dimensão, digamos, cosmológica – constituída por processos muitas vezes invisíveis que afetam a imagem, mas que a ultrapassam. Assim como em situações de xamanismo e ritual o corpo é afetado por agências cuja presença não nos é dado ver, também a câmera o será: o que ela apreende e inscreve será efeito da relação não apenas com os objetos e fenômenos visíveis, mas também com essas agências invisíveis. O corpo-câmera estabelece vínculos, contiguidades e vizinhanças entre as dimensões visível e invisível, uma a ressoar a outra: e o que se inscreve na imagem constitui, assim, relações.¹³

Acreditamos que essa convocação do corpo – corpo-câmera situado e relacional – repercute e constitua também outros processos de construção do filme. Também a montagem ganhará tantas vezes o aspecto de uma busca, marcando-se como processo tateante, e em alguns filmes os corpos serão convocados de maneira concreta, literal, no momento de manejo das imagens na ilha de edição.¹⁴ Um filme já finalizado poderá ser refeito, repercutir em outros filmes ou mesmo ser “desmanchado”, como nos sugeria Divino Tserewahú.¹⁵ Imagens de arquivo serão retomadas para provocar reencenações por parte daqueles que atualizam a experiência histórica por meio dos seus gestos, corpos e lembranças.¹⁶ Mesmo a situação de exibição das imagens será, em muitos casos, trazida para o interior da cena em circunstanciais “comunidades de cinema”: expõem-se ali os corpos dos espectadores, sua reação sensível às imagens – as palavras, as interjeições, os olhares atentos (Brasil, 2016a). Poderíamos dizer então que, por meio desses e de outros procedimentos, os filmes trazem para a filmagem atividades que a precederiam, como a montagem e a exibição. Expostas em cena nos filmes, essas etapas estão assim reincorporadas, e o cinema se explicita como uma pragmática na qual o corpo e as máquinas estarão de um modo ou de outro implicados. O cinema se acopla a outras atividades, adquirindo um pouco de seu movimento e duração: a dança, a conversação, a caminhada, a caçada, a pescaria, a construção da casa, o manejo de um artefato.

É preciso dizer, em contrapartida, que os filmes não deixam de instaurar uma espécie de defasagem (definidora, afinal, do cinema): implicado, o corpo-câmera não o faz sem tomar distância (parcial, nunca demasiada) em relação àquilo que filma, tornando a experiência objeto de reflexão e de perspectivação.¹⁷

Feitas essas proposições, deixemos de lado as tentativas de definição *a priori* do que seja o cinema indígena – já que suas formas de existência variam: dos registros quase sem montagem exibidos nas aldeias aos filmes de arquivo de montagem enfática; das tomadas urgentes em situações de confronto aos filmes-rituais que, em alguns casos, se tornam espécies de “metarrituais” (Cai-xeta de Queiroz, 2008); dos filmes montados em parceria com editores não indígenas aos novos trabalhos montados exclusivamente por realizadores indígenas, produção essa ainda incipiente. Neste momento, atentaremos a filmes em que forças e agências externas ao mundo visível atravessam e tensionam a forma dos filmes, distendendo-a (sob o risco de, às vezes, desmanchá-la); forças e agências do fora – em termos fílmicos, do fora-de-campo.¹⁸ Invisíveis, elas se modulam, precipitam e inscrevem nas imagens, de modo variável e singular de filme a filme. Talvez (e essa é apenas uma hipótese) possam nos sugerir relações entre os filmes, em sua formalização singular, e processos cosmológicos mais amplos. Mas, se esses processos deixam sua marca na imagem, essas tendem a ser sempre oblíquas, enviesadas, nunca plenas ou diretamente apreensíveis.

Sem desconsiderar a dimensão fenomenológica definidora do cinema, vamos arriscar então a hipótese de que nele se engendra também uma máquina cosmológica, cuja matéria é em grande medida (mas não apenas) invisível: as propriedades espaciais e temporais do universo, os tipos de seres que nele se encontram, os princípios ou potências que regulam e animam sua origem, que atravessam sua experiência histórica e seu devir (Viveiros de Castro, 1991). Em termos fílmicos, a forma como essas duas máquinas, fenomenológica e cosmológica, se relacionam traduz-se de forma indireta, não mimética, pela relação entre o campo e o fora-de-campo – aqui definido simplesmente como aquilo que não está visível em cena, mas que nela incide. Em sua dimensão cosmológica, o fora-de-campo será um lugar contíguo à aldeia, abrigando contudo mundos outros, arriscados, habitados por animais-espíritos, por agências e potências não humanas da floresta. Como uma espécie de expressão cinematográfica que articula domínios análogos àqueles em questão no “multinaturalismo” ameríndio (Viveiros de Castro, 2002), o fora-de-campo será justamente o que torna permeável, o que permite a passagem, no filme, entre mundos contíguos mas profundamente díspares, incomensuráveis.

Essa hipótese, ainda excessivamente abstrata e generalizante, pode ganhar a forma de perguntas cujas respostas se darão à escala dos filmes: Como campo e fora-de-campo se relacionam em cada caso? Como se passa de um a outro e o que se produz nessa passagem?

CURADORES DA TERRA-FLORESTA: VER, SER VISTO

Comecemos retomando essa estratégia simples, mas de efeitos complexos, reversos: em *Urihi Haromatimape: Curadores da terra-floresta* (2013), o diretor Morzaniel Iramari Yanomami recorre a planos longos, no quais os corpos são filmados lateralmente, mantendo sua relação com o espaço vazio em torno. Uma a uma, o filme acompanha as *performances* de xamãs yanomamis (dos mais experientes aos iniciantes), que se reuniram na aldeia de Watoriki por iniciativa de Davi Kopenawa.¹⁹

Desde o início, o filme explicita sua destinação, convocando os espectadores *napë* (não indígenas) a aprender sobre as práticas e o pensamento xamânicos. Na introdução do filme, vemos a fabricação do *yakoana*, pó cuja inalação permite aos xamãs receber a visita dos *xapiripë* (como os Yanomami denominam a miríade de povos-espíritos com os quais se relacionam, se aliam e não cessam de aprender). Acompanhamos a chegada dos convidados, vindos de aldeias vizinhas, a cuidadosa pintura e ornamentação dos corpos. Ouvimos a narração em voz *over* a nos ensinar sobre o trabalho dos pajés que cuidam do mundo para não deixá-lo “ficar triste e chorando”. A partir daí, a câmera segue, uma a uma, as *performances* abrigadas no amplo pátio ao centro da aldeia: em certas tomadas, ela assume o ponto de vista dos demais xamãs, que assistem às *performances*, alinhados em semicírculo; mas na maioria das vezes,

ela filma lateralmente, apanhando a relação entre aqueles que assistem, aqueles que performam e o entorno.

A filmagem não encobre nem afasta as impurezas do plano – as hesitações e leves oscilações que caracterizam a busca do enquadramento preciso, econômico. Ao variar entre planos mais fechados, atentos à minúcia dos gestos, e planos abertos que reinserem os corpos no espaço, Morzaniel estabelece relações entre as dimensões do visível e do invisível, tornando o plano permeável. Partindo então de um olhar fortemente fenomenológico, aberto à integridade das *performances* ritualísticas em sua própria duração, *Curadores da terra-floresta* se abre e se desdobra, constituindo-se assim por um trabalho com o invisível: em vários planos, o espaço vazio dura e atua em contiguidade com o fora-de-campo (ver foto 1, na p.608). Nesse sentido, o filme – essa é a hipótese que tentamos sugerir – altera a experiência com a imagem, de modo que ela possa abrigar não apenas o que se dá a ver, mas também o que nela só se perceberia, quem sabe, por meio de uma outra modalidade de visão.

Morzaniel filma um encontro de xamãs, espécie de “parlamento” (que abriga homens e espíritos animais), realizando outra parte da tarefa “cosmopolítica”:²⁰ aquela que se endereça a nós, os *napë*, para que vejamos e aprendamos sobre essa importante atividade dos xamãs. Mais do que decupar os gestos, em uma narrativa explicativa, *Curadores* toma os corpos no espaço, enfatiza a ligação entre as *performances* e o entorno do pátio, da floresta e da montanha, de onde descem os *xapiripë*, em espelhos resplandecentes, para cantar e dançar com os xamãs (Kopenawa & Albert, 2015). Trata-se de preservar a contiguidade entre o espaço fenomenológico do filme e o espaço cosmológico, filmando a relação entre um e outro; o modo como um age sobre o outro, como um reverbera no outro, ainda que permaneçam ontologicamente descon-tínuos um em relação ao outro.

O plano centrífugo, aberto ao que vem de fora – do fora-de-campo, justamente – produz uma relação indicial por meio da qual o visível é atravessado pelo invisível, sendo por ele afetado e alterado. Por meio dos cantos entoados pelos xamãs, os *xapiripë* – invisíveis ao nosso olhar – parecem povoar o espaço, atravessando o corpo em sua transformação. Se nós não “vemos” imagens dos espíritos (imagens-espírito), podemos contudo vê-las agindo sobre o corpo do xamã. É peculiar aqui o funcionamento do índice: “como espectadores somos convocados não a crer naquilo que nossos olhos veem, e sim naquilo que os olhos não veem, mas que ainda assim age sobre o corpo em *performance*” (Brasil, 2016c). O invisível atravessa os corpos, como o vento atravessa a vela de um barco, tornando-se concreto em sua invisibilidade e conferindo à vela e ao barco algo de sua agência.

A montagem paradigmática, em séries de *performances*, ganha pertinência: trata-se menos de decupar a atividade do xamã, para dali deduzir a narrativa de seu entendimento, do que de colocar lado a lado *performances* singu-



I

A performance e o pátio vazio

Fonte: Fotogramas do filme *Curadores da terra-floresta*

lares: cada corpo a entoar um canto e a percorrer o pátio em devir-animal; cada corpo, uma *manerie*, um modo de acionar um mundo e os seres que o habitam. A série permite acessar paradigmaticamente aquilo que atravessa, em suas variações, cada *performance*; acessar, portanto, o dispositivo transversal do xamanismo. Ela nos ensina também como esse dispositivo não se deve abstrair do corpo, produzindo-se nessa relação entre a *performance* singular – sua manifestação visível, situada – e os espaços que atravessa.

Operando passagens entre o visível e o invisível, o filme ressoa algo do xamanismo, assumindo a tarefa de ensinar aos espectadores brancos a ver aquilo que não veem. Ou, mais concretamente, ver o que os xamãs, reunidos em círculo, estariam vendo enquanto apontam para o fora-de-campo (ver foto abaixo). Se não temos a capacidade de ver do mesmo modo – afinal, não dominamos as técnicas xamanísticas e não fomos formados nessa outra modalidade de visão –, resta-nos imaginar. Em certo sentido, o filme participa dessa pedagogia em que ensinar a ver significa reaprender a imaginar, ou, nos termos de Kopenawa & Albert (2015), a sonhar.



2

Enquadramento lateral: miradas de xamãs

Fonte: Fotograma do filme *Curadores da terra-floresta*

Nesse sentido, o filme parece ancorar-se em tradição escópica distinta daquela ocidental (da qual o cinema participa, não sem a alterar). O que Morzaniel filma são “imagens-espírito”: na cosmologia yanomami, os xamãs não apenas veem os espíritos, mas são vistos por eles, para então ver através de seus olhos (Kopenawa & Albert, 2015).²¹ Não seria esse, em suma, o tipo de convocação que o filme faz a nós, espectadores? Olhamos a imagem – as maneiras dos corpos e os vazios do pátio – e nos sentimos também olhados por ela. O invisível parece então ser capaz de nos olhar em retorno; em certo sentido, de nos interpelar. Tomado como dispositivo estritamente fenomenológico, o cinema não pode ver, nem nos fazer ver os espíritos. Mas, tendo sua fenomenologia alargada, ou mesmo invertida pela cosmologia (as modalidades de visão que ela propõe), trata-se menos de ver o invisível do que de ver “por meio” do invisível.

AS HIPERMULHERES: RESSOAR

A sua maneira, o filme *As hipermulheres* (2011) também sugere uma pedagogia da visão que nos ensina a perceber as agências que, invisíveis, incidem no mundo visível. Se em *Curadores*, o *yakoana* é uma espécie de alimento para os espíritos – como se o sopro do pó através da taquara fizesse a ligação entre o mundo dos Yanomami e aquele dos *xapiripë* –, aqui, a relação entre um e outro se dá em uma espécie de ressonância, que encontra nos cantos e na dança seu elemento de passagem.

A direção do filme é assinada pelo realizador indígena Takumã Kuikuro, pelo antropólogo Carlos Fausto e por Leonardo Sette, do projeto Vídeo nas Aldeias.²² Assim como os filmes anteriores, *As hipermulheres* está intimamente ligado ao ritual que põe em cena, principalmente no que se refere a seus aspectos sensíveis. O documentário apresenta a aldeia de Ipatse em meio aos preparativos para o grande ritual feminino do Alto Xingu, o *Jamugikumalu* (na língua kuikuro). Nesse ritual, o mundo das mulheres xinguanas é posto em relação com um outro mundo, o mundo das mulheres-itseke, das “hiperchefas” – *iamurikumã*, na língua aruak – míticas. Isso porque esse ritual, assim como outros rituais *unduhe* dos Kuikuro, pode ser *tütsekekinhü* (Mehinaku, 2010) – fazer relação com itseke.²³ Se o mito narrado no filme pelos mestres das histórias já dava a perceber uma relação estreita entre as *performances* rituais e as *performances* das mulheres-itseke míticas, é por um comentário feito por um dos espectadores do ritual assentado à sombra da *Kuakutu*²⁴ que se confirma algo que podíamos intuir: “Itseke! Do mesmo jeito que as hipermulheres se pintaram. Olhe lá, itseke. É itseke de verdade!”.

Adornadas com suas pinturas, colares, cintos, joelheiras, braçadeiras e cocares, percutindo seus pés e balançando seus braços, cantando e dançando os cantos que as mulheres míticas cantaram e dançaram para se transformar em itseke, as mulheres filmadas pelas cinegrafias kuikuro no ritual estabele-

cem um campo de ressonâncias entre diferentes domínios. A relação da câmera com a *mise-en-scène* das mulheres sugere que o filme encontra-se apanhado pelo campo de ressonância maquinado no ritual (Belisário, 2014a; 2016a). O campo de visibilidade que o filme constitui junto a essas mulheres está em ressonância com o fora-de-campo invisível das *itseke* – com quem dançam e cantam, para quem oferecem o alimento e o discurso cerimonial. Os cantos, as coreografias e as pinturas das *jamugikumalu* ressoam no corpo das mulheres e do próprio filme, dando materialidade e forma à transformação mítica (virtual) das mulheres em *itseke*. Nessas sequências rituais, o invisível se faz presente por meio da ressonância com o visível, campo e fora-de-campo vibram uma mesma frequência maquinada pelo ritual mítico.

A sequência do grande círculo coreográfico interétnico (*Sahugagülü*) é um bom exemplo de como esse fenômeno da ressonância estabelece relações entre o campo visível e aquilo que subsiste invisível no fora-de-campo. Quando a câmera se desloca do polo visual – as jovens que encabeçam a fila – para o polo musical dessa forma coreográfica (ver foto 3, na p.612), o filme faz ressoar em sua escritura uma componente de extrema intensidade: os cantos das *igisüoto* que, ao tomar o espaço sonoro da cena, lançam a câmera e seu microfone novamente ao movimento em ressonância com a grande forma coreográfica.

O ritual se faz perceber no filme como um grande ressoador a colocar em relação os corpos visíveis e audíveis das mulheres no pátio cerimonial da aldeia com os corpos invisíveis e imemoriais das *itseke* no fora-de-campo. Ao traçar seu enquadramento (corte móvel no contínuo espacial) em ressonância com a coreografia transformacional das mulheres-*itseke* em cena, a câmera de Takumã e de seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema constitui, para o espectador do filme, um espaço cujos aspectos sensíveis modulam as direções, as intensidades e afecções implicadas nesse devir-ritual.

Nas cenas de xamanismo, tanto em *As hipermulheres* quanto nos filmes anteriores de Takumã, o que se percebe é a presença de uma zona invisível de virtualidades que modifica o estado, as ações e os movimentos dos corpos em campo. Isso porque sua invisibilidade não é só uma operação do enquadramento. Tal invisibilidade no fora-de-campo parece estar muito próxima da noção (e da experiência) da “floresta”. A floresta, que circunda a aldeia, por sua vez, pode ser pensada como o seu fora-de-campo, que não cessa de avançar sobre o “campo”.²⁵ As onças e os *itseke* partilhariam dessa mesma invisibilidade dos predadores. Ainda que possamos pensar a floresta como um conjunto mais extenso, que engloba a aldeia em uma espécie de continuidade fenomenológica, é a sua dimensão de virtualidade que parece estar em questão quando a onça ou o *itseke* agem invisivelmente no território dos homens. O ritual faz ressoar no filme essas diferentes dimensões dos *itseke*.



TATAKOX DA VILA NOVA: POVOAR, ESCAVAR

No documentário *Tatakox da Vila Nova* (2009), assim como em grande parte dos filmes-rituais dos Tikmũ'ũn (Maxakali), o invisível se faz perceber por um tipo de povoamento da imagem. A singularidade desse filme no cinema maxakali se dá pela figuração que produz ao relacionar os domínios do visível e do invisível: a escavação entre o campo da aldeia e fora-de-campo dos povos-espírito *tatakox*.

O filme foi realizado pela comunidade da aldeia Vila Nova do Pradinho, localizada na Terra Indígena Maxakali, em Minas Gerais. Após a oficina de vídeo realizada nessa comunidade pelo projeto Vídeo nas Aldeias em 2008, Guigui e os demais xamãs do Pradinho, insatisfeitos com o filme *Tatakox* (2007) realizado por Isael Maxakali, da Aldeia Verde, resolvem realizar o “mesmo” ritual, para que esse também fosse filmado. Segundo comenta em cena um dos xamãs, “antes ninguém sabia de onde os *tatakox* tiravam as crianças, mas agora nós vimos” (Manuel Damásio).

A primeira das três sequências que compõem o filme é precisamente a cena em que os *tatakox* desenterram os filhos para levá-los à aldeia.²⁶ Os espíritos-lagarta surgem do fora-de-campo zumbindo suas flautas-taquara. Vêm povoar o espaço da cena imantada pelo buraco; passam a circundá-lo como mariposas até que alguns deles se põem a escavá-lo, expandindo sua abertura. Tudo isso sob a assistência dos xamãs e de Guigui, que dirige não só a *mise-en-scène* dos *tatakox* como a própria câmera imersa na tensão entre a tomada de distância (necessária para filmar) e a imersão na dinâmica do ritual como uma de suas agências (ver foto 4, na p. 614).

A presença e a *mise-en-scène* dos *tatakox* conferem certa entropia à cena (Belisário, 2016b). E mesmo quando a câmera consegue atravessar o campo de intensidade criado pelo enxame dos espíritos-lagarta em direção ao buraco, seu enquadramento é constantemente atravessado, cortado pelo movimento-mariposa dos *tatakox*. A saturação do espaço sonoro pelo som das flautas-taquara, apitos e assovios confere uma componente de extrema intensidade à dinâmica sensível da cena. A voz e os gestos dos xamãs precisam estar carregados de energia para se fazer ver e ouvir em meio ao enxame. Tudo vibra ao redor do buraco escuro dos *tatakox*.

A ação de cavar a terra, que ocupa quase toda a extensão da sequência, torna-se também o trabalho de escavação de uma passagem entre os domínios do visível e do invisível. Trabalho, esse, inscrito no interior daquele campo de intensidades que perpassa toda a cena ritual. Cada golpe que os *tatakox* desferem sobre a terra ressoa como uma descarga da energia que se acumula em torno do buraco. E quanto maior se torna sua abertura, maior a presença dos filhos de *tatakox*.

Tragada para o interior do ritual, a câmera parece assumir então uma “perspectiva interna”, como se olhasse de dentro do espaço mítico-ritualístico. A constatação poderia soar contraditória frente à demonstração dessa cena difusa, aberta e relacional, mas essa talvez não seja exatamente uma contradição



para os Tikmũ'ũn: afinal, entre eles, uma perspectiva interna se define e sobrevive (ou melhor, devém) por força de sua abertura ao exterior (Tugny, 2011); das relações tão cuidadosas quanto incontáveis que mantêm com os povos-espírito. Por isso, aquilo que nos parece opaco, fechado em sua forma visível (o buraco escuro de onde se retiram as crianças), sob os olhos e as câmeras dos Tikmũ'ũn, abre-se como uma rede de socialidade muito concreta, espécie de “povoamento” do mundo visível por seres, eventos e agências vindos de outros mundos.

Como dissemos, nesse e em outros filmes tikmũ'ũn,²⁷ observa-se esse povoamento do espaço da aldeia pelos povos-espírito (os *yãmĩxop*) com quem mantêm relações de aliança e mútua adoção. Mais do que simplesmente registrar os eventos, a câmera, reiteramos, parece assumir agência nessas passagens. Não à toa, os cineastas acompanham ou mesmo trazem consigo os visitantes que chegam à aldeia; não raro, a câmera os aguardará ali, na região limítrofe em que o invisível se precipita no plano visível. Os *yãmĩxop* povoam o plano que, assim, abrigará a coabitação de espaços descontínuos, mundos impossíveis.²⁸ Ou, ao contrário, os acompanhará em sua despedida da aldeia, e nós os perderemos de vista a desaparecer na mata.

A alteração da máquina “fenomenológica” do cinema pelas forças cosmológicas faz com que se constitua um campo de visibilidade distinto daquele que apontaria para uma objetividade daquilo que é filmado. Pelo contrário, o que está em jogo é precisamente a imagem como experiência, carregada de intensidades e atravessada pelo impensado, por devires-animais. Se o filme pode fazer inscrever algum aspecto da cosmologia dos Tikmũ'ũn, o será menos por um gesto explicativo – que viria organizar e dar sentido ao todo do universo – do que por traços sensíveis das forças e afetos não humanos que lançam os homens (e o próprio cinema) para os limiões do território da significação. Devir-lagarta dos homens, devir-mariposa das lagartas, devir-enxame das taquaras – linhas de fuga que conjuram qualquer possibilidade de unidade de sentido tanto à figura dos espíritos que povoam o cosmo dos Tikmũ'ũn quanto a sua *mise-en-scène*. Essa outra experiência da visão e da escuta faz emergir um campo de sentidos afetado pelas próprias formas e matérias expressivas: a pintura dos corpos, o seu movimento, o som que emitem. Figurações irreduzíveis que fazem inscrever no espaço e na duração da cena outra pragmática da visão. “Não um ato que consiste em projetar sobre o outro corpo uma mirada empírica, o olhar, mas uma experiência relacional, os corpos se deram a ver e as visões foram afetadas mutuamente” (Tugny, 2011: 89). E se o corpo do filme pode ser ele mesmo afetado por esse regime de intensidades que arrasta homens e animais a uma estranha zona de vizinhança, é na passagem daquilo que subsistia invisível no fora-de-campo ao domínio do visível que essas intensidades cosmológicas ganham uma potência arrebatadora. E à medida que nós, os “não índios”, somos convocados a habitar esse outro território da experiência como espectadores do filme, é o próprio cinema que devém outro.

SHUKU SHUKUWE: TROCAR DE CASCA

A maneira como *Shuku Shukuwe: a vida é para sempre* (2012) faz relacionar o visível e o invisível nos parece outra: trata-se menos de ver o invisível contíguo, a incidir indicialmente no mundo visível, do que de ver aquilo que, já presente (de certo modo, visível) em cena, se faz notar por uma leve oscilação entre figura e fundo. O filme faz parte do projeto Huna Hiwea, o livro vivo, organizado por Agostinho Manduca Mateus Ika Muru,²⁹ e reencena mitos huni kuī (kaxinawá), nos levando à origem das ervas medicinais. Organizado em quadros relativamente autônomos, cada qual dedicando-se a um aspecto do repertório mítico huni kuī, *Shuku Shukuwe* constitui-se por planos centrípetos que circunscrevem, com ênfase, os elementos e eventos em cena (algo, portanto, diametralmente oposto aos planos centrífugos e entrópicos de *Tatakox*). Carolina Canguçu (2016), pesquisadora que também participou da produção do filme, aproxima *Shuku Shukuwe* ao cinema de poesia para constatar que ali não se enfatiza o fora-de-campo: o enquadramento estático teria a força de trazer os acontecimentos para o interior da cena delimitada pelas bordas do quadro. Diante dessa opção formal, nos perguntamos então: como – por meio de que operações – a dimensão cosmológica e mítica atua no filme, incidindo em seu campo visível?

Já em seu início, *Shuku Shukuwe* estabelece os traços definidores de sua composição: o plano fixo, a duração da imagem, a presença dos corpos, dos eventos, dos sons e das vozes, que não estão a serviço da atuação dos atores no decurso da narrativa, mas que se afirmam em sua “expressão sensível” (Canguçu, 2016). Os mitos não se traduzem por meio de uma encenação naturalista: ao contrário, a composição da cena, assim como a *performance* dos atores, não recusa sua condição de artifício, produzido pelo e para o filme. Pajé Agostinho é personagem e narrador em cena e, para a tarefa, recorrerá fundamentalmente ao canto.

Uma cena de *Shuku Shukuwe* em que o canto do mito de origem é entoado nos oferece, de início, as pistas acerca do modo muito particular como o fora-de-campo se dá a ver; o modo como se revela ou infiltra-se no campo visível. Trata-se de um momento central – irradiador –, no qual, em um único e longo plano, pajé Agostinho e Dua Busê cantam, iluminados tenuamente pela luz dos candeeiros (ver foto 5, na p.618). A *performance* baseia-se no paralelismo e na repetição, levemente diferida no tempo, das sequências do canto. Em seu desenho reiterativo e circular, o canto abriga diferenças internas, que se produzem pela defasagem temporal e pela maneira singular como cada sequência é atualizada por um e por outro, considerada também sua *performance* corporal.

Esse modo de produzir diferença – de um fundo repetitivo destacam-se pequenas variações – nota-se talvez na maneira como as imagens do filme são compostas. Em uma sequência anterior, ela também emblemática das opções formais em jogo, vemos a imagem de um tronco de mulateiro que, filmado em plano fechado, expõe suas camadas, seus matizes e suas cascas (ver foto 6, na

p.618). A árvore, nos conta o narrador, foi “quem ouviu o canto ‘Shuku Shukuwe’ da vida eterna”. Diferentemente dos parentes huni kuĩ, que ao escutar o canto não se furtaram a perguntar “para que serve”, essa e outras árvores – pau-barrigudo, cerejeira, castanheira – e alguns animais – cobra, aranha, barata, siri, caranguejo, camarão – ouviram-no em silêncio: por isso mesmo, até hoje, largam suas cascas e se renovam.

Ora, não seria esse o modo como o fora-de-campo (se é que ainda o podemos chamar assim) se revela no filme? De um fundo homogêneo vão-se destacando, vão-se matizando diferenças: figuras, desenhos, variações de entonação. Nesse caso, o fora-de-campo – mítico, cosmológico – não adentra o campo pelas bordas (em relação com o movimento de câmera). Seus elementos parecem estar lá desde o início, mas só se percebem, sutilmente, quando algo se desprende, quando uma figura oscila e se destaca do fundo da imagem. Essa seria, portanto, uma atualização paradoxal do fora-de-campo que não está fora, mas que, já em cena, circunstancialmente imperceptível, faz-se notar por meio desse descolamento, por meio de um plano que se “descasca”, permitindo que as figuras – os eventos, os corpos, os movimentos – se delinhiem de um fundo aparentemente homogêneo (por exemplo, a vegetação da floresta). Assim, os quadros fixos de *Shuku Shukuwe* nos oferecem o recorte e a duração necessários para que possamos acompanhar uma transformação, mínima que seja, que se produz em um fundo estático: o movimento de um inseto, a modulação de uma voz, a variação de luz, uma figura que aparece levemente na penumbra noturna, um corpo que, misturado à folhagem, se move e se dá a ver; a fusão entre um rosto pintado e uma planta (ver foto 7, na p.619).

Aqui, então, a percepção exigiria uma espécie de pedagogia, da qual o filme faz parte. Em artigo anterior, essa hipótese fora aventada, na abordagem de outro filme huni kuĩ: ao analisar *As voltas do kene* (2010),³⁰ sugerimos ressonâncias entre a forma fílmica e a própria construção formal do *kene*, grafismos característicos da tecelagem, da cestaria e da pintura corporal, especialidade feminina entre os Huni Kuĩ (Brasil, 2016b). Na esteira de Els Lagrou, tomamos o *kene* como imagens-armadilha: elas se valem de uma complexa mas depurada economia formal para capturar o olho e o espírito e conduzi-los em meio à experiência xamânica. A armadilha, nesse caso, opera tanto pelo caráter transformacional das formas (as sutis variações no interior dos padrões, as oscilações entre figura e fundo) quanto por seu caráter sugestivo (a incompletude dos grafismos). “O desenho da cobra contém o mundo”, diria Edivaldo, jovem liderança huni kuĩ. “Cada mancha na sua pele pode se abrir e mostrar a porta para novas formas” (Lagrou, 2002: 40).

Ali, ainda em diálogo com Lagrou (2013), nos interessava uma técnica específica chamada *umin kene*: muito valorizada entre os Huni Kuĩ, ela apresenta certa dificuldade em sua fabricação e percepção, já que, nesse caso, as



5
O canto: repetição e defasagem
Fonte: Fotograma do filme *Shuku Shukuwe*



6
Camadas e matizes
Fonte: Fotograma do filme *Shuku Shukuwe*



7
Figura e fundo
Fonte: Fotogramas do filme
Shuku Shukuwe

mulheres tecem ou trançam sem utilizar cores contrastantes. A técnica nos ensina, portanto, a ver o que já está visível, mas, cujo ver (uma “percepção imaginativa”, de acordo com a autora) precisa ser aprendido pela própria pedagogia do desenho.

Algo semelhante parece ocorrer em *Shuku Shukuwe*: apreendidas em meio a um processo de transformação, por uma espécie de oscilação do olhar, as figuras se destacam do fundo aparentemente homogêneo, expondo suas diferenças. Elas já estão lá, mas precisam ser reveladas por esse duplo jogo: de um lado, a sutil metamorfose do objeto-imagem; de outro, a percepção que precisa aprender a ver (o que já estava ali visível).

Podemos reter, por fim, uma hipótese: aqui, a maneira como o fora-de-campo constitui a imagem tocaria um saber (ou uma cosmologia) cujos elementos, vinculados nesse caso ao xamanismo, não se encontrariam em uma dimensão transcendente, apartada do mundo concreto, visível: eles são imanescentes à floresta, ao rio, aos cantos, às relações de socialidade; imanescentes a suas transformações e metamorfoses. Vê-los, contudo, depende de um aprendizado, do qual participam essas imagens que – em sua composição e geometria mesmas – armadilham o olhar e conduzem a atenção aos detalhes, às oscilações e aos limiares.

BICICLETAS DE NHANDERU: CONVERSAR, PERAMBULAR

Lembremos, por fim, o cinema de caminhada e perambulação dos Mbya-Guarani: nesses belos filmes, abertos aos pequenos detalhes e questionamentos do cotidiano, afirma-se o modo de vida na aldeia, não sem o colocar em relação com o entorno das fazendas, das cidades e do turismo. O fora-de-campo permitirá justamente esse duplo e mútuo movimento: de um lado, os personagens deixam a aldeia para viajar pelo entorno (sejam outras aldeias, sejam as fazendas, os municípios vizinhos, os espaços turísticos como as ruínas das Missões Jesuíticas). De outro, esse entorno adentra a vida na aldeia, por meio do comércio miúdo, da festa, do jogo e da bebida, por meio da ameaça invisível dos fazendeiros. Do fora-de-campo, vêm também os signos do universo mítico e espiritual mbya-guarani.

Bicicletas de Nhanderu (2011), segundo filme feito pelo coletivo, nos tem interessado especialmente pela maneira como trama, à dimensão geopolítica do fora-de-campo, uma outra, cosmológica (Brasil, 2012; 2016b). O espaço exíguo da aldeia de Koenju em São Miguel das Missões se mostra, contudo, aberto, atravessado por relações com o fora. Dedicando-se ao cotidiano e à vida espiritual da aldeia, as cenas do filme constroem-se fortemente pela relação que estabelecem com o fora-de-campo: esse se trama, se traça e se mostra por meio de seus respingos, de suas lascas; por meio das palavras ditas cuidadosamente pelos Mbya-Guarani em suas conversas à beira da fogueira; da errância das crianças pelo entorno; “seja habitado pelos brancos (fazendeiros, tu-

ristas, comerciantes); seja pelas divindades, o fora-de-campo é coextensivo – como que alinhavado – ao cotidiano da aldeia” (Brasil, 2016b).

Essas “lascas do fora-de-campo” surgem, logo no início do filme, quando um raio cai sobre a árvore próxima, algo que será interpretado como um “susto” provocado por um espírito bravo. Dentro da maloca, a avó Pauliciana conversa sobre o raio e pede um pedaço do galho da árvore, do qual fará colares. Objeto de elaboração e criação, a “lasca” reaparecerá em outros momentos do filme, quando, por exemplo, um dos jovens realizadores mostra para a câmera o colar que ganhara (ver foto 8, nas p.622-623).

Nos filmes mbya-guarani, a trama entre o fora-de-campo (seja aquele do entorno das fazendas e das cidades, seja aquele dos deuses) e a cena segue, em grande medida, o alinhavo das palavras, em uma espécie de *mise-en-scène* da conversação. Constantemente, os acontecimentos ligados à vida na aldeia são objeto de conversa entre os anciãos e os jovens; entre o *karaí* e o diretor Ariel Ortega; entre as crianças e a câmera que as acompanha em suas perambulações. Essas conversas são pontuadas por sequências que, elas também, expressam, atenta e sutilmente, a forma como a aldeia “elabora” o que vem de fora; a forma como “espiritualiza” objetos e práticas, seja um pote de gabiobas recém-colhidas, seja uma cerejeira derrubada, seja a festa ou a construção da casa de reza, seja o próprio filme que se expõe em seu processo de feitura.

A palavra mbya-guarani recebe no filme cuidado e espessura à altura de seu papel constitutivo do modo de vida do grupo. Sobre esse aspecto, destacávamos a forma cuidadosa, conscienciosa, precisa como a palavra é ali enunciada. “Como observou pioneiramente Pierre Clastres, parece haver uma preocupação rara em nomear os seres e as coisas segundo sua natureza divina, o que resulta na transmutação linguística do prosaico em uma fala de notável riqueza poética” (Brasil, 2012). Em entrevista, o diretor Ariel Ortega traduz esse cuidado em termos de realização fílmica, ao chamar atenção para o tempo certo, o momento adequado de enunciação das palavras: “De tardezinha, por exemplo, ou então bem cedo. Esses são os momentos de se conversar, aí as palavras são boas. Por isso existem todas as ‘belas palavras’. Por isso também é difícil, porque sentimos quando alguma situação é forçada. Assim, se aquele não é o momento certo, então não é o momento de se filmar” (Carvalho, 2011: 141-142).

Ainda que guardem estreita relação com o universo mítico e espiritual dos Mbya-Guarani, no filme as palavras assumem escala prosaica, miúda, fragmentária, e os saberes vão-se pontuando aqui e ali, de maneira mais ou menos alusiva. A palavra é, portanto, ao mesmo tempo profética, poética e errática, tramando-se e alinhavando-se ao tecido do cotidiano.





8

Lascas e sua elaboração

Fonte: Fotogramas do filme *Bicicletas de Nhandaru*

Esse modo a um só tempo intenso e errático como a palavra se enuncia encontra nas andanças das crianças Neneco e Palermo sua expressão, digamos, “territorial”. Trata-se na verdade de movimentos de desterritorialização, por meio dos quais se atravessam as cercas, se escapa dos limites da escola, se passa da mata ao mito, do mito ao pop, desfazendo também os limites da cena – já que muitas vezes o cineasta é convocado para participar da conversa ou é obrigado a intervir delicadamente na caminhada das crianças.

* * *

Como vimos, o modo como os filmes operam passagens entre os domínios do visível em campo e do invisível no fora-de-campo varia bastante de um a outro. O espaço que os corpos (assim como suas *performances*) instauram nos filmes não se reduz a sua dimensão visual apreensível fenomenologicamente pelo enquadramento da câmera, mas abre-se a uma descontinuidade constitutiva e coextensiva à parcela do visível capturada pela operação da filmagem: o seu fora-de-campo cosmológico. Nesses breves momentos dos filmes, o fora-de-campo “relativo” (Deleuze, 2004), aquele que se prolonga por continuidade fenomenológica para fora das bordas do enquadramento, encontra-se numa indistinta zona de vizinhança, de contiguidade com um “alhares mais radical, fora do espaço e do tempo homogêneos” (32). A maneira como os filmes indígenas fazem variar as relações e passagens entre esses domínios descontínuos retorna ao campo teórico do cinema como problema: como pensar o fora-de-campo não apenas como efeito narrativo, mas como condição de existência do próprio gesto de filmar, de habitar o espaço heterogêneo da cena, constituída por uma potente e ativa porção invisível?

Recebido em 05/10/2016 | Aprovado em 16/11/2016

André Brasil é professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFMG, doutor pela UFRJ, com pós-doutorado na New York University.

Bernard Belisário é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFMG. Publicou, entre outros artigos, “Os Itseke e o fora-de-campo no cinema Kuikuro” (2014).

NOTAS

- 1 O texto faz parte de nossas pesquisas desenvolvidas com apoio do CNPq (Bolsa PQ) e da Capes (Pós-doutorado no Exterior e Bolsa de Doutorado). Agradecemos aos colegas – alunos e professores – do Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (CNPq/UFMG) com os quais temos compartilhado várias das inquietações aqui apresentadas.
- 2 Realizado no segundo semestre de 2016, o curso faz parte do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG, por meio do qual mestres das culturas indígenas e afrodescendentes ministram disciplinas na graduação.
- 3 Some-se aos dois outros olhares (anciãos e mulheres) o olhar do próprio Divino na montagem dos filmes.
- 4 Referimo-nos, por exemplo, ao Kayapo Video Project, desenvolvido por Terence Turner em 1990. Antes mesmo, Monica Frota e Renato Pereira já haviam ensinado a dois kaia-pós o manejo de uma câmera de vídeo que deixaram na comunidade.
- 5 “Depois de 30 anos de atividades, porém, reconhecido internacionalmente, [o Vídeo nas Aldeias] está prestes a fechar suas portas, mantendo apenas um endereço virtual [...] O cineasta [Vincent Carelli] conta que as atividades de formação da Vídeo nas Aldeias foram interrompidas ‘pelo desmonte da política revolucionária da era Gilberto Gil e do Juca Ferreira no Ministério da Cultura, uma onda de valorização da diversidade cultural brasileira que repercutiu em todos os editais de financiamento das empresas mistas e particulares” (Outras Palavras, 2016).
- 6 Por exemplo, os filmes produzidos pelos Tikmũ’ün (Maxakali), em projetos coordenados pela etnomusicóloga Rosângela de Tugny, muitos deles em parceria com a Associação Filmes de Quintal; o recente trabalho de formação audiovisual do Observatório da Educação Escolar Indígena na Universidade Federal de Minas Gerais; os projetos de formação do Instituto Catitu; os trabalhos realizados pela Associação Cultural de Realizadores Indígenas do Mato Grosso do Sul (Ascuri); entre muitos outros.
- 7 “Os índios que agora ‘voltam a ser’ índios são os índios que reconquistam seu devir-índio, que aceitam redivergir

da Maioria, que reaprendem aquilo que já não lhes era mais ensinado por seus ancestrais” (Viveiros de Castro, 2015).

8 Cf. nota 2.

9 No original: “agency, intention, causation, result and transformation”.

10 Em texto também dedicado às experiências iniciais do VNA, ao atentar às imagens feitas por Kasiripinã Waiãpi, Evelyn Schuler (1998) aponta ali a valorização da tomada, do plano longo, aberto, “de poucos closes e falas inteiras”. Para Diego Madi Dias e André Demarchi (2013), esse traço teria relações com processos mais amplos de fabricação do corpo e de constituição da pessoa. No juízo das imagens pelos Kaiapó, toma-se como parâmetro o desempenho do cinegrafista, ligado à produção e à *performance* de um corpo rígido e forte (*töjx*), o que aproxima o cinema de todo um conjunto de outras atividades (o ataque à casa de maribondos, o pernoite nas águas de um rio, a realização de pequenas queimaduras na pele etc.). A fabricação do corpo – aliada à capacidade de assimilar, por acoplamento, a agência da câmera – será condição de possibilidade da beleza (condição afinal nunca plenamente atingida, sendo o cinema o lugar de imagens “cronicamente imperfeitas”). Nas palavras de Madi Dias (2011), “corpos que fazem imagens que fazem corpos”.

11 Ou uma “inteligência corporal”, segundo Ingold (2000), retomado por Madi Dias e Demarchi (2013).

12 Assim como a imagem fotográfica, a imagem de cinema traria a marca de sua gênese, uma “inscrição referencial” (Dubois, 2012: 65), indicial mais do que icônica. Ou, antes, a conhecida definição de André Bazin (2014) da “gênese automática” das imagens fotográfica e cinematográfica.

13 Temos consciência da complexidade da relação entre fenomenologia e cosmologia, dadas as heranças vindas tanto do campo da filosofia quanto daquele da antropologia. Aqui, os conceitos terão circunscrição cinematográfica: a dimensão fenomenológica se refere aos traços que se fazem sensíveis na imagem, esses que, em grande medida, teriam um estatuto indicial. A dimensão fenomenológica, contudo, não se restringe ao visível, mas àquilo que, visível ou invisível, atravessa e afeta a imagem, para alterá-la.

Em nossa hipótese, essa dimensão fenomenológica seria alterada ou alargada por uma outra dimensão, no caso, cosmológica. Em linhas gerais, a cosmologia diz respeito às relações de socialidade que também articulam visível e invisível e que constituem o cotidiano do grupo. Essas relações são internas à aldeia, e também se endereçam ao “fora” e às alteridades que dele participam (sejam os brancos, sejam os animais e os espíritos). Aqui, dada a sugestão dos próprios filmes, priorizamos as relações cosmológicas com os povos-espírito, enfatizando as passagens entre mundos ontologicamente distintos.

Vale dizer, por fim, que, em sua feitura e em sua exibição, os filmes participam, eles também, das relações cosmológicas, nelas intervindo e por elas sendo forjados. Uma hipótese que mereceria desenvolvimento é a de que os filmes possam ser tomados, no limite, como espécies de “dispositivos” cosmológicos ou, mais amplamente, “dispositivos” cosmopolíticos.

- 14 Emblemático nesse sentido o filme *Mulheres xavante sem nome* (2009), em que o diretor, Divino Tserewahú, divide a ilha de edição com os anciãos que, diante das imagens, demonstram corporalmente os modos corretos de performar e cantar no ritual.
- 15 Lembramos, em outra experiência, dos filmes feitos pelos Tikmũ'un (Maxakali) em torno do ritual de iniciação das crianças, contando com a mediação dos espíritos-lagarta. O primeiro filme, realizado na Aldeia Verde, provocou o segundo, realizado na Aldeia Nova do Pradinho. Por fim, Isael Maxakali, diretor o primeiro filme, realizou um terceiro. São eles: *Tatakox* (2007); *Tatakox da Vila Nova* (2009) e, mais recentemente, *Iniciação dos filhos dos espíritos da terra* (2015).
- 16 Referimo-nos, por exemplo, a *Pirinop: meu primeiro contato* (2007), de Karané Ikpeng e Mari Corrêa. Ali, arquivos de filmes históricos são vistos pelos Ikpeng que, provocados pelas imagens, reencenam a experiência do contato com os brancos.
- 17 “Uma imagem é sempre a imagem do outro. Não há imagem sem alteridade” Comolli (2008: 154).
- 18 Em alguns autores, o conceito ganha a denominação de *extracampo*. Optamos aqui por *fora-de-campo* para enfatizar

justamente a relação de um “fora” que, invisível e exterior à cena, nela incide.

- 19 Dois encontros foram realizados pela Hutukara Associação Yanomami, um em 2011 e outro em 2012.
- 20 Estamos próximos aqui às formulações de Isabelle Stengers (2005), resumidas em *The Cosmopolitical Proposal*. No campo da antropologia essa aproximação foi desenvolvida por Renato Sztutman (2013) na palestra *Cosmopolíticas transversais: a proposta de Stengers e o mundo ameríndio*; e por Tânia Stolze Lima (2011) em *Por uma cartografia do poder e da diferença nas cosmopolíticas ameríndias*.
- 21 Sobre o estatuto das imagens entre os Yanomami, conferir Viveiros de Castro (2006).
- 22 A produção executiva de Vincent Carelli e Carlos Fausto consolida a parceria entre o Vídeo nas Aldeias e o projeto Documenta Kuikuro do Museu Nacional/UFRJ. A partir das oficinas de formação ministradas na aldeia de Ipatse desde 2002 foram produzidos também os premiados documentários *O dia em que a lua menstruou* (2004) e *Cheiro de pequi* (2006), ambos assinados por Takumã Kuikuro e seus colegas do Coletivo Kuikuro de Cinema.
- 23 Para o antropólogo Carlos Fausto (2011: 167), os rituais xinguanos são “dispositivo[s] de transformação coletiva e transitória em *itseke*”.
- 24 Na casa, localizada no centro cerimonial da aldeia, encontram-se escondidas as flautas *kagutu*, cuja visão é interdita às mulheres. Não há tradução para o termo *kuakutu* na língua kuikuro (Karib). Mehikaku (2010: 145) acredita tratar-se do termo aruak para a casa das flautas: *kuwakuho*. O termo é traduzido pelos Kuikuro como “casa dos homens” ou “casa das flautas sagradas”, ou “casa dos rituais” (Belisário, 2014b: 89).
- 25 As onças que atacam os animais de estimação dos Kuikuro durante a madrugada, deixando somente as marcas de sua presença: o desaparecimento de suas presas, suas garras e pegadas no chão.
- 26 Na segunda, os *tatakox* trazem em seus braços as crianças desenterradas para que as mulheres as vejam e chorem. Na terceira, os *tatakox* levam os meninos *tikmú’un* para a *kukex*, separando-os de suas mães, que voltam a chorar.

- 27 Por exemplo, *Tatakox e Iniciação dos filhos dos espíritos da terra*, ambos dirigidos por Isael Maxakali.
- 28 Como diria Gilles Deleuze (1991: 99) em sua leitura crítica de Leibniz, são impossíveis as séries divergentes que pertencem a dois mundos possíveis. A impossibilidade, nos diz o autor, “é uma correlação original distinta da impossibilidade ou da contradição”.
- 29 Mateus, Agostinho Manduca (org.). *Huna Hiwea: o livro vivo*. Belo Horizonte: Literaterras/Faculdade de Letras UFMG, 2012.
- 30 Sobre *As voltas do kene*, conferir também análise de Marco Antônio Gonçalves e Els Lagrou (2013).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bazin, André. (2014). Ontologia da imagem fotográfica. In: Bazin, André. *O que é o cinema*. São Paulo: Cosac Naify.
- Belisário, Bernard. (2016a). Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme *As hipermulheres*. *Galaxia*, 32, p. 65-79.
- Belisário, Bernard. (2016b). As lagartas-espírito e a invenção do cinema Maxakali. Comunicação Oral na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia (UFPB) no dia 4 de agosto de 2016.
- Belisário, Bernard. (2014a). Os itseke e o fora-de-campo no cinema kuikuro. *Devires*, 11 (2), p. 98-121.
- Belisário, Bernard. (2014b). *As hipermulheres: cinema e ritual entre mulheres, homens e espíritos*. Dissertação de Mestrado. PPGCOM/Universidade Federal de Minas Gerais.
- Brasil, André. (2016a). Rever, retorcer, reverter e retomar as imagens: comunidades de cinema e cosmopolítica. *Galáxia*, 33 (no prelo).
- Brasil, André. (2016b). Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. *Novos Estudos CEBRAP*, 106 (no prelo).
- Brasil, André. (2016c). De uma a outra imagem: traduções do visível e do invisível em *Curadores da terra-floresta e Xapiri*. In: Furtado, Beatriz (org.). *Pós-fotografia, pós-cinema e o dever das imagens contemporâneas nas artes* (no prelo).
- Brasil, André. (2013). O olho do mito: perspectivismo em *Histórias de Mawari*. *Eco-Pós*, 15/3, p. 69-89.

- Brasil, André. (2012). *Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo*. *Devires*, 9/1, p. 98-117.
- Caixeta de Queiroz, Ruben. (2008). Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires*, 5/2, p. 98-125.
- Caixeta de Queiroz, Ruben. (2004). Política, estética e ética no Projeto Vídeo nas Aldeias. *Catálogo da Mostra Vídeo nas Aldeias – um olhar indígena*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 40-50.
- Caixeta de Queiroz, Ruben. (1998). Comunicação intercultural: Vídeo nas aldeias. *Geraes – Revista de Comunicação Social*, 49, p. 44-49.
- Canguçu, Carolina. (2016). *O cinema huni kuĩ no 'tempo da cultura'*. Dissertação de Mestrado. PPGCOM/Universidade Federal de Minas Gerais.
- Carvalho, Ana (org.). (2011). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias.
- Comolli, Jean-Louis. (2008). *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Deleuze, Gilles. (2004). *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles. (1991). *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus.
- Dubois, Philippe. (2012). *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus.
- Fausto, Carlos. (2011). No registro da cultura. In: Carvalho, Ana (org.). *Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011*. Olinda: Vídeo nas Aldeias, p. 160-168.
- Gell, Alfred. (1998). *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Gonçalves, Marco Antônio & Lagrou, Els. (2013). Kene Yuxi(n) – As voltas do kene. In: Miglorin, Cezar (org.). *Catálogo da Mostra de Cinema e Direitos Humanos*. Rio de Janeiro: UFF/Secretaria de Direitos Humanos, p. 66-70.
- Ingold, Tim. (2000). *The perception of the environment: essays in livelihood, dwelling and skill*. Londres: Routledge.
- Kopenawa, Davi & Albert, Bruce. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras.

Lagrou, Els. (2013). Podem os grafismos ameríndios ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: Severi, Carlo & Lagrou, Els (orgs.). *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 67-109.

Lagrou, Els. (2002). O que nos diz a arte kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade? *Mana*, 8/1, p. 29-62.

Madi Dias, Diego. (2011). Três paradigmas para pensar o vídeo entre os Kayapó. *Catálogo do forumdoc.bh.2011*, p. 300-328.

Madi Dias, Diego & Demarchi, André. (2013). A imagem cronicamente imperfeita: o corpo e a câmera entre os Mebêngôkre-Kayapó. *Espaço Ameríndio*, 7/2, p. 147-171.

Mateus, Agostinho Manduca (org.). (2012). *Huna Hiwea: o livro vivo*. Belo Horizonte: Literaterras/Faculdade de Letras UFMG, 284p.

Mehinaku, Mutua. (2010). *Tetsualü: pluralismo de línguas e pessoas no Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado. PPGAS/Museu Nacional/UFRJ.

Morgado, Paula & Marin, Nadja. (2016). Filmes indígenas no Brasil: trajetória, narrativas e vicissitudes. In: Barbosa, Andrea et al. (orgs.). *A experiência da imagem na etnografia*. São Paulo: Fapesp/Terceiro Nome.

Outras Palavras. (2016). Vídeo nas Aldeias pode se tornar um endereço virtual. Disponível em: <<http://outraspalavras.net/deolhonosruralistas/2016/11/17/video-nas-aldeias-pode-se-tornar-um-endereco-virtual/>>. Acesso em 20 nov. 2016.

Schuler, Evelyn. (1998). Pelos olhos de Kasiripinã: revisitando a experiência waiãpi do Vídeo nas Aldeias. *Sexta-feira*, 2.

Stengers, Isabelle. (2005). The cosmopolitical proposal. In: Latour, Bruno & Weibel, Peter. (orgs.) *Making things public: atmospheres of democracy*. Karlsruhe/Cambridge: ZKM/MIT Press.

Stolze Lima, Tânia. (2011). Por uma cartografia do poder e da diferença nas cosmopolíticas ameríndias. *Revista de Antropologia*, 54/2, p. 601-646.

Sztutman, Renato. (2013). Cosmopolíticas transversais: a proposta de Stengers e o mundo ameríndio. Palestra no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 2013 (mimeo).

Tugny, Rosângela de. (2011). *Escuta e poder na estética tikmũ'ũn-maxakali*. Rio de Janeiro: Museu do Índio.

Viveiros de Castro, Eduardo. (2015). O índio em devir. In: Herrero, Marina & Fernandes, Ulisses (orgs.). *Baré: povo do rio*. São Paulo: Sesc.

Viveiros de Castro, Eduardo. (2006). A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de campo*, 14/15, p. 319-338.

Viveiros de Castro, Eduardo. (2002). Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: *A inconstância da alma selvagem: e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, p. 347-399.

Viveiros de Castro, Eduardo. (1991). Cosmologie. In: Bonte, Pierre & Izard, Michel (orgs.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: PUF, p. 178-180.

Filmes

A iniciação do jovem xavante (Wapté Mnhõnõ). (1999). 56 min. Roteiro e direção: Divino Tserewahú. Aldeia Xavante de Sangradouro (MT). Vídeo nas Aldeias.

As hipermulheres (Itaõ Kuẽgü). (2011). 80 min. Direção: Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette. Aldeia Kuikuro de Ipatse (MT). Vídeo nas Aldeias.

As voltas do kene (Kene yuxĩ). (2010). 48 min. Direção: Zezinho Yube. Aldeia Huni Kuĩ de Mibayã (AC). Vídeo nas Aldeias.

Bicicletas de Nhanderu. (2011). 46 min. Direção: Ariel Ortega. Realização e imagens: Coletivo Mbya-Guarani de Cinema. Aldeia Koenju (RS). Vídeo nas Aldeias.

Cheiro de pequi (Imbé gikegü). (2006). 36 min. [Realização:] Coletivo Kuikuro de Cinema. Aldeia Kuikuro de Ipatse (MT). Vídeo nas Aldeias.

Curadores da terra-floresta (Urihi Haromatimapë). (2013). 60 min. Direção e fotografia: Morzaniel Iramari Yanomami. Aldeia Watoriki (RR). Hutuka/ISA/UFMG.

Iniciação dos filhos dos espíritos da terra (Kakxop pit hãm koxukxop te yũmũgãhã) (2015). 40 min. Direção e imagens: Isael Maxakali. Aldeia Verde (MG).

Mulheres xavante sem nome (Pi'õnhitsi). (2009). 56 min. Imagens [e direção]: Divino Tserewahú e Tiago Campos Torres. Aldeia Xavante de Sangradouro (MT). Vídeo nas Aldeias.

O dia em que a lua menstruou (Nguné elü). (2004). 28 min. [Realização:] Coletivo Kuikuro de Cinema. Aldeia Kuikuro de Ipatse (MT). Vídeo nas Aldeias.

Pirinop: meu primeiro contato. (2007). 82 min. Direção: Karané Ikpeng e Mari Corrêa. Vídeo nas Aldeias. Aldeia Ikpeng (MT). Vídeo nas Aldeias.

Shuku Shukuwe: a vida é para sempre. (2012). 43 min. Realização: Agostinho Manduca Mateus Kaxinawá et al. Aldeia Huni Kuĩ São Joaquim Centro de Memória (AC). Leterateras/UFMG e Associação Filmes de Quintal.

Tatakox. (2007). 22 min. Câmera [e direção]: Isael Maxakali. Aldeia Verde (MG). UFMG.

Tatakox da Vila Nova. (2009). 23 min. Direção: Guigui Maxakali. Aldeia Vila Nova do Pradinho (MG). Vídeo nas Aldeias.

Wai'a Rini: o poder do sonho. (2001). 48 min. Direção, fotografia e roteiro: Divino Tserewahú. Aldeia Xavante de Sangradouro (MT). Vídeo nas Aldeias.

DESMANCHAR O CINEMA: VARIAÇÕES DO FORA-DE-CAMPO EM FILMES INDÍGENAS

Resumo

O artigo se dedica a um conjunto de filmes realizados por cineastas ou coletivos indígenas para demonstrar o modo variável como o fora-de-campo invisível se relaciona ao campo visível, fenomenológico. Trata-se assim de observar como o cinema é constituído pelas forças que atuam de fora para possibilitá-lo, mas também para desfazê-lo (ou, nas palavras de Divino Tserewahú, para “desmanchá-lo”). Tentaremos lidar de modo muito concreto com essa hipótese a partir da análise de sequências de cinco filmes: *Urihi Haromatimape: Curadores da terra-floresta* (2013); *As hipermulheres* (2011); *Tatakox da Vila Nova* (2009); *Shuku Shukuwe: a vida é para sempre* (2012) e *Bicicletas de Nhanderu* (2011).

Palavras-chave

Cinema indígena;
Vídeo nas Aldeias;
Fora-de-campo;
Divino Tserewahú;
Performance.

DISSOLVING THE CINEMA: VARIATIONS ON THE OFF-SCREEN SPACE IN INDIGENOUS FILMS

Abstract

The article approaches a series of films made by indigenous filmmakers in order to demonstrate the variable modes of the off-screen space (invisible one) in its relation with the screen space (visible, phenomenological one). We observe how this cinema is constituted by agencies that actuate from the outside to make the film possible and also to unfold and to “unmake” it. Analyses of sequences from five films enable the demonstration of this hypothesis in a concrete way: *Urihi Haromatimape: Curadores da terra-floresta* (2013); *The hyperwomen* (2011); *Tatakox da Vila Nova* (2009); *Shuku Shukuwe: a vida é para sempre* (2012) e *Bicicletas de Nhanderu* (2011).

Keywords

Indigenous cinema;
Vídeo nas Aldeias
(Video in the Villages);
Off-screen space;
Divino Tserewahú;
Performance.

INTRÉPIDAS IMAGENS: CINEMA E COSMOLOGIA ENTRE OS NAVAJO

I was going to make you an intruder yourself.
(Al Clah apud Worth & Adair, 1972: 215)

O filme *Intrepid shadows* faz parte de Navajo Filming themselves, projeto precursor na antropologia visual, coordenado por Sol Worth e John Adair,¹ referente ao chamado cinema indígena. Em 1966, Worth e Adair chegam na reserva navajo de Pine Springs, Arizona, com a intenção de estimular os Navajo a fazer filmes sobre sua própria sociedade.² O projeto testemunha o encontro da comunicação visual e da antropologia e se propõe como experimento autorreflexivo, posto que é, também, uma etnografia sobre todas as etapas do próprio processo de construção dos filmes pelos Navajo. O livro *Through Navajo eyes*, escrito pelos idealizadores do projeto em 1972, procura avaliar os resultados da incursão imagética realizada pelos Navajo a partir das ideias iniciais sobre os argumentos dos filmes, das reflexões dos participantes sobre suas escolhas, de seus processos de captação e edição. Busca também explicitar as premissas conceituais do próprio projeto, concebido como experimento teórico. Worth e Adair partilham a concepção sobre o conceito de cultura, como um modo particular de conceber o mundo, que orienta, por sua vez, uma estrutura imagética subjacente. O modo de os Navajo pensarem e produzirem as imagens seria conduzido por sua visão de mundo, por princípios cosmológicos que estruturam suas noções de tempo, de espaço, de visível, de estático e de movimento.

Este artigo analisa *Intrepid shadows*, um dos oito filmes produzidos pelos Navajo, como modo de revisitar as ideias imagético-conceituais que embasaram o projeto. As imagens produzidas pelo navajo Al Clah são tomadas como

literalmente intrépidas, ao produzir relação direta entre cosmologia e dispositivos imagéticos em radicalização da proposta de Worth e Adair: princípios que orientam concepções do mundo são constitutivos dos modos de dar a ver o mundo. Exploro, assim, as relações entre premissas culturais e estrutura filmica, bem como as consequentes conexões entre cosmologia e cinema como regimes sensório-imagéticos que atualizam, complementam, alteram e contradizem os modos de pensar/ver e ver/pensar. O artigo toma as imagens do filme, as falas de Clah sobre seu processo de produção, as interpretações de Worth e Adair, e o material etnográfico navajo em busca de novos sentidos para sua apreensão. Trata-se de reinseri-los no debate por meio dos conceitos navajos de imagem, movimento, estático, sombra, máscara, caos e cosmo. O artigo se beneficia e se inspira nos conceitos e ideias desenvolvidos por Brasil (2012, 2013, 2013a) que positivam o cinema indígena como possibilidade de *indigenização do cinema* (Brasil, 2013: 248), como capacidade de produzir um ponto de vista específico sobre o mundo. Brasil (2012: 114) define como *incompletude ontológica* uma das propriedades do cinema indígena que encontra plena ressonância em *Intrepid shadows*: “o jogo entre campo, extracampo e antecampo – tão central em nossa teoria do cinema – se apresenta aqui [no cinema indígena] complexificado”. Reconhece, portanto, que um dos traços definidores do cinema indígena se ancora no conceito de *antecampo*: o que está atrás da câmera insiste em passar para sua frente, produzindo uma operação complexa de reflexão e reflexividade (Brasil, 2013: 250). O *antecampo* vai ao encontro do cinema indígena uma vez que a proposição de muitos desses filmes, especialmente *Intrepid shadows*, é a de pôr em evidência a presença do invisível, o que problematiza uma concepção clássica do cinema estruturada no olhar e na imagem.

O artigo se organiza em quatro partes. Em “Atravessando o cinema pelos olhos navajos” situo o projeto de realização de filmes pelos Navajo ao identificar suas premissas, seus conceitos e suas proposições teóricas. Busco reconhecê-lo como proposição original da possibilidade de emergência do que conhecemos hoje como cinema indígena. “Intrépidas sombras” descreve e apresenta o filme de Clah e procura reconstituir para o leitor seu universo imagético. “Imagens, sombras, movimento” apresenta a teoria das imagens proposta por Clah, o que permite avançar a análise sobre a constituição das imagens no filme e sobre os princípios cosmológicos navajos. “Os Intrusos: Johnny Nelson, a máscara, o cineasta, a audiência” analisa o intruso como categoria central na estruturação do filme, como lócus da manifestação da alteridade e alteração que tem a ambição de converter, submeter pelo olho (da câmera, do homem, do cineasta, da máscara, da audiência) como possibilidade de olhar para o mundo navajo.

ATRAVESSANDO O CINEMA PELOS OLHOS NAVAJOS

A ideia de descrever o mundo como os Navajo o veem é a partida conceitual do projeto de Worth e Adair, derivada da concepção de que o cinema expressa

não apenas ideias culturais, apresentadas como conteúdo do filme, mas uma estrutura manifesta numa forma navaja – ou seja, princípios estéticos estão presentes não apenas nos filmes, mas na arte, na língua, nos rituais e nos mitos. O cinema, tomado nessa dupla acepção, permitiria ver o mundo “através dos olhos navajos” ao mesmo tempo em que o próprio cinema é atravessado por essa forma e percepção estéticas de um mundo outro.³

Para Worth e Adair, se o projeto inicial assumia, de modo explícito, o ponto de vista malinowskiano, ele não se contentava em apenas apresentar o ponto de vista do nativo, mas almejava provocar, por meio do cinema, a emergência de um ponto de vista expresso pelos próprios nativos. Esse parece ser o gesto mais radical do projeto ao querer produzir um cinema indígena como possibilidade de formular e apresentar um modo de compreensão do mundo. O cinema passa a ser forma e conteúdo de uma cosmologia, juntando, de um modo não estranho aos Navajo, uma estrutura formal narrativa para uma visão de mundo. Essa dualidade unida⁴ entre forma e conteúdo faz sua aparição no filme *Intrepid shadows* quando a máscara *yeibichei* passa a exercer simultaneamente a função de ícone e de índice: é o próprio *Ye’i*, ser sagrado navajo e seu traço, seu resíduo, a possibilidade de a audiência adentrar aquele mundo através de seu olhar, tomando a perspectiva do intruso. A colisão entre ícone e índice que a máscara perpetua por meio das imagens permite essa “intrusão”, ou seja, o atravessamento do cinema pelos olhos navajos.

A máscara *yeibichai* usada no filme foi criada especialmente por Al Clah para o filme. Nessa condição de imagem, ela instaura a própria possibilidade de emergência do cinema navajo. Situado nesse novo lugar, *yeibichai* é o ator cuja ação projeta seu significado para além do plano ao criar zonas de contato entre filme e mundo e ao proporcionar novos desafios e significações (Worth & Adair, 1972: 223).⁵

Há uma discussão ético-estética, característica da antropologia norte-americana pós-moderna, que percebe o projeto Navajo film themselves como mais uma manifestação da antropologia colonial ao se expressar por um viés paternalista (Ginsburg, 1991: 95; Dubin, 1998: 74). Lewis (2010: 51) formula uma crítica ao projeto de Worth e Adair entre os Navajos nos seguintes termos: “Estavam mais interessados em encontrar ‘autênticos’ caminhos navajo de ver o mundo do que em abordar o contexto nacional em que o experimento foi realizado”.

Essa percepção do projeto de cinema navajo advém do caso Yazzi, narrado logo no início do livro por Worth e Adair (1972:5). Yazzi era um velho amigo e colaborador de Adair, e essa relação motivou uma primeira visita a Pine Springs com a intenção de apresentar o projeto para Yazzi e os Navajo. Yazzi pergunta: o filme vai produzir algum malefício às ovelhas? Adair responde: não. Yazzi então pergunta: o filme vai trazer algum benefício às ovelhas? Adair responde: não. Yazzi, então, interroga os autores: por que filmar?⁶

O caso Yazzi revela a complexa reflexividade e a preocupação ética manifestada pelos autores do projeto. A partir dessa conversa com Yazzi, Worth e Adair formulam um discurso contundente sobre o significado ético e epistemológico de sua pesquisa e seu potencial de reflexividade:

Assumimos que estudar como as pessoas se apresentam por meio das imagens seria benéfico e, certamente, não iria prejudicar ninguém. Temos, portanto, tentado descrever em grande detalhe, não só o que os Navajo fizeram quando aprenderam a usar a câmera, fazer filmes, olhar filmes, mas também o que nós, pesquisadores, fizemos e sentimos enquanto ensinávamos, observávamos e analisávamos. Recentemente tem havido muita discussão nos círculos antropológicos e sociológicos sobre a necessidade de uma atitude reflexiva na teoria etnográfica e na descrição. Estamos cientes de que nossos próprios modos de ver são mediados por nossa cultura. Pensamos que, nos descrevendo, descrevendo nossas preconcepções, atitudes e ações no campo permitiria ao leitor distinguir e comparar nossas percepções e as de nossos alunos navajos. Talvez nós também devêssemos ter a coragem de dizer desde o início que não sabíamos como esse trabalho poderia ajudar as ovelhas de Sam Yazzi, ou ajudá-lo a alcançar qualquer uma das outras coisas que ele tem de mais caro. Podemos dizer simplesmente que Sam nos ajudou. Ele cooperou quando deixou suas netas fazerem um filme sobre ele, chamado *O espírito navajo*. E disse que pensou que o que estávamos fazendo era bom. Disse também que gostou dos filmes que foram feitos durante o projeto (Worth & Adair, 1972: 6).

Percebe-se, aqui, que o diálogo intercultural foi instaurado entre Worth, Adair e Sam Yazzi. A reflexividade proposta pelos antropólogos é o que transforma a própria pesquisa em experimento quando se assumem, conscientemente, os riscos que essa formulação implica. Um modo provocativo de repensar questões conceituais e teóricas colocando-as à prova a partir do que os próprios autores denominaram teoria etnográfica navaja, que passa a ser a medida, a chave e o limite para a reflexão e a reflexividade que implica os Navajo, o cinema, os filmes e eles mesmos no processo de produção do experimento imagético em Pine Springs (Worth & Adair, 1970: 9). A razão para fazer filmes expressa pelos antropólogos residia na problemática e nos limites das relações interculturais, percepção que os Navajo acabam por compartilhar e tomar como problemas na construção de seus próprios filmes.

Os trabalhos de Kluckhohn (Kluckhohn & Leighton, 1946; Kluckhohn, McCombe & Fogt, 1951) sobre os Navajo foram construídos a partir das hipóteses linguísticas de Sapir-Whorf.⁷ Baseiam-se numa relação expressiva entre língua e pensamento que, por sua vez, inspira a proposição de Worth e Adair (Ginsburg, 1991: 75). Do mesmo modo que a língua poderia veicular uma visão de mundo, a gramática do cinema navajo expressaria sua cosmologia. Deve-se, entretanto, reconhecer que, embora Worth e Adair tenham sido influenciados pelas etnografias que enfatizam essa qualidade da língua navaja como expressão de mundo, o projeto proposto não faz uma aposta literal de que a forma estruturada da gramática do cinema replica diretamente a cosmologia. A nova gramática do cinema engendrada pelos Navajo, se certamente evoca um modo

navajo de perceber o mundo, não é uma “essencialização” *tout court* desse mundo em imagens. O pressuposto é que os princípios do mundo navajo, seus conceitos, estariam informando e provocando uma compreensão estética e uma organização das imagens nos filmes produzidos como diálogos criativos, aberturas, janelas para a percepção, compreensão e tematização de questões que os Navajo transpõem para seus filmes. Nesse sentido, os filmes navajos conjugam a reflexão e a reflexividade. Se são propositivos e reflexivos, nas questões conceituais sobre seu mundo são engendrados por processos de reflexividade.⁸ Situam-se, portanto, entre a proposição e o processo, a intenção e a realização. Essas questões caras ao cinema são especialmente importantes para os Navajo constituírem, simultaneamente, seu olhar sobre o mundo através das imagens, atravessar o cinema com esse olhar e ter, do mesmo modo, sua cultura atravessada pelo cinema.

Em todos os filmes realizados pelos Navajo, sejam aqueles que “aparentemente” focam o cotidiano, sejam aqueles caracterizados pela proposição mais abstrato-cosmológica de *Intrepid shadows*, encontram-se padrões narrativos referenciais na mitologia. É nesse sentido que Worth e Adair (1972: 260) assumem o pressuposto de que os Navajo comunicam sua visão de mundo por meio de seus filmes. Se pelo cinema podem criar novas narrativas visuais, elas, por sua vez, são construídas a partir de um estilo⁹ navajo. Portanto, para além do cinema e da cultura navajos, há um problema conceitual posto pelo projeto cinematográfico navajo que interroga os temas da cognição e das percepções interculturais. O balanço geral sobre os filmes realizados pelos Navajo indica que, nos dois tipos de filmes produzidos – os que foram classificados como “cotidianos” e o filme explicitamente conceitual (*Intrepid shadows*) –, realizam por caminhos distintos a mesma estrutura narrativa, fortemente ancorada numa ontologia navaja. De um lado, temos os Navajo que vivem na aldeia em Pine Springs e produzem seus filmes “cotidianos” orientados por princípios cosmológicos; de outro, temos *Intrepid shadows*, realizado por Al Clah que, com 19 anos, vivia fora da comunidade de Pine Springs cursando o Institute of American Indian Art, em Santa Fé, o que lhe proporcionou alguma experiência com imagens – ele assistira a pelo menos 100 documentários antes de participar do projeto.

A escolha de Clah para participar do projeto envolveu graus distintos de ambiguidade. Por um lado, ele estava genuinamente interessado em participar, pois considerava uma oportunidade de aprender cinema, o que poderia trazer resultados para sua pretensa carreira artística:

Para mim, eu acho que preciso aprender mais, e o pagamento não faz nenhuma diferença, eu quero fazer isso... e quem sabe um dia poderei usar o filme ou algumas cenas para meu próprio uso artístico, de um ponto de vista artístico... e poder mostrar isso em San Francisco, eu posso mostrar alguns filmes lá, talvez uma sombra. Apenas uma sombra para ver como ela se move, suas cores... um uso expressivo e abstrato das cores (Worth & Adair, 1972: 79).

No começo do projeto, cada vez que Clah insistia em falar sobre as sombras mostrando as fotos e seu ensaio filmico, Worth ficava reticente com a escolha que fizera por ele e chegou mesmo a escrever, em seus diários, sobre os riscos de Clah ter-se tornado um “artista clichê” ao exagerar, nas imagens que produzia, a influência advinda da Escola de Artes e dos filmes a que tinha assistido. Depois que assiste aos primeiros metros do filme *Intrepid shadows*, Worth desabafa:

As mesmas velhas coisas que ele havia feito antes. A máscara se movendo – as sombras – um homem andando segurando a câmera. Ele parece mais um estudante da Annenberg School. Eu deveria ser crítico e criticar seu material mesmo que esse pudesse ser adorado pela Ucla. Em todos os eventos, ele é um artista clichê-cineasta, e eu devo admitir minha falta de simpatia por seu desorganizado e não tão criativo “material artístico”. Um Vanderbeek ele não é. Um *Scorpio rising*,¹⁰ ele também não é.¹¹

Clah, que vivia na cidade e estudava em uma escola de artes, havia produzido um filme em uma linguagem da estética da chamada vanguarda experimental ocidental, em que se manifestam os princípios e referências da cosmologia navaja. Por isso Worth e Adair (1972: 261-262) reconhecem que *Intrepid shadows* era, portanto, o filme mais “complexo” dos Navajo, sendo o mais apreciado pelos cineastas *avant-gard* e podendo ser considerado um marco do cinema experimental.

No contexto do *workshop* navajo, é possível perceber que o primeiro ensaio imagético realizado por Clah, *Monkey bars*, já manifestava essa vontade de juntar o “experimentalismo” à cosmologia navaja. As primeiras imagens são sobre as barras de ferro do trepa-trepa do *playground* da escola de Pine Springs e apresentam seus padrões geométricos e suas sombras projetadas no solo (Cf. Worth & Adair, 1972: 266).

Nas atividades do *workshop* sobre cinema ministrado por Worth e Adair, Clah expressava seu desejo de realizar um filme constituído de cenas que classificava como “inesperadas”. Worth e Adair (1972: 25) percebiam que Clah pretendia, por meio de seu filme, fazer uma síntese de suas experiências em distintos mundos. Uma reconciliação entre o mundo navajo, seus princípios cosmológicos e o que aprendia como aluno do Instituto de Artes. Essa reconciliação dos mundos proposta por Clah encontrava acolhimento e significado no conceito de *biodocumentary*,¹² formulado por Worth: “um filme feito por uma pessoa para mostrar como se sente a seu respeito e a respeito de seu mundo. Um modo subjetivo de mostrar o mundo objetivo que uma pessoa vê como ‘real’ [...] um modo específico de fazer filme que captura sentimentos e revela valores, atitudes e preocupações que estariam para além do controle consciencial de quem faz o filme” (Worth & Adair, 1972: 25).

Um episódio significativo do qual Worth e Adair não tiram as devidas consequências é o fato de que, quando o filme *Intrepid shadows* foi exibido para os Navajo, uma mulher de 44 anos, que nunca tinha assistido a um filme

antes, diz após a sessão: “Eu não entendo inglês, tudo foi narrado em inglês. As imagens foram explicadas em inglês. A razão pela qual eu não compreendi o significado é porque eu não compreendo inglês” (Worth & Adair, 1972: 130). Esse fato foi estranhado por Worth e Adair, uma vez que o filme não tem som. Essa incompreensão se situava, porém, na dimensão da língua, como se o filme tivesse sido narrado em inglês. Se tomarmos essa observação a sério perceberemos que o *Intrepid shadows* engendra o problema da narrativa em um contexto de recepção intercultural. Clah transpunha princípios da cosmologia navaja para um filme sem mundo, imagens sucessivas que queriam evocar os princípios cosmológicos navajos. Sua narração foi estruturada a partir de uma linguagem do chamado cinema experimental. Esse fato vem reforçar a ideia da construção do filme como situada entre as duas linguagens e provoca uma reflexão sobre sua abertura, sobre seus novos significados.

Clah insistia, desde o início, sobre um ponto durante o *workshop* com Worth e Adair (1970: 31-33): queria fazer um filme sobre algo que estava em sua cabeça. Essa concepção de Clah de não querer filmar ações no mundo cotidiano navajo ilumina sua intenção de produzir um filme conceitual e abstrato. Seu desafio era, portanto, fazer um filme que não se apoiaria naquele mundo imediato, mas seria antes uma declaração cinematográfica sobre um pensamento cosmológico. Nesse sentido, *Intrepid shadows* acentua essa abstração diferindo imagetivamente dos demais filmes produzidos pelos Navajo. Essas características garantiram sua recepção como um “filme artístico”. Esses enquadramento e recepção anglo-americanos parecem recusar o gesto inaugural do filme, que é o de presentificar, no plano do cinema, os princípios cosmológicos navajos. Assim, o filme coloca de uma só vez o paradoxo do cinema indígena. De um lado, os filmes são produtos da interconexão de mundos, realizados nas zonas de contato e por meio delas, e são, eles mesmos, meios de comunicação. De outro, situados nesse novo contexto, eles indicam, também, um acentuado grau de indeterminação, de incompreensão que os transforma em potências geradoras de uma política ontológica. Ao acentuar outra visão de mundo, tais filmes acabam por, literalmente, atravessar o cinema. Assim, o cinema navajo, e talvez isso possa ser estendido a uma vertente do cinema indígena, recusa um enquadramento que o aloja no gênero documental, etnográfico ou experimental. O cinema indígena é, antes de tudo, a possibilidade de situar não apenas um olhar diverso. Ele situa um olho no plano do cinema, um olho imediato da experiência no sentido proposto pela síntese boasiana sobre percepção cultural: “o olho que vê é o olho da tradição”.¹³ Um olho que apreende as imagens do mundo e as transforma em olhar no plano do cinema. Olho e olhar são, portanto, a síntese da construção da experiência cultural. Essa percepção encontra sua potência na literalidade do título do livro de Worth e Adair, *Through Navajo eyes*, situando-o, desde o início, como possibilidade de emergência de um cinema indígena.

Clah, 45 anos depois da realização de seu filme, em 2011, diz que sua intenção ao realizar *Intrepid shadows* era acentuar a importância do equilíbrio, do viver bem, da natureza e do sentido de comunidade para os Navajo. Em sua percepção o filme é, agora, um legado para seus filhos e para as crianças poderem ver, hoje, esse mundo navajo. O filme *Intrepid shadows* emerge do desejo de produzir um filme sem mundo imediato para justamente poder dar a ver um mundo em toda a sua potência significativa. Construído assim, como um filme sobre uma ontologia, não resta outra alternativa senão a de impelir a audiência a experimentar esse olho mimetizado por sua câmera que Clah generosamente nos oferece, a de poder aceder ao olhar navajo por meio da sucessão de imagens que engendra. Esse olho nos submete a um modo navajo de compreender o mundo, e esse é o maior gesto político-cosmológico do filme. Gesto radical que corre os riscos da (in)compreensão, porém, parece ser a única possibilidade de adentrarmos como intrusos as dimensões da sombra, do movimento, do estático, do caos, da harmonia. Nesse sentido, o filme opera pelo olho uma conversão do olhar, situando-nos no ponto de vista dos objetos, da máscara, das sombras.

INTRÉPIDAS IMAGENS¹⁴

A primeira parte do filme apresenta a natureza em harmonia, movimentos naturais, movimentos lentos, pouco vento, sombras não muito pronunciadas. O filme se concentra sobre o movimento, e, em seus planos, o movimento é onipresente, sejam os de câmera ou os do mundo (aro que gira, bola que quica, vento que move os objetos, caminhadas, olhos da máscara que se movem). Os primeiros planos fazem um reconhecimento da paisagem: rochas, terra, árvores, céu e suas respectivas sombras. Surge um intruso que caminha por essa paisagem e com um graveto cutuca uma teia de aranha, destruindo-a. A partir desse momento o mundo entra em desequilíbrio, surge a sombra do aro que gira veloz e descontrolada. A máscara *yeibechai* toma o lugar do intruso e nos devolve seu ponto de vista sobre aquele mundo alterado. A máscara *yeibechai* vagueia atrás das árvores, é vista por entre os arbustos, olhando para o céu, olhando em todas as direções, e suas imagens são intercaladas com cenas contínuas da paisagem com ênfase nas sombras que giram. As sombras passam a ser grandes, longas e escuras. Surge o terceiro intruso, depois do homem que cutucou a aranha (Johnny Nelson), a máscara *yeibichai*, o próprio Clah passa a filmar sua sombra filmando, propondo uma fusão de sua sombra com a paisagem. A sequência final apresenta a sombra do aro girando durante 15 segundos até vermos a própria moldura do aro que, agora, gira em sintonia com sua sombra. Sombra e aro girando juntos em ritmo normal indicam o restabelecimento da harmonia do mundo. Vejamos sua narrativa.

Uma folha de papel em que se lê “by Alfred Clah”, em que se veem sombras de galhos movimentando-se com o vento. Folha de papel: “The intruder Johnny Nelson and...”. As reticências encaminham para quem seria o outro intruso. Folha de papel: vê-se a máscara em primeiro plano desenhada sobre o papel. Panorâmica das árvores, seguida por planos curtos, também de árvores, seus galhos ainda sem movimento. A imagem (a câmera) se movimenta pelos galhos altos das árvores até chegar num plano mais próximo, em *zoom*, de um galho. Capim balança ao vento. Pedras em primeiro plano. Pedras em plano médio. Árvore caída. Pedra que brilha com a luz do sol. Copa das árvores. Galhos balançam lentamente ao vento. O movimento da câmera se funde com o movimento do vento, os galhos balançam. Galhos secos, e vemos, pela primeira vez, suas sombras no solo. Sombras projetadas na pedra. A vegetação. O vento balança os arbustos. Sombras de galhos que balançam ao vento. Panorâmica sobre vegetação. Galhos balançam ao vento. No horizonte surge o intruso caminhando, passa pela câmera. O intruso continua andando. Procura algo no solo e carrega um pequeno graveto. Chapéu estilo *cowboy*, botas, calça escura e camisa social branca de manga comprida. Diante de um grande galho retorcido, o intruso arroteia, se agacha, olha para o interior da galhada. Vemos além de suas costas a galhada e um fio que se destaca colado a um galho. Movimenta a cabeça como quem olha e procura algo. A teia de aranha. O intruso mexe a cabeça em outra direção. O centro da teia da aranha. Panorâmica da teia da aranha. O intruso com seu graveto cutuca a teia. Vemos, então, sua sombra que gira e impulsiona um aro. O intruso cutucando a teia de aranha. Seu rosto aparece pela primeira vez. Levanta-se como se olhasse para o aro que continua girando. O aro gira veloz pelos campos. O intruso o observa em seu giro. O intruso caminha. Procura algo. O intruso em primeiro plano. A máscara em *close* se movimenta. Toma o lugar do intruso e de seus movimentos de cabeça, continua procurando algo. Vemos a vegetação do ponto de vista da máscara. Máscara se movimentando. Olha para um lado e depois para outro. Continua andando. *Closeup* de seus olhos. O aro gira de forma violenta e descontrolada. Máscara olha para o aro girando. Aro, galhos. O aro segue girando em velocidade pelos campos. O aro gira sem parar. A sombra do intruso, suas botas. O intruso caminha. A sombra do intruso caminhando. A máscara caminha em direção à câmera. O aro gira rapidamente. Máscara e seus olhos em *closeup*. Botas caminhando. Os olhos da máscara se movimentam. As páginas de um caderno viram ao vento forte. Botas. Olho da máscara. Páginas do caderno virando. Uma bola quica no solo. A bola rola no campo. Botas andando. Máscara andando. Bota andando. Máscara andando, aproximando-se da câmera. Bola rolando. Bota andando. Máscara andando. Olha para o céu. Nuvens. Máscara se inclina olhando para o céu. Nuvens. Galhos retorcidos. Máscara olha para o céu. Galhos. Máscara. O aro girando no ar até cair em um arbusto e parar seu movimento. Imagem invertida de crianças girando num brinquedo.

Ponta de um galho até a raiz da árvore. Imagem invertida de crianças girando num brinquedo. Ponta de um galho até a raiz da árvore. Imagem invertida de crianças girando num brinquedo. Ponta de um galho até a raiz da árvore. Olhos da máscara se movimentam, olham de um lado para o outro. Botas andando. Rosto do intruso, que procura algo. O aro girando, novamente. Máscara andando por trás de uma pedra até se ocultar num arbusto. Máscara andando e olhando. Troncos das árvores. Galhos que balançam ao vento. Árvores. Galhos. Árvores. Ponta dos galhos até a raiz. Galhos no alto das árvores. Chão. Ponta dos galhos até o solo. Arbustos. Árvores. Sombra da câmera filmando sua própria caminhada. Sombra da câmera filmando ganhando extensão, enorme. Sombra da câmera que filma sua sombra. Sombra das nuvens no solo. Galhos. Pontas dos galhos. Sombra do aro girando. O aro e sua sombra girando, agora, unidos e compassados.

IMAGENS, SOMBRAS, MOVIMENTO

Ao refletir sobre sua própria construção criativa com as imagens, Clah elabora uma distinção entre o engenheiro e o artista:

O engenheiro simplesmente repete as coisas mais e mais, edifícios, mecanismos. Mas o artista – é o trabalho de sua mente. Ele quer ver coisas, ele não tem que tocá-las, ele tem que fazer com o espírito, recapturar a imagem em seu bloco. Lá ele toca o mundo, como eu toco, como se eu fizesse um retrato de você... Eu não posso dizer isso, eu não posso descrevê-lo, eu não posso tocá-lo. Essa é a face (apontando para seu bloco) (Clah apud Worth & Adair, 1972: 216).

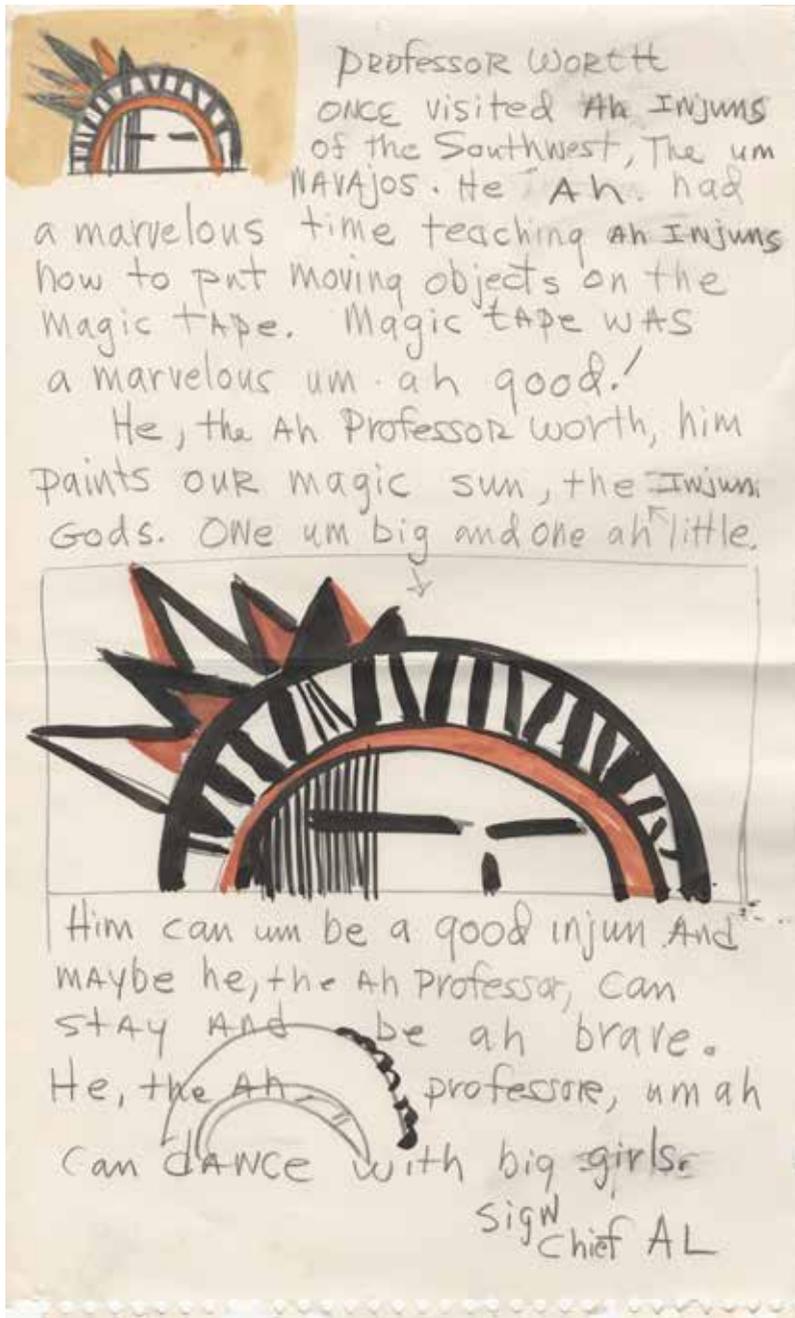
O engenheiro constrói os objetos por meio de uma prática, pelas mãos, pela repetição. Contrariamente, o artista produz a partir de sua mente. O artista, como ele se define fazendo cinema, “faz com o espírito”, desenha a face de um homem sem tocar a face, produz uma imagem. Essa reflexão de Clah situa a imagem na ordem da mente, distinguindo-a do que não é “prática”. Efetuando tal distinção, entretanto, ele não parece querer produzir uma diferença essencial entre a coisa em si ou a imagem sobre a coisa. Essa questão sintetiza de modo preciso e conceitual o objetivo de seu filme. *Intrepid shadows* é a imagem mental das coisas e não as coisas em si, embora a elas esteja remetida sensorial e visualmente. A experiência da sombra, portanto, é a proposta filosófica de seu filme que constrói imagetivamente sua concepção de imagem: um modo de fazer cinema que pensa o próprio cinema no ato de sua feitura. As sombras são imagens mentais dadas no mundo e reconstruídas por Clah como imagens mentais em seu cinema. Portanto, cinema nessa acepção é um “fazer com o espírito”, potência declaratória para os Navajo (ou para Clah) que o define como imagem de imagem. Devemos, porém, atentar para o fato de que, se Clah insiste na diferença entre a coisa em si (algo tocado, feito, prático) e imagem mental como da ordem do “espírito”, não está enfatizando a canônica definição platônica de imagem senão invertendo-a. Platão,¹⁵ ao

estabelecer uma separação entre níveis de representação que criam uma hierarquia entre as coisas em si e as formas como as coisas são apreendidas pela percepção humana, atribui à imagem propriamente dita (*eikon*) uma deficiência por tratar de uma ausência. Tal concepção, que eleva a imagem ao estatuto da representação do real, assegura a separação entre a coisa em si e sua imagem. Para Clah, o estatuto da imagem produzida na mente não é uma deficiência, mas sua própria potência, uma vez que a imagem de Clah não está a serviço da representação, mas de uma aparição, sendo literalmente uma sombra. Tampouco a noção de imagem de Clah se ajusta à noção de simulacro (*eidolon*), no sentido estético sugerido por Platão, que o define como o que rivaliza e compete com o modelo. A imagem para Clah não é algo da ordem da imitação e não corre o “perigo” de tomar o lugar do real, pois nessa acepção imagética não existiria propriamente um conceito de imagem regido pelos regimes de falsidade e verdade. A ideia de realizar uma imagem de uma imagem, um filme sobre a sombra, declara o rendimento da imagem como algo autônomo ao objeto e, por definição, não representacional. Essa intrépida imagem assombra (com o perdão do trocadilho) o tratado das “Três camas” proposto por Platão para compreender a imagem no Ocidente, ao inverter a fórmula de que imagem não é parecer mas ser, não é objeto mas sujeito. Nesse regime imagético navajo a imagem não é algo da ordem da visão, mas da percepção, e implica movimento, transformação, alteração. Clah quando grava o primeiro *take* do filme, que é o do metal girando e de suas sombras, diz que está interessado na imagem pelo seu aspecto de “trans - transformar - transformação” (Worth & Adair, 1972: 209).

Um curto bilhete que Clah escreve para Worth explicita este conceito de imagem: “O professor Worth visitou os Navajo do sudoeste. Ele passou aqui um tempo maravilhoso ensinando aos Navajo como colocar objetos em movimentos em *tapes* mágicos. Mágicos *tapes* são maravilhosos. Bons! Ele, o professor Worth, pinta nosso sol mágico, os deuses navajos. Ele poderia ser um bom navajo e talvez ele, o professor Worth, possa ficar e se tornar um bravo! Ele, o professor, pode dançar com as moças.”¹⁶ (ver imagem na p. 646)

A referência que Clah usa para imagem são os *moving objects* que, capturados como imagens em movimento, são postos dentro de imagens, “mágicos *tapes*”. O cinema, os *tapes* mágicos, são imagens em movimento que coincidem com a percepção navajo de apreensão de imagem como movimento e não apenas como sombra, mas, sobretudo, como sombras intrépidas.

No dicionário navajo-inglês¹⁷ a palavra *chahash’oh* significa sombra: ‘ “imagem escura projetada sobre uma superfície” ou «aquilo que existe apenas na percepção”. Encontra-se também a palavra *chaha’oh*¹⁸ para designar “tonalidades”, “sombra” e “*sun shelter*” (abrigo do sol).¹⁹ A sombra para os Navajo sintetiza seu conceito de alma e é referida como “o que está deitado sobre”. A alma só pode ser morta pelo sol. No início do filme, o sol está forte, e as sombras são curtas e fra-



cas, mas o intruso interfere no trabalho da aranha e coloca o mundo em perigo (Worth & Adair, 1972: 213).

A sombra está associada, para os Navajo, ao corpo, como uma parte dele, um sinal vital e, por isso, é comparada com o ar que sai do corpo, a respiração, ou o vento, que tem dinâmica própria. A sombra não pode ser separada do corpo e só as feiticeiras seriam capazes de projetar suas sombras para fora de seus corpos com o intuito de produzir malefícios (Newcomb, Stanley & Wheelwright, 1956: 55-58).

O conceito de sombra se manifesta, também, na correlação entre um cachorro e seu dono. Portanto, deve-se evitar fazer mal a um cachorro, pois o malefício volta-se para você mesmo. Outra ideia que associa sombra a malefício é a de que, quando se anda sob a lua cheia, é perigoso a sombra de uma coruja ser projetada sobre a pessoa que caminha, pois tal acontecimento, inevitavelmente, produz malefícios (Newcomb, 1940: 52-56).

Para os Navajo a sombra é, portanto, extensão, vinculação, movimento por excelência, mudança, transformação, alteração coincidindo, assim, com a própria concepção dos mágicos *tapes*, que têm o poder, também, de capturar o movimento do mundo como imagem do mundo.

Clah tinha a preocupação manifesta de que seu filme tivesse imagens ícones que disparariam os significados do mundo. O título *Intrepid shadows* surge como um conceito que antecipa essa possibilidade imaginativa sobre o filme. “As sombras são destemidas” é o argumento que organiza as ações.

Clah escreve um poema no momento em que está preparando o argumento de seu filme. Um poema sobre o movimento que passa a ser um manifesto seu sobre a importância de produzir uma imagem mental como argumento de seu filme. O poema evoca imagens conceituais que se redobram sobre sua proposta fílmica. Embora o filme não tenha som, sua intenção inicial era sobrepor a leitura do poema como *voice over* às imagens. Formado por palavras-imagens, o poema agiria sobre as imagens do filme. Ele pensa, também, em gravar uma melodia tocada em sua flauta para as sombras dançarem, literalmente.

Vejamos seu poema²⁰ (Worth & Adair, 1972: 101-102):

Rodas,
rodando,
rodando ao redor, em voltas e voltas
Sombras esmaecidas visivelmente atrevidas que explodem em rotação
sendo apenas movimento e tempo
A roda cinge uma viagem em círculo
suas sombras marcam o caminho negro das suas voltas.
Roda, roda fiando uma faixa
sombras intrépidas girando
o vento irrompe nas copas das árvores produzindo um mosaico de
sombras negras

dançando sob suas raízes
 dança, dança dos pequenos cristais
 Banhando e não banhando
 como as sombras negras dançam
 Vejo grandes rochas
 parcialmente negras
 parcialmente brancas
 fazendo meus olhos recordarem os inúmeros tons de cinza e os
 brancos ocres
 A dança arcaica da superfície
 Dançando,
 tamborilando,
 E cantando o saber antigo
 ouvidos na floresta distante
 Do chão eu ouço as sombras intrépidas,
 Dançando.

A poética de Clah é construtora das imagens que definem a cosmoestética do filme. Seu poema, assim como seu filme, não se constitui apenas de imagens sobre o movimento, mas é o próprio movimento. Essa recusa em representar, em falar sobre, é o que caracteriza a concepção imagética expressa por Clah. O poema é simultaneamente índice, argumento e roteiro do filme. Modo de organizar conceitualmente seu pensamento apresentando os referenciais da cosmologia navajo projetados em imagens mentais e visuais: “rodas”, “rodando”, “voltas”, “sombras”, “movimento e tempo”, “viagem”, “círculo”, “caminho”, “roda fiando uma faixa”, “sombras intrépidas”, “girando”, “vento”, “dançando”.

Ao apresentar esse poema para os demais integrantes do grupo que participava do *workshop*, um deles, Johnny Nelson, imediatamente começa a falar sobre a importância das sombras e do seu significado de destemidas: “... as sombras envolvem o sol lá em cima”. As sombras têm diferentes tamanhos e mudam rapidamente. Esse ponto é fundamental para compreender por que elas são intrépidas. Ele acrescenta: “a escuridão se aproxima do leste²¹... ninguém pode destruir a luz, e isso significa que ninguém pode destruir a sombra. Enquanto existir o sol, sempre existirá a sombra”. Procurando acentuar, ainda mais, a importância da sombra e seu significado, Johnny Nelson narra uma passagem de um filme a que assistiu sobre uma guerra na Arábia em que, numa tomada aérea, mesmo com todas as barracas, os carros e o equipamento militar camuflados, restavam sempre as sombras projetadas. Nesse momento, Clah o interrompe e conclui dizendo: “as sombras sempre revelam a imagem [...] é por isso que eu vou fazer um filme sobre isso” (Worth & Adair, 1972: 101-103).

Assim, o mais importante no filme não são os objetos em si, mas suas sombras, seus movimentos (Worth & Adair, 1972: 102). O desafio do filme é rea-

lizar um filme sobre a sombra, sobre a imagem em si. Nessa acepção, uma das cenas mais icônicas é justamente aquela em que Clah filma sua própria sombra enquanto filma, quando a sombra do cinema (câmera) e sua imagem seguem juntas.²²

Clah estava consciente de que poderia usar a linguagem dos filmes experimentais e de arte que assistira no Instituto de Arte em favor do que queria realizar (Worth & Adair, 1972: 79). Esse seu esforço de juntar domínios é sua declaração e proposta de fusão entre cosmologia e cinema. O filme, como ele o concebe, é um autorretrato de sua vida, da cultura navaja, do modo que ele coloca as coisas, literalmente, em movimento (Worth & Adair, 1972: 216). O autorretrato para Clah confunde-se com seu próprio filme, centra-se na questão do movimento do mesmo modo que o aprender e o educar, para os Navajo, estão relacionados com o movimento, com o construir. Assim, Clah não separava o movimento das imagens do cinema dos movimentos de sua própria vida (Worth & Adair, 1972: 217).

Witherspoon e Peterson (1995) identificaram os princípios estruturantes do pensamento navajo como baseados numa relação entre simetria dinâmica e assimetria holística. Assimetria para os Navajo não expressa a falta de simetria ou de correspondência de forma. Caracteriza-se por uma inversão de forma e orientação. Essa percepção da assimetria ganha plena significação no corpo humano: os olhos apresentam simetria regular, mãos e pés exibem assimetria. A assimetria holística é justamente a ideia de um par binário que põe em relação oposições que se complementam ao mesmo tempo. Esse par binário estrutura o pensamento navajo e se expressa nas relações homem/mulher, noite/dia, terra/céu. A assimetria holística cria, portanto, uma simetria dinâmica: “Pares binários constituem aspectos polarizados de um único fenômeno. As diferenças polarizadas criam um fértil e dinâmico fluxo e refluxo de contraste e complementaridade” (Witherspoon & Peterson, 1995: 24).

Os movimentos de ir para frente e para trás, de dar e receber são modelos de criar regularidade, complementaridade e dinâmica, como a percepção de que o verão sempre dá lugar ao inverno. O dentro/fora, o centro/periferia são também percebidos como pares assimétricos holísticos (Witherspoon & Peterson 1995:75) e se associam, naturalmente, à ideia do intruso no filme *Intrepid shadows*.

Stasis/motion é o par fundante da assimetria holística: “Estático e ativo parecem ser a mais importante observação na cosmovisão navaja e na classificação do mundo” (Witherspoon & Peterson 1995: 19). Nesse contexto, o movimento é uma chave para acessar o sagrado: “Discurso, música e oração são o vento em movimento esculpido pelo poder da articulação humana” (McAllester, 1979: 31-32; Griffin-Pierce, 1992: 72-73).

Nesse sentido todas as matérias e seres têm essa natureza dual expressa pelo estado estático e ativo. Nas palavras de Witherspoon (1977: 48): “O

pressuposto subjacente a esse aspecto dualista de todos os seres e existências é de que o mundo está em movimento, as coisas estão constantemente a sofrer processos de transformação, deformação e restauração, e a essência da vida e do ser é o movimento”.

Chalfen (1992) acentua que o movimento seria o conceito mais destacado em todos os filmes realizados pelos Navajo. As caminhadas são estruturais na composição das imagens. Os movimentos enquadram as histórias, definem sua estrutura narrativa. Os mitos navajos são estruturados como longas jornadas, viagens, deslocamentos que enquadram as narrativas. Portanto, os filmes navajos aprofundam essa dimensão das caminhadas dos heróis míticos entre os deuses como sua forma narrativa. Para os Navajo o movimento tem finalidade em si, distanciando-se, assim, de uma percepção do movimento expressa pela visão documental anglo-americana, segundo a qual o caminhar é apenas uma ponte entre planos e atividades nos filmes. O movimento não é, portanto, elemento de ligação entre planos, mas o que funda os próprios planos ao produzir sua densidade e tessitura imagética. Esse fato nos reenvia à questão da distinção entre olhares e percepções produzidos pelo cinema indígena e pelo chamado cinema ocidental. Novas significações sobre movimento, sombras, alteridade podem afetar as percepções correntes formuladas por uma estética visual ocidental, que encontra no cinema sua maior expressividade. Se o filme *Intrepid shadows* foi considerado excepcional entre aqueles produzidos pelos Navajo, temos que atentar para o fato de que ele tematiza, como os demais, de um ponto de vista estrutural, as mesmas questões sobre o movimento, a assimetria, ancorado numa estrutura mítica e no modo navajo de narrar histórias. Nesse sentido, as atividades de narrar mitos, o trabalho com joias de prata, as atividades cotidianas e o advento do cinema não podem ser mais ou menos “reais”, pois todas expressam problemáticas postas por sua cosmologia (Cf. Worth & Adair, 1972: 152).

OS INTRUSOS: JOHNNY NELSON, A MÁSCARA, O CINEASTA, A AUDIÊNCIA

Existem múltiplos intrusos em *Intrepid shadows*: no plano do filme, Johnny Nelson e a máscara *yeibichai*; fora do plano, mas não menos central, o próprio Clah e a audiência, que se converterão em intrusos pelo processar do olhar. O intruso é, assim, estrutural no filme, um modo de enquadrar o movimento, princípio navajo que estrutura uma percepção do espaço e do tempo redobrada em seu cinema e que *Intrepid shadows* explora em toda a sua essência.

O intruso é seu centro de dispersão. Modo pelo qual adentramos o filme, intrusivamente; literalmente através de seus olhos. *Intrepid shadows* radicaliza o gesto de Worth e Adair ao relacionar cinema e cosmologia através dos olhos navajos. O filme toma para si o desafio de ver o mundo pelos olhos de outrem. Centrado na alteridade, nos intrusos e seus olhares, ele é a possibilidade de aceder, cognitiva e imageticamente, àquele mundo mental apresentado por

imagens. Clah parece ter compreendido a problemática do cinema reverberada em seu filme como que em um fractal: ver um mundo através dos olhos de outrem e, como intruso, poder adentrar esse mundo.

O filme de Clah apresenta um personagem central, responsável por instituir, mediante sua ação quando cutuca e destrói a teia de uma aranha, a instabilidade no mundo. Depois de seu ato, tudo passa a girar, e as sombras tornam-se intrépidas. Esse acontecimento inaugural do filme é da mesma natureza das narrativas míticas em que um ato provoca a irrupção da desordem. Clah, assim, assume o intruso como a espinha dorsal do filme, um lócus que lhe dá sentido. Sua primeira ideia era a de realizar um filme em que a própria audiência pudesse colocar-se no lugar do intruso naturalmente, tomando o ponto de vista do “olho da câmera-intruso”. Clah se deu conta, porém, de que apenas a perspectiva da câmera não era suficiente para ancorar um ponto de vista. Recorre, pois, à *mis-en-scene*, a olhos encarnados no mundo. Dizia que não estava interessado em tudo se movendo mas em algumas coisas movendo. Precisava de uma pessoa se movendo (andando) em seu caminho (Worth & Adair, 1972: 211).

O primeiro intruso é Johnny Nelson (colega no *workshop filmico navajo*). Clah inicia o filme a partir da própria rotação da percepção de Johnny Nelson para que, nesse processo de “voltas” e de “giros”, os espectadores pudessem aderir a seu olhar. Johnny Nelson, depois de muita insistência, aceita participar do filme com a condição de que Clah não filmasse seu rosto. De acordo com o roteiro inicial apenas os pés de Johnny apareceriam, mas num determinado momento da filmagem ocorrem um *close up* ou outro, e Johnny resolve não mais participar do filme (Worth & Adair, 1972: 153). Essa interrupção levou Clah a introduzir o segundo intruso: a máscara *yeibichai*.

Worth e Adair (1972: 203-206) indicam a importância do movimento como meio de produzir um “evento” para que a ação ganhe sentido no mundo navajo. A ideia do intruso no filme deriva da ideia do movimento, uma vez que Clah diz que uma sequência de imagens sem uma pessoa andando na cena não teria o mesmo efeito, posto que é o evento-movimento que enquadra a cena. A recusa de Johnny Nelson em continuar as filmagens leva Clah a temer que o filme não possa ser finalizado – necessita do “real movimento”. Clah esclarece esse ponto argumentando que coisas que se movem é que têm importância e, nesse sentido, o cinema é interessante para os Navajo porque passa a ser, sobretudo, movimento.

Aprofundando ainda sua concepção de movimento, ele acrescenta: considerando uma carta que você escreva e que pode ler muitas vezes, “ela não expressa por exemplo o quão vazio está um poço ainda que você escreva um livro inteiro sobre isso. Ainda que você escreva um livro inteiro sobre isso, é uma coisa parada. Você não pode expressar exatamente como um poço raso foi construído”. Johnny Nelson acrescenta à observação de Clah: “O que quero

realmente é algo que possa mover-se diante dos meus olhos...” (Worth & Adair, 1972: 203-204).

Por intermédio da figura do intruso articulam-se os principais conceitos do filme e adensam-se camadas de significados. O intruso como figura da alteridade é quem altera aquele mundo, e o filme testemunha essa alteração. “Cutucar a aranha” e destruir sua teia leva o mundo a um estado entrópico que se manifesta em imagens: “gira”, “roda”, “aros rodopiando”, “sombas” movimentando. A destruição da aranha e de sua teia remete-nos à tecelagem, à fiação dos tapetes, arte navaja por excelência.

Na mitologia navaja a aranha é concebida como um dos criadores do mundo, quem o tece e o modela e, por isso, nunca deve ser interrompida na sua função de tecelã. Uma interferência no seu processo seria capaz de destruir o delicado equilíbrio do mundo. O equilíbrio é uma constante busca no mundo navajo, e qualquer interferência é capaz de lançar o mundo fora de sua engrenagem (Worth & Adair, 1972: 212-213).

Avançemos, ainda mais, no significado de tecelagem e da aranha de modo a sublinhar seus rebatimentos na teoria da imagem navaja e, em especial, compreender o destaque dado à aranha no filme *Intrepid shadows*.

Em um mito, a mulher-aranha surge ensinando às mulheres a arte da tecelagem. O mito narra que, naquele contexto, os deuses ainda não eram confiáveis e que as pessoas da terra passaram somente a conviver com os deuses quando uma mulher resolveu dar milho e outros bens para os deuses, instaurando uma relação de reciprocidade. Assim, o saber humano – e nele a tecelagem – foi aprendido dos deuses, em um pacto de relações de troca entre os deuses e os homens (Kluckhohn & Leighton, 1946: 125).

Os Navajo, portanto, aprenderam a tecer com a mulher-aranha, num tear construído de acordo com instruções dadas pelo homem-aranha (Parezo, 1982: 128-129). Muitos autores enfatizam que os padrões do tecido sofreram grandes influências das relações com os brancos e com outros índios vizinhos. Desse modo, os “padrões atuais” dos Navajo são produto dessas relações nos últimos três séculos, o que demonstra que as imagem, os desenhos, o grafismo e a figuração estão presentes nos modos de se relacionar com os brancos e com os outros índios (Kent, 1985:2).

A tecelagem é um dos elementos cruciais para compreender a ontologia da imagem navajo. Um dos padrões mais recorrentes e importantes é a forma “diamante” que, ao expressar a simetria quadrilateral, institui um modo perceptivo abstrato que convoca o olhar e a imaginação do observador para completar o padrão-desenho.²³ O padrão diamante surge interrompido nas bordas do tecido e, ao indicar seu transbordamento, aponta para sua ausência onipresente: “[os padrões] reduzem partes composicionais integrando-as em totalidades somatórias. Isso é muitas vezes conseguido através da adição de partes repetitivas que, juntas, formam um padrão geral. Totalidades somatórias e

padrões gerais possuem as qualidades de simplicidade, clareza, objetividade e imediatividade” (Witherspoon & Peterson, 1995: 74).

Um padrão que aparece de forma recorrente nos tecidos navajos, designado como o “buraco da mulher-aranha”, está associado à percepção navaja de que a tecelã, ao tecer transforma-se em aranha, correndo o risco de seu espírito ficar preso na própria trama do tecido, na teia que urde. Nesse sentido, o “buraco da mulher-aranha” é, na verdade, uma rota de escape de modo que o espírito da tecelã possa sair do tecido (Cf. Kent, 1985: 86-90; Newcomb, 1940: 38). No filme de Clah, percebe-se que o olhar do intruso nos proporciona adentrar uma imagem-tecido em que o “espírito do olho” do espectador encontra-se preso à tessitura do mundo, agora, precipitado pelos redemoinhos, voltas e giros, em perpétuo desequilíbrio provocado pela irrupção das sombras destemidas naquele mundo. Ao mesmo tempo em que essa condição desarmoniosa do mundo é vivida nas imagens, o filme encaminha uma “rota de escape” do olho, quando a sombra retorna a seu referente, o movimento cessa, e o mundo volta a seu equilíbrio. Do mesmo modo que uma imagem-urdida, o filme trabalha com adição de partes que se repetem. Somatório de padrões minimalistas que formam um padrão geral, ele propõe, assim, que suas imagens tenham as mesmas qualidades atribuídas aos padrões da tecelagem: simplicidade, clareza, objetividade e imediatividade.

Os padrões da tecelagem navaja apoiam-se em princípios cosmológicos em que o contraste entre assimetria e simetria precipita a ideia de “infinito”, isto é, aquilo que permite ver para além do próprio padrão tecido no tapete, ícone que, por sua instabilidade, nos permite imaginar sua continuação para além de si mesmo. O filme, nessa acepção, encarna essa tessitura e, ao urdir imagens, transforma-se em ícone ou em um padrão geral a partir do qual podemos imaginar, para além do filme, uma cosmologia navaja.

É também a aranha que dá as penas aos gêmeos, penas que representam o fio da vida de modo a salvá-los do perigo. A mulher-aranha surge como perigosa, aquela que dispõe armadilha para as pessoas, colocando-as em apuros (Reichard, 1950: 66). Assim, a aranha nas primeiras imagens do filme é, potencialmente, perigosa se um intruso interrompe seu processo de criação.

Clah dá continuidade à figuração do intruso no filme introduzindo uma máscara que ele mesmo fabrica usando papelão.²⁴ Cria uma versão livre do padrão ritual da máscara *yeibichai*. Worth e Adair (1972: 216) acentuam que a construção da *yeibichai* por Clah introduz uma importante variação: os olhos foram feitos de modo tridimensional, controlados por barbantes e pedaços de madeira de modo que a máscara pudesse mexê-los, sugerindo que realmente observa a roda girando ditada pelo movimento de seus olhos. Observam, ainda, que a máscara de Clah apresentava duas linhas pintadas acima do nariz, forma que nunca aparece nas máscaras rituais. A máscara *yeibichai* presente nos rituais navajos é branca com 12 penas de águia fixadas em seu topo.



Muitos navajos de Pine Spring alertaram Clah sobre a introdução da máscara no filme por se tratar de um objeto sagrado. A cautela dos demais navajos em relação ao uso que Clah fazia da máscara em seu filme baseava-se no fato de essa máscara participar do ritual *Nightway*, desempenhando importante *performance* com o intuito de restaurar o estado de *hózhó* (descrito como equilíbrio). Nesse sentido, seu uso requer uma série de cuidados, uma vez que a realização de uma *performance* imprópria pode trazer graves consequências, como acentuar ainda mais o desequilíbrio em vez de propriamente restaurá-lo (Francis, 1997: 15).

Intrepid shadows foi reexibido em Pine Spring para a comunidade navaja em 2010 com a presença de Clah. Montoya (2013: 30) informa que a exibição reacendeu o debate sobre a aparição da máscara *Ye'i* no filme. Após amplo debate sobre a máscara, o consenso foi de que não se tratava da própria máscara, mas de uma interpretação dela, configurando a intenção de Clah de produzir uma máscara para o filme que não se confundisse com a máscara de *Ye'i* usada nos rituais navajos.

Clah, portanto, fez uma máscara cinematográfica, uma *yeibichai* para o cinema. Essa apropriação foi o modo de destacar algo do mundo para ressituarlo na tela do cinema. A produção imagética de *Ye'i* revela a força da imagem cinematográfica, algo elaborado e criado no contexto do filme e que preserva sua autonomia do mundo navajo.

Clah defende sua criação da máscara e sua inserção no filme afirmando que, do mesmo modo que ele próprio era um intruso, a máscara tomava seu lugar e poderia, assim, expandir seu ponto de vista. A máscara do filme olhando em todas as direções passa a testemunhar os eventos que estão ocorrendo no mundo. Desse modo, ele justifica que, por serem deuses, as máscaras são intrusos e, por isso, podem dar a ver “cenas que ninguém esperaria ver”, como transformar em imagens os mitos e os deuses (Worth & Adair, 1972: 219). A máscara permite, assim, uma condensação do ponto de vista do intruso, e o que se encontra na mitologia ou cosmologia navajo agora é apresentado por meio do cinema.

O filme é constituído por duas sequências de intrusões: o desequilíbrio do mundo após o intruso desestabilizar a tecelagem da aranha e *yeibichai* testemunhando com seu olhar o mundo girando como consequência do distúrbio inicial.

A cosmologia navajo estrutura-se, como vimos, pela busca de harmonia, só conquistada por meio de determinadas *performances* que têm o poder de restaurar ou garantir a continuidade do equilíbrio entre o ser humano e os outros elementos do universo. Os Navajo foram criados como imagem dos “seres sagrados” com quem aprenderam determinados códigos de comportamento responsáveis por manter o equilíbrio do universo. Assim, a ideia de harmonia ou equilíbrio se traduz em “saúde” e “beleza” que, por sua vez, correm riscos de sofrer distúrbios oriundos de comportamentos inadequados, e, por isso, os Navajo devem seguir determinadas cerimônias e rituais. O maior dos rituais navajo é designado *The Nightway*, cerimônia curativa restauradora do equilíbrio. *The Nightway* é a invocação dos Yeis, categoria especial de seres que auxiliam os Navajo a pôr o cosmo em harmonia. O ritual é realizado durante nove dias no inverno, estação que não permite a incidência de raios solares e durante a qual as cobras hibernam. Destaca-se no ritual um grupo de 14 dançarinos, e entre eles está o líder *yeibichai*. No último dia do ritual, os dançarinos aparecem em público executando a dança *yeibichai*. A cerimônia termina com o canto do *bluebird* que celebra a felicidade e a paz simbolizada por esse pássaro (Cf. Faris, 1990; Veltman, 2001; McAllester, 1971, 1979; Mathews, 1902, 1994).

Retornamos, aqui, a *Intrepid shadows*. Ao lhe dar destaque como personagem, ao assumir o ponto de vista de *yeibichai*, o filme procura, agora como ritual, restaurar a harmonia e o equilíbrio no mundo. A estrutura do filme caminha para seu final, que coincide, por sua vez, com o final do ritual, quando as sombras e as coisas se reintegram novamente e o mundo conquista o equilíbrio simbolizado no encontro da sombra do aro com o aro em si mesmo, quando ambos giram em harmonia.²⁵

Os rituais de cantos em que surge *yeibichai* são rituais que visam restaurar o *hózhó*, conceito fundamental para os Navajo, que se traduz como or-

dem incluindo, simultaneamente, a felicidade, a condição moral, o adequado, a saúde e o bem (Witherspoon & Peterson 1995: 15). Nesse sentido a ideia de colocar o mundo e as coisas em ordem ganha evidência na pintura de areia (*saindpainting*).

Muitas das *saindpaintings* exibem simetrias radiais ou quadriláteras, aspectos que ressaltam para os Navajo a assimetria holística e a simetria dinâmica (Witherspoon & Peterson, 1995). Seguindo a análise de Worth e Adair (1972: 206), percebe-se que há uma compulsão dos Navajo para retornar ao começo, uma necessidade de fechamento que sempre engendra, por sua vez, uma abertura. As pinturas de areia são aparentemente fechadas pelos pontos cardeais, porém sempre abertas no leste. Do mesmo modo, o *hogan* tem sua porta para o leste, direção de onde vem a beleza e o bem. Outro exemplo de abertura é o padrão circular em zigue-zague do tecido na cesta de casamento, que é sempre interrompido para impedir o fechamento completo.

A questão do aro como objeto primordial do filme se associa à ideia de que o círculo (o aro), encontrado em muitos rituais navajos, veicula o conceito de fechamento, de espaços sob controle que o mal não pode penetrar (Reichard apud Worth & Adair, 1970: 31-33). Porém, o que se observa no filme é que o aro posto em movimento perpétuo apresenta essa abertura, a possibilidade de uma transformação permanente quando não coincide com sua sombra.

A imagem, portanto, surge associada com o princípio da produção do bem-estar do mundo. De certo modo, os filmes realizados pelos Navajo enfrentam essa mesma questão ao procurar expressar em sua forma e conteúdo o princípio cosmológico *hózhó*. *Intrepid shadows* busca restaurar conceitualmente esse bem-estar, sendo o próprio filme o caminho trilhado para essa restauração. Os demais filmes encarnam demonstrações de uma estética do cotidiano e do viver bem, e em seu desenrolar as imagens caminham para esse estado de felicidade ou seus processos. Uma vez que o estado de *hózhó* é criado ou restaurado por ações rituais, os filmes criam ou restauram esse estado.

As máscaras *yeibichai* são os modos de os Navajo figurarem os *Yei*, deuses (Haile, 1947). Os dançarinos e cantores *yeibichai* são como deuses personificados na figuração da máscara. Um dado significativo é que o ritual e a máscara *yeibichai* foram tardiamente produzidos como padrões de tecelagem entre os Navajo, só por volta dos anos 1930, constituindo então o que se classifica como tecidos *yeibichai*. Esses tecidos são considerados por alguns pesquisadores uma produção voltada para um público anglo-americano que os adquire como arte turística, em que o ritual, os dançarinos/cantores, as máscaras e os personagens do *yeibichai* são reproduzidos (Valette, 2001; Kent, 1985). Observa-se, assim, uma “virada figurativa” nos padrões de tecelagem navajos que, tradicionalmente, constituíam-se por grafismos produzidos na intrincada e complexa trama que dava origem aos tecidos. Uma relação direta entre a figuração nos tecidos contemporâneos e o cinema navajo é o esforço de transposição do

mundo navajo para imagens que dialoguem com o mundo dos anglo-americanos. No filme *Intrepid shadows surge*, do mesmo modo que na tecelagem, a intromissão de *yeibichai*, personificada em sua máscara, como figura de aproximação de mundos. As máscaras *yeibichai* marcam simbolicamente a restauração do mundo como pacificação das formas predatórias e desestruturadoras. Não parece ser por acaso que o ritual personificado por elas surja em sua potência figurativa nos tecidos consumidos como arte turística e no cinema navajo, marcadamente em um contexto de relações entre índios e brancos, em uma zona de contato que leva em conta os problemas históricos dessas relações e seus distúrbios. Nesse contexto, a tecelagem e o cinema são, eles mesmos, modos de restauração do equilíbrio de relações potencialmente perturbadoras entre índios e brancos.

Alguns símbolos pintados na máscara *yeibichai* são associados aos escalpos dos inimigos e os representam nesse momento do ritual. Nesse contexto, a alteridade da máscara é acentuada e representa não apenas os Yeis, seres de outros mundos, mas, também, os inimigos (Wyman, 1983: 539-540). O escalpo adicionado à máscara enfatiza o mundo exterior, o que vem de fora, de outros índios. No filme, os intrusos e especialmente *yeibichai* apresentam as imagens alteradas. Vale enfatizar que há aqui um acoplamento na concepção navaja entre alteridade e alteração, sendo o intruso o lócus de sua manifestação. O intruso pressupõe relações entre planos distintos, deuses e homens, os Navajo e os demais índios, os Navajo e os brancos. Portanto, situado no plano do cinema, o intruso, marca essa possibilidade do diálogo intercultural tendo como pré-condição os princípios essenciais da experiência cinematográfica navaja: alteridade e alteração.

Clah, ele próprio, era um intruso em Pine Springs, uma vez que foi convidado pelos pesquisadores para integrar a equipe de estudantes navajos. Durante sua estada em Pine Springs, Clah morou com os pesquisadores no dormitório e nunca foi convidado para nenhum *hogan* navajo. Clah foi classificado pelos pesquisadores e pelos Navajo como introspectivo, hostil e competitivo. Comportava-se, literalmente, como intruso, destemido como suas sombras, o que gerava, entre os Navajo, muitos conflitos. Desse ponto de vista, o filme é, também, um comentário pessoal e cultural sobre sua própria condição de *outsider* (Worth & Adair, 1972: 209). Portanto, Clah é o intruso onipresente do filme. Clah reconhece essa onipresença afirmando que a máscara é o seu personagem, é literalmente ele mesmo (Worth & Adair, 1972: 221); por isso ele declara que sua mente e seu corpo estão presentes no filme.²⁶ Referindo-se ao primeiro intruso, Johnny Nelson diz: “eu vesti a camisa branca e a calça, ele é meu espírito”. Para Clah, por ter um corpo e um espírito, o filme pode agir sobre as emoções das pessoas (Worth & Adair, 1972: 220). Clah reconhece que essa sua condição de metamorfosear-se em intrusos é o que garante que a audiência se torne, ela mesma, intrusa. Deriva dessa percepção sua frase-síntese: “Eu ia

transformá-lo, você mesmo, em intruso”. A inserção do intruso, pois, não é apenas um artifício de observação daquele mundo, mas um projeto de conversão dos espectadores em intrusos para que possam aceder assim à percepção de que as sombras têm agência, são mais do que extensões de imagens.

Recebido em 28/09/2016 | Aprovado em 31/10/2016

Marco Antonio Gonçalves é professor do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Fez seu mestrado (1989) e doutorado (1995) no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional/UFRJ. É autor de *O mundo inacabado: ação e criação em uma cosmologia amazônica* (2001); *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch* (2008) e *Traduzir o outro: etnografia e semelhança* (2011).

NOTAS

- 1 Sol Worth (1922-1977) foi um artista, pintor, professor de comunicação visual da Annenberg School for Communication, Universidade de Pennsylvania. Dirigiu *Teatteri*, importante filme que faz parte da coleção permanente de filmes do Museu de Arte Moderna de Nova York. Foi dele a ideia de realizar o experimento cinematográfico entre os Navajo e de testar seu conceito de *biodocumentary*. John Adair (1913-1997), foi professor de antropologia da San Francisco State University, iniciou seus estudos em antropologia nos anos 30 em Columbia, como aluno de Ruth Benedict, mas doutorou-se na Universidade do Novo México. Realizou pesquisa entre os Zuni e Navajo, dirigindo filmes e publicando artigos e livros sobre os Navajo de Pine Springs.
- 2 Participaram do projeto: Sol Worth, John Aldair e Richard Chalfen (orientando de Worth). As preliminares do projeto começam em março de 1966, quando Adair e Worth viajam a Pine Springs com o intuito de organizar o projeto com os Navajo e saber se estariam interessados em participar. Durante junho e julho, oito horas por dia e cinco dias por semana, coordenam um *workshop* com objetivo de viabilizar que os próprios Navajo produzam seus filmes de modo que tenham controle sobre todas as etapas do processo. Durante toda a duração do projeto, os alunos Navajo (Mike Anderson, Al Clah, Susie Benally, Johnny Nelson, Mary Jane Tsosie, Maxine Tsosie, Susie Benally's mother, Alta Kahn) recebiam o pagamento de um salário mínimo americano e realizaram 16 filmes, sendo oito curtos ensaios – *The pinlon tree*, Mike Anderson, 2'; *The summer shower*, Johnny Nelson, 2'; *The navajo horse*, Johnny Nelson, 3'30; *John Adair hangs out the laundry*, Mary Jane Tsosie, Maxine Tsosie, 2'; *The boys on the seesaw*, Maxine Tsosie, 1:30'; *The monkey bars*, Al Clah, 2'; *The swing*, Susie Benally, 2'; *The ants*, Mike Amdersom, 2' – e oito filmes: *A Navajo weaver*, Susie Benally, 20'; *Second weaver*, Alta Kahn, 8'53; *Old antelope lake*, Mike Anderson, 12'37; *Intrepid shadows*, Al Clah, 15'; *The navajo silversmith*, Johnny Nelson, 20'; *The spirit of the Navajo*, Mary Jane Tsosie, Maxine Tsosie, 20'; *The shallow well*, Johnny Nelson, 20'; *Untitled film*, Alta Kahn, 10'. Os filmes tiveram sua *world première* em Pine Springs e depois foram exibidos no Flaherty Seminar (1966), Swarthmore College (1966), Washington, DC (1967), Festival Dei Popoli, Florença, Itália (1967), Uni-

versity of New Mexico e National Museum of the American Indian (1980), Navajo Nation Museum, Arizona (2011). Adair retornou em 1970 a Pine Springs para recontatar todos os cineastas navajo com a intenção de dar continuidade ao projeto e fazer de Pine Springs uma unidade de produção de filmes navajo, em que eles mesmos iriam ensinar para outros navajo o processo de produzir filmes, projeto que, entretanto, não foi implementado por falta de fundos.

- 3 Essa potência do cinema indígena é expressa por Brasil (2012:115): "... é como se o cinema indígena reelaborasse a tradição escópica ocidental a partir de sua própria cosmologia, de sua própria perspectiva."
- 4 Uso aqui um conceito de Eisenstein que exprime uma possibilidade estética do cinema que estreita uma relação entre forma e conteúdo (Gonçalves, 2012:173).
- 5 Desenvolvo mais adiante as questões advindas do uso que Clah faz dessa máscara no filme.
- 6 A participação de Yazzi no projeto envolveu distintos graus de ambivalência. Worth, em seus diários, menciona que teve que negociar com Yazzi uma compensação financeira para que aceitasse participar do filme realizado por suas netas: Yazzi exigia dez dólares das netas e dez dólares de Worth para autorizar sua aparição no filme *The spirit of the Navajo*. (Cf. Worth, B14FF30P297 in <http://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/>).
- 7 Essa hipótese ficou conhecida como Sapir-Whorf e postula que as línguas em seu aspecto formal veiculam uma visão de mundo. Os autores usaram o conceito de *Weltanschauung* (visão de mundo) formulado pelo romantismo alemão sobre língua e cultura elaborado por Wilhelm von Humboldt (1988). Ver a respeito especialmente Stoking Jr. (1996), Gonçalves (2009).
- 8 Caixeta de Queiroz (2008:121) chama atenção para uma das propriedades do cinema indígena: a capacidade de filmar e comentar a cena na simultaneidade, o que engendra o processo de reflexão e reflexividade. Ver Brasil (2013) sobre a lógica do antecampo e a importância da instauração do processo de reflexividade para o cinema indígena.

- 9 Ver Bateson (1987:108) para a ideia de estilo como um sistema de transformação que busca mais a veiculação de um código do que uma mensagem.
- 10 Stan Van DerBeek (1927-1984) foi um cineasta experimental americano. *Scorpio rising* (1964) é um filme cult, dirigido por Kenneth Anger.
- 11 Ver <<http://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/citations-worths-perception-of-the-students/>>. Acesso em 11 maio 2016.
- 12 Para uma ampliação da discussão sobre etnografia e subjetividade e os conceitos de etnobiografia e biodocumentário, ver Gonçalves, Cardoso & Marques, 2013.
- 13 Ver especialmente Cavalcanti (2005: 319).
- 14 Dada a dificuldade de visualizar esse filme nas plataformas visuais da internet, recorro aqui a uma descrição de seus planos seguindo *pari passu* suas imagens de modo a reconstituir para o leitor o universo imagético de *Intrepid shadows*.
- 15 Ver o ensaio sobre as três camas (Platão, 1997).
- 16 Esse bilhete foi reproduzido no site oficial do projeto Navajo Filming Themselves. Disponível em: <<http://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/the-films-2/intrepid-shadows/>>. Acesso em 11 maio 2016.
- 17 Ver <<https://en.glosbe.com/en/nv/shadow>>. Acesso em 14 abr. 2016.
- 18 Como na sentença *Dził bichaha'oh kéyah bik'est'i'* (A sombra das montanhas cobriu a terra).
- 19 A casa da sombra é feita de troncos de árvores e coberta com folhagem. É um local importante na organização espacial de uma comunidade navaja. Muitas casas têm essas estruturas acopladas que são as casas de sombra durante os meses de verão. O importante acentuar é que uma *chaha'oh* nunca é considerada pronta, terminada, uma vez que exige constante cuidado. Assim, esse espaço se associa naturalmente à ideia de sombra seja conceitualmente, seja fisicamente. Essa “casa da sombra” tem múltiplos usos. É lugar comum de se cozinhar, cortar a carne. É comum, hoje em dia, ver uma estrutura formada por quatro postes-troncos coberta de ramagens abrigando ao seu redor mesas, cadeiras o que define esse espaço como espaço de encontro.

Essa casa da sombra é bem distinta de uma *hogan* (casa tradicional/ritual navajo). Enquanto o *hogan* é impermeável, fechado, sem janelas, a casa da sombra é permeável, aberta, vazada (Kelley & Whiteley, 1989:124).

20 Tradução minha do original:

Wheels,
 wheeling,
 wheeling around, and round, and round
 Rusty shadows pushing outward and bursting into spin
 leaving nothing but motion and time.
 The wheel belt traveling into circle
 letting its shadows marking it black highway between its
 wheels.
 Around, and around the wheel and the belt spins,
 the intrepid shadows spinning.
 The winds, nursing the treetops with little break-up puzzles
 of black shadows
 dancing underneath its root
 Dance, and dance of little pebbles
 Bath, and not bath
 as the black shadows dance.
 I see big rocks
 partially black
 partially white
 making my eyes recall the countless painted of grays and
 ochre whites
 the archaic dance on the surface.
 Dancing,
 And drumming,
 And singing of the ancient lore
 Are heard in the distant forest.
 On the ground I hear the intrepid shadows
 Dancing.

21 A ideia da sombra vir do leste parece estar associada, na etnografia navaja, à ideia de *hogan*, a casa ritual como arquitetura do mundo. A partir de seu centro demarcam-se os pontos cardeais. Não parece ser coincidência que a entrada da *hogan* seja a leste, e que leste se associe ao pensamento e à sombra (o sul é onde os planos existem; do oeste vem a vida; do norte, a sabedoria).

22 Ver Brasil (2013: 250): “A exposição do antecampo provoca, em contrapartida, o atravessamento (e mesmo a fratura)

do dialogismo pela reflexividade [...] A reflexividade, por sua vez, acusa o caráter artificial, mediado e fraturado do diálogo”.

- 23 Ver especialmente Lagrou (2007) sobre as qualidades dos grafismos caxinauás como estilo de ver e pensar e como operam a passagem do visível ao invisível no mundo ameríndio.
- 24 Em 1964, portanto antes do projeto filmico com os Navajo, Clah já havia reproduzido uma máscara muito semelhante à de Ye’i, em papel e aquarela: *Untitled Navajo Blue Mask*, watercolor on paper, 1964, by Al Clah, (N-1226), The Museum of Contemporary Native Arts, Santa Fe, New Mexico. Ver: <<http://ehillerman.unm.edu/ehillerman/node/1785#sthash.17CPlnS7.dpuf>>. Acesso em 30 nov. 2016.
- 25 A última cena do filme é a mais longa sequência do aro rodando. Clah explica que foi a mais trabalhosa, uma vez que para fundir o aro e sua sombra dependia de um momento de sombras específicas durante o dia que daria esse efeito no filme (Worth & Adair, 1972: 220).
- 26 Ver Caixeta de Queiroz (2008: 117-118) para quem “o cinema indígena é um cinema mais dos corpos do que das palavras, porque sua ontologia deposita nos corpos um lugar central para a constituição de sua socialidade”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bateson, Gregory. (1987). *Steps to an ecology of mind*. Londres: Jason Aronson Inc.
- Brasil, André. (2013). Mise-en-abyme da cultura: a exposição do “antecampo” em Pi’õnhitsi e Mokoi Tekoá Petei Jeguataá. *Significação*, 40/40, p. 245-267.
- Brasil, André. (2013a). Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. *Revista Famecos*, 20/3, p. 578-602.
- Brasil, André. (2012). *Bicicletas de Nhanderu: lascas do extracampo*. *Devires*, 9/1, p. 98-117.
- Caixeta de Queiroz, R. (2008). Cineastas indígenas e pensamento selvagem. *Devires*, 5/2, p. 98-125.

Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. (2005). Cultura e razão prática. *Mana*, 11/1, p. 317-320.

Chalfen, Richard. (1992). Picturing culture through indigenous imagery: a telling story. In: Crawford, Peter & Turton David (orgs.). *Film as ethnography*. Manchester: Manchester University Press, p. 222-241.

Dictionary Navajo-English. Disponível em: <<https://glosbe.com/en/nv/>>. Acesso em 30 nov. 2016.

Dubin, Margaret. (1998). From artful ethnography to ethnography art: the enduring significance of the Navajo film project. *Visual Anthropology Review*, 14/1, p. 73-75.

Faris, James C. (1990). *The nightway: a history and a history of documentation of a Navajo ceremonial*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Francis, Sandra T. (1997). *The Y'e'ii bicheii dancing of nightway: an examination of the role of dance in a Navajo healing ceremony*. Tese de Doutorado. The Ohio State University.

Ginsburg, Faye. (1991). Indigenous media: Faustian Contract or Global village? *Cultural Anthropology*, 6/1, p. 92-112.

Gonçalves, Marco Antonio. (2012). Sensorial thought. Cinema, perspective and Anthropology. *Vibrant*, 9/2, p. 161-183.

Gonçalves, Marco Antonio. (2009). *Traduzir o outro: etnografia e semelhança*. Rio de Janeiro: 7Letras.

Gonçalves, Marco Antonio; Cardoso, Vânia & Marques, Roberto. (2013). *Etnobiografia: subjetividade e etnografia*. Rio de Janeiro, 7Letras.

Griffin-Pierce, Trudy. (1992). *Earth is my mother, sky is my father: space, time, and astronomy in Navajo sandpainting*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Haile, Father Berard. (1947). *Head and face masks in Navajo ceremonialism*. St. Michaels: St. Michaels Press.

Humboldt, W. von. (1988) [1836]. *On language: the diversity of human language structures and its influence on the mental development of mankind*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kelley, Klara B. & Whiteley, Peter M. (1989). *Navajoland: family settlement and land use*. Tsaile: Navajo Community College Press.

- Kent, Kate Peck. (1985). *Navajo weaving: three centuries of change..* Santa Fé: School of American Research Press.
- Kluckhohn, Clyde & Leighton, Dorothea. (1946). *Navaho*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kluckhohn, Clyde; McCombe, Leonard & Vogt, Evon. (1951). *Navajo means people*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lagrou, Els. (2007). *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Lewis, Randolph. (2010). The new Navajo cinema: cinema and nation in the indigenous Southwest. *The Velvet Light Trap*, 66, p. 50-61.
- Matthews, Washington. (1994) [1896]. *Navaho legends*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- Matthews, Washington. (1902). The night chant: a Navajo ceremony. In: *Memoirs of the American Museum of Natural History VI*. Nova York: Knickerbocker Press.
- McAllester, David P. (1979). A paradigm of Navajo dance. *Parabola*, 4/2, p. 28-35.
- McAllester, David P. (1971). Review of *Night and Daylight Yeibichei*. *Ethnomusicology*, 15/2, p. 167-170.
- Montoya, Teresa. (2013). *Will making movies do the sheep any good?: new interpretations of the Navajo Film Project*. Center for Media Culture and History, New York University (mimeo).
- Newcomb, Franc Johnson. (1940). *Navajo omens and taboos*. Santa Fé: Rydal Press.
- Newcomb, Franc Johnson; Fishler, Stanley A. & Wheelwright, Mary C. (1956). A study of Navajo symbolism. *Papers of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology*, Harvard University, 32/3.
- Parezo, Nancy J. (1982). Navajo sandpaintings: the importance of sex roles in craft production. *American Indian Quarterly*, 6/1-2, p. 125-148.
- Platão. (1997). *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural.
- Reichard, Gladys Amanda. (1950). *Navaho religion: a study of symbolism*. Nova York: Bollinger Foundation.
- Stocking Jr., George (org.). (1996). *Volksgeist as method and*

ethic: essays on Boasian ethnography and the German anthropological tradition. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Valette, Rebecca & Valette, Jean-Paul. (2001). *Weaving the dance: Navajo Yeibichai textiles (1910-1950)*. Arizona: Adobe House.

Veltman, Joshua. (2001). Nightway Yeibichai songs and the Navajo worldview. Disponível em: <<http://www.uu.edu/personal/jveltman/research/yeibichai/yeibichai.text.html>>. Acesso em 18 abr. 2016.

Witherspoon, Gary. (1977). *Language and art in the Navajo universe*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Witherspoon, Gary & Peterson, Glen. (1995). *Dynamic symmetry and holistic asymmetry in Navajo and Western art and cosmology*. Nova York: Peter Lang.

Worth, Sol. (2011). Papers. Disponível em: <<http://www.penn.museum/sites/navajofilmthemselves/citations-worths-perception-of-the-students/>>. Acesso em 14 abr. 2016.

Worth, Sol & Adair, John. (1972). *Through Navajo eyes: an exploration in film communication and Anthropology*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Woth, Sol & Adair, John. (1970). Navajo filmmakers. *American Anthropologist*, 72, p. 9-34.

Wyman, Leland Clifton. (1983). Navajo ceremonial system. In: Ortiz, Alfonso (org.). *Handbook of North American Indians*. Vol. 9: Southwest. Washington, D. C.: Smithsonian Institution, p. 536-557.

INTRÉPIDAS IMAGENS: CINEMA E COSMOLOGIA ENTRE OS NAVAJO

Palavras-chave

Cinema indígena;
Cosmologia;
Navajos;
Imagem;
Antropologia visual.

Resumo

Este artigo analisa *Intrepid shadows*, um dos oito filmes produzidos nos anos 1960 pelos Navajo como modo de revisitar as ideias imagético-conceituais que embasaram o projeto Navajo filming themselves, coordenado por Sol Worth e John Adair. As imagens produzidas pelo navajo Al Clah são tomadas como literalmente intrépidas, ao produzir relação direta entre cosmologia e dispositivos imagéticos. Exploro, assim, as relações entre premissas culturais e estrutura fílmica, bem como as consequentes conexões entre cosmologia e cinema como regimes sensório-imagéticos que atualizam, complementam, alteram e contradizem os modos de pensar/ver e ver/pensar.

INTREPID IMAGES: CINEMA AND COSMOLOGY AMONG THE NAVAJO

Keywords

Indigenous cinema;
Cosmology;
Navajos;
Image;
Visual Anthropology.

Abstract

This article analyzes *Intrepid shadows*, one of the films produced by the Navajo in the sixties, as a way to revisit the conceptual ideas that supported the project Navajo filming themselves, coordinated by Sol Worth and John Adair. The images produced by the Navajo Al Clah are taken literally as intrepid, producing a direct relationship between cosmology and cinema. I explore the relationship between cultural assumptions and filmic structure and the consequent connections between cosmology and cinema as sensory-imagery systems that supplement, alter and contradict the ways of thinking/seeing and seeing/thinking.

AS CELEBRIDADES COMO EMBLEMA SOCIOLÓGICO

APRESENTAÇÃO DO PROBLEMA

Existe atualmente uma ampla literatura sobre as celebridades, ela é sobretudo de origem norte-americana e britânica, embora o tema tenha se expandido a pesquisadores de outros países. Entretanto, essa abundância de textos não deixa de transparecer um certo incômodo: por que o interesse pela temática nas ciências sociais se deu tão tardiamente? Seria o hiato entre a existência do fenômeno e o seu reconhecimento por uma determinada área de conhecimento um simples descaso ou representaria ele algo mais significativo? Uma resposta possível, sugerida em inúmeros artigos e livros sobre o assunto (a bibliografia é extensa, mas pouco consistente do ponto de vista teórico), é que as ciências sociais teriam ignorado a questão devido à sua vocação elitista. Trata-se de uma resposta plausível, mas pouco convincente. Claro, existem objetos “maiores” (Estado, partidos, classes sociais, modernidade) e “menores” (vida cotidiana), consagrados pela tradição do pensamento sociológico; como diria Bourdieu, o campo científico cultiva suas próprias ilusões, porém, para os que estão familiarizados com o debate sobre cultura de massa, cultura popular, meios de comunicação, transformações tecnológicas, esse tipo de explicação é bastante precário. A sociologia da comunicação de massa não tinha como objeto a cultura erudita, a música séria, dizia Adorno, mas justamente o seu polo oposto, o gosto de massa. Talvez pudéssemos dizer que na década de 1940, nos Estados Unidos (aí surge o debate sobre cultura de massa), a relação entre eli-

tismo e ciências sociais fazia algum sentido. Nessa época vários autores não hesitavam em dizer que o conceito de cultura popular era o contraponto negativo da grande arte. Mas as ciências sociais possuem uma história, e a temática do popular, dos meios de comunicação, ou seja, dos assuntos “menores”, faz parte de sua tradição. Nesse sentido, o argumento do elitismo se enfraquece; se o fenômeno das celebridades é percebido tardiamente, isso se dá em função de outros parâmetros. Gostaria, neste texto, de explorar essa ausência, o que de maneira preliminar denominarei da seguinte maneira: as celebridades não constituíam ainda um emblema sociológico. Procurarei desenvolver posteriormente a ideia de emblema, mas, desde logo sublinho, ela se vincula a um conjunto de transformações sociais que eram latentes, embora não se encontrassem ainda visíveis para todos nós. Daí o hiato entre latência e explicitação, potência e realização.

Pode-se dizer que, apesar de tardia, rapidamente, mas por partes, foi-se constituindo uma narrativa da emergência de uma *celebrity culture* ou de uma *celebrity society* (utilizo os termos consagrados pela literatura em inglês). É possível segui-la pela bibliografia especializada e também por alguns balanços bibliográficos elaborados pelos autores da área (ver Harmon, 2005; Ferris, 2007; Heinich, 2011a e 2011b). Deixando-se de lado o que denominaríamos precursores (irei trabalhá-los em seguida), pode-se alinhar um conjunto de textos geralmente considerados canônicos: Daniel Boorstin (1971), “From hero to celebrity: the human pseudo-events”; Richard Schikel (1985), *Intimate strangers*; Irving Rein, em parceria com Philip Kotler, Michael Hamlin e Martin Stoller (1987), *High visibility*; Leo Braudy (1986), *The frenzy of renown: fame and its history*.¹ Boorstin inaugura uma linhagem temática, seu ensaio explicitamente nomeia um objeto, as celebridades, procurando apreendê-lo de maneira arguta e crítica. O livro de Schikel tem a virtude de considerá-las na sua relação com o público, o título é sugestivo, elas seriam para nós “íntimos estranhos”. Distantes, se encontrariam próximas de nossos sonhos e desejos. Braudy faz uma incursão pela história, busca entender como a fama é representada em diversas configurações sociais do passado. Entretanto, todos esses escritos são aproximações ainda bastante incompletas do tema; ao lê-los percebe-se que a intuição dos autores sobrepõe-se a uma análise sistemática da problemática em questão. Dificilmente poderíamos classificá-los dentro de uma área específica do conhecimento. *High visibility* é talvez a única exceção (Rein et al., 1987). Seus autores pertencem a uma área disciplinar determinada: *marketing* e administração de empresas. Eles não se contentam em compreender como “as pessoas transformam-se em celebridades”, ou seja, como se estrutura uma indústria que as molda dessa maneira; seu intuito inscreve-se numa perspectiva prático-teórica: utilizá-las como suporte para a promoção das marcas e produtos lançados no mercado. Na verdade, desde a década de 1970 existe toda uma literatura que se interessa pelas questões relativas ao uso das celebridades como instrumento de *marketing*;

diversos estudos são realizados demonstrando a relação entre elas e a confiança do consumidor nos produtos anunciados. Os autores partem do princípio de que a credibilidade e a confiança de uma pessoa conhecida pelo grande público podem ser transferidas para as mercadorias a comercializar. Nesse sentido, são realizadas várias pesquisas para medir o grau de confiabilidade que um produto possui ao vincular sua imagem à notoriedade de alguém. “Cientificamente”, essa é a ilusão compartilhada, ou seja, por meio de modelos matemáticos, procura-se demonstrar a eficácia desse tipo de estratégia (ver Friedman & Friedman, 1979; Friedman et al., 1978). Não se deve confundir o uso das celebridades como instrumento de promoção dos produtos com os estudos disciplinares de *marketing* e administração de empresas. O primeiro tipo de prática é antigo, principalmente na indústria cinematográfica; para Hollywood, desde o início de sua história, as grandes estrelas sempre fizeram parte do apelo publicitário. Particularmente nos Estados Unidos, onde precocemente o capitalismo se mescla ao universo de entretenimento, o espaço público no qual os indivíduos de renome são reconhecidos é fortemente marcado pela razão de mercado. Como observa Joshua Gamson (1992), o mundo das celebridades está intimamente associado a uma linha de produção da fama. Entretanto, os estudos sobre as celebridades, feitos pela área disciplinar, *marketing* e administração de empresas, são posteriores. Para que isso acontecesse não era suficiente a mera existência de uma prática enraizada entre os profissionais do meio empresarial; foi necessário que o campo científico de atuação desses personagens estivesse consolidado: desenvolvimento de áreas temáticas distintas, consagração de determinados métodos de análise, institucionalização da disciplina, enfim, sedimentação de uma tradição intelectual de discussões e debates. Pode-se argumentar que o prematuro pragmatismo que os homens de *marketing* nutrem pelas celebridades – elas auxiliam na venda de seus produtos –, tenha impulsionado o desenvolvimento dessa área acadêmica. Fica claro, porém, que tal atenção se antecipa em muito à das ciências sociais. Na verdade, isso não ocorre apenas em relação à questão que estamos discutindo; também a problemática da globalização, muito antes de ser tratada sociologicamente, já havia sido amplamente discutida entre os homens de negócios (particularmente no que se refere à posição das transnacionais no mercado global). Lembro que nos anos 1980 as ciências sociais estavam mais interessadas na controvérsia modernidade versus pós-modernidade do que propriamente no debate sobre a globalização (ver Ortiz, 2009). A rigor, é somente na década de 1990, ainda timidamente, que surge nas ciências sociais uma consideração maior pela problemática das celebridades. São desse período os textos de Joshua Gamson (1994) e David P. Marshall (1997), além de estudos esparsos sobre o tema (ver, por exemplo, Langbauer, 1993). A partir da virada do século as referências bibliográficas se multiplicam; em pouco mais de uma década elas se acumulam, envolvendo áreas distintas como estudos culturais e comunicação.²

EMERGÊNCIA DE UM TEMA

Seriam as celebridades um fenômeno novo? Essa é uma pergunta que permeia a literatura que nos interessa. Uma resposta positiva, pelo menos em parte, justificaria um certo atraso no reconhecimento de algo em mutação. Quando Boorstin publica seu ensaio em 1971 ele não deixa dúvidas de que nos encontramos diante de algo recente.

Neste século, particularmente a partir de 1900, parece que descobrimos o processo de como a fama é manufaturada. Agora, pelo menos nos Estados Unidos, da noite para o dia, o nome de um homem pode transforma-se em algo familiar. A revolução gráfica subitamente nos deu, entre outras coisas, os meios de fabricação de ser bastante conhecido. Descobrir que nós (os espectadores de televisão, os frequentadores de cinema, os ouvintes de rádio, os leitores de jornais e revistas) e nossos servidores (a televisão, os produtores de rádio, os editores de jornais e revistas, os escritores de publicidade) podemos rapidamente, e de maneira eficiente, conferir fama aos homens, nos leva a equivocadamente considerar que a fama é um atributo da grandeza (Boorstin, 1971: 47).³

Richard Schickel (1985: 23) também partilha o mesmo ponto de vista: “Essa coisa de celebridade não existe antes do início do século XX. Na verdade, embora nas segunda e terceira décadas desse século as pessoas conhecidas começassem a se comportar da maneira que agora identificamos como sendo de celebridades, o termo, no seu sentido comum, só veio a ser utilizado recentemente”. Muitos autores enfatizam essa dimensão de atualidade do fenômeno em questão. As celebridades dependeriam da alta visibilidade de suas individualidades, isso só seria possível se o fluxo de informação para o grande público fosse realmente intenso. Nesse sentido, a qualidade dos meios de comunicação, ou seja, sua eficácia tecnológica e comunicativa, seria intrínseca ao próprio fenômeno. A invenção da fotografia e do cinema, a proliferação da imprensa de massa, o surgimento da publicidade moderna, o advento do rádio e da televisão tornam-se elementos imprescindíveis para a constituição de uma *celebrity culture*. Cito um entre inúmeros autores que reiteram a importância dessas transformações: “Celebridade, tal como a conhecemos hoje, foi criada pela mídia de massa moderna. Ele começa com a fotografia no início do século XIX, quando, pela primeira vez na história, as pessoas puderam olhar suas imagens em outra coisa que não fosse um espelho” (Ruebsaat, 2007: 9; ver também Leslie, 2011).

No entanto, a pergunta anterior pode receber uma resposta negativa. Haveria uma história das celebridades que remontaria à Antiguidade. Essa é a intenção de Leo Braudy ao refutar a tese de sua emergência recente; ele pretende demonstrar a continuidade da ideia de fama desde os primórdios da humanidade. Como justificar a presença desse traço atemporal ao longo do desenvolvimento humano? Ele nos diz: “o desejo de reconhecimento é parte da natureza humana, sensível à estrutura social e aos modos de comunicação

existentes na sociedade”; o que lhe permite afirmar: “a história da fama é em grande parte a história das transformações de como os indivíduos procuram chamar a atenção dos outros e, não de maneira incidental, como ganham poder em relação a eles” (Braudy, 1986: 3). Outros autores têm um raciocínio semelhante ao seu: “Sendo o que é, a natureza humana faz com que sempre tenham existido pessoas aflitas por um desejo patológico de atenção. Um exemplo chocante envolve o incendiário chamado Heróstrato, que colocou fogo no grande templo de Artemis em Éfeso, na Turquia, em 348 a.C. Sob tortura ele confessou que foi conduzido por um único motivo, o apetite insaciável pela celebridade” (Garland, 2010: 484-485). Os problemas em relação a esse tipo de argumentação são evidentes; pressupõe-se a existência de uma natureza humana nunca explicitada. Uma vez aceita essa hipótese, a história seria apenas uma condição na qual a noção de fama se realizaria. Há, ainda, outra dificuldade: desconhece-se toda uma história do indivíduo e do individualismo, como se fosse possível apreendê-la fora do contexto social no qual se insere. Ora, Marcel Mauss já nos havia ensinado que o conceito de pessoa reveste-se de formas diferentes em função da religião, dos costumes, das estruturas sociais e das mentalidades. O advento do indivíduo moderno, que ordena o passado à sua semelhança, é, na verdade, um traço específico de uma determinada configuração histórica. Esse é um debate clássico nas ciências sociais (aliás, com um viés bastante eurocentrista) (ver Mauss, 1968). Postular um estatuto universal da celebridade é projetar no passado uma categoria que faz sentido no mundo em que vivemos. Esse anacronismo, pecado mortal para todo historiador, termina por incentivar um senso comum que de maneira pouco convincente contenta-se em revelar o passado à luz de um espelho distorcido. Braudy pode, assim, alinhar figuras díspares como: Alexandre, o Grande, Júlio Cesar, o assassino de Wichita que imitava os crimes de Jack, o Estripador, Cleópatra, Jesus, Maomé, Joana D’Arc, Shakespeare. Todos seriam pessoas famosas e poderiam ser agrupados em torno da mesma classificação. Entre Madonna ou Angelina Jolie, entre os gregos ou romanos, haveria uma simples diferença de situação; entretanto, eles comungariam a natureza do mesmo fenômeno (ver Payne, 2009). A ideia da continuidade da fama, transmutando-se em celebridade, enfrenta ainda outro obstáculo. Trata-se de qualidades distintas. Esse é um aspecto reiteradamente discutido no corpo da literatura especializada, a diferenciação entre, de um lado, fama e renome, de outro, celebridade. Fred Ingliss (2010) observa que o termo celebridade substitui o velho conceito de “renome” associado a alguns personagens que desempenhavam determinadas funções (particularmente as altas funções). Por exemplo, um jurista ou um clérigo, sua aclamação derivava da realização de um ato específico. Entretanto, o renome trazia honra não tanto ao indivíduo em questão, mas ao ofício ao qual ele se integrava; o reconhecimento público não visava simplesmente a sua individualidade. David Marshall (1997), ao traçar a história do termo em inglês nos fornece um exemplo

sugestivo de como ele se separa de suas conotações anteriores. Analisando o sentido da palavra nos dicionários ingleses (*Oxford English* e *Webster's*) ele mostra que ainda no século XIX conviviam significados bastantes distintos: “respeito devido aos cultos e cerimônias; pompa, solenidade”; “um rito solene ou cerimônia, celebração”; “a condição de ser exaltado ou falado; fama, notoriedade”; “pessoa de celebridade; pessoa celebrada; uma figura pública”. Porém, *The English Oxford Dictionnary* registra que o primeiro uso impresso do termo, aplicado a uma pessoa, ocorre somente em 1849. Um dado interessante pode ser encontrado no *Dictionnaire Littré de la Langue Française* (1872). Ao lado do sentido tradicional consagrado – “solenidade; pompa; renome” – surge agora um neologismo: “pessoa célebre, as celebridades de nosso tempo”. É esta última acepção que irá definir o estatuto atual das celebridades, mas para isso foi preciso que elas definitivamente se desvinculassem dos elos que as aprisionavam ao pretérito.

A invenção de novos termos, assim como a mudança do sentido de palavras antigas, é sugestiva posto que nos remete a contextos sociais distintos. Para nomear-se apropriadamente uma realidade emergente é necessário um neologismo ou a criação de termos novos. Eric Hobsbawm (2009) observa que o período que se segue à Revolução Industrial é farto em significação e ressignificação das palavras, surgem denominações que nos remetem diretamente à configuração da sociedade moderna: indústria, industrial, fábrica, capitalismo, classe trabalhadora, classe média, capitalismo, estradas de ferro, proletariado, científico, ideologia etc. Essa profusão terminológica deriva da necessidade de compreender as profundas mudanças sociais, econômicas e políticas em curso. Eu diria que celebridade faz parte do rol desses termos recentes, porém, paradoxalmente, isso passa despercebido, ou seja, ele nomeia algo que se encontra em processo de gestação, mas não configura ainda uma categoria instituída capaz de desfrutar de prestígio no mundo burguês em formação. De fato, o termo não possui a reputação que modernidade encerra, neologismo forjado por Baudelaire para apreender a condição do artista moderno na era da multidão e da reprodutibilidade técnica; ou civilização, cujo passado nos remete aos escritos de Mirabeau e Turgot.⁴ David Marshall (1997) nos diz que celebridade, pelo menos em inglês, não contém uma grande bagagem cultural. Isso talvez se deva ao fato de que a noção de “pessoa célebre” se encontra marcada por uma certa dubiedade, um ar de inautenticidade diluindo as virtudes da verdadeira fama. Uma frase do século XIX – “eles (os sucessores de Spinoza) têm celebridade, Spinoza tinha fama” – capta bem esta ambiguidade. O verdadeiro estaria do lado da fama, o inautêntico da celebridade. O hiato ao qual eu me referia, entre potência e realização, existir e ser, insere-se dessa forma na expressão terminológica que apreende um mundo em transformação. Se visibilidade é uma dimensão intrínseca ao fenômeno das celebridades, ironicamente o termo que as nomeia desfruta de um razoável grau de opacidade.

Mas quais seriam os aspectos recentes a que ele se refere? Menciono alguns: indivíduo, espaço público, meios de comunicação; dimensões que sociologicamente caracterizam a modernidade. A celebridade condensa em si os traços de uma individualidade própria, e essa é a marca pela qual é reconhecida. O estamento, a classe social, o pertencimento a um grupo tornam-se secundários (mas não apagados) diante da presença da idiosincrasia pessoal. O reconhecimento por sua vez pressupõe a existência de pessoas que possam identificá-la como “íntimos estranhos”, próximos e distantes. O advento do indivíduo moderno, livre do peso da tradição, é uma condição necessária para a manifestação do fenômeno. Outro aspecto refere-se ao surgimento de uma esfera pública burguesa; isso terá, como nos mostra Habermas, implicações políticas e sociais. Deixo de lado a dimensão política para insistir sobre um ponto específico: propiciar a algumas pessoas a condição de visibilidade. Esse é um atributo decisivo na definição da problemática que nos interessa.⁵ A individualidade identificada só pode se afirmar no interior do espaço público, ele é o território de sua representatividade. Para transformar-se em algo reconhecível o indivíduo não pode estar confinado à sua privacidade; esta deve ser projetada num terreno compartilhado pela “opinião pública”. Por fim, os meios de comunicação, eles conferem às celebridades um caráter de ubiquidade. Chris Rojek (2001), ao diferenciar as noções de celebridade e renome, chama a atenção para esse aspecto. O renome seria uma distinção social dentro de um grupo limitado de pessoas; a fama estaria circunscrita a um campo com fronteiras bem delineadas. Em contrapartida, a celebridade teria como pré-condição a distância social, o fato de transcender o horizonte dos grupos e agrupamentos particulares. Entretanto, a ubiquidade exige a materialização de meios técnicos adequados, são eles que veiculam a imagem célebre para “todos os lugares”. Do ponto de vista sociológico, as celebridades são fruto da modernidade. Uma outra maneira de abordarmos o problema é por meio da história. Ao qualificar esse processo, os historiadores irão datá-lo e compreendê-lo a partir de um conjunto de transformações. Fred Inglis (2010) o situa em momentos distintos: a vida urbana na Londres do século XVIII: teatro, jornais, lazer da classe alta; Paris do século XIX: reformas do barão Haussmann, a vida boêmia; a vida urbana na Nova York do século XIX. Espaço público e urbanidade encontram-se assim intimamente mesclados. Antoine Lilti (2014) considera que a invenção das celebridades faz-se entre 1750 e 1850. Durante o século XVIII teria surgido o embrião de uma sociedade do espetáculo na qual os traços individuais de alguns escritores, atores e atrizes de teatro, seriam projetados no espaço público. Voltaire torna-se o “homem mais célebre da Europa”, ele não seria apenas um nome, mas também, um rosto; retratos, bustos e gravuras o representavam. Dessa forma, antes mesmo da invenção da fotografia, a importância da representação iconográfica valorizaria entre as pessoas as virtudes dos que seriam célebres. No caso dos Estados Unidos, uma forma de se apreender o surgimento desse fenômeno, é pela emergência do “jornalismo de

celebridades” (Ponce de Leon, 2002). Trata-se de um tipo de narrativa que valoriza sobretudo a esfera privada da pessoa: entrevistas, fofocas, biografias. Desenvolve-se mesmo um tipo de fotografia conhecida como “cândidas fotografias de celebridades”, portanto, um jornalismo que se afasta do relato das notícias gerais, das reportagens, das informações, centrando-se na idiossincrasia do sujeito retratado.

Não obstante, o desenvolvimento desse fenômeno não possui um movimento teleológico como às vezes lhe é atribuído. Longe de ser contínuo, ele parece ser lento, fragmentado e desigual. Em relação ao século XVIII, algumas dúvidas persistem. Stella Tillyard faz observações interessantes a esse respeito. Ela pondera que nessa época é possível encontrar em cartas, romances e jornais, expressões como: “o celebrado Dr. Johnson”; “a estação do ano mais celebrada”; ou David Hume escrevendo sobre Rousseau, censurando sua vaidade para “obter celebridade”. Mas nunca uma dimensão fundamental ao fenômeno é nomeada, a qualidade de ser celebridade atribuída a um indivíduo. Por isso a autora critica a narrativa da *celebrity culture* ao confeccionar um passado a partir de um referencial contemporâneo.

Na satisfação de nos reconhecer no espelho que o passado aparentemente nos fornece, temos tendência a esquecer de fazer algumas perguntas pertinentes. Estamos olhando para nós mesmos ou para algo inteiramente diferente? Não estaríamos esquecendo que olhamos para uma imagem de nós mesmos, quando subjacente ao que se encontra refletido no espelho repousa uma outra imagem, um pouco obscura, refratária ao presente, mas ainda assim recuperável? (Tillyard, 2005: 20).

Se essas críticas são válidas para o século XVIII, creio que é também possível encontrar, ao longo do XIX, uma série de indícios que confirmam a incipiência do fenômeno em questão. Basta analisarmos o escopo de significados que abrange a noção de celebridade. Ela não se restringe às pessoas realmente famosas, identificadas na amplitude do espaço público. Olhando-se a lista de livros publicados no qual o termo recorrentemente aparece, algumas incongruências podem ser apontadas. *Devonshire celebrities* (1869) revela que uma certa família Acland residia na paróquia de Landkey, cuja origem poderia ser traçada desde 1154; que Charles Babbage, notável matemático e astrônomo, era nativo do condado de Devon; aprendemos ainda sobre a ilustre linhagem dos bispos desconhecidos de Crediton. Há livros como *Celebrities: little stories about famous folk* (1923), ou *Wild animals celebrity* (1900). O termo se aplica também a grupos específicos: *Harvard celebrities* (1901) ou a publicações memorialistas: *Many celebrities and a few others: a bundle of reminiscences* (1912). Celebridade refere-se a um conjunto de situações díspares indicando uma certa flexibilidade do significado que abrange. Não se trata de negar a existência de algo inconteste. A modernidade industrial de fato redefine a vida em sociedade, e a emergência de pessoas com alta visibilidade, integradas a um espaço público que se generaliza, é uma realidade. Mas há uma dimensão dessas “fi-

guras públicas” (para usar a expressão de Lilti) que escapa ao nosso olhar do presente. Talvez pudéssemos resumir esse hiato por meio de um contraste: o fenômeno é real, mas não configura uma *celebrity culture*.

AS CIÊNCIAS SOCIAIS E AS CELEBRIDADES

Eu havia dito que anteriormente aos textos canônicos escritos nas décadas de 1970 e 1980 havia nas ciências sociais alguns precursores que tinham se voltado para a temática. Gabriel Tarde (1902) é um deles. Ele esboça, aliás, uma teoria do valor que visa compreender como os homens avaliam as pessoas, coisas e objetos. Esse valor, em si uma qualidade específica, seria mensurável, expressando em quantidade aquilo que é considerado. Assim, ao analisar a vida pública, ele fala em “valor-glória”, ou seja, a notoriedade que algumas pessoas possuem. Como qualquer outro valor, ele poderia ser captado por um cálculo estatístico denominado, no caso, *glorionètre*. Suas observações são, no entanto, breves e incompletas; Tarde, pelo fato de ser um autor esquecido entre os fundadores das ciências sociais, além de escrever em francês, ocupa uma posição marginal na bibliografia das celebridades, predominantemente escrita em inglês.⁵ Dos textos disponíveis em relação à problemática é possível, de maneira preliminar, ordená-los em ordem cronológica: Joseph Schneider (1936), “Fame and social origin”; Leo Lowenthal (1944), “The triumph of mass idols”; Orrin Klapp (1949), “Hero worship in America”; Edgar Morin (1957 e 1962), *Les stars* e *L’esprit du temps*; Francesco Alberone (1963), *L’élite senza potere*. O artigo de Schneider, publicado em *Social Forces*, é talvez o que mais se afaste de nossas preocupações atuais. Ele se volta para a análise da distribuição dos homens de gênio entre as classes sociais de um determinado país. A fama encontra-se dessa forma diretamente associada ao talento e à genialidade de poucos indivíduos. Lowenthal (1984) parte de uma pesquisa empírica sobre as biografias publicadas nos Estados Unidos. Ele observa que no início do século XX a maioria das pessoas biografadas pertencia ao campo da política; em torno de 1940 há uma inversão, e majoritariamente elas se associam ao mundo do entretenimento. Klapp, no ensaio que aparece na *American Sociological Review*, capta com sagacidade uma mudança de humor dos tempos. Logo na abertura do texto ele diz:

Na América frequentemente o grande homem é um atleta, alguém do mundo do entretenimento, uma pessoa que realizou fatos relativamente triviais, cuja preeminência em nossa escala de valor favorece comentários desfavoráveis relativos ao “materialismo” ou à “vulgaridade” do estilo de vida americano. Nos últimos anos tivemos um grande número desses heróis populares que contrastam com a integridade imaculada de nossos heróis nacionais ou mártires. Além dessa questão dos valores, a emergência desses heróis populares frequentemente associa-se ao distúrbio das forças sociais e políticas. O culto dos heróis de massa naturalmente conduz aos excessos, à devoção cega dos líderes. Quando ela não tem essas consequências, conduz geralmente à irracionalidade e à trivialidade da moda e do culto. De qualquer maneira, a força social se desfaz agindo de forma perturbadora no *status quo* (Klapp, 1949: 53).

Sublinham-se, portanto, as mudanças em curso na sociedade norte-americana. Do conjunto de referências que assinalei, certamente Morin e Alberone elaboraram os trabalhos mais sistemáticos; trata-se de livros, não apenas ensaios esparsos, que buscam desenvolver a questão da indústria cultural e da cultura de massa. Morin situa as estrelas de cinema no Olimpo; elas possuiriam uma dimensão mítica. Ao apresentar *Les stars* ao leitor ele informa que essas criaturas, semidivinas, originárias do espetáculo cinematográfico, lhe interessam enquanto mito moderno (Morin, 1972: 7). Essa é uma dimensão em que suas pesquisas, em conjunto com outros colegas – penso particularmente em Barthes⁷ –, serão trabalhadas no Centre de Communication de Masse fundado por Georges Friedmann. Dos autores que enumerei, talvez seja Alberone quem possua a consciência mais aguda do fenômeno em questão. Ele pondera que no mundo moderno existem personagens públicos que são objeto de curiosidade, admiração, interesse, e de crítica; a distância são cultuados por um “amor longínquo”. Para dar conta dessa admiração extraordinária, ele lança mão do conceito weberiano de carisma; se Morin considera as estrelas habitantes de um mítico Olimpo, ele as faz descerem à Terra, compreendendo-as como seres dotados de carisma.

Não resta dúvida de que muitos dos argumentos trabalhados pelos precursores nos aproximam da temática tal como a conhecemos atualmente. De maneira convincente eles evidenciam a íntima relação entre espaço público e meios técnicos de comunicação. É como se a entrada no século XX cristalizasse as mudanças existentes no XIX. Não é fortuito que o cinema seja considerado uma espécie de objeto exemplar para muitas dessas reflexões; nessa época, sobretudo na Europa, a televisão não tinha ainda adquirido uma feição de massa. A indústria cinematográfica possui ainda uma dimensão internacional (não se reduz a Hollywood) promovendo em escala ampliada a visibilidade das atrizes e atores. Mesmo assim a leitura desses textos evidencia alguns problemas. Consideremos Klapp, por exemplo. Ele havia terminado sua tese de doutorado *The hero as a social type* em 1948 e de certa maneira procurava expandir o horizonte de suas pesquisas ao considerar a emergência de um novo tipo de herói na sociedade norte-americana. A categoria herói é fundamental em sua abordagem metodológica, o que significa não haver uma ruptura entre ela e a noção de celebridade. Ele acreditava ainda que esse tipo social pode ser compreendido por meio de uma teoria geral que estabeleça sua “sequência genética”.

Pensamos que o culto dos heróis possui uma sequência genética que nos conduz a um ciclo que se inicia com a emergência do herói popular. Podemos descrever as fases principais desse processo da seguinte maneira: (1) homenagem popular espontânea e desordenada, (2) reconhecimento formal da honra, (3) construção de uma imagem idealizada da imagem ou da lenda do herói, (4) comemoração do herói e (5) estabelecimento do culto (Klapp, 1949: 54).

É dentro dessa perspectiva que é analisado o surgimento de um típico herói popular: Lindbergh.⁸ Seu feito, a travessia do Atlântico num voo solo entre Nova York e Paris, transforma-se num evento épico. É interessante observar que para Klapp o fenômeno de “contágio” é espontâneo, tudo se passa como se a figura de renome despertasse nas pessoas um sentimento de admiração irresistível, levando-as a se organizar para cultuá-la. Ora, se existe uma dimensão consensual na bibliografia sobre o tema é que a margem de espontaneidade prevalente nesse tipo de manifestação é mínima. Graeme Turner (2004) dedica toda a primeira parte de seu livro à “produção das celebridades” e Chris Rojek (2001) nos mostra que elas são uma “fabricação cultural”; seu impacto no público pode ter uma aparência espontânea, no entanto, elas são cuidadosamente mediadas por toda uma “cadeia de atração”. Na verdade, entre o herói e a celebridade existe um espaço vazio preenchido pela indústria cultural; sem essa dimensão técnica e mercadológica, ela não conheceria o prestígio de que desfruta. Outro exemplo pode ser retirado da reflexão proposta por Edgard Morin. À primeira vista somos iludidos pelo brilho cintilante das estrelas no Olimpo – Greta Garbo, Gary Cooper, Jean Gabin, Audrey Hepburn, Brigitte Bardot, Burt Lancaster. Entretanto, o que lhe interessa são os arquétipos que esses nomes representam. Como nos mitos gregos, um arquétipo encerra um modelo exemplar de comportamento; a rigor, ele é coletivo, não constitui uma individualidade. Por isso Morin volta-se para o entendimento de temas como o amor e a aventura. Sua análise dos personagens femininos consegue identificar alguns tipos característicos: a virgem inocente com os olhos crédulos e os lábios entreabertos do cinema mudo; a grande prostituta das mitologias mediterrâneas; a *vamp*, misteriosa e mulher fatal. Do lado masculino temos os heróis cômicos, da justiça, da aventura, representações fílmicas de Teseu, Hércules, Lancelot. A análise que ele faz de James Dean é brilhante, entretanto, não é sua individualidade que lhe retém a atenção, a relação com a subjetividade de seus fãs ou o carisma intransferível para qualquer outro ator (Morin, 1972). James Dean é a típica expressão da adolescência em geral e do adolescente norte-americano em particular. Ele traduz, de maneira exemplar, como um modelo, a dupla natureza de um jovem, oscilando entre os traços da infância que ainda perduram e o mundo adulto a sua frente. Considerar as estrelas mito é situá-las na esfera do coletivo; o traço de sua individualidade agrupa-se em torno de uma classificação que transcende suas personalidades. Por fim, uma última observação: nenhum desses textos utiliza a categoria celebridade. Os termos empregados oscilam entre, herói, estrela, sendo que Alberone prefere divo, relativo a divino, divindade, magnífico. Como um fenômeno pode ser plenamente compreendido sem que se tenha à disposição a categoria que o nomeia?

CELEBRIDADES E CULTURA DE MASSA

Posso agora retornar à ideia inicial de emblema. Nos seus estudos sobre a globalização, procurando demarcar o tempo do globalismo do capitalismo industrial do século XIX, Octavio Ianni (1994) considera alguns temas clássicos da sociologia. Indivíduo, nação, mercado nacional, multidão, seriam emblemas de uma problemática específica: a modernidade. Mas o que é um emblema? Trata-se de uma representação gráfica que torna visível um determinado aspecto da realidade; de maneira taquigráfica ele “fala” de um contexto particular. O emblema não se esgota na materialidade de seu significante, o transcende e o ultrapassa. Durkheim costumava dizer que nas sociedades australianas o “totem é o emblema da tribo”. Na sua materialidade, indício gravado na madeira ou desenhado na pedra, ele nos remeteria a um conjunto de significados latentes em seu interior. Um emblema condensa as diversas expressões sociais num traço material, tem a capacidade de resumir, na sua singularidade, a multiplicidade da vida em sociedade. Durkheim estava se referindo a um tipo de organização social, a tribo; o totem, enquanto emblema, poderia ser interpretado pelo sociólogo que decifraria os segredos sub-reptícios à sua manifestação icônica. A ideia de Ianni (que ele não desenvolve) é que o discurso sociológico opera por meio de um artifício taquigráfico. A taquigrafia é uma linguagem abreviada; da riqueza da língua ela retém apenas alguns traços; neste sentido, as notações taquigráficas encerram um grau de abstração que não coincide com a amplitude da realidade que representa. O emblema possui essa característica, reduz ao indício material uma realidade mais ampla. Quando afirmei que “as celebridades não constituíam ainda um emblema”, queria dizer que havia um descompasso entre uma possível representação do real e sua manifestação social concreta. O hiato dizia respeito a essa defasagem.

Pode-se dizer que na esfera cultural, o século XX, em grande parte de sua extensão, privilegia outro emblema: a cultura de massa. Esse é o indício escolhido pelas ciências sociais para diagnosticar o “espírito da época”. Quando Leo Lowenthal analisa o predomínio da biografia das pessoas do mundo do entretenimento em relação aos políticos, ele fala de “triunfo das massas”, não das individualidades das pessoas biografadas. Porém, salta aos olhos que os termos do debate sobre a cultura de massa são quase homólogos (quase, eu digo) aos da discussão sobre as celebridades, ambos recobrem domínios afins. Partilham até a mesma virtude: ubiquidade. Lazarsfeld e Merton (1957) sublinham essa dimensão ao trabalhar a relação entre comunicação de massa e gosto popular. Por isso a televisão tornou-se o ícone de uma era; mais apropriada do que o cinema ou o rádio, na sua ubiquidade, ela representava uma “maneira de ser”. A emergência da sociedade de massa encontra-se intimamente associada ao desenvolvimento do espaço público e à presença dos meios de comunicação. Lembro que esse é um tema caro à Escola de Chicago, nos Estados Unidos. Quando Cooley (1956) publica *Social organization*, em 1902,

apesar de os avanços técnicos, em termos de massa, serem ainda limitados, restringirem-se à imprensa, ele já nos fala de revolução comunicacional. Nos anos seguintes uma importante tradição sociológica sobre os meios de comunicação será desenvolvida (ver, entre outros, Lazarsfeld & Staton, 1942; Lerner & Schramm, 1967; Lasswell, 1975). É sugestivo que tanto a problemática da cultura de massa quanto a das celebridades surjam primeiro nos Estados Unidos. Como se os passos da esfera cultural caminhassem em compasso com as mudanças do capitalismo moderno e contemporâneo. No que diz respeito à cultura de massa o contraste com a Europa Ocidental é interessante. Em meados do século XX o Velho Continente encontrava-se ainda mergulhado no caos do pós-guerra, tampouco conhecia um florescimento significativo da indústria do entretenimento: Hollywood, histórias em quadrinhos, publicidade etc. Por isso nos Estados Unidos percebe-se mais claramente como se estabelece uma nova configuração cultural: a presença de bens simbólicos capazes de penetrar o gosto das diferentes classes e camadas sociais. Cultura de massa nomeia essa dimensão do “homem médio” na qual a produção e a difusão cultural transformaram-se radicalmente. Ela é considerada de massa porque se insere num espaço partilhado “por todos”, esse é o lugar público de sua circulação. O que só é possível graças à existência dos novos meios tecnológicos; toda a discussão da época fundamenta-se nesta premissa: para a circulação ampla dos bens culturais as transformações técnicas são imprescindíveis. Elas dão materialidade e funcionalidade ao sistema que se convencionou denominar “de massa”. Um todo integrado no qual as partes encontravam-se interligadas por canais de comunicação. Não devemos nos esquecer de que essa sociedade é vista como algo inteiramente distinto das formações sociais anteriores; nesse sentido, ela não mais poderia ser considerada mera extensão da modernidade do século XIX.

Há ainda outros aspectos que aproximam a questão das celebridades à cultura de massa. O primeiro refere-se à noção de indivíduo. Grande parte da bibliografia recente ressalta esse ponto. Cito uma afirmação corrente nesses estudos:

Dois princípios básicos, que derivam das condições sociais e dos ideais da cultura americana, constituem a razão do surgimento das celebridades. Um é o individualismo o outro o igualitarismo. O primeiro implica um sentido de direito, de mobilidade ilimitada das aspirações pessoais e uma expansiva concepção do Eu; o segundo ajuda a convencer as pessoas de que para se aceder ao *status* de celebridade não há necessidade de se possuir nenhum talento ou qualificação especial (Hollander, 2010: 390).

As celebridades são únicas, e sua relação com aqueles que as reconhecem é singular. Várias pesquisas empíricas, particularmente as vinculadas ao interacionismo simbólico, enfatizam essa dimensão (por exemplo, a relação com os fãs) (Ferris, 2004; 2001). Entretanto, esse é também um traço comum à problemática dos meios de comunicação. A noção de cultura de massa possui

um antecessor ilustre: multidão. Esse era o termo empregado no século XIX para descrever o lado obscuro da sociedade industrial. Ou, como dizia Gustave Le Bon (1905), a psicologia das multidões consistia na negação do indivíduo; homogênea e amorfa, diluiria no seu interior o ser de cada um. O homem na multidão se comportaria como alguém possuído pelas forças incontroláveis de uma entidade coletiva. O Eu estaria submetido a uma “lei da unidade mental” que apagaria a idiossincrasia pessoal orientando os sentimentos e as ações num sentido alheio à sua consciência. Esse argumento prolonga-se no século XX, e vários críticos da cultura de massa, à sua maneira, irão utilizá-lo; Adorno (1986b), por exemplo, insiste na ideia de pseudoindividualização. Temos às vezes tendência em perceber a discussão dessa época exclusivamente do ponto de vista crítico; esquece-se, porém, de que ele era minoritário, às vezes marginal, diante da hegemonia do pensamento liberal predominante na literatura sobre comunicação. Esse era o *mainstream* intelectual, principalmente nos Estados Unidos. Nesse caso, o termo massa, contrariamente à palavra multidão, adquire uma conotação positiva: é a expressão de uma individuação nunca antes conhecida. Edward Shils, por exemplo, dirá:

A sociedade de massa despertou e reforçou a individualidade. A individualidade caracteriza-se por uma abertura da experiência, o florescimento da sensação e da sensibilidade, sensibilidade em relação a outras mentes e personalidades... A sociedade de massa liberou as capacidades cognitivas, compreensivas e morais dos indivíduos. Um número maior de pessoas pode, conscientemente, aprender o valor do prazer dos olhos, ouvidos, gosto, tato, e convivibilidade. As pessoas fazem suas escolhas com maior liberdade em diversas esferas da vida, e essas escolhas não são necessariamente feitas por elas em nome da tradição, da autoridade ou da escassez (Shils, 1964: 3).

Essa não é a visão de um único autor, pelo contrário, ela se torna um senso comum na literatura dedicada à modernização. Para nos darmos conta disso basta consultar um conhecido manual da época: *Introductory Sociology* (Cooley, Angell & Lowell, 1933). Há todo um capítulo sobre a personalidade no mundo moderno, e os meios de comunicação são descritos como poderosos instrumentos para “a abertura da mente humana”. A ideia de que a sociedade de massa libera os indivíduos do constrangimento e pressão da tradição, da autoridade moral consagrada pelos costumes, é decisiva para os que veem a modernização como um progresso inelutável. Dentro dessa perspectiva os meios de comunicação têm um papel fundamental: jornal, rádio, televisão, filmes, teriam a virtude de oferecer aos indivíduos uma gama de oportunidades, retirando-os dos grilhões da tradição e integrando-os igualmente (essa era a ideologia) ao todo social. A oposição entre tradicional e moderno poderia, dessa forma, ser superada. Esse é o referencial teórico de vários estudos sobre América Latina, Oriente Médio e Ásia. A teoria da modernização queria compreender como esse processo, originário na Europa Ocidental, ten-

do encontrado sua forma ideal nos Estados Unidos (uma visão americanocêntrica) estendia-se a outros países. Um exemplo sugestivo é o livro de Daniel Lerner (1958) sobre o Oriente Médio: *The passing of tradition*. Sua definição de personalidade móvel revela o quanto a noção de indivíduo, longe de se encontrar ausente da discussão sobre a sociedade de massa, na verdade, é um de seus pontos nevrálgicos:

A personalidade móvel pode ser descrita de maneira técnica e objetiva. A pessoa móvel distingue-se pela alta capacidade de identificação com o meio envolvente; ela está equipada com um conjunto de mecanismos necessários para incorporar as novas demandas que provêm de fora de sua experiência habitual. Essa é uma habilidade indispensável para as pessoas deixarem os seus territórios tradicionais (Lerner, 1958: 49-50).

No Oriente Médio, assim como na periferia do mundo, a modernização representaria a efetivação ideal do individualismo ocidental.

Outro aspecto que recobre o campo da cultura de massa e o das celebridades diz respeito à ideia de democratização. Esse é um traço amplamente explorado pela bibliografia especializada. Rojek (2001: 13) considera que a emergência das celebridades corresponde a uma série de transformações históricas: democratização da sociedade, declínio da religião organizada, mercantilização da vida cotidiana. David Marshall (1997: 7) é ainda mais preciso em sua avaliação: “Parece que o uso moderno do termo celebridade vincula-se à valorização da cultura popular e da cultura democrática. A celebridade materializa o empoderamento do povo que simbolicamente constitui a esfera pública”. O raciocínio que sustenta esse tipo de argumentação repousa numa determinada concepção da história. Nas sociedades europeias do século XIX assiste-se ao fim dos privilégios de corte e da estratificação estamental do Antigo Regime. Essa ruptura favoreceria o surgimento de condições mais igualitárias. O advento do indivíduo moderno, na sua modalidade idiossincrática, coincidiria com a afirmação da democracia não tanto no nível político, como se entende habitualmente, mas no nível cultural e social. Leo Braudy (1986), um dos “clássicos” da área, termina seu livro *The frenzy of renown* com uma longa digressão sobre a democratização da fama nas sociedades contemporâneas; isso significaria o acesso ao sonho da aceitação social. Um exemplo bastante utilizado pelos autores, para se apreender a passagem da fase anterior, estamental e excludente, para uma ordem social mais aberta, diz respeito às publicações que classificam os indivíduos de renome. Esses catálogos de famosos cumprem uma função de distinção social; neles figuram os nomes das pessoas de notoriedade. Por exemplo, nos Estados Unidos, o *International Celebrity Register*, que utiliza como critério de classificação a visibilidade, aos poucos substitui o elitista *Social Register*, no qual a linhagem e a origem de classe eram os critérios de ordenamento das pessoas. Deixo de lado uma discussão mais substantiva da tese da democratização; em vários aspectos ela me pare-

ce equívoca. Retomando o fio de meu raciocínio sublinho que o mesmo argumento perpassa a discussão sobre a cultura de massa. O surgimento de uma cultura popular produzida pelas indústrias culturais é um fato novo que desafia diretamente a cultura de elite. Diferentemente do século XIX, quando o popular associava-se à noção de folclore ou à cultura nacional, temos agora a produção e difusão de bens simbólicos em escala ampliada. Nos países “desenvolvidos” o popular associa-se às novas formas tecnológica – cinema, televisão, rádio, jornais –, deixando de representar a tradição contida nas festas populares, folguedos e brincadeiras. Por isso o embate e o debate sobre cultura popular e cultura de elite é acirrado. Contrariamente à ordem anterior, aristocrática ou burguesa, a sociedade de massa é percebida como promoção do espírito democrático, contraponto e negação do elitismo preexistente. É isso que Edward Shils (1964) quer dizer quando afirma que pela primeira vez na história dos homens o conjunto da população é incorporado ao centro da sociedade. Os que se encontravam à margem nas fases pré-modernas, os *outsiders*, estariam agora integrados ao todo que os excluía. Se a noção de cultura de elite fundamenta-se na ideia de separação – alguns dela fazem parte, outros não –, a de cultura de massa acentua a ideia de vínculo e integração. A tradição intelectual alemã cultivava a oposição entre *kultur* e civilização, com um claro predomínio da *kultur* sobre os valores materiais da indústria, do dinheiro e da técnica. O “Espírito”, sempre com maiúscula, seria superior à matéria. No contexto da sociedade de massa há uma inversão dos valores, cultura de massa transforma-se em sinônimo de democracia. Esse é um ponto central da crítica de Adorno (1986a), o conceito de indústria cultural tem justamente a intenção de refutá-lo: ela seria uma integração deliberada (não espontânea e não democrática) a partir do alto.

OS EMBLEMAS E A CORROSÃO DO TEMPO

Se o emblema da cultura de massa foi convincente durante décadas, o que faz com que ele seja substituído por outro? Quais são as condições que impulsionam essa “mudança paradigmática”? O texto de Boorstin (1971: 57) é seminal para entendermos esse processo. Primeiro, como observei, ele nomeia um objeto de maneira clara e explícita, estabelecendo parâmetros para a discussão posterior. Segundo – esse é o ponto que nos interessa –, sua definição do fenômeno: “a celebridade é uma pessoa conhecida pelo fato de ser bastante conhecida”. A tautologia contida na frase é eloquente. Ela desloca nossas expectativas das qualidades intrínsecas à reputação de alguém para o sistema de construção do reconhecimento fundado na circulação de sua imagem. Esse é o traço essencial da celebridade, a circulação da imagem no espaço público. O jogo de contraste manifesto nesse enunciado pode ser apreendido através de outra formulação. James Monaco (1978: 14), crítico de arte que prematuramente escreve sobre as celebridades, coloca o problema da seguinte maneira:

O primeiro teste da celebridade se passa quando existe um número significativo de pessoas que sabem o seu nome e reconhecem o seu rosto embora você não as conheça. Isso é protocelebridade. Um pouco de notoriedade numa profissão o levará a esse estágio. Porém, a verdadeira celebridade se confirma quando você realiza que existem outras imagens suas que nada têm a ver com o que você sabe sobre você mesmo. Ser citado na revista *People* é ser uma protocelebridade; ser incorretamente citado é ser uma verdadeira celebridade.

Dito de outra maneira, o *status* de celebridade só se confirma quando o conteúdo da pessoa torna-se secundário diante da sua representação pública. Vimos como Klapp considerava os personagens da cultura popular norte-americana parte de uma classificação que historicamente os antecedia, os antigos heróis. Entre eles e o passado não haveria um rompimento radical. Temos agora outro quadro de análise, estabelece-se uma ruptura entre a categoria de celebridade e a de herói, o que as diferencia é a ideia de *achievement*. Mesmo Braudy, cuja tese insiste sobre a continuidade da fama ao longo das sociedades humanas, passadas algumas décadas, é obrigado a reconhecer esse fato. Numa entrevista mais recente (Geddes, 2005a: 80), ele observa que “a fama, que antes vinculava-se à honra e era realçada pelas realizações, agora tornou-se tão separada desses atributos, que passa a existir como uma categoria própria, frequentemente desvalorizada e distante de algo que poderia parecer um resultado qualquer”. O herói é um tipo social que realiza uma façanha extraordinária, destaca-se dos outros homens em função desse ato; seu valor, coragem ou força de caráter são os elementos que o impulsionam na direção da ação notável. Uma celebridade “nada faz” de excepcional, nada realiza, sua qualidade, dirá Boorstin, é a “ausência de qualidade”. À solidez do herói substitui-se o efêmero de algo simplesmente conhecido e reconhecido. Esse é um traço recorrentemente realçado na bibliografia do tema. “Celebridade sugere efemeridade enquanto a fama ambiciona se estender à posteridade” (Epstein, 2005: 9). A fama repousa sobre fatos materiais incontestáveis, o efêmero é algo do presente, passageiro. Porém, a oposição herói *versus* celebridade não é uma mera diferenciação conceitual, ela demarca contextos históricos distintos. Houve um tempo dos heróis que cedeu lugar às celebridades.

A argumentação de Boorstin é sugestiva, embora não seja difícil vislumbrar suas debilidades. A tese central fundamenta-se numa perspectiva fortemente moralista, ele quer entender como o advento da imagem deprecia o alicerce espiritual da identidade norte-americana (o ensaio é um dos capítulos do livro *The image: or what happened to the American dream*). Seu ponto de partida é dúbio, pressupõe que a imagem distorça a realidade; nesse sentido, as celebridades seriam um “pseudoevento”, algo que as afastaria de seu verdadeiro ser. Uma visão claramente ontológica do mundo na qual a inteireza das coisas se esvai quando elas são traduzidas imagetivamente (qual seria a verdadeira natureza das coisas?). Boorstin (1971: 26) conclui seu texto da seguinte maneira:

Das irônicas frustrações de nossa época, nenhuma é mais irritante do que os nossos esforços artificiais para satisfazer as expectativas da grandeza humana. Em vão, e artificialmente, aumentamos a dimensão das celebridades, onde antes a natureza havia plantado a singeleza do herói. Logo que o herói começa a cantar ele se evapora na celebridade [...] Nessa vida de ilusão, ou semi-ilusão, a pessoa de virtudes sólidas, que pode ser admirada por algo mais substancial do que ser simplesmente conhecida, frequentemente transforma-se num herói calado [...] Seu anonimato a protege do clarão efêmero da vida da celebridade.

Claramente o autor deplora o declínio de um certo Estados Unidos no qual os princípios éticos que o constituíam teriam fenecido. Entretanto, esse moralismo é expressivo, denota um conjunto de transformações subterrâneas à sociedade capitalista contemporânea. Nesse caso, não importam tanto os equívocos (eles existem), mas entender a que eles nos remetem. Dizer que a fama e a grandeza teriam cedido lugar ao renome fácil fabricado pelos meios de comunicação é fazer um diagnóstico dos novos tempos. Ora, a noção de *achievement*, característica do herói, compõe uma virtude essencial da ética capitalista tradicional. A distinção que Weber estabelece entre catolicismo e protestantismo é esclarecedora. Enquanto o catolicismo posterga a salvação pessoal para um mundo além dos homens, o protestantismo prega justamente o contrário, a salvação coincide com a realização das tarefas religiosas neste mundo. O sinal que permite reconhecê-la reside na constatação efetiva dos “feitos” (para falar como o herói) realizados na vida terrena. A ética protestante e a ética capitalista são homólogas porque fundamentam-se numa ação racional em direção a fins, a meta a ser alcançada deve ser tangível, o objetivo a ser conquistado. *Achievement* torna-se então uma virtude essencial do mundo capitalista. No fundo, o que Boorstin lamenta é a “corrosão do caráter” (utilizo como expressão o título do livro de Sennet, 2000) das pessoas; elas viveriam uma realidade na qual as disposições morais anteriores teriam sido revogadas. A valorização do efêmero sobrepõe-se assim à densidade de um capitalismo que se modifica, diz-se flexibiliza-se, desde as relações de trabalho até sua moral fundadora.

A questão do efêmero pode ser ainda mais bem desenvolvida. Retomo um debate esquecido que, pelo menos na França, no final do século XIX, mobilizou diversos intelectuais: a oposição entre luxo útil e luxo inútil (Ortiz, 1991). Os historiadores franceses costumam dividir o longo século XIX em dois momentos distintos. O primeiro refere-se à Revolução Industrial; ele se associa a um conjunto de inovações: estradas de ferro, iluminação a gás, telégrafo, fotografia. O segundo tem como substrato outro sistema técnico: automóvel, avião, eletricidade, cinema. Existe um ritmo diferenciado da modernidade, ela segue cadências distintas. Uma boa metáfora (Benjamin diria alegoria) para se apreender esse movimento é a passagem dos *magasins de nouveautés* para os *grands magasins*. Os *magasins de nouveautés* eram pequenas lojas de artigos diversos situadas geralmente nas passagens entre uma rua e outra; frequen-

tados pela aristocracia em declínio e a burguesia ascendente, eles nos fazem esquecer que Paris, anterior à reforma do Barão Haussmann, encerrava uma dose considerável de tradição. As lojas de departamento, pelo contrário, são frutos da revolução da confecção que transforma radicalmente o panorama da produção e distribuição de vestimentas; são construções gigantescas, imponentes; Zola, em seu livro *Le bonheur des dames*, as denomina catedrais do consumo. A discussão a que me refiro situa-se no âmbito dessa “segunda modernidade”. Quais são os termos do debate? Leroy-Beaulieu (1894: 87), crítico do luxo exagerado, dirá: “o luxo moderno, pelo menos aquele que não é depravado, consiste sobretudo em objetos duráveis, joias, móveis, objetos de arte, coleções. É o que chamamos de capitais de fruição. Ele é bem superior ao luxo que se difunde nos objetos passageiros”. Seus adversários pensam diferente: “Na simplicidade da vida, as necessidades seriam limitadas; mas numa sociedade estragada pela doçura da civilização, a paixão pelo supérfluo substituiu o sofrimento das privações individuais. O inútil tornou-se um elemento indispensável” (Saint-Germain, s/d: 6). Chamo a atenção para o fato de que o debate em curso distingue-se daqueles dos séculos anteriores, quando o luxo era aceito (argumentava-se que impulsionava a economia) ou simplesmente condenado (Rousseau o considerava uma degradação moral). Existem agora, dois tipos de luxo; eles se diferenciam em função da categoria utilidade. Uma polaridade de significados recobre a realidade social: durável/passageiro, necessário/supérfluo, estável/instável, sendo que efêmero associa-se à inutilidade. Há uma clara correspondência entre o utilitarismo burguês e a valorização de luxo útil. O uso da riqueza dentro dos limites moralmente legítimos articula-se a uma ética do trabalho em consonância com o sistema produtivo. Surge então a pergunta: não haveria o risco de o luxo abusivo solapar a própria ética que lhe dá sustentação? (nos Estados Unidos, a ela Veblen [1899] procura responder em sua crítica ao consumo conspícuo). Não estou sugerindo a existência de uma sociedade de consumo no século XIX. Seria um contrassenso e um anacronismo de minha parte. A discussão sobre o luxo aponta apenas para algumas fissuras na ética capitalista prevalente. Por isso a metáfora da fábrica predomina sobre a moda (espaço por excelência do supérfluo); ela se ajusta melhor ao tempo da industrialização. O efêmero subjaz ao solo dessa modernidade industrial, ele é latente; é possível, aliás, localizar suas camadas geológicas, mas circunscreve-se a alguns aspectos da vida em sociedade. As transformações econômicas e sociais do final do século XX modificam o seu estatuto. Em seu livro *La société de consommation* Baudrillard (1970) mostra que o consumo não se esgota no ato de consumação de um determinado bem. O que se denomina sociedade de consumo reveste-se de uma especificidade: a utilidade dos objetos deixa de ser central para a sua realização. A dimensão funcional (um carro serve para dirigir; uma máquina de lavar roupas para lavar roupas) está enredada numa floresta de símbolos que vinculam o consumidor

ao imaginário explorado pelas técnicas de publicidade e *marketing*. A escolha é parte de um universo que transcende a utilidade das coisas. Nesse contexto, o efêmero é redefinido, ele perde a conotação pejorativa que o envolvia, transformando-se em positividade inquestionável. As celebridades usufruem desse movimento de ressignificação, por fim adquirem o status de referente convincente, uma alegoria dos novos tempos.

A passagem de um emblema a outro implica a redefinição do passado. É preciso conceber e narrar os eventos anteriores de outra maneira. Nesse aspecto, creio que é possível aproximar a emergência da temática das celebridades a toda uma discussão feita nas ciências sociais a respeito das transformações do capitalismo contemporâneo. O prefixo “pós” exprime bem as mudanças em curso, ele distingue entre um antes e um depois (ver Ortiz, 2013). Em meados do século XX alguns sociólogos europeus e americanos já não mais se contentam em apreender a realidade que conhecem a partir da sociologia fundada no final do século XIX. As mudanças são substantivas e não se encaixam nos diagnósticos elaborados anteriormente. Por exemplo, Dahrendorf fala em sociedade “pós-capitalista” ao discutir como a propriedade dos meios de produção teria dado lugar a outras formas de autoridade, interesses e conflitos. Alain Touraine e Daniel Bell cunham o conceito de “sociedade pós-industrial” na qual as tecnologias têm um papel decisivo na organização social. Durante as décadas de 1970 e 1980 surge uma série de metáforas que pretendem dar conta das transformações em curso: “sociedade da informação”, “sociedade do conhecimento”, “sociedade em rede” etc. A questão da pós-modernidade e da globalização deixa ainda mais claro o quadro de mudanças e, o que nos interessa, não se restringem à área econômica, atingem diretamente a esfera cultural. O emblema cultura de massa aos poucos começa a se desfazer, a realidade à qual se referia encontra-se em defasagem com a sua representação, e os significados que condensava cada vez mais tornam-se ininteligíveis. Consideremos o exemplo do *best-seller* de Alvin Tofler publicado em 1980. Trata-se de um livro que pertence ao domínio do senso comum planetário; ele é sugestivo porque caracteriza a emergência de um novo tipo de intelectual que Lewis Coser (2006), de maneira arguta e irônica, denominou *celebrity intellectual*. O texto foi originalmente publicado em *Dissent*, na edição 20/1, em 1973. Alguém que não se dirige aos seus pares no campo científico, mas, jogando com os conceitos e as expectativas do leitor, volta-se para o grande público. O texto revela alguns argumentos novos que se adaptam às mudanças em andamento. Diz Tofler (1980: 158): “[Na Segunda Onda, ou seja, a Revolução Industrial] a imagem produzida com centralismo, e injetada na mente pelos meios de massa, ajudou a produzir a padronização do comportamento ajustado ao sistema industrial de produção. Hoje, a Terceira Onda altera tudo isso. Os meios de massa, longe de expandir sua influência, subitamente se veem forçados a dividi-la. Em várias frentes, eles são batidos pelo que eu chamo de “mídia des-

massificada”. A sociedade de massa é dessa forma apreendida sob o signo da negatividade. Suas características seriam a centralização e a homogeneização, os indivíduos, longe de ser “livres”, como se imaginava antes, apenas ajustariam seus comportamentos a um padrão estabelecido. Nesse sentido, ela tolheria o movimento e a individualidade das pessoas. Esse tipo de raciocínio é reforçado quando se consideram os próprios meios de comunicação: eles deixam de ser considerados “de massa”. No meu esforço arqueológico de reconstrução dos argumentos, retomo um autor-chave da época, McLuhan (1964) (foi até protagonista de um filme de Woody Allen). Já em seu livro *Understanding media* ele contrasta o padrão mecânico da sociedade industrial com o que denomina mundo elétrico. O primeiro seria centralizador, expandindo-se do centro para a margem; em contrapartida, a eletricidade descentraliza. Isso lhe permite afirmar: “A robótica é descentralizadora. Numa sociedade eletricamente configurada, todas as informações críticas, necessárias para a manufatura e a distribuição de carros a computadores, encontram-se, ao mesmo tempo, disponíveis para todos. A cultura se organiza assim como um circuito elétrico: cada ponto da rede é tão central como outro qualquer” (McLuhan & Powers, 1989: 92). O curioso na citação é a utilização da eletricidade como figura paradigmática. Soa um tanto desafinado para nossos ouvidos atuais, mas basta substituir o termo por eletrônico, digital, e a sensação de estranhamento desaparece. A eletricidade descrita contém as mesmas qualidades que atualmente atribuímos ao capitalismo flexível, à sociedade em rede. A cultura de massa, veiculada pelos meios de comunicação “antiquados”, é então superada por uma configuração descentralizada, na qual os pontos da rede são autônomos e não estão “autoritariamente” articulados a um centro. O ícone televisão é rebaixado do Olimpo, sua hegemonia foi curta, sendo relegado a uma era fordista, rígida, anacrônica, retrato em sépia que nos faz admirar a flexibilidade célere (uma das etimologias da palavra celebridade) das ilusões atuais.

Recebido em 26/10/2015 | Aprovado em 25/01/2016

Renato Ortiz é professor titular do Departamento de Sociologia da Unicamp e pesquisador 1A do CNPq. Autor de diversos livros, entre eles, *Cultura brasileira e identidade nacional* (1985); *A moderna tradição brasileira* (1988); *Mundialização e cultura* (1994); *O próximo e o distante: Japão e modernidade-mundo* (2000); *A diversidade dos sotaques: o inglês e as ciências sociais* (2008) e *Universalismo e diversidade* (2015).

NOTAS

- 1 Os britânicos costumam adicionar a essa linhagem o livro de Richar Dyer (1979) *Stars*. Embora bem mais sistemático e desenvolvido do que os outros, o texto insere-se numa tradição anterior, o estudo do cinema, e não utiliza o conceito celebridade para analisar e descrever o mundo das “estrelas”. Pode-se dizer o mesmo do artigo de Sherwin Rosen (1981), “The economics of superstar”.
- 2 Um exemplo é a colossal obra coordenada por Chris Rojek (2010), editada em seis volumes, *Celebrity: critical concepts on sociology*.
- 3 Todas as citações foram traduzidas pelo autor [N.E.].
- 4 Ao que tudo indica *modernité* foi inventado por Baudelaire (1986). Sobre “civilização”, consultar Starobinski (2001).
- 5 Consultar o belo livro de Nathalie Heinich (2012), *De la visibilité*.
- 6 Entre os poucos autores que se recordam de citá-lo estão Alain Chenu & Amy Jacobs (2010), “From path of glory to celebrity boulevard: sociology of Paris-Match covers, 1945-2005”.
- 7 O livro de Barthes, *Mythologies*, é de 1957; nele vamos encontrar um saboroso ensaio, bastante citado na bibliografia das celebridades: “Le visage de Garbo”.
- 8 Na bibliografia norte-americana Charles Lindbergh é uma espécie de modelo exemplar de celebridade. Sua figura é recorrentemente analisada e comentada por inúmeros autores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, Theodor. (1986a). A indústria cultural. In: Cohn, Gabriel (org.). *Theodor Adorno: Sociologia*. (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática.
- Adorno, Theodor. (1986b). Sobre Música Popular. In: Cohn, Gabriel (org.). *Theodor Adorno: Sociologia*. (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática.
- Alberone, Francesco. (1963). *L'élite senza potere*. Milão: Vita e Pensiero.

- Barry, Elizabeth (2008). Celebrity, cultural production and public life. *International Journal of Cultural Studies*, 11/3, p. 251-258.
- Barthes, Roland. (1957). *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Baudelaire, Charles. (1986). Le peintre de la vie moderne. In: *Écrits esthétiques*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Baudrillard, Jean. (1970). *La société de consommation*. Paris: Denoel.
- Boorstin, Daniel. (1971). *The image: or what happened to the American dream*. Nova York: Atheneum.
- Braudy, Leo. (1986). *The frenzy of renown: fame and its history*. Nova York: Vintage Books.
- Carrol, John. (2010). The tragicomedy of celebrity. *Society*, 47.
- Cashmore, Ernest. (2006). *Celebrity culture*. Londres: Routledge.
- Chenu, Alain & Jacobs, Amy. (2010). From path of glory to celebrity of boulevard: sociology of Paris-Match covers, 1945-2005. *Revue Française de Sociologie*, 51, suppl. (Annual English Selection), p. 69-116.
- Cooley, Charles H. (1956) [1902]. *Social organization*. Glencoe: The Free Press.
- Cooley, Charles H.; Angell, Robert C. & Carr, Lowell J. (1933). *Introductory Sociology*. Nova York: Charles Scriber's Son.
- Coser, Lewis. (2006). The intellectuals as celebrity. In: Etzioni, Amitai & Bowditch, Alyssa (orgs.). *Public intellectuals: an endangered species?*. Maryland: Rowman & Littlefield.
- Drake, Philip & Miah, Andy. (2010). The cultural politics of celebrity. *Cultural Politics*, 6/1, p. 49-64.
- Dyer, Richard. (1979). *Stars*. Londres: British Film Institute Publishing.
- Epstein, Joseph. (2005). Celebrity culture. *The Hedgehog Review*, 7/1, p. 7-20.
- Ferris, Kerry O. (2007). The sociology of celebrity. *Sociology Compass*, 1/1, p. 371-384.
- Ferris, Kerry O. (2004). Seeing and beeing seen: the moral order of celebrity sightings. *Journal of Contemporary Ethnography*, 33/3, p. 236-264.

Ferris, Kerry O. (2001). Through a glass, darkly: the dynamics of fan-celebrity encounters. *Symbolic Interaction*, 24/1, p. 25-47.

Friedman, Hershey & Friedman, Linda. (1979). Endorser effectiveness by product type. *Journal of Advertising Research*, 19/5, p. 63-71.

Friedman, Hershey et al. (1978). Correlation of trustworthiness for celebrities. *Academy of Marketing Science*, 6/4, p. 291-299.

Furedi, Frank. (2010). Celebrity culture. *Society*, 47/6, p. 493-497.

Gamson, Joshua. (1994). *Claims to fame: celebrity in contemporary America*. Berkeley: University of California Press.

Gamson, Joshua. (1992). The assembly line of greatness: celebrity in 20th century America. *Critical Studies in Mass Communication*, 9/1, p. 1-24.

Garland, Robert. (2010). Celebrity ancient and modern. *Sociology*, 47/6, p. 484-488.

Geddes, Jennifer L. (2005a). An interview with Leo Braudy. *The Hedgehog Review*, 7/1, p. 78-81.

Geddes, Jennifer L. (2005b). An interview with Richard Schickel. *The Hedgehog Review*, 7/1, p. 82-87.

Harmon, Kristine. (2005). Celebrity culture: bibliography review. *The Hedgehog Review*, 7/1, p. 98-106.

Heinichi, Nathalie. (2012). *De la visibilité: excellence et singularité en régime médiatique*. Paris: Gallimard.

Heinich, Nathalie. (2011a). La consommation de la célébrité. *L'Année Sociologique*, 61/1, p. 103-123.

Heinich, Nathalie. (2011b). La culture de la célébrité en France et dans les pays anglophones. *Revue Française de Sociologie*, 52/2, p. 353-372.

Hobsbawm, Eric. (2009). *As revoluções burguesas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra (vol. 1).

Hollander, Paul. (2010). Why the celebrity cult? *Sociology*, 47/5, p. 388-391.

Howell, Brian. (2007). *Fame us: celebrity impersonators and the cult(ure) of the fame*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.

- Ianni, Octavio. (1994). Globalização: novo paradigma das ciências sociais. *Estudos Avançados*, 8/21, p. 147-163.
- Inglis, Fred. (2010). *A short history of celebrity*. Princeton: Princeton University Press.
- Jeffrey, Alexander C. (2010). The celebrity-icon. *Cultural Sociology*, 4/3, p. 323-336.
- Klapp, Orrin E. (1949). Hero worship in America. *American Sociological Review*, 14/1, p. 53-62.
- Kurzman, Charlie et al. (2007). Celebrity status. *Sociological Theory*, 25/4, p. 347-367.
- Langbauer, Laurie. (1993). The celebrity economy of cultural studies. *Victorian Studies*, 36/4, p. 466-472.
- Lasswell, Harold. (1975). A estrutura e a função da comunicação na sociedade. In: Cohn, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Cia. Editora Nacional.
- Lazarsfeld, Paul & Merton, Robert (1957). Mass communication, popular taste and organized social action. In: Rosenberg, Bernard & White, David (orgs.). *Mass culture: the popular arts in America*. Nova York: The Free Press.
- Lazarsfeld, Paul & Staton, Frank (orgs.). (1942). *Radio research*. Nova York: Duell Sloan and Pearce.
- Le Bon, Gustave. (1905) [1895]. *Psychologie des foules*. Paris: Félix Alcan.
- Lerner, Daniel. (1958). *The passing of tradition*. Nova York: Free Press.
- Lerner, Daniel & Schramm, Wilbur (orgs.). (1967). *Communication and change in developing countries*. Honolulu: East-West Center Press.
- Leroy-Beaulieu, Paul. (1894). Le luxe: la fonction de la richesse. *Revue des Deux Mondes*, 126, 1^{er} novembre, p. 72-100.
- Leslie, Larry Z. (2011). *Celebrity in the 21st Century*. Santa Barbara: Contemporary Issues.
- Lilti, Antoine. (2014). *Figures publiques: l'invention de la célébrité*. Paris: Fayard.
- Lowenthal, Leo. (1984) [1944]. The triumph of mass idols. In: *Literature and mass culture*. New Brunswick/Londres: Transaction Books.

- Marshall, David P. (2010). The specular economy. *Society*, 47/6, p. 498-502.
- Marshall, David P. (org.). (2006). *The celebrity culture reader*. Londres: Routledge.
- Marshall, David P. (1997). *Celebrity and power: fame in contemporary culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mauss, Marcel. (1968). Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de moi. In: *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF.
- McLuhan, Marshall. (1964). *Understanding media*. Nova York: McGraw Hill Book Co.
- McLuhan, Marshall & Powers, Bruce R. (1989). *The global village*. Oxford: Oxford University Press.
- McKernan, Brian. (2001). Politics and celebrity: a sociological understanding. *Sociological Compass*, 5/3, p. 190-202.
- Milner Jr., Murray. (2010). Is celebrity a new kind of status system?. *Society*, 47/5, p. 379-387.
- Monaco, James. (1978). Celebration. In: Monaco, James (org.). *Celebrity*. Nova York: Delta.
- Morin, Edgar. (1972) [1957]. *Les stars*. Paris: Seuil.
- Morin, Edgar. (1962). *L'esprit du temps*. Paris: Grasset.
- Ortiz, Renato (2013). Ruptura e continuidade: dilemas da contemporaneidade. In: Gadea, Carlos & Barros, Eduardo P. (orgs.). *A questão do pós nas ciências sociais*. Curitiba: Appris.
- Ortiz, Renato. (2009). Globalização: notas sobre um debate. *Sociedade e Estado*, 24/1, p. 231-254.
- Ortiz, Renato. (1991). *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense.
- Payne, Tom. (2009). *Fame: what the classics tell us about our cult of celebrity*. Nova York: Picador.
- Ponce de Leon, Charles L. (2002). *Self-exposure human-interest journalism and the emergence of celebrity in America 1890-1940*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Powdermaker H. (1950). *Hollywood: the dream factory. An anthropologist looks at the movie-makers*. Boston: Little-Brown.
- Redmond, Sean & Holmes, Su (orgs.). (2006). *Framing celebrity*. Nova York: Routledge.

Rein, Irving J. et al. (1987). *High visibility*. Nova York: Dodd Mead.

Rojek, Chris (org.). (2010). *Celebrity: critical concepts on sociology*. Nova York: Routledge (6 vols.).

Rojek, Chris. (2001). *Celebrity*. Londres: Reaktion Books.

Rosen, Sherwin. (1981). The economics of superstars. *The American Economic Review*, 71/5, p. 845-858.

Ruebsaat, Norbert. (2007). Seen by many: the celebrity image. In: Howell, Brian (org.). *Fame us: celebrity impersonator and the culture of fame*. Vancouver: Arsenal Pulp Press.

Saint-Germain, J. T. (s/d). *Éloge du luxe effrené des femmes*. Paris: Jules Tardieu Ed.

Schickel, Richard. (2010). Blog therefore I am. *Society*, 47/6, p. 521-524.

Schickel, Richard. (1985). *Intimate strangers: the cult of celebrity*. Nova York: Doubleday.

Schneider, Joseph. (1936). Fame and social origin. *Social Forces*, 14/3, p. 354-361.

Sennett, Richard. (2000). *A corrosão do caráter: consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Record.

Shils, Edward. (1964). Mass society and its culture. In: Jacobs, Norman (org.). *Culture for millions?* Boston: Beacon Press.

Starobinski, Jean. (2001). A palavra civilização. In: *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras.

Tarde, Gabriel. (1902). *Psychologie économique*. Paris: Félix Alcan.

Tillyard, Stella. (2005). Celebrity in the 18th century London. *History Today*, 55/6, p. 20-27.

Tofler, Alvin. (1980). *The third wave*. Nova York: Bantam Books.

Turner, Graeme. (2004). *Understanding celebrity*. Londres: Sage.

West, Darrel M. (2005). American politics in the age of celebrity. *The Hedgehog Review*, 7/1, p. 59-65.

Palavras-chave

Sociologia da cultura;
Teoria sociológica;
Mundo contemporâneo;
Celebidades;
Cultura de massa.

AS CELEBRIDADES COMO EMBLEMA SOCIOLÓGICO**Resumo**

O debate sobre as celebridades é recente nas ciências sociais. Os primeiros ensaios sobre a questão datam de 1970-1980. O texto pergunta o motivo disso. A resposta dada pelo autor é que as celebridades não constituíam ainda um emblema sociológico capaz de nele condensar um conjunto de sentidos que “falassem” do mundo contemporâneo. O texto procura mostrar como na esfera cultural o emblema da “cultura de massa” dominou os estudos sociológicos até o momento em que a noção de massa cede lugar à de “diferença”, “flexibilização”, na qual o sujeito se impõe sobre a homogeneidade postulada anteriormente.

Keywords

Cultural sociology;
Sociological theory;
Contemporary world;
Celebrities;
Mass culture.

CELEBRITIES AS A SOCIOLOGICAL EMBLEM**Abstract**

The debate on celebrities in the social sciences is recent. The first essays on the topic date from the 1970s and 80s. The author argues that celebrities did not yet constitute what he terms a sociological emblem. The text shows how the emblem of ‘mass culture’ predominated in the cultural sphere until the notion of mass became surpassed by the ideas of ‘difference’ and ‘flexibility,’ a new context in which the individual imposes on the homogeneity postulated previously.

¹ Universidade Nova de Lisboa, Instituto de Etnomusicologia (INET-MD), Lisboa, Portugal; e Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM-LESC), Université Paris Ouest Nanterre, Paris, França
filibb@gmail.com

Filippo Bonini Baraldi¹

COMO ESTUDAR A EMOÇÃO MUSICAL? PROPOSTAS METODOLÓGICAS A PARTIR DE PESQUISA JUNTO AOS CIGANOS DA TRANSILVÂNIA (ROMÊNIA)

INTRODUÇÃO: POR UMA ANTROPOLOGIA DA EMOÇÃO MUSICAL

Por que a música nos toca, às vezes até fazer chorar? De alcance muito geral, essa indagação transforma-se em enigma de rara complexidade quando se trata de fazer dela um objeto científico. Pode-se realmente entender o poder emocional da música? Estariam adaptadas as ferramentas da ciência? Ademais, que métodos poderiam ser usados? Em que pesem o crescente avanço das ciências cognitivas e o impulso de inúmeras pesquisas sobre as emoções (entre outros, Damasio 1995; Ekman et al., 2003; Lewis et al., 2008), essas são algumas perguntas ainda amplamente não respondidas.

A emoção musical depende de um número potencialmente infinito de variáveis (ancoragem cultural, história de vida pessoal, contexto de *performance*, estado psicológico do momento etc.) e certamente não se resume em explicação única. Esse tema de pesquisa, contudo, constitui um formidável campo para a compreensão do homem em suas dimensões psicológica e social. A música envolve processos internos, no corpo e no cérebro, que podemos chamar de emoções ou sentimentos, como bem observaram Damasio (1995) e, antes dele, Spinoza (1954).¹ A música põe igualmente em marcha complexos processos sociais e, em muitas culturas, constitui um meio privilegiado para a expressão, a comunicação e a ritualização das emoções – desta vez entendidas como “artefatos culturais” (Geertz, 1973).

Do ponto de vista da etnomusicologia, uma hipótese fundamental explica a importância desse tema de pesquisa: a emoção musical pode ser estudada em qualquer contexto cultural. A esse respeito, Molino e Nattiez (2007: 372) constata que “a importância dos afetos na música [...] parece universal, e tanto para McAllester (1971) quanto para vários etnomusicólogos, a criação de uma *heightened experience* constituiria um dos raros universais aceitáveis”. Segundo Becker (2001), o *arousal* (termo que poderíamos traduzir por “excitação fisiológica”), intimamente ligado à experiência emocional, seria uma resposta universal à música. Os pais da disciplina não hesitaram em assinalá-lo: em sua tentativa de determinação das funções gerais da música, Merriam (1964) refere “expressão emocional”, e Blacking (1973) concorda com o povo venda, da África do Sul, que considera a música essencial para a sobrevivência dos sentimentos humanos. Seeger (2004: 62, tradução minha), em um parágrafo curto no qual compara as “ideias sobre a origem e a natureza da música” junto aos Kaluli de Papua-Nova Guiné, aos Suyá do Brasil e aos gregos antigos, observa que “em todas as três tradições musicais, a música propicia uma experiência emocional de considerável força. As canções dos Kaluli provocam tristeza e raiva, o canto dos Suyá provoca tristeza em alguns e euforia nos demais, e para alguns gregos da Antiguidade a música trazia a aproximação gradual à beleza absoluta”. Ora, embora existam contraexemplos (ver Cler, 2010), a meu ver, eles não bastam para reduzir a grande generalidade, senão a universalidade, do fenômeno afetivo na música.

Ainda que os etnomusicólogos não ignorem a estreita ligação da música com os processos emocionais, eles todavia deixaram o tema de lado durante quase meio século e, salvo algumas exceções (Rouget, 1980; Feld, 1982; Wolf, 2001; Becker, 2004; Benamou, 2010), o estudo da emoção musical permaneceu confinado à filosofia (Budd, 1985), à musicologia (Meyer, 1956) e às ciências cognitivas (Sloboda & Juslin, 2010).² Como consequência, as pesquisas científicas nesse domínio concentram-se quase unicamente na música clássica ocidental, no modo de *performance* a ela associado (a forma concerto), facilmente reproduzível em laboratório (o modelo *composer-performer-listener*, ver Kendall & Carterette, 1990), e em uma concepção muito etnocêntrica da pessoa e das emoções (ver a crítica de Surrallès, 2000).

Em que pesem as descobertas referentes a processos emocionais *low level* (no cérebro), os cognitivistas desenvolveram uma opinião bastante crítica acerca do impacto de duas décadas de experimentos relativos à emoção musical, caracterizados por resultados muitas vezes contraditórios.³ Uma das causas desse impasse seria sem dúvida a pouca atenção dada aos processos da emoção em outras sociedades e outros contextos de *performance*. Cada grupo social inventa maneiras diferentes para gerenciar, manipular e fazer uso desse poder universal da música em despertar ou acompanhar as emoções: por isso se torna necessário descrever como é concebida e vivida a emoção

musical em outras sociedades. No longo prazo, cruzar os dados oriundos de diferentes contextos culturais permitirá identificar os processos psicológicos e sociais recorrentes, quiçá universais, da emoção musical.

É duplo o objetivo deste artigo.⁴ Em primeiro lugar, tratar-se-á de analisar as relações entre emoções e música em um contexto cultural bem delimitado, a saber, aquele de uma comunidade cigana da Transilvânia (Romênia). A partir dessa descrição etnográfica, o segundo objetivo consistirá em extrapolar informações que possam ser comparadas com dados provenientes de outras sociedades. Todavia, como estudar a emoção musical fora do laboratório, nas *performances* reais que ocorrem ao redor do planeta? Como obter, a partir da etnografia da *performance*, informações que permitam comparar a emoção musical em diversas culturas? O que comparar exatamente? Tais indagações, de ordem fundamentalmente metodológica, estão no cerne dos parágrafos a seguir.

ESCOLHAS METODOLÓGICAS PARA O ESTUDO DA EMOÇÃO MUSICAL *IN LOCO*

Antes de adentrar a descrição das escolhas metodológicas relativas a meu estudo de campo, cabe ainda precisar o sentido em que entendo a expressão “emoção musical”.

Para identificar as emoções provocadas pela música e distingui-las entre si, os neurocientistas observam as transformações, no corpo e no cérebro, de vários parâmetros fisiológicos (ritmo cardíaco, condutividade da pele etc., ver Peretz & Zatorre, 2003), muito amiúde com a ajuda de tecnologias sofisticadas. Por sua vez, os psicólogos baseiam-se em rigorosas e controladas experiências perceptivas, seguidas pelo tratamento estatístico das respostas verbais dos sujeitos (Sloboda & Juslin, 2010). Nesses campos científicos, a expressão “emoção musical” (em inglês *musical emotion*) é geralmente usada no sentido de “emoções expressas na música”, “emoções percebidas na música” ou “emoções induzidas pela música” (Juslin & Västfjäll, 2008; Sloboda & Juslin, 2010).

Do ponto de vista da etnomusicologia de campo, principalmente focada em *performances*, o problema da emoção musical está posto em qualquer situação na qual música e emoções “andem juntas” (Bonini Baraldi, 2013). Essa expressão sublinha a simultaneidade de espaço e tempo entre ações musicais e comportamentos emocionais, sem assumir de antemão uma relação causal entre ambos. De fato, ao se observar um comportamento passível de ser qualificado como emocional concomitantemente a uma prática musical, não se pode dizer *a priori* que se trate de uma “resposta” à música. Em uma perspectiva antropológica, o tipo de relação entre as diversas ações de uma *performance* – neste caso, tocar música e expressar emoções – constitui o objetivo da análise, e não um axioma inicial.

Ainda que fosse possível, não sem inúmeros problemas de ordem metodológica e ética, utilizar no campo tecnologias sofisticadas no intuito de

detectar emoções induzidas pela música (Fritz et al., 2009; Egermann et al., 2015), o antropólogo usa antes de mais nada seu mero olhar (e ouvidos). Como então poderia ele afirmar que um comportamento seria revelador de uma emoção determinada? Como distingui-lo de outro que não o seria? “Localizar” as experiências emocionais constitui, do ponto de vista da etnomusicologia, um problema metodológico de suma importância que diferencia a pesquisa sobre a emoção musical daquela sobre o transe, um tema clássico da etnomusicologia contemporânea (Rouget, 1980; Becker, 2004). De fato, o transe é prática circunscrita no tempo e muitas vezes manifesta de forma aberta, quicá espetacular, conquanto a emoção possa evoluir em um *continuum* temporal e ser vivida de modo intenso, porém, sem estar acompanhada de sinais evidentes de expressão. A solução para esse problema metodológico só pode ser encontrada ao se compartilhar a vida dos protagonistas. É pelo aprendizado dos códigos expressivos que se pode dizer se um comportamento, uma ação ou um gesto são reveladores de uma determinada vivência emocional. É o trabalho de campo que permite discernir as categorias do sentir, colocá-las em correspondência com aquelas do pesquisador e traduzi-las para que o leitor possa entendê-las ou mesmo experimentá-las (Leavitt, 1996).

Portanto, embora um prolongado trabalho de campo constitua a condição *sine qua non* de qualquer discurso antropológico sobre a emoção musical, são igualmente necessárias outras escolhas metodológicas para se delimitar um objeto de estudo que se pode revelar amplo demais. Uma maneira de circunscrever o problema equivale a se concentrar em um tipo de expressão que, em dado contexto cultural, pareça mais recorrente e importante que outros tipos. Em minha pesquisa sobre a emoção musical na Transilvânia, adotei o seguinte critério metodológico: focar a atenção nos “prantos musicais”. Desig-no assim situações em que lágrimas e música andam juntas – independentemente de quem chora e de quem produz sons – distinguindo-as, desse modo, das circunstâncias em que se chora, porém sem música.

Diversas razões motivaram essa escolha. Em primeiro lugar, os prantos constituem um sinal emocional de fácil observação, não exigindo nenhuma técnica além do olhar. Ainda que isso não resolva o problema da compreensão das emoções subjacentes (o que sentimos), focalizar-se nos prantos igualmente oferece a vantagem de circunscrever a emoção no tempo (quando sentimos) e no espaço (quem sente). Ademais, junto aos ciganos⁵ da Transilvânia, não é raro chorar com música. Por fim, concentrar-se nos prantos traz vantagem adicional: ir ao encontro do ponto de vista local, segundo o qual, “música boa é aquela que faz chorar”. Um bom músico tem o poder de fazer seu público chorar, de “lhe partir o coração” (*să-i spargă inima*), podendo, enquanto chora, apreciar um bom bailarino, um bom cantor ou um bom instrumentista. Assim, nesse contexto sociocultural, os prantos musicais revelam algo fundamental. Trata-se precisamente daquilo que a análise etnográfica pretende descobrir.

TRÊS CONTEXTOS DE PRANTOS MÚSICAIS JUNTO AOS CIGANOS DA TRANSILVÂNIA (ROMÊNIA)

Minhas pesquisas de campo concentraram-se em um pequeno povoado rural da Transilvânia Central (Romênia), Ceuaș, onde convivem aproximadamente 700 campesinos húngaros (a Transilvânia fazia parte da Áustria-Hungria) e 400 ciganos. Estes últimos vivem em um morro adjacente, em um bairro afastado chamado de *țigănie* (“o bairro cigano”, ver Figura 1). Geralmente profissionais, os músicos ciganos tocam em diversos contextos, tais como casamentos, batismos, funerais, banquetes, concertos ou festivais folclóricos. Do ponto de vista das relações entre música e emoção, essas *performances* podem ser classificadas segundo três grandes categorias: 1) o serviço profissional, 2) as festas espontâneas no bairro cigano, e 3) os funerais. A observação e a comparação de diversas festas de caráter semelhante permitiram determinar as “regras” que regem cada uma dessas três categorias.⁶



Figura 1
Músicos de Ceuaș descem do bairro cigano para tocar, 2005⁷

O serviço profissional

Para referir-se às situações em que tocam mediante remuneração, como ocorre nas grandes festas de matrimônio, os músicos ciganos usam o termo “serviço” (*serviciu*). Essa palavra dá conta do fato de que, nesses contextos, tudo deve ser feito para satisfazer os clientes: fazê-los dançar, fazê-los cantar ou fazê-los chorar. Quando está em serviço, o músico profissional tem como preocupação o respeito de uma prescrição fundamental: “permanecer no seu lugar” (*a sta la locul său*). Trata-se aqui de um duplo rigor que remete tanto à moral quanto ao comportamento. Há que respeitar seus compromissos e ao mesmo tempo comportar-se bem, ou seja, cumprir o contrato sem se deixar arrastar pelos excessos da festa. De fato, quer se trate de um casamento cigano, de um banquete húngaro ou de um baile romeno, a posição do músico cigano permanece globalmente a mesma: “está construindo uma festa que não é a sua” (Lortat-Jacob, 1994: 107).

Fica clara e explícita a consequência dessa ética profissional: a música tem que “funcionar” (*merge*). Pouco importa tocar uma ou outra melodia, tal dança em vez de outra, conquanto “funcione”. A escolha do repertório – e a maneira de interpretá-lo – ocorre de forma pragmática: tal ou qual melodia “funciona” se provocar algum efeito sobre o público. Não se procura aqui um funcionamento global e abstrato da música; o efeito de uma melodia ancora-se no presente, segundo as necessidades, e o repertório se constrói no *hic et nunc* da *performance*. Em um jantar coletivo no salão de festa, quando o público está sentado ao redor de uma mesa, a música “funciona” quando é discreta, para que os convidados possam cantar e conversar. Por outro lado, nas festas de casamento ou nos bailes do bairro cigano, se ninguém dança é porque a música não “funciona”. E no final das festas transilvanas as lágrimas dos convidados, bem visíveis ou mais íntimas, são o efeito almejado.

Nesse momento, geralmente coincidente com a chegada dos primeiros raios de sol, a festa mobiliza sentimentos de tonalidade agridoce (Demeuldre, 2004). As melodias *de jale* (“de aflição”), lentas e em ritmo descompassado, ocupam esse espaço-tempo matutino – que antecipa a retomada iminente do trabalho e da dura vida cotidiana – remetendo às lembranças da juventude, à tristeza de um amor perdido, à nostalgia de um parente que vive no exterior. As letras das canções revelam a textura emocional que se busca: em meio aos ciganos, a *jale* (“tristeza, aflição”) emerge de versos inspirados em fatos que evocam a prisão, o *necaz* (“desgraça”), o sofrimento da separação do ser amado ou apelos a Deus para chamar a sorte ([t]bact) e a saúde ([t]sasté). Junto aos húngaros, no final da festa, cantam-se principalmente textos de poetas nacionais, com histórias de soldados e de amor, mais austeras e metafóricas. Toda via, quer se trate de um casamento cigano ou de um banquete húngaro, o propósito da mobilização das emoções durante esse tipo de reunião é idêntico. Graças à possibilidade de comunicar e compartilhar vivências subjetivas, rea-

liza-se tranquilizadora tomada de consciência: vivemos entre semelhantes, nossos vizinhos são como nós, juntos formamos uma “comunidade de afetos” (Pasqualino, 2005).

Nesses momentos finais, os músicos usam sutis estratégias para despertar as emoções dos seus clientes, em algumas ocasiões até fazê-los chorar. Ainda que ao longo do “serviço” ocupem um espaço separado, na fase final da festa, eles “entram em meio às mesas” (*a merge între mese*) para tocar ao pé do ouvido dos convidados sentados em pequenos grupos (ver Figura 2). É nesse momento que os músicos tocam as melodias prediletas ou “pessoais” de cada cliente. Aqueles que desfrutam desse toque personalizado têm a certeza de viver um momento privilegiado e agradecem aos músicos com gorjetas. “Assim que o vejo, já sei qual é sua canção!”, garante Csángáló, um dos melhores músicos do povoado, revelando assim que a atividade profissional dos músicos ciganos se baseia em um conhecimento particularizado, até individualizado, dos hábitos e gostos dos convidados. A bem da verdade, os músicos que tocam na região desde a infância conhecem não só os nomes dos habitantes dos povoados vizinhos, o número de cavalos que possuem e a localização de suas terras, mas igualmente o que cada um deles gosta de dançar ou cantar.

Em virtude da proximidade que se cria entre músicos e convidados e graças aos conhecimentos que os primeiros têm sobre os segundos, é um efeito de “ressonância”⁸ entre música e estados da alma que se busca na fase final das festas. Tal efeito é veiculado pela melodia “pessoal” – uma síntese musical de um conjunto de preferências estéticas, de lembranças conscientes e de memórias implícitas – que faz vibrar com maior amplitude uma pessoa específica, sintonizando-a com sua “frequência natural” e deixando-a, por assim dizer, mais vulnerável. São essas afinidades entre formas musicais e formas do espírito dos clientes que os músicos buscam ativar (rentabilidade para o presente) e memorizar (investimento para o futuro). “O cigano é como o diabo” (*Țiganu’ e ca dracu*), costuma-se dizer em Ceuaș para indicar essa capacidade do músico profissional de lembrar das melodias “pessoais” de cada um de seus clientes, de se colocar no lugar de outrem para entender o que sente e de estabelecer uma relação de empatia com seus clientes (ver Figura 2).

As festas no bairro cigano

O segundo contexto em que prantos e música caminham juntos consiste em um conjunto de *performances* mais íntimas e espontâneas, as quais ocorrem unicamente no bairro cigano. É o caso das “festas” ([t]chef) que os músicos organizam entre si depois de ter tocado em um matrimônio (Bonini Baraldi, 2010a) ou ainda das pequenas festas familiares. Nestes casos, os músicos não são contratados nem remunerados; não têm, portanto, deveres profissionais perante seus ouvintes e tocam para si próprios, em círculo, voltados uns para os outros. Ao contrário das situações profissionais, em que o chefe violonista tem

a responsabilidade de conduzir o grupo e escolher o repertório em função das vontades e dos gostos dos convidados, a relação entre os músicos é liberada de qualquer hierarquia. Cada um pode tocar o que quiser, quando quiser, as gravações se afrouxam, as posturas são descontraídas, e o consumo de álcool está liberado (ver Figura 3).

Nestas festas, não é raro ver os músicos chorar, ao passo que os ouvintes permanecem à margem dessa expressão emocional. Os ciganos usam a palavra *supārare* para explicar seu estado emocional quando choram ao tocar. Esse termo indica uma mistura de tristeza, aflição e amargura, assim como de irritação, contrariedade e raiva. A crise de *supārare* é sempre transitória, com início e fim bem delimitados, podendo repetir-se várias vezes e a qualquer momento. É preciso que seja breve e se conclua rapidamente, posto que é percebida como potencialmente perigosa, podendo “partir o coração” (*sparge inimā*). Todavia, é igualmente liberadora e catártica. “Faz bem” (*gata*), dizem em seguida, acrescentando que a “dor” (*dor*) se foi, que algo “saiu” (*s-a dus*).

Os prantos de *supārare* não duram mais do que uma ou duas melodias de “aflição” (*de jale*). Param sistematicamente quando tocam algumas melodias de *joc* (“de dança”), rápidas e em ritmo binário, que eventualmente marcam a passagem à dança. A colocação do corpo em jogo oferece, assim, uma possível via de escape aos pensamentos que “sobem à cabeça” (*vine în cap, vine în minte*) e a essa dor que “dói no coração”. De fato, durante os momentos de *supārare*, o músico encontra-se inteiramente voltado para sua vida pessoal, suas lembranças, sua própria esfera de relações afetivas. Um conjunto de seres amados chega à mente, sempre na forma de figuras dolorosas: o falecido pai, uma criança doente, uma filha solitária que mora longe, um irmão na cadeia. É a música que convoca esse conjunto de seres amados, principalmente pertencentes ao círculo familiar: o músico chora ao tocar melodias “da” sua mãe, “do” seu pai” ou “do” seu irmão, ou seja, as melodias que essas pessoas gostavam de cantar ou dançar. A música contribui então para abrir uma região afetiva que não é nem pessoal, nem de outrem, mas que oscila em uma rede mais ampla de afetos. O sujeito encontra-se preso entre sua própria dor e a dos seus próximos, entre aflição e dó. É o que parece sugerir um músico ao afirmar, chorando com uma *doinā* (canção lenta em ritmo descompassado): “É minha família que chora, não eu...”.

Portanto, a relação entre música e emoções é muito diferente quando os músicos tocam entre si e para si. Não se trata mais de entender os sentimentos dos clientes para disso obter alguma vantagem, mas antes de construir um sentimento exacerbado de união entre os membros da comunidade, uma condição necessária para que a *supārare* se possa expressar. Não raramente pode-se ouvir os ciganos usarem em seu meio a expressão “meu irmão” ([t]mīro phral), aqui designando uma proximidade afetiva, um desejo de superar os conflitos, de se alcançar uma relação de igual para igual. Essa proximidade é igualmente física,



Figura 2
Csángáló e Sanyi tocam a melodia “pessoal” de Sándor
durante um banquete húngaro em Ceauș, 2004



Figura 3
Festa entre músicos depois do “serviço”,
no bairro cigano de Ceauș, 2004

incluindo não raramente abraços e beijos. Além da mera prática da nostalgia, do culto aos defuntos ou do ritual de igualdade entre ciganos, os prantos de *supārare* explicam-se, no meu entender, por uma coexistência destas duas condições existenciais: viver relações de afeto com seres ausentes (o falecido pai, a filha que vive longe, o filho na cadeia) e, simultaneamente, relações exacerbadas de proximidade com seus “irmãos” (os outros músicos que participam da festa). Desse modo, a *supārare* aparenta-se a uma condição de dilaceramento psicológico, devida a uma tensão entre o sentimento de união – *hic et nunc* – e a repentina tomada de consciência da separação de seres amados e da impotência diante de seu sofrimento (Bonini Baraldi, no prelo).

Os funerais

Em Ceauș, quando morre um cigano, o ritmo da vida cotidiana interrompe-se abruptamente. Logo se organiza o velório na casa do falecido, com duração de duas noites, e o enterro no cemitério no terceiro dia. Com exceção de alguns *gadjé* (os não ciganos), solicitados exclusivamente devido a sua função institucional (pastor, médico etc.), cada cigano deve escolher como se situar em relação à família do defunto, baseando-se nas relações familiares, nas afinidades e nos conflitos existentes. Essa posição determina o modo de participação de cada um e, notadamente, o que deve fazer – mas, sobretudo, o que não deve fazer – ao longo das cerimônias.

Com efeito, a morte reatualiza não apenas a clivagem entre defuntos e vivos, mas igualmente redefine as relações sociais entre os próprios vivos, segundo uma nítida, porém frágil, oposição entre “próximos” (*neamuri*) e “distantes” (*strāini*, literalmente “estrangeiros”) do falecido. *Neamuri* e *strāini* não constituem categorias fixas, determinadas por relações precisas e imutáveis de parentesco. Em um povoado tão pequeno, a rede de parentesco é tão densa e imbricada, que algumas pessoas têm que escolher se, nessa situação específica, estarão junto aos *neamuri* ou aos *strāini*. Assim sendo, cada falecimento torna-se uma oportunidade de redefinição ou confirmação da própria posição em relação aos outros, podendo cada cerimônia ter o efeito tanto de resolver quanto de exacerbar um conflito preexistente ou de redefinir uma relação de aliança ou amizade. Durante as cerimônias, essa margem de indeterminação gera tensão, assim como certa curiosidade, em que cada um avalia a adequação, ou não, do modo de participação dos demais.

As mulheres dos *neamuri* são as únicas que se aproximam do caixão para manifestar publicamente sua dor, proferindo lamentações ([t]rovarel *din ando bari mui*, literalmente “chorar de boca aberta”). Esse modo de expressão, caso fosse usado pelos *strāini*, seria considerado inapropriado e poderia ser percebido como um sinal de proximidade afetiva sem razão de ser, quicá ofensiva. Ao contrário, os prantos dos *strāini* são mais íntimos e expressos apenas pelas lágrimas, sem palavras ([t]rovav *an mande*, literalmente “choro dentro de

mim, intimamente”). Portanto, todo o dinamismo social associado à morte estrutura-se na interação entre duas atitudes emocionais. Enquanto os *neamuri* têm o dever de expressar publicamente a dor provocada pela morte, por sua vez, os *strāini* são chamados a percebê-la e a participar. Para os próximos do defunto, um bom velório deve engajar os “distantes” no plano do afeto e provocar-lhes a *milā* (“dó, compaixão”), para que assim possam chorar um morto que não é o seu. A unidade do grupo, colocada em risco por um falecimento, regenera-se pela experiência vivida do sentimento que, muito mais do que qualquer outro, há de se encontrar na base desta unidade: a *milā*.

A análise do rito funerário permitiu esclarecer os dispositivos e as técnicas em ação na criação das relações de *milā* entre as pessoas presentes (Bonini Baraldi, 2008a, 2010b). Trata-se, notadamente, de “ações sonoras”: lamentos das mulheres e música instrumental a cargo dos homens. A voz das carpideiras provoca um nível mais imediato e direto de empatia: os soluços e as características do timbre de voz aproximam o lamento das sonoridades do pranto comum, sonoridades essas que estão entre os mais poderosos vetores de contágio emocional, mesmo além de qualquer fronteira cultural (Urban, 1988; Meyer, Palmer & Mazo, 1998). Por outro lado, as estratégias enunciativas das lamentações suscitam a compaixão das pessoas presentes de modo mais elaborado, haja vista que exigem o conhecimento dos laços locais de parentesco. Com efeito, pronunciar um lamento constitui um meio para construir uma rede de parentescos à qual todos os *neamuri* são convocados, estejam eles mortos ou vivos. Não se trata de uma mera enunciação genealógica, mas de uma construção complexa de relações, obtida por constante transformação das tomadas de palavra, dos destinatários e dos locutores, em enunciados que inter-relacionam indivíduos de forma múltipla.⁹ Esses enunciados de tipo relacional têm como efeito sugerir outros destinatários à *milā* das pessoas presentes no cômodo. Estas últimas são levadas, por assim dizer, a sentir compaixão não só pela carpideira que mostra sua dor, como também pelos *neamuri* incluídos no discurso e que acabaram de perder um dos seus.

A música parece agir, ela também, como um poderoso meio de estabelecimento e de propagação das relações de *milā*. Os músicos ciganos, vindos espontaneamente ao velório, mesmo não estando próximos do falecido, tocam ao lado do caixão sequências instrumentais compostas por melodias de *jale* (“de aflição”) e de *joc* (“de dança”). Esse repertório não é específico aos funerais, podendo ser ouvido em outras ocasiões, notadamente durante os casamentos (Bonini Baraldi, 2009). Para entender como a música ajuda a chorar, não nos podemos deter apenas no esquema mecanicista “música de *jale* = sentimento de dor” e “música de *joc* = alívio do sentimento de dor”. Ao contrário, todos concordam em dizer que, durante os velórios, o choro se deve ao fato de os músicos tocarem a melodia “do” morto ou a de outros falecidos. Sejam elas de *jale* ou de *joc*, as melodias encontram-se investidas de imagens do falecido, de

seus hábitos cotidianos, das relações afetivas por ele estabelecidas com seus próximos. Durante duas noites, a música permite revisitar sua vida, fazê-lo reviver e reatualizar os sentimentos associados às lembranças.¹⁰ Essas “imagens sonoras” ajudam os *neamuri* a encontrar as palavras dos lamentos, e permitem aos *strāini* dar um destino, um referente a sua *jale* (“aflição”), para que possa ser vivida no modo intersubjetivo da *milā* (“dó, compaixão”).



Figura 4
Velório de Áricska. No primeiro plano, as filhas Moni e Rozi, atrás, o filho Csángáló e o neto Tocila, 2004

COMPARAÇÃO DOS TRÊS CONTEXTOS DE “PRANTOS MUSICAIS”: AS DIFERENÇAS

A comparação dessas três situações de “prantos musicais” descritas permite identificar algumas diferenças entre o serviço profissional (ao qual nos referimos adiante com a letra P), as festas no bairro cigano (C) e os funerais (F). Essas diferenças advêm do tipo de contexto, das interações entre participantes, da organização do repertório musical e da maneira pelas quais se expressam as emoções, e podem ser resumidas em 12 pontos.

1. O grau de previsibilidade e de pré-organização da *performance* musical. Os contratos profissionais (P) são firmados com bastante antecedência, ao passo que a música no bairro cigano (C) se toca em contexto mais imprevisível e espontâneo. Os funerais (F) encontrar-se-iam a meio-termo: por mais que a morte seja inesperada, as cerimônias, por sua vez, são organizadas.

2. O estatuto do músico e a dimensão econômica. O estatuto dos músicos varia do profissionalismo (P) ao não profissionalismo (C), passando pelo semiprofissionalismo (F). De fato, eles sempre recebem remuneração quando tocam para clientes, mas nunca quando tocam entre “irmãos” no bairro cigano. No que tange aos funerais, eles podem, ou não, ser remunerados em função da relação de parentesco com a família do defunto. O custo do evento e o lucro do músico variam de acordo com o tipo de *performance*: alto (P), nenhum (C), variável (F).

3. O público. Por ocasião dos casamentos, numerosos são os clientes (>100), de modo global externos à comunidade dos músicos; no bairro cigano, participam das festas apenas os amigos, os “irmãos” e a família (<20); nos funerais, toda a comunidade cigana está envolvida (entre 20 e 100 pessoas).

4. A relação de poder entre músicos e público. Muito amiúde, as relações de poder são bastante sutis, sendo todavia possível distinguir as três *performances* em função de quem “manda” (quem tem o direito de dizer ao outro o que deve fazer). O músico está atado às exigências dos clientes (P); é “dono do pedaço” e faz o que bem entende (C); encontra-se em uma posição mais híbrida e ambígua (F).

5. A postura e o domínio de si, o álcool. Quando trabalha (P), o músico está sóbrio, elegante, adotando postura distanciada, ao passo que seus clientes se deixam levar pela festa e pelos excessos; por outro lado, quando toca no seu bairro (C), ele está no limite de suas forças e muitas vezes embriagado. Nos funerais (F), isso pode variar: geralmente, cada um está liberado para beber o quanto quiser, mas os músicos mais respeitados fazem questão de evitar os excessos.

6. A relação entre os músicos. Pode ser hierárquica, a banda sendo encabeçada por um chefe bem identificado (P); amigável, solidária e baseada em uma relação de fraternidade (C); ou ainda ambígua e de sutil competição (F). Com efeito, nos funerais, as relações de poder estabelecem-se de acordo com

os músicos presentes. Eles podem tocar juntos ou formar grupos distintos, entrando às vezes em concorrência.

7. A escolha do repertório. A liberdade de ação quanto à música varia de um extremo a outro: dependendo dos gostos dos clientes (P), com total liberdade de escolha (C). O contexto ritual (F) impõe limitações (tocar as melodias “pessoais” do defunto), mas o músico conserva certa margem de liberdade quanto à escolha das melodias.

8. A escolha dos momentos para tocar. A temporalidade da *performance* segue a mesma lógica: as fases da festa e os desejos dos clientes determinam o ritmo da atividade musical (P); o músico tem liberdade de tocar ou de deixar o instrumento quando quiser (C); os funerais impõem certas obrigações à atividade musical, mas cada músico pode escolher seu momento de tocar (F).

9. O destinatário da música. A disposição dos músicos no espaço permite localizar o principal destinatário de sua ação: eles estão inteiramente voltados para os clientes, até inclinam-se em direção a seus ouvidos (P); formam um círculo entre eles e tocam para si mesmos, sem se preocupar com as pessoas presentes (C); misturam-se à assembleia reunida em torno do caixão (F).

10. O principal protagonista da emoção. Nas três situações descritas, aqueles que se deixam levar pelo choro são, respectivamente, os clientes (P), os músicos (C) ou todas as pessoas presentes (F). O rito funerário oferece a todos um “acesso” à emoção, ao passo que em ambos os outros casos, a emoção está, por assim dizer, “reservada” (respectivamente aos clientes e aos músicos). Nos funerais, ainda que a dimensão emocional seja mais coletiva e compartilhada, ela não deixa de ser mais heterogênea e ambígua (oposição entre prantos “de boca aberta” dos *neamuri* e prantos “íntimos” dos *strāini*).

11. A ligação entre emoção e ação musical. Nos três casos, existe uma relação distinta entre a pessoa que chora e aquela que toca. O cliente está “submetido” (emocionalmente) à ação do músico (P); com o seu tocar, o músico é ator de sua própria emoção (C); o músico contribui para a propagação e o compartilhamento da emoção, eventualmente dela participando (F).

12. O tipo de experiência vivida. Nas pequenas festas no bairro cigano (C), é a *supārare* (raiva-aflição) que está por trás das lágrimas dos músicos, ao passo que o papel central dos funerais é desempenhado pela *milā* (dó, compaixão) (F). Para dar conta da relação especial entre cliente, músico e emoções ao final das festas de casamento (P), propus o conceito de “ressonância”.

O esquema da Figura 5 ilustra todos esses fatores. A forma concêntrica desse modelo visa expressar a seguinte ideia: as três modalidades de *performance* organizam-se de acordo com a oposição entre regime “interno” e regime “externo” da emoção (do ponto de vista do músico). O primeiro, simbolizado pelo coração, é regido pela expressão de sentimentos pessoais no círculo das relações de fraternidade, enquanto o segundo, simbolizado pelo cifrão, é determinado por uma prática voltada para o exterior, a saber, a “venda” da emoção a clientes, com base em relações de poder e dinheiro. O rito funerário, caracterizado por certa ambiguidade quanto à vivência e à expressão das emoções, não cabe facilmente em tão nítidas oposições. Vários fatores, porém, situam-se exatamente no meio desse eixo que opõe o serviço profissional às festas no bairro cigano, permitindo assim o posicionamento do rito funerário no círculo intermediário.

É importante observar que a relação entre emoção e música dificilmente se encaixaria em unidades-blocos do tipo “contexto de *performance*”, tais como os três esboçados na Figura 5. Em festas de 12 horas, quando não de um dia inteiro, as emoções vividas e expressas por uns e outros evoluem ao longo de um *continuum* temporal, tanto quanto evoluem as relações entre os participantes. O caráter sempre dinâmico da emoção musical, porém, implicaria a renúncia de qualquer ambição de generalização e modelização? Deveria submeter-se seu estudo à análise de cada *performance* específica? Seria o destino de qualquer pesquisa sobre esse tema encarar um mistério, aquele da imprevisibilidade das vivências subjetivas? Se optarmos por uma resposta afirmativa a essas questões, apenas parecerá vã a tentativa de “encaixar” a emoção musical em um modelo como aquele da Figura 5.

Penso, ao contrário, que esses fatores de imprevisibilidade não são fortes o suficiente para abalar os elementos de regularidade que emergem da etnografia dos “prantos musicais”. A observação de várias situações do mesmo tipo permitiu determinar de modo bastante confiável as ligações existentes entre o contexto de *performance*, o tipo de interação entre os participantes, a ação sobre a música, bem como os modos de vivência e de expressão das emoções. O modelo apresentado na Figura 5 ilustra essas ligações, trazendo à tona algumas tendências e orientações, e não regras absolutas. Podemos tomar como base essa modelização para propor as duas reflexões a seguir.

Em primeiro lugar, os 12 fatores que emergiram da comparação das *performances* variam juntos, pelo menos até certo ponto. Em outros termos, estão correlacionadas as variáveis relativas ao contexto (1-3) às interações entre protagonistas (4-6), ao tipo de ação sobre a música (7-9) e à emoção (10-12). Todavia, seria muito difícil quantificar essa interdependência e determinar com precisão qual fator teria mais “peso” em detrimento dos demais. Estaria o tipo e o tamanho do público impondo diferentes posturas e relações de poder? Ou seria o álcool, sempre abordado nas conversas com os músicos, o respon-

sável? Sem dúvida, a variável “estatuto do músico e dimensão econômica” (2) faz a *performance* entrar em um dos três círculos do modelo, visto que a ética do serviço, bem afirmada junto aos músicos profissionais há várias gerações, está diretamente associada a um conjunto altamente normativo de posturas e maneiras de interagir, de gerenciar a música e de provocar a emoção. Ainda mais que a oposição comunitária (ciganos *versus* não ciganos) é o fato de existir uma troca (dinheiro contra satisfação das expectativas) que definiria os diversos espaços sociais, propósitos e modelos de comunicação emocional.

A segunda implicação é a seguinte: se esses fatores estão correlatos, isso significaria que existem diferentes “modos” ou “modalidades” de emoção musical, os quais poderemos denominar respectivamente “fabricação da emoção” (P), “expressão da emoção” (C) e “compartilhamento da emoção” (F). A ligação entre música e emoção, portanto, não é aleatória, tampouco imprevisível, mas segue regras que dependem do contexto de *performance*. Em si, não há qualquer motivo para espanto: todos convirão que, em nossa sociedade, não se expressam as emoções da mesma maneira em qualquer situação. Isso, porém, tampouco significa que essas regras sejam iguais em outro contexto cultural. A meu ver, um dos objetivos das pesquisas sobre a emoção musical em etnomusicologia, consiste justamente em fazer emergirem essas correlações recíprocas entre fatores relativos à *performance*, à música e à emoção. Portanto, o modelo concêntrico da Figura 5, ilustrando as diversas maneiras pelas quais os ciganos de Ceuaş ligam a emoção às interações sociais e à prática da música, constitui uma síntese dessa abordagem.

COMPARAÇÃO DAS TRÊS SITUAÇÕES DE “PRANTOS MUSICAIS”: OS INVARIANTES

Uma segunda maneira de extrapolar dados sobre a emoção a partir do contexto etnográfico aqui estudado, no intuito de compará-los com os referentes a práticas musicais de outras regiões do mundo, consiste em determinar os invariantes das três situações de prantos musicais, em vez de buscar as suas diferenças. Caso existam tais invariantes, há que os considerar “pontos focais” ou, por assim dizer, “estruturas profundas” da relação entre música e emoção, no sentido em que não seriam afetados pelo contexto ou pelo tipo de *performance*. A comparação das três situações de prantos musicais descritas permite trazer à tona três desses invariantes: 1) um repertório (as melodias lentas *de jale*) explicitamente associado ao sentimento de “aflição” (*jale*); 2) o processo de associação entre pessoas específicas e estruturas musicais (as melodias “pessoais”); e 3) uma qualidade do sujeito que os ciganos ligam aos prantos: *ser milos* (“empático”).

1. As melodias *de jale*. O fato do termo “aflição” (*jale*) ser usado para nomear parte do repertório musical indica a existência de uma estética da música feita para chorar, bem como de um discurso explícito sobre o tipo de música

que se pretende associar a certas emoções. De fato, as melodias *de jale* estão presentes em todas as situações descritas. Quais seriam, portanto, as propriedades musicais dessas melodias? Em minha análise, interessei-me menos pela estrutura musical global (por exemplo, as progressões harmônicas tonais, igualmente encontradas em outros gêneros musicais dessa região) do que por um conjunto de parâmetros habitualmente menos estudados, ligados à interpretação.¹¹ Trata-se de sutil dessincronização entre melodia e acompanhamento (Bonini Baraldi, Bigand & Pozzo, 2015), assim como de ornamentação exacerbada da linha melódica, à qual os músicos se referem com o conceito de “doçura” (*dulceață*, ver Bonini Baraldi, 2015).¹² Esse conceito ocupa lugar central no discurso local: se a música tem o poder de fazer escorrer lágrimas, é porque o músico sabe tocar “com doçura” (*cu dulceață*); por outro lado, aquele que não conhece a doçura “faz rir” (*a face să râdă*). Ora, a expressão “tocar com doçura” (*a cânta cu dulceață*) não apenas significa decorar, ornamentar, mas igualmente “dar vida” (*baga viața*) a uma melodia. Ao imprimir um movimento perpétuo às notas (trilos, vibrato, mordentes, glissando etc.), o músico que tem doçura “no coração, na cabeça e nos dedos” sabe animar uma matéria sonora que, de início, não passa de algo inerte. De acordo com os ciganos, seria justamente essa qualidade de “vivente musical” que outorga poder emocional às melodias *de jale*.

2. As melodias pessoais. Em Ceuaș, outros gêneros musicais podem acompanhar os prantos e até mesmo melodias de dança em ritmo binário e tempos rápidos (*de joc*). Isso indica que a forma musical tem certa ligação com as emoções, que delas pode constituir uma possível fonte, mas que não é a única a agir e talvez sequer constitua o fator mais importante (Bonini Baraldi, 2009). Nas três situações descritas, a análise confirmou que a música veicula a emoção não tanto por suas propriedades formais, mas pela relação que sustenta com determinadas pessoas. Como se formam essas associações? Alguns reconhecem na letra de uma canção sua própria história, outros associam uma melodia a um dado momento de sua infância ou juventude (“Ficou na minha cabeça quando era criança”); há ainda os que simplesmente explicam sua relação com uma melodia dizendo: “É assim” (*așa este*). Remetem desse jeito a uma afinidade pessoa-melodia ancorada no inconsciente, irredutível a causas precisas e comparáveis a essas afinidades particularmente fortes que podem existir entre duas pessoas. Ainda que os “donos” das melodias não sejam unanimemente reconhecidos, todos concordam em dizer que os músicos conhecem melhor que qualquer outro as relações entre melodias e pessoas, como se desempenhassem um papel de “arquivo” da memória local. E se alguns idosos veem com maus olhos a música na moda junto aos mais novos, é porque ela seria capaz de fazer esquecer não tanto a velha música local, mas principalmente as pessoas a ela associadas.

3. O sujeito empático. Além das propriedades das melodias *de jale* e da “personificação” das melodias, seria preciso ter disposições específicas para

poder chorar – ou fazer os demais chorarem – com a música? Existiria um tipo determinado de sensibilidade, uma “maneira de ser” que possa dar conta das três circunstâncias de emoção musical acima descritas? A análise sugere que “ser *milos*” constitui a qualidade central – não mais da música, mas do sujeito – encontrada no conjunto das situações descritas. O sujeito *milos* é, do ponto de vista literal, aquele que tem *milã*, que é sensível e disposto à compaixão e à generosidade. É aquele que chora quando toca ou escuta as melodias dos seus próximos, ou ainda dos defuntos e dos distantes do povoado. Também é aquele que vai aos funerais dos outros, na expectativa explícita de chorar um morto que não é “seu”. Todavia, pode-se dar um sentido mais amplo a esse termo: também é *milos* aquele que sabe como agir para despertar a *milã* do seu interlocutor, aquele que baseia as suas ações na compreensão dos sentimentos do outro, como é o caso do músico que busca conscientemente atingir o ponto sensível da “alma” (*suflet*) do cliente, no intuito de obter uma gorjeta. Aí reside o sentido mais geral da expressão “ser *milos*”: agir sobre o mundo a partir da compreensão das percepções alheias. Os ciganos de Ceuaş percebem tal qualidade do sujeito como uma característica proeminente de sua identidade. “Somos”, dizem eles, “mais *miłoşi* que os *gaje*”. O sentimento de *milã* contribui, então, para reforçar a certeza de constituir um grupo unitário, mais precisamente uma “minoridade emocional” (Bonini Baraldi, 2008b), contrastando com o modo dominante de organização dos afetos na sociedade *gadji* (não cigana).

RUMO A UMA ABORDAGEM COMPARATIVA DA EMOÇÃO MUSICAL

Um dos principais problemas levantados neste artigo reside em saber como extrapolar, a partir da análise etnográfica, informações que permitam comparar a emoção musical entre diversas sociedades. Tal comparação é necessária se quisermos elaborar teorias mais gerais sobre a emoção musical, no intuito de superar o quadro do repertório clássico ocidental. Porém, o que comparar exatamente? Em outras palavras, como desenvolver uma abordagem antropológica da emoção musical?

A análise das semelhanças e das diferenças entre as três situações de prantos musicais junto aos ciganos da Transilvânia permitiu trazer à tona quatro possíveis “candidatos” para uma comparação transcultural: 1) os “modos” de emoção musical; 2) as melodias explicitamente associadas ao sentimento de tristeza-aflição (*jale*); 3) os processos de associação entre melodias e pessoas; e 4) a disposição do sujeito a ser “empático” (*milos*). Por que seriam esses fatores, e não outros, os melhores “candidatos” para uma comparação transcultural? O primeiro descreve, junto aos ciganos, “regras” básicas, normas, *habitus* da emoção musical (Becker, 2001), facilmente comparáveis aos de outras *performances* observadas em outras partes do mundo. A título de exemplo, se soubermos que, em dois contextos culturais diferentes, o músico está submetido à mesma prescrição de não expressar nem sentir emoções, devendo antes provocá-las junto

a seus ouvintes, será possível comparar as estratégias usadas por ele em ambos casos. Se essas estratégias forem as mesmas (por exemplo, buscar a ativação das lembranças pessoais dos ouvintes para emocioná-los), isso significaria que existem processos da emoção musical (cognitivos, corporais e/ou sociais) recorrentes, quiçá universais. Os outros três fatores contêm informações sobre a emoção musical independentes do contexto da *performance*, o que nos autoriza a perguntar até que ponto também poderiam ser extrapoladas do seu contexto cultural. Não se trata aqui de desenvolver uma análise comparativa pormenorizada, mas antes de abrir caminhos de pesquisa a partir desses quatro pontos.

Os “modos” da emoção musical

O paradigma dominante das pesquisas sobre a emoção musical fundamenta-se na ideia segundo a qual os atores da *performance* estariam ligados entre si por uma cadeia de comunicação destinada a transmitir uma “mensagem” emocional (Meyer, 1956; Sloboda & Juslin, 2010). No caso da música clássica, essa mensagem é “codificada” pelo compositor, “transmitida” por intermédio de um intérprete, e “decodificada” pelo ouvinte, que pode eventualmente experimentar emoção. É possível encontrar esse modelo de *performance* em outros contextos culturais, como, por exemplo, na música clássica indiana (Benamou, 2010), em que as “regras” que regem a relação entre música e emoção são globalmente as mesmas: o músico-compositor sente e comunica estados emocionais (*rasa*) ao ouvinte, escolhendo estruturas musicais (*raga*) adequadas a cada tipo de emoção. Ora, esse modelo de “comunicação da emoção” (Kendall & Carterette, 1990), em que pese sua ambição universal, não se pode aplicar a qualquer *performance* musical: os modos da emoção musical variam não somente de uma sociedade a outra (Becker, 2001), mas igualmente no seio de uma microssociedade. É o que mostra a análise das três situações de prantos musicais observadas junto aos ciganos da Transilvânia, que chamei de “fabricação da emoção” (serviço profissional), “expressão da emoção” (festas no bairro cigano) e “compartilhamento da emoção” (funerais).

Em uma perspectiva comparativa, podemos nos perguntar se existem, em outras sociedades, *performances* em que a relação entre emoção e música se aproximaria dessas três modalidades. Por exemplo, no mundo árabe, os músicos profissionais vivem momentos de grande intensidade emocional quando tocam em pequenos grupos, de maneira espontânea, após terem cumprido seu compromisso com os bares ou clubes que os contrataram (Racy, 2003). O tipo de emoção em jogo e o tipo de *performance* muito se parecem com as pequenas e espontâneas festas ciganas da Transilvânia. As mesmas estratégias usadas para comover os clientes durante o “serviço” profissional estão presentes junto aos músicos moldavos (Stoichiță, 2008) e aos *roms* profissionais do Kosovo (Pettan, 2002). Encontra-se também a preocupação em satisfazer os gostos dos clientes e em comovê-los junto aos músicos do Iêmen (Lambert,

1997) e, sem dúvida, de alhures. Por outro lado, o fato de não mostrar as próprias emoções em contexto profissional, atitude característica dos músicos ciganos do Leste europeu (*roms*), é muito diferente da postura teatralizada e espetacular dos ciganos *flamencos*, baseada na expressão exacerbada das emoções, ao mesmo tempo em que se mantém certa distância em relação aos próprios sentimentos (Pasqualino, 1998).

Comparações desse tipo ajudariam a estabelecer uma tipologia mais geral das relações entre música, emoção e contexto de *performance*. Isso permitiria “extrair” a questão da emoção musical do quadro de *performance* da música clássica ocidental e propor uma taxinomia precisa para se referir a diferentes situações-tipo (“comunicação”, “fabricação”, “expressão”, “compartilhamento” etc.), assim como modelos de funcionamento para cada “modo”. Tal programa de pesquisa aproximar-se-ia, do ponto de vista metodológico, do que Rouget (1980) realizou para o estudo do transe.¹³

O “vivente musical”

A música está profundamente ligada à cultura (Merriam, 1964), tornando bastante improvável encontrar, em contextos sociais diferentes, as mesmas associações entre formas musicais e tipos de experiências emocionais (basta pensar no velho estereótipo ocidental que associa a tristeza ao modo menor e a alegria ao modo maior). Correspondências, entretanto, podem ser procuradas em outro nível, mais ligado à interpretação do que à estrutura (harmônica, melódica ou rítmica) de um tema. Notadamente, a associação dos ornamentos à emoção – tal como fazem os ciganos dessa região – parece muito difundida mundo afora. A respeito da música instrumental da Ásia Central, During (2004: 145) observa que “é com os gemidos e os suspiros do alaúde que se deleitam os aficionados. [...] Dir-se-á daquele que não toca esses ornamentos que ele não tem dor (*dard*), que sua mão é seca”. Muito antes, Sachs (1943) já observava, nas músicas do Sudeste da Ásia, a necessidade dos ornamentos para que a música possa “apelar ao coração”. Assim, o ditado indiano segundo o qual “uma melodia sem ornamento é como uma noite sem lua, um rio sem água, uma planta sem flores ou uma mulher sem pedras preciosas” (Meyer, 1956: 205) parece valer para muitas situações, desde a música barroca no Ocidente até a música litúrgica judia *chazzanuth* da Europa Oriental.

Como explicar essas frequentes associações entre os ornamentos e o “poder” emocional da música? Leonard Meyer, pesquisador muito atento aos dados provenientes da etnomusicologia de sua época, constatara a existência dessa ligação entre ornamentos e emoção em diversas regiões do mundo. Isso o levou a buscar hipóteses mais gerais, no nível dos processos de percepção, de tal sorte a descobrir o porquê de os ornamentos serem tão frequentemente associados a efeitos emocionais. Ele conseguiu assim integrar a questão do ornamento a sua teoria da emoção musical: os trilos, grupetos e glissandos agiriam

como elementos aptos a instilar dúvida e incerteza, obscurecendo temporariamente os motivos musicais (*patterns*) e contribuindo assim para a inibição das tendências, fonte psicológica de emoção. Ora, no desenvolvimento da sua teoria, Meyer não levava em consideração uma ideia que me parece fundamental e que essas mesmas fontes sugeriam: a de “vivente musical”.

Os ciganos de Ceuaș dizem explicitamente que é preciso “pôr vida” na música. Tal “vida” expressa-se formalmente por meio de uma elaboração exacerbada da linha melódica (introdução de inúmeras variações, fiorituras, ornamentos, vibratos etc.), dando a impressão de movimento perpétuo. É interessante observar a existência da mesma ideia em outras sociedades: “A música dos eslavos do sul é particularmente atraente. Talvez se deva ao contraste entre a simplicidade essencial de seus elementos de base e a *qualidade de vida palpitante* (*pulsing quality of life*) que deriva da abundância dos recursos expressivos, incluída a ornamentação” (Herzog apud Meyer, 1956: 212, grifos meus). Em outras tradições musicais, existiria igual tendência a se transformar um “objeto sonoro” em verdadeiro “ser sonoro”, de modo a aumentar a sua eficiência emocional? Quais propriedades acústicas seriam necessárias para a música adquirir qualidades “vivas”? Estaria essa “vida” da música ligada a uma ideia de movimento, obtido por diversos meios (vibratos, trilos, glissandos etc.)? Se, por um lado, as pesquisas comparativas sobre a estética nas músicas do mundo focalizam as noções de “belo” ou de “gosto musical” (ver *Cahiers d’ethnomusicologie*, 28, 2015), por outro, seria igualmente útil desenvolver uma análise comparativa do “vivente musical”, um critério que poderia estar associado, de maneira fundamental, aos efeitos emocionais dos artefatos artísticos. Do ponto de vista teórico, isso permitiria compreender essa eficiência emocional não como resultado de uma operação mental (inibição das tendências, ver Meyer, 1956), mas antes em termos de “animação”, corporal e perceptiva, do objeto sonoro (Bonini Baraldi, 2015).¹⁴

As melodias “pessoais”

Junto aos ciganos de Ceuaș, essa tendência de “animar” a música manifesta-se igualmente via associações explícitas entre melodias e pessoas específicas. Na música clássica ocidental quase não há relação entre formas sonoras e entidades determinadas (divindades, pessoas etc.), razão pela qual, na literatura científica, fala-se simplesmente de um efeito de memória episódico conhecido sob a expressão “Meu amor, essa é a nossa música!” (Juslin & Västfjäll, 2008). Todavia, processos de personificação e animação da música são muito presentes no mundo: foram observadas melodias “pessoais” em outras regiões do Leste Europeu (Sárosi, 1978; Stewart, 1997; Bouët, Lortat-Jacob & Rădulescu, 2002; Stoichiță, 2008), assim como em sociedades mais distantes. Junto aos Suyá da Amazônia brasileira (Seeger, 2004), as canções “pessoais” contribuem para afirmar relações de parentesco; são transmitidas dos adultos aos jovens rapazes durante cerimônias de iniciação, junto com ornamentos corporais, diferentes para cada sub-

grupo da comunidade.¹⁵ Alhures, esses “seres” ou “agentes” sonoros são de outra natureza, como divindades (caso muito frequente nos rituais de transe, ver Rouget, 1980), animais ou outras entidades, conquanto sejam percebidas como vivas.

É importante precisar que frequentemente essas associações não são usadas para lembrar-se de alguém ou de algo, mas antes para interagir com uma entidade viva. Nos ritos de possessão do Bastar (Índia) descritos por Prévôt (2011), convocam-se divindades na “feira dos deuses” (*dev bajar*) tocando suas melodias (*par*), no intuito de com elas estabelecer um diálogo. Nesse caso, a música não constitui um mero apelo ao espírito ou uma representação do espírito; seria antes o espírito, ele próprio, que se manifesta em sua forma sonora. Em outros casos, a música permite realizar “transmutações de intencionalidades” (Surrallès, 2003). Por exemplo, junto aos Candoshi da Amazônia peruana, estudados por Surrallès (2003), os encantamentos tiram sua eficiência do fato de permitir ao cantor identificar-se com outro ser vivo. Quando é pronunciado um encantamento para favorecer a caça, espera-se do cantor que se transforme em um membro da espécie que se almeja capturar (caça, peixe etc.). Assim, cada animal ou espécie tem o seu “canto” específico. Trata-se aqui de outra forma de animação da música, baseada na identificação do cantor com um ser vivo, mas o princípio permanece o mesmo: uma melodia ou um ritmo, associados de modo durável a um ser vivo, são tratados como se fossem, pelo menos em parte, esse próprio ser. Dessarte, os cantos adquirem estatuto ontológico particular, como se tivessem “uma existência autônoma, positiva e independente do espírito que os produz” (Surrallès, 2003: 229).

A questão dos “agentes sonoros”, pertinente em inúmeras sociedades, mereceria ser integrada às teorias da emoção musical (Bonini Baraldi, no prelo). É então possível se perguntar: que tipos de interação se produziriam entre esses agentes e os humanos? Pode-se falar de “antropomorfismo musical” e invocar as teorias propostas pelos antropólogos especializados nesse domínio (entre outros, Boyer, 1996)? Que operações mentais e corporais permitiriam perceber a música como um “ser intencional”, com capacidade para surtir efeitos no mundo e notadamente para comover o ouvinte? (Gell, 1998; Leman, 2007).

Música e empatia

Os ciganos associam os prantos musicais a uma qualidade do sujeito que chamam de *milã* e poderia ser traduzida por “dó”, “compaixão” ou, de modo mais amplo, “empatia”. O propósito de uma pesquisa comparativa seria então identificar se a noção de empatia poderia ser útil para explicar os efeitos emocionais da música.

Para dar um exemplo, Lutz (1988) analisou os significados do termo *fago* junto aos Ifaluk da Micronésia, a saber, um sentimento central nas relações interpessoais traduzido pelo autor por “compaixão, amor, tristeza” (*com-*

passion, love, sadness). De modo quase idêntico à explicação dada pelos ciganos à *milã*, vê-se que os Ifaluk dizem sentir *fago* não só por um falecido ou uma pessoa que sofre, mas também pela música. De modo semelhante, Feld (1982) observa que junto aos Kaluli da Papua-Nova Guiné o prefixo *gese* designa não apenas o ato de despertar dó (notadamente no caso de uma criança que chora), mas igualmente uma forma sonora específica, ou seja, o intervalo descendente de segunda maior. Na sua etnografia dos Yap da Micronésia, Throop (2011) observa que existe forte propensão para a compaixão pelo sofrimento alheio, principalmente no âmbito das relações familiares e comunitárias. A expressão *kab amiithum ngeak*, significando literalmente “eis a sua dor”, expressa imagens de grande preocupação, amor e compaixão pelo outro. Ora, esses sentimentos de dó e compaixão estão também no cerne de um determinado repertório musical, as canções de amor, nas quais frequentemente se encontra a expressão *be liyeg amiithuun*, que significa “sua dor, ou seu sofrimento, está me matando”. O efeito desses cantos consiste em despertar o mesmo sentimento junto ao ouvinte e assim trazer sua empatia.

Esses exemplos sugerem que os domínios semânticos de dó, compaixão e empatia são usados para descrever o efeito emocional que acompanha a escuta de certas formas sonoras e, eventualmente, para nomear essas mesmas formas sonoras. Isso se afasta das pesquisas científicas sobre o repertório clássico (Sloboda & Juslin, 2010), que se refere a alegria, serenidade, tristeza, raiva, medo, calma, surpresa, mas nunca a dó, compaixão ou empatia por (ou com) a música. Assim surgem novas perguntas: abrir-se aos outros e abrir-se à música dependeriam de uma mesma sensibilidade, de uma mesma faculdade? Seria preciso ter disposições empáticas para poder emocionar-se com a música?

O papel da empatia na experiência estética constitui hoje uma questão de grande atualidade científica. Os modelos que explicam os mecanismos de percepção e de criação artística em termos de elaboração cognitiva das formas são progressivamente substituídos por outros que destacam o papel fundamental das faculdades de simulação, de imitação e de animação empática (Gell, 1998; Berthoz & Jorland, 2004; Freedberg & Gallese, 2007; Leman, 2007). As pesquisas conjuntas dos especialistas da arte e dos neurocientistas multiplicam-se, e observa-se ainda a emergência de uma área de estudos chamada “neuroestética” (Zeki, 2002). No tocante a todas essas pesquisas, por vezes tendentes a explicar um fato macroscópico (os efeitos das obras de arte) apenas a partir do nível microscópico (o processo dos “neurônios espelhos”, considerados a base da empatia intersubjetiva), o nosso propósito consiste em desenvolver um verdadeiro paradigma antropológico, fundamentado em inúmeros exemplos oriundos das mais diversas culturas. Trata-se igualmente de comprovar se, nessa propensão humana para engajar-se em relações empáticas *via* um artefato e *com* um artefato, existiria algo específico ao domínio sonoro.

CONCLUSÃO

A etnomusicóloga americana J. Becker (2001:145) sugere que “a alegria (*happiness*) é a emoção mais frequentemente associada à escuta musical e poderia constituir um dos universais dos estudos transculturais sobre a emoção musical”. De fato, além das construções culturais da alegria, essa emoção seria, em parte, o mero resultado da excitação musical (*musical arousal*). Em outras palavras, o homem tenderia a se sentir melhor quando se encontra “musicalmente excitado” (*musically aroused and excited*). Sem dúvida, essa ligação entre música e alegria ou até mesmo euforia¹⁶ caracteriza inúmeras *performances* musicais mundo afora, sendo a dança o comportamento mais frequentemente associado.

Se a dança, por si só, constitui hoje um domínio de estudo, proponho dedicar igual atenção e desenvolver ferramentas conceituais e metodológicas adequadas para explicar outras experiências emocionais intensas que ocorrem juntamente com a música, sobretudo os “prantos musicais”. Nesse mesmo sentido, o psicólogo sueco A. Gabrielsson (2011) lançou recentemente um programa de pesquisa denominado SEM (Strong Experiences with Music), no intuito de explicar os fatores que poderiam despertar tais reações. Infelizmente, os dados do projeto SEM não chegam a ultrapassar o quadro da cultura ocidental, ao passo que a abordagem etnomusicológica tem muito a dizer sobre o assunto, já que os “prantos musicais” são pelo menos tão difundidos nas sociedades do mundo quanto as expressões de euforia e alegria.¹⁷

O primeiro objetivo deste artigo consistiu em analisar as relações entre música e prantos, em um contexto cultural bem delimitado: uma comunidade cigana da Transilvânia. Em um primeiro momento, minha metodologia baseou-se na descrição, na análise e na interpretação de diversas *performances* em que música e pranto encontram-se associados. Em um segundo tempo, comparei essas situações para trazer à tona suas diferenças e assim chegar a um modelo que sintetizasse a maneira pela qual a relação entre música e emoção muda em função do contexto de *performance*. Em seguida, a comparação desdobrou-se em torno dos invariantes, mais do que das diferenças. Isso permitiu destacar, junto aos ciganos de Ceuaş, as constantes da emoção musical, por mim definidas como “pontos focais” ou “estruturas profundas” da relação entre música e emoção, no sentido em que não são afetadas pelo contexto ou pelo tipo de *performance*. Esses quatro fatores (os modos da emoção musical, o “viver musical”, a personificação das melodias e a empatia) constituem possíveis “candidatos” para uma comparação que, no futuro, deverá permitir elaborar considerações mais gerais – e menos etnocêntricas – acerca da relação entre música e emoções humanas.

Recebido em 26/07/2016 | Aprovado em 20/10/2016

Tradução de David Yann Chaigne

Filippo Bonini Baraldi é engenheiro e músico, doutor em etnologia pela Universidade Paris Ouest Nanterre. Atualmente é pesquisador do Instituto de Etnomusicologia (INET-md), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lecionou etnomusicologia na Universidade Paris 8 – St. Denis e na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Suas pesquisas exploram a ligação entre música, emoção e empatia, segundo uma abordagem interdisciplinar. Em 2013 publicou seu primeiro livro, *Tsiganes, musique et empathie* (premiado pela Academia Charles Cros).

NOTAS

- 1 Para Spinoza (1954), as emoções são “afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”. Damasio (1995), em seus importantes trabalhos sobre as emoções, inspira-se nessa mesma definição.
- 2 As dificuldades metodológicas levantadas pelo estudo das emoções em suas dimensões social e cultural sem dúvida explicam esse atraso. Com efeito, foi preciso esperar os anos 1980 para que os etnólogos começassem a estudar a maneira pela qual outras sociedades concebem, nomeiam e expressam as emoções (Lutz & White, 1986). Hoje, vários autores demonstraram nitidamente que o estudo das emoções se articula de modo fecundo com áreas mais clássicas da antropologia (identidade, política, organização social, ritual, gênero etc. Ver, entre outros, Surrallès, 2003; Héritier & Xanthakou, 2004; Pasqualino, 2005; Houseman, 2006; Lüdeckens, 2006; Berthomé & Houseman, 2010).
- 3 Em artigo recente, Juslin & Västfjäll (2008: 559) observam que: “apesar do aumento recente das pesquisas sobre emoções musicais (ver Juslin & Sloboda, 2001 para uma resenha extensa), a literatura apresenta um quadro confuso com perspectivas conflitantes acerca de praticamente qualquer tópico nesse campo de estudos” [tradução minha].
- 4 Conduzi pesquisa de campo na Transilvânia graças à bolsa de doutoramento do CNRS (Centre National de Recherche Scientifique) entre 2003 e 2006, à bolsa de pós-doutorado ‘E. Fleischmann’ da Sociedade de Etnologia (Nanterre, France), e ao apoio financeiro do Centre de Recherche en Ethnomusicologie (CREM-LESC, Université Paris Ouest Nanterre, France). Este artigo foi possível graças ao Programa “Investigator FCT”, (INET-md, FCSH, UNL, Portugal). O autor agradece aos pareceristas anônimos as pertinentes sugestões e os comentários recebidos e a David Yann Chaigne a tradução do original em francês.
- 5 O autor utiliza o termo francês “*tsiganes*” em detrimento de “*roms*” ou “*rroms*”, muito embora estes dois últimos sejam mais usuais na linguagem oficial da Europa Oriental e notadamente no discurso político. Em português, optamos pelo termo “ciganos”. [N.T.]

- 6 A análise aqui apresentada baseia-se na observação, entre 2004 e 2006, de oito festas de casamento, sete festas espontâneas no bairro cigano e dez ritos funerários. Para descrição detalhada, vide Bonini Baraldi (2013). Vídeos ilustrando as *performances* aqui descritas estão disponíveis em: <http://www.ethnomusicologie.fr/tsiganes-bonini-baraldi>. Ao longo deste artigo, os termos vernaculares romenos estão destacados em itálico, e os termos em romani (a língua cigana) estão precedidos pela letra [t].
- 7 Todas as fotografias são de minha autoria: © Filippo Bonini Baraldi.
- 8 Esse conceito está aqui entendido na sua acepção literária: “Efeito do que se repercute no espírito, eco, estrondo”, por sua vez baseada em um fenômeno físico: “Fenômeno pelo qual um sistema físico em vibração pode atingir uma amplitude muito grande, quando a vibração excitadora se aproxima de uma ‘frequência natural’ desse sistema” (Robert, 2007).
- 9 Para uma análise detalhada dos enunciados relacionais do lamento, ver a animação interativa *Lamentation funèbre*, disponível em: <<http://www.ethnomusicologie.fr/tsiganes-bonini-baraldi>>.
- 10 As melodias “pessoais” em contexto de luto emergem de modo marcante na ocasião das celebrações do 1º de novembro, Dia de Finados, quando os músicos percorrem o cemitério tocando as melodias “de” cada morto.
- 11 Pode-se ver, nesta maneira de proceder, uma ligação com certa musicologia da emoção, focalizada mais nas microvariações expressivas do que nas macroestruturas do repertório (Gabrielsson, 1995).
- 12 Para uma análise detalhada da doçura e da dessincronização entre melodia e acompanhamento, vide a animação interativa *Jouer la jale*, disponível em: <http://www.ethnomusicologie.fr/tsiganes-bonini-baraldi>. O filme *Plan-séquence d’une mort criée* (Bonini Baraldi, 2005) mostra como lamentações e música instrumental contribuem para criar a intensidade emocional típica dos velórios dos ciganos de Ceuaş.
- 13 A comparação de diversos ritos e *performances* permitiu que Rouget (1980) propusesse uma taxinomia precisa para dis-

tinguir situações em que a relação entre música e posse são segue regras diferentes: “xamanismo”, “transe emocional”, “transe induzido”, “transe conduzido” etc.

- 14 De acordo com Gell (1998), essa “animação” se encontra particularmente favorecida no caso de motivos decorativos e ornamentados, já que estimulam um movimento real do corpo, em curso no ato de percepção e, de alguma maneira, projetado sobre o próprio artefato, dando a impressão de ter na sua frente um “ser animado”. Para uma discussão mais ampla, ver Bonini Baraldi (2015).
- 15 Seeger (2004) aborda essa “personificação” dos cantos de maneira bastante explícita: “Every song had a ‘master’ or ‘owner’, which could be an individual or a group. Shout songs belonged to individuals and unison songs belonged to groups, although they both had origins from the animal domain.” (Seeger, 2004: 75). “The shout songs were as individualized as the spirit. Each person had his own for each ceremony, of a style more or less appropriate to his age.” (Seeger, 2004: 129).
- 16 Ver Seeger (2004: 17): “When people feel euphoric, they are happy and want to sing. Singing makes them happy”.
- 17 Numerosos são os exemplos etnográficos de “prantos musicais”, e não se limitam ao contexto dos ritos funerários (entre outros, ver Rouget, 1980). Para dar um só exemplo, oriundo do contexto brasileiro, A. Seeger (2004: 75) observa que “another female contribution to the total aural effect of [Suyá] ceremonies was crying. Adult women often cried at the start of a ceremony, when they remembered and commemorated their dead relatives who used to enjoy it particularly, or when a brother left their houses after being adorned for his solo singing”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Becker, Judith O. (2004). *Deep listeners. Music, emotion and trancing*. Bloomington: Indiana University Press.
- Becker, Judith O. (2001). Anthropological perspectives on music and emotion. In: Juslin, Patrick N. & Sloboda, John A. (orgs.). *Music and emotion: Theory and research*. Nova York: Oxford University Press, p.135-160.

Benamou, Marc. (2010). *Rasa: affect and intuition in Javanese musical aesthetics*. Nova York: Oxford University Press.

Berthomé François & Houseman, Michael. (2010). Ritual and emotions: moving relations, patterned effusions. *Religion and Society: Advances in Research*, 1, p. 57-75.

Berthoz, Alain & Jorland, Gérard. (2004). *L'empathie*. Paris: Odile Jacob.

Blacking, John. (1973). *How musical is man?* Washington: University of Washington Press.

Bonini Baraldi, Filippo. (no prelo). Embodied interaction with "sonic agents": an anthropological perspective. In: Lesaffre, Micheline; Maes, Pieter-Jan & Leman, Marc (orgs.). *The Routledge companion to embodied music interaction*. Nova York: Routledge.

Bonini Baraldi, Filippo. (2015). La douceur, critère d'appréciation esthétique chez les Tsiganes de Transylvanie. *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 28, p. 23-41.

Bonini Baraldi, Filippo. (2013). *Tsiganes, musique et empathie*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

Bonini Baraldi, Filippo. (2010a). Jouer aux noces, puis entre soi. Le cycle de l'émotion chez les musiciens tziganes de Transylvanie. *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 23, p. 85-102.

Bonini Baraldi, Filippo. (2010b). "C'était toi ma pitié!" Le discours pleuré dans les veillées funéraires des Tsiganes de Transylvanie. In: Dupont, Florence; Lortat-Jacob, Bernard & Manca, Maria (orgs.). *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*. Paris: Kimé, p. 221-228.

Bonini Baraldi, Filippo. (2009). All the pain and joy of the world in a single melody: a transylvanian case study on musical emotion. *Music Perception*, 26/3, p. 257-261.

Bonini Baraldi, Filippo. (2008a). L'expérience de la musique instrumentale dans les veillées funéraires des Tsiganes de Transylvanie. *Frontières*, 20/2, p. 67-70.

Bonini Baraldi, Filippo. (2008b). The Gypsies of Ceuaş, Romania: an "emotional minority"? In: Statelova, Rosemary et al. (orgs.). *The human world and musical diversity: proceedings from the Fourth Meeting of the ICTM Study Group "Music and Minorities" in Varna, Bulgaria 2006*. Sofia: Bulgarian Academy of Science, p. 255-261.

Bonini Baraldi, Filippo; Bigand, Emmanuel & Pozzo, Thierry. (2015). Analyzing and representing Transylvanian village music by using motion capture. *Empirical Musicology Review*, 10/4, p. 265-291.

Bouët, Jacques; Lortat-Jacob, Bernard & Speranța Rădulescu. (2002). *À tue-tête. Chant et violon au Pays de l'Oach*. Nanterre: Société d'ethnologie.

Boyer, Pascal. (1996). What makes anthropomorphism natural: intuitive ontology and cultural representations. *Journal of The Royal Anthropological Institute*, 2, p. 83-97.

Budd, Michael. (1985). *Music and the emotions: the philosophical theories*. Londres: Routledge.

Cahiers d'Ethnomusicologie, 28. (2015). *Le goût musical*.

Cler, Jérôme. (2010). Anti-Pathos. L'affect proprement musical dans une société d'ascendance nomade, en Turquie méridionale. *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 23, p. 101-111.

Damasio, Antonio. (1995). *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*. Paris: Odile Jacob.

Demeuldre, Michel. (2004). *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*. Paris: L'Harmattan.

During, Jean. (2004). De la nostalgie et de la peine comme fondements des traditions musicales. In: Demeuldre, Michel (org.). *Sentiments doux-amers dans les musiques du monde*. Paris: L'Harmattan, p.137-147.

Egermann, Hauke et al. (2015). Music induces universal emotion-related psychophysiological responses: comparing Canadian listeners to Congolese Pygmies. *Frontiers in Psychology*, 5. Disponível em: <<http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2014.01341/pdf>>. Acesso em 30 nov. 2016.

Ekman, Paul et al. (orgs.). (2003). *Emotions inside out. 130 years after Darwin's The expression of the emotions in man and animals*. Nova York: Annals of the New York Academy of Sciences.

Feld, Steven. (1982). *Sound and sentiment. Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Freedberg, David & Gallese, Vittorio. (2007). Empathy, motion and emotion. In: Herding, Klaus & Krause-Wahl, Antje

(orgs.). *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahsicht*. Berlim: Driesen, p. 17-51.

Fritz, Thomas et al. (2009). Universal recognition of three basic emotions in music. *Current Biology*, 19, p. 573-576.

Gabrielsson, Alf. (2011). *Strong experiences with music*. Nova York: Oxford University Press.

Gabrielsson, Alf. (1995). Expressive intention and performance. In: Steinberg, Reinhard (org.). *Music and the mind machine*. Berlim: Springer-Verlag, p. 35-47.

Geertz, Clifford. (1973). *The interpretation of cultures*. Nova York: Basic Books.

Gell, Alfred. (1998). *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.

Heritier, Françoise & Xanthakou, Margarita (orgs.). (2004). *Corps et affects*. Paris: Odile Jacob.

Herzog, George. (1951). Introduction. In: Bartók, Béla & Lord, Albert Bates (orgs.). *Serbo-Croatian folk songs. Texts and transcriptions of seventy-five folk songs from the Milman Parry collection and a morphology of Serbo-Croatian folk melodies*. Nova York: Columbia University Press.

Houseman, Michael. (2006). Relationality. In: Kreinath, Jens; Snoek, Jan & Stausberg, Michael (orgs.). *Theorizing rituals. Classical topics. Theoretical approaches. Analytical concepts. Annotated bibliography*. Leiden: Brill, p. 413-428.

Juslin, Patrik N. & Västfjäll, Daniel. (2008). Emotional responses to music: the need to consider underlying mechanisms. *Behavioral and Brain Sciences*, 31, p. 559-575.

Juslin, Patrik N. & Sloboda, John A. (2001). *Music and emotion: Theory and research*. Nova York: Oxford University Press.

Kendall, Roger A. & Carterette, Edward C. (1990). The communication of musical expression. *Music Perception*, 8, p. 129-164.

Lambert, Jean. (1997). *La médecine de l'âme: le chant de Sanaa dans la société yéménite*. Nanterre: Société d'ethnologie.

Leavitt, John. (1996). Meaning and feeling in the anthropology of emotions. *American Ethnologist* 23, p. 514-539.

Leman, Marc. (2007). *Embodied music cognition and mediation technology*. Cambridge: The MIT Press.

- Lewis, Michael, Haviland-Jones, Jeannette M. & Feldman Barrett, Lisa (orgs.). (2008). *Handbook of emotions*. Nova York: The Guilford Press.
- Lortat-Jacob, Bernard. (1994). *Musiques en fête. Maroc, Sardaigne, Roumanie*. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Lüddeckens, Dorothea. (2006). Emotion. In: Kreinath, Jens; Snoek, Jan & Stausberg, Michael (orgs.). *Theorizing rituals. Classical topics. Theoretical approaches. Analytical concepts. Annotated bibliography*. Leiden: Brill, p. 545-570.
- Lutz, Catherine. (1988). *Unnatural emotions. Everyday sentiments on a Micronesian atoll and their challenge to Western theory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lutz, Catherine & White, Geoffrey M. (1986). The anthropology of emotions. *Annual Review of Anthropology*, 15, p. 405-436.
- McAllester, David P. (1971). Some thoughts on "universals" in world music. *Ethnomusicology*, 15/3, p. 379-380.
- Merriam, Alan P. (1964). *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, Rosalee K.; Palmer, Caroline & Mazo, Margarita. (1998). Affective and coherence responses to Russian laments. *Music Perception*, 16/1, p. 135-150.
- Molino, Jean & Nattiez, Jean-Jacques. (2007). Typologies et universaux. In: Nattiez, Jean-Jacques (org.). *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique, p. 337-396.
- Pasqualino, Caterina. (2005). Écorchés vifs. Pour une anthropologie des affects. *Systèmes de pensée en Afrique noire*, 17, p. 51-69.
- Pasqualino, Caterina. (1998). *Dire le chant. Les gitans flamencos d'Andalousie*. Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme/CNRS.
- Peretz, Isabelle & Zatorre, Robert J. (orgs.). (2003). *The cognitive neuroscience of music*. Nova York: Oxford University Press.
- Pettan, Svanibor. (2002). *Rom musicians in Kosovo: interaction and creativity*. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

- Prévôt, Nicolas. (2011). Corps, esprit(s), musique... possession au Bastar, Inde centrale. In: *Musique, corps, âme*. Paris: Cité de la musique, p. 75-87.
- Racy, Ali J. (2003). *Music making in the Arab world: The culture and artistry of tarab*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robert, Paul. (2007). *Dictionnaire de la langue française*. Paris: SNL – Le Robert.
- Rouget, Gilbert. (1980). *La musique et la transe*. Paris: Gallimard.
- Sachs, Curt. (1943). *The rise of music in the ancient world, East and West*. Nova York: Norton.
- Sárosi, Bálint. (1978) [1971]. *Gypsy music*. Budapeste: Corvina Press.
- Seeger, Anthony. (2004) [1987]. *Why Suyá sing. A musical anthropology of an Amazonian people*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Sloboda, John A. & Juslin, Patrick N. (2010). *Handbook of music and emotion: theory, research, applications*. Oxford: Oxford University Press.
- Spinoza, Baruch. (1954) [1677]. *L'éthique*. Paris: Gallimard.
- Stewart, Michael C. (1997). *The time of the Gypsies*. Oxford: Westview.
- Stoichiță, Victor A. (2008). *Fabricants d'émotion. Ruse et malice dans un village tsigane de Roumanie*. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- Surrallès, Alexandre. (2003). *Au coeur du sens. Perception, affectivité, action chez les Candoshi*. Paris: CNRS/Maison des Sciences de l'Homme.
- Surrallès, Alexandre. (2000). Émotion. In: Bonte, Pierre & Izard, Michel (orgs.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris: PUF, p. 785-786.
- Throop, Jason, C. (2011). Suffering, empathy, and ethical modalities of being in Yap (Waqab), Federated States of Micronesia. In: Hollan, Douglas W. & Throop, Jason C. (orgs.). *The anthropology of empathy: experiencing the lives of others in Pacific societies*. Oxford: Berghahn, p. 119-150.
- Urban, Greg. (1988). Ritual Wailing in Amerindian Brazil. *American Anthropologist*, 90, p. 385-400.

Wolf, Richard K. (2001). Emotional dimensions of ritual music among the Kotas, a South Indian Tribe. *Ethnomusicology*, 45, p. 379-422.

Zeki, Semir. (2002). Neural concept formation and art: Dante, Michelangelo, Wagner. *Journal of Consciousness Studies*, 9, p. 53-76.

Referências audiovisuais

Bonini Baraldi, Filippo (dir.). (2005). *Plan séquence d'une mort créée*, vídeo, cor. Legendas em francês, 62'. Prêmio "Bartok" no XXIV Festival du film ethnographique Jean Rouch, Paris. In: *Écouter le monde/Around music*. (Coffret de 12 films en DVD). Paris: La Huit/Société Française d'Ethnomusicologie.

Bonini Baraldi, Filippo & Jobet, Philippe. (2013). *Jouer la jale*. Animação interativa. Disponível em: <<http://www.ethnomusicologie.fr/tsiganes-bonini-baraldi>>. Acesso em 30 nov. 2016.

Bonini Baraldi, Filippo & Jobet, Philippe. (2013). *Lamentation funèbre*. Animação interativa. Disponível em: <<http://www.ethnomusicologie.fr/tsiganes-bonini-baraldi>>. Acesso em 30 nov. 2016.

COMO ESTUDAR A EMOÇÃO MUSICAL? PROPOSTAS METODOLÓGICAS A PARTIR DE PESQUISA JUNTO AOS CIGANOS DA TRANSILVÂNIA (ROMÊNIA)

Resumo

Ainda que os etnomusicólogos não ignorem a estreita ligação da música com os processos emocionais, eles deixaram o tema de lado durante quase meio século. É duplo o objetivo deste artigo. Em primeiro lugar, serão analisadas as relações entre emoções e música em um contexto cultural bem delimitado, a saber, aquele de uma comunidade cigana da Transilvânia (Romênia). Adotamos como critério metodológico focar a atenção nos “prantos musicais”, situações em que lágrimas e música caminham juntas. Foram analisados três contextos distintos de *performance*: a prestação de serviço profissional, as festas espontâneas e os funerais. A partir dessas descrições etnográficas, o segundo objetivo consistirá em extrapolar informações que possam ser comparadas com dados provenientes de outras sociedades. No longo prazo, esse procedimento permitirá identificar os processos psicológicos e sociais recorrentes, quiçá universais, da emoção musical.

Palavras-chave

Música;
Emoção;
Empatia;
Ciganos;
Romênia.

HOW TO STUDY MUSICAL EMOTION? METHODOLOGICAL PROPOSALS FROM A RESEARCH ON THE GYPSIES OF TRANSYLVANIA (ROMANIA)

Abstract

Although ethnomusicologists do not ignore the close connection of music to emotional processes, they have left the subject aside for almost half a century. The purpose of this article is two fold. First, it aims to analyze the relations between emotions and music in a well-defined cultural context, namely that of a gypsy community in Transylvania (Romania). As a methodological criteria, we focused on situations in which tears and music go together. Three different performance contexts are analyzed: the provision of professional service, spontaneous parties and funerals. From these ethnographic descriptions, the second goal is to extrapolate information that can be compared with data from other societies. In the long term, this procedure will allow us to identify the recurrent, and perhaps universal, psychological and social processes of musical emotion.

Keywords

Music;
Emotion;
Empathy;
Gypsies;
Romania.

GILBERTO FREYRE ENTRE O FREVO E O SAMBA NO CARNAVAL DO RECIFE

A influência do Rio de Janeiro sobre o carnaval do Recife é tema de debate entre intelectuais pernambucanos desde o final do século XIX (Tinhorão, 1991; Araújo, 1996). Gilberto Freyre, por sua vez, demonstra interesse pelo assunto já em 1928, desenvolvendo-o, sobremaneira, nos artigos publicados em jornais de grande circulação no estado (*Diário de Pernambuco* e *Jornal do Comércio*) entre os anos de 1958 e 1972. Especificamente nesse período, Freyre participa das discussões sobre a relação entre o frevo e o samba, que tratam as marchinhas, o samba e as escolas de samba como ritmos e práticas subsequentemente associados ao carnaval carioca (Duarte, 1968; Oliveira, 1971; Melo, 1991), por conseguinte, considerados alheios ao repertório da cultura pernambucana, tachados de estrangeiros, invasores, caricaturas do modelo original, uma ameaça ao frevo e às tradições carnavalescas tidas como autênticas (Silva, 2011; Lima, 2012; Menezes Neto, 2014).

Balizado pela leitura de obras importantes de Freyre e no diálogo com a crítica sociológica a ele dedicada, o esforço aqui empreendido é o de revisitar os textos mais conhecidos nos quais o sociólogo discutiu o carnaval do Recife no intuito de encontrar, para além da defesa dos conteúdos tidos como tradicionais, filiações a seu pensamento mais amplo acerca da formação social brasileira; atento especialmente ao jogo comparativo e metonímico agenciado pelo sociólogo quando localiza as representações das festas carnavalescas do Recife e do Rio de Janeiro em polos opostos do binômio tradição e modernida-

de. Penso que a interação entre o carnaval das duas cidades revela um novo ângulo para suas discussões em torno das noções que permeiam sua obra como “adaptação”, “influências transregionais”, “re-europeização” e “equilíbrio dos contrários”.

A CARIOQUIZAÇÃO DO CARNAVAL DO RECIFE: O FLUXO CONTRÁRIO DAS INFLUÊNCIAS TRANSREGIONAIS

Gilberto Freyre mostrava-se um entusiasta do carnaval. Assumido frequentador do Clube de Frevo Pás Douradas, deixou registrada, em 1928, seu apreço pelo “carnaval popular” do Recife e, ao mesmo tempo, a preocupação com a influência dos ritmos e práticas carnavalescas do Rio de Janeiro, fenômeno que definiu como carioquização. Aproveita o ensejo e afirma ter defendido a subvenção pública às agremiações carnavalescas tidas como tradicionais e populares – os clubes pedestres – em detrimento dos clubes de alegorias e críticas,¹ que entendia como ligados às elites locais e ao carnaval carioca:

Já consegui do Governador [...] que subvencionasse clubes populares de carnaval. Subvenções que não importem em compromissos ou obrigações da parte desses clubes para com o Governo. Compromissos desse caráter poderiam afetá-los nas suas tradições e na sua espontaneidade: aquilo que eles têm de mais valioso. Eles farão o que entenderam das subvenções, contanto que elas sejam empregadas a favor de suas exibições nos dias de carnaval. Creio que com isso Pernambuco faz alguma coisa de importante a favor daquele seu carnaval – o dos clubes populares: o meu predileto dentre eles é o Clube das Pás – que, a meu ver, só se apresenta como uma das expressões não só mais pitorescas como mais cheias de possibilidades artísticas (como arte genuinamente popular) no Recife. O que vinha sendo a regra? A regra vinha sendo o Estado subvencionar os grandes clubes burgueses que se apresentam em seus carros alegóricos de um crescente mau gosto, de uma cada vez maior falta de imaginação. Enquanto aos clubes populares – aos seus estandartes, às suas músicas, às fantasias de Luís XV, da Idade Média, dos Doze da Inglaterra que se exibiam tão à sua maneira, combinando de modo tão inesperado os modelos importados com o físico, o caráter, o gosto dos importadores – não tem faltado espontaneidade. Espontaneidade popular e originalidade brasileira [...] o carnaval embora ameaçado de aburguesar-se e carioquizar-se, está vivo no Recife. Precisamos de avigorá-lo. De defender suas tradições e de assegurar-lhe condições de sobrevivência, a fim de afirmar-se espontâneo, dinâmico, popular, regional e brasileiro (Freyre, 2006b: 297).

Nesse texto ele projeta duas imagens-conceito no carnaval da capital pernambucana. Uma “genuinamente recifense”, representada pelos clubes pedestres, do carnaval “espontâneo, dinâmico, popular, regional e brasileiro”. E a outra é o oposto: burgês, “sem imaginação” e com “carros alegóricos de mau gosto”, representada pelos clubes de alegorias e críticas associados ao Rio de Janeiro. A segunda é uma ameaça, de tal modo que o poder público e a sociedade devem proteger o carnaval do Recife do perigo de a festa “aburguesar-se” e “carioquizar-se”.

Em 1939, Freyre escreve o texto “O narcisismo gaúcho” (publicado em *Região e tradição*, de 1941), no qual analisa a “geografia moral” das regiões brasileiras. De acordo com sua teoria, as “danças de carnaval” demarcam e refletem fronteiras regionais e culturais, como também diferenças históricas e distintas experiências sociais (Freyre, 1941: 253). O “carnaval do Norte” (de Pernambuco, Bahia e Maceió) aparece como a “intensificação, talvez mesmo a antecipação da quase perfeita democracia social que será um dia o Brasil” (Freyre, 1941: 252); e o do Rio de Janeiro, como exemplo emblemático da modernidade, da festa voltada para o turismo. Em seus termos, a então capital do país mobilizava um projeto deliberado de exportação de suas práticas e manifestações carnavalescas com vistas aos apagamentos regionais e, consequentemente, à uniformização do carnaval brasileiro, em especial por meio do advento do rádio: “E, entretanto, há carnavais regionais genuínos por todo este vasto Brasil, com diferenças regionais de dança popular que resistem bravamente às ofensivas do Rio no sentido de sua uniformização. Ofensiva através do inimigo terrível da arte do povo, do folclore e da espontaneidade regional que é o rádio” (Freyre, 1941: 255).

Esse fluxo de influências carnavalescas, que Freyre chama de “ofensivas do Rio de Janeiro”, foi evidenciado, e localizado historicamente, no trabalho de Maria Isaura Pereira de Queiroz (1999: 25) que denomina o Rio de Janeiro a “capital do carnaval” desde o século XIX, atuando como núcleo disseminador de “práticas e novidades carnavalescas” para o resto do país. Queiroz, contudo, não atenta para as tensões e resistências locais à difusão impetrada. Freyre, em oposição, as ilumina e considera o movimento de carioquização do carnaval pernambucano fluxo contrário das “influências transregionais” majoritárias inscritas na história da formação social brasileira.

No livro *Nordeste*, Freyre (1967) afirma que a região Nordeste é historicamente o centro de irradiação de influências culturais para o resto do país e não o contrário, fenômeno que ele denomina “nordestinização”. Em sua compreensão, a “civilização baseada na cana de açúcar” promoveu e difundiu elementos históricos definidores da sociedade, da economia e da cultura nacional como a monocultura, a escravidão, o latifúndio e a miscigenação compulsória (Freyre, 1967: XXVIII). Assim, defendia a nordestinização brasileira de precedentes coloniais, invisibilizada pela história oficial do ponto de vista do Sul do país:

De extensão a outras áreas brasileiras e até estrangeiras, não só de métodos e de condições de economia, de cultura e de vida, como de métodos e formas de criação de arte, de ciência e de estudo, por algum tempo peculiares ao Nordeste ou originários do Nordeste brasileiro. Tanto do agrário como do pastoril. Tanto do úmido como do seco. Essa nordestinização foi, aliás, precedida por outra que, ainda na época colonial, fez do Nordeste uma influência transregional na vida brasileira: a que se refere a expansão do complexo casa-grande & senzala (Freyre, 1967: XIX) [...]

A verdade é que foi no extremo Nordeste [...] que primeiro se fixaram tomaram fisionomia brasileira, os traços, os valores, as tradições portuguesas, que junto com as africanas e as indígenas constituíram aquele Brasil profundo, que hoje se sente ser o mais brasileiro (Freyre, 1967: 10).

Nessa obra, se o Nordeste forneceu as constituintes identitárias autênticas, Pernambuco foi “seu foco, seu centro, seu ponto de maior intensidade”, e o pernambucano “a especialização mais intensa das qualidades e dos defeitos dessa organização – monocultural, monossexual, e principalmente aristocrática e escravocrática” (Freyre, 1967: 176). Também no *Manifesto regionalista* (Freyre, 1976) a nordestinização opera na formação da sociedade brasileira, e o passado nordestino-pernambucano aparece no documento como portador das características mais profundas da nação (Dos Santos, 2011: 402). Em grande medida, as suas principais obras – *Casa-grande & senzala* e *Sobrados e mucambos* – expressam o seu impulso de alçar a experiência particular das elites nordestinas (pernambucanas) a exemplo emblemático da formação da nação e dos sentidos de brasilidade (Schwarcz, 2010).

A carioquização do carnaval pernambucano parece ser versão local de uma questão nacional que Gilberto Freyre, em *Sobrados e mocambos* (1951), chamou de reeuropeização: o acolhimento acrítico das influências europeias não portuguesas, descaracterizando a feição urbana e a dinâmica social. A reeuropeização aparece nessa obra como crítica a aspectos das mudanças comportamentais e da estética dos brasileiros devido às influências europeizantes (Souza, 2000). Ao pensar a reeuropeização, Freyre destacou o imperialismo do difusor (França e Inglaterra, por exemplo) e a passividade do receptor, os brasileiros, principalmente do Sudeste do país. O mesmo desenho analítico foi empregado na ideia de carioquização do carnaval pernambucano, quando igualmente tece críticas ao Rio de Janeiro em seu movimento de difusão de elementos com vistas à uniformização do carnaval brasileiro, e ao Recife, que recebe a influência carioca e deve impor resistências.

Com efeito, a carioquização reflete as imagens construídas por Gilberto Freyre sobre o Recife, como a “base da resistência tradicionalista” (Arrais, 2006: 146), e o Rio de Janeiro, o exemplo paradigmático da absorção desmedida do novo, do moderno, do estrangeiro. Tais construções ficam mais evidentes quando se trata das mudanças urbanas do século XX, que aparecem em sua obra como expressão dos modos de adesão aos conteúdos modernos. Os casos do Recife e do Rio de Janeiro são do seu interesse, tomados como motivo de preocupação, já em suas primeiras colaborações enviadas ao *Diário de Pernambuco*, a partir de 1918 (Peixoto, 2005). Em 1926, dois anos antes do texto supracitado sobre o carnaval do Recife, ele viaja para a então capital do país e elabora críticas contundentes às mudanças urbanas, especificamente na arquitetura, tratando-as como descaracterização da paisagem, comportamentos e valores; bem como crítica, salvo algumas exceções, os modernistas cariocas. O autor

expõe a decepção com a cidade, em especial com a nova arquitetura. Em suas palavras, as mudanças são de “mau gosto”, “horrível”, “ridícula”, uma “caricatura ruim” da Europa – qualificativos anos depois atribuídos às escolas de samba no Recife. Desapontado com o que vê, afirma: “são uns cretinos esses modernistas”:

Chego à ‘capital federal’ que venho a conhecer depois de ter estado em vários países e em várias cidades dos Estados Unidos e da Europa. Desapontado com a arquitetura nova do Rio: tanto a pública como a doméstica. É horrível. A nova Câmara dos deputados chega a ser ridícula. Aquele Deodoro à romana é de fazer rir um frade de pedra. Quanta caricatura ruim [...] Na arquitetura doméstica domina também um subrocó dos diabos. A variedade de subestilos é assombrosa, e só uma unidade os irmana: o mau gosto. Faz pena ver o Rio – cidade de situação ideal – sob essa invasão triunfante do mau gosto que vem conseguindo corromper as próprias vantagens naturais da capital brasileira: saliências de morros cobertos por vegetação tropical. Em vez de se conservar a velha confraternidade da mata com a civilização, raspa-se agora o verde para só destacar-se o horror de novos e incaracterísticos arquitetônicos [...] Entretanto o velho Rio que vem sendo assim descaracterizado era uma cidade a que não faltava encanto próprio, único, inconfundível. Arquitetura sólida. Muita cor – como em Lisboa. E uma confraternização única com a mata, com a água e com a natureza. É o que conluo através desse Rio bom e autêntico. É bom o que ainda se vê em suas velhas casas [...]. No Cosme Velho inteiro. Em Santa Tereza inteira. Ilhas e ilhotas que vêm resistindo à inundaçãõ do mau gosto, de arrivismo, de rastaquerismo. E certos modernistas’ a acharem isso ‘bonito’, ‘progressista’, ‘moderno’ e a se regozizarem com a destruição das ‘velharias’. São uns cretinos, esses ‘modernistas’ (Freyre, 2006b: 257).

As experiências urbanas do Rio de Janeiro e do Recife são apreendidas pelo grau e modo de adesão ao “modelo estrangeiro”, europeu não lusitano de vida social e de estética. Potencializa, portanto, representações sobre o Rio de Janeiro como lugar da modernidade desmedida e acrítica, da “estrangeirice”, da desnacionalização e reeuropeização. Logo, Recife deveria alinhar-se à tradição, à valorização dos elementos locais e ao nacionalismo, procurando formas mais criteriosas de acolher as modernidades e o modernismo.

Freyre, embora saliente “profundas afinidades” com alguns modernistas que conhecera nessa primeira visita ao Rio de Janeiro e a São Paulo (Freyre, 2006b), defende uma adesão mais seletiva à modernidade (Oliveira, 2011: 121); sua relação com o modernismo baseia-se em “afinidades eletivas entre suas propostas de interpretação da cultura brasileira e algumas proposições fundantes do modernismo” (Veloso, 2000: 362).² Em *Região e tradição*, esclarece a tensão que estabelece com o movimento modernista “tal como surgiu no Rio e em São Paulo e nos estados menores: radicalmente contra a rotina [...] inimigo de toda a espécie de tradicionalismo de toda a forma de regionalismo” (Freyre, 1941: 24).

No *Manifesto regionalista* (Freyre, 1976: 15) ele evidencia seu entendimento acerca das diferenças (ou oposições) entre as plataformas de ideias “progressistas” do “modernismo Rio-São Paulo” e as do seu “regionalismo tradicionalis-

ta ao seu modo modernista”. O documento registra que o Movimento Regionalista do Recife rompe com as convenções e com a “passiva subordinação absoluta a modelos estrangeiros” e se mobiliza em defesa de “valores e tradições do Nordeste”, ameaçados pela imitação da novidade estrangeira e que o Rio de Janeiro ou São Paulo consagram como elegantes e modernos:

Procurando reabilitar valores e tradições do Nordeste repito não julgamos estas terras [...]. Procuramos defender esses valores e essas tradições, isto sim, do perigo de serem de todo abandonadas, tal o furor neófilo de dirigentes que, entre nós, passam por adiantados e ‘progressistas’ pelo fato de imitarem cega e desbragadamente a novidade estrangeira. A novidade estrangeira de modo geral. De modo particular, nos Estados ou nas Províncias, o que o Rio ou São Paulo consagram como ‘elegante’ e como ‘moderno’ (Freyre, 1976: 56-57).

O lugar ou, melhor, a experiência de lugar, para Freyre, diz muito sobre a sociedade, e os costumes tradicionais, por sua vez, expressam e operam a coesão dessa sociedade (Bastos, 2012). Seu regionalismo/modernismo estava preocupado em preservar as tradições brasileiras contra a onda de “mau cosmopolitismo” e do “falso modernismo” (Freyre, 1976) com vistas à manutenção da coesão social. Mostrava-se atento ao que considerava uma imitação “cega”, no Nordeste, da novidade estrangeira validada pelo Rio de Janeiro e por São Paulo, e ao perigo de as tradições serem “de todo abandonadas”.

O que está em pauta no seu texto sobre o carnaval do Recife em 1928, portanto, além de uma defesa da tradição carnavalesca pernambucana, é compatibilizar “modernização com preservação”, “abrigar o novo sem descartar a tradição”, qualidade destacada por Freyre nos clubes pedestres, que tomam para si elementos externos, como os estandartes da Idade Média e as fantasias de Luís XV, para exibir a sua maneira, “combinando de modo tão inesperado os modelos importados com o físico, o caráter, o gosto dos importadores”.

O FREVO EM FACE DO SAMBA: O EQUILÍBRIO DOS CONTRÁRIOS NO CARNAVAL DA DÉCADA DE 1950

Depois de destacar estes dois contrários, o carnaval do Recife e o do Rio de Janeiro, em 19 de fevereiro de 1956, Freyre publica no *Jornal do Comércio* o texto “O frevo em face do samba”. Trata diretamente do samba no carnaval recifense alinhando o tema a uma questão fundamental do seu pensamento: o equilíbrio dos contrários (Araújo, 1994).

O artigo é uma resposta aos debates da época: “Deve-se expulsar o ‘samba’ do carnaval do Recife para que reinem sozinhos, absolutos e puros, em Pernambuco o ‘frevo’ e o ‘maracatu’?”. Ele responde que não.

O frevo em face do samba

Deve-se expulsar o ‘samba’ do carnaval do Recife para que reinem sozinhos, absolutos e puros, em Pernambuco o ‘frevo’ e o ‘maracatu’? Sou dos que pensam que não: que se deve admitir o ‘samba’ no carnaval do Recife. Dar-lhes o direito de ver compe-

tir com as danças e as músicas da terra. Não, é claro, protegendo-o contra valores nativos. Mas, permitindo-lhes trazer a estes valores, temperos que talvez lhes estejam faltando. Não devemos descrever da vitalidade do frevo recifense: é uma vitalidade em expansão. Pode até vir a absorver o samba. Por que então expulsar-se daqui o samba? Ou proibir-se que ele procure tornar-se cidadão do Recife? Este exclusivismo é que repugna ao espírito tolerante de um recifense verdadeiramente recifense. Não devemos querer para o carnaval recifense uma estabilidade de carnaval etnográfico. Seria fazermos de um carnaval que se distingue pela vibração, pela espontaneidade, pela inquietação, um correto carnaval de museu: sempre o mesmo. O interessante para quem considera num carnaval o que nele é vida, expansão de vida, e não apenas cristalização folclórica, é observar suas alterações, suas variações, suas combinações. Talvez o encontro, não fortuito, mas profundo do samba carioca com o frevo recifense resulte numa inesperada combinação nova, deliciosamente brasileira de dança e de música. Deixemos que se verifique esse encontro. Que se processe essa combinação. O purismo exagerado com relação a um carnaval como o do Recife, como um purismo excessivo com relação a uma língua como a portuguesa, pode resultar em arcaísmos lamentáveis. [...] Dê-se assim liberdade ao samba de trazer ao carnaval do Recife o perigo de sua presença intrusa e perturbadora. É vencendo perigosamente que os valores, as artes, os estudos nacionais melhor se afirmam. E não sendo excessivamente resguardadas por lei e por outras providências oficiais ou oficiosas.

Naquele momento, condena o purismo excessivo dos debates da época, defendendo a ideia de que o frevo e o samba precisavam conviver e se misturar, pois ainda assim o frevo continuaria vivo. Entendia que o frevo mostrava uma “vitalidade em expansão” e, numa espécie de competição simbólica, não perderia para a presença “intrusa e perturbadora” do samba. Fica evidente o valor positivo dado ao encontro e à elaboração de uma ‘combinação nova’ e autenticamente brasileira, valorizando a mudança como parte da dinâmica do carnaval e importante para evitar “arcaísmos lamentáveis”.

Na apreensão freyriana sobre a formação da sociedade brasileira, a mistura é uma forma particular de lidar com as diferenças – abocanhando-as e transformando-se (Scharwcz, 2010: 15). Para o autor, as diferentes matrizes culturais brasileiras foram continuamente submetidas a um processo de equilíbrio e aproximação (Veloso, 2000). Seu exercício analítico era, em grande medida, perceber “formas de integração harmônica de contrários, interdependência e comunicação recíproca entre diferentes, sejam essas diferenças entre culturas, grupos, gêneros ou classes” (Souza, 2000: 71). Uma de suas contribuições ao pensamento social passa pelas ideias de hibridismo e plasticidade que, para ele, nos foram peculiares, ou seja, o movimento de combinar as mais diferentes tradições sem pretender fundi-las em uma síntese completa e definitiva, portanto, equilibrando os contrários (Araújo, 1994: 137). As propriedades singulares das culturas ibéricas, africanas e indígenas não se dissolveriam completamente para dar lugar a uma nova figura, mas a um mestiço que guarda “lembranças de sua gestação” (Araújo 1994: 44).

Tomando essas referências, o texto de 1956 se inscreve na apreensão sobre as misturas e no equilíbrio, na relação estabelecida entre o novo e a

tradição. Trata-se de um intelectual assumidamente crítico à modernidade, mas não em todas as suas dimensões. Como afirma o historiador Antônio Paulo Rezende (1997: 18), ele simpatiza com as renovações na produção cultural; a questão, entretanto, é saber como absorver essas renovações “sem afetar a originalidade da cultura brasileira na sua mistura, que ele tanto diz admirar”. Assim pontua igualmente o também historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior (2009: 117): “Sua utopia é o surgimento de uma sociedade na qual a técnica não seja inimiga da tradição, em que a técnica e a arte se alinhem, e tradição e modernidade andem juntas, sempre sob o controle da primeira”.

Em *Região e tradição*, Freyre (1941: 23) se define como atraído pela “aventura intelectual, para a experimentação artística, para a inovação literária e, ao mesmo tempo, para os encantos da rotina, da tradição e da continuação – nos limites do possível – das coisas familiares, quotidianas e de província”. Nessa mesma obra, o regionalismo do Rio Grande do Sul é tratado como exemplo paradigmático da conciliação entre as “vantagens do progresso” e a “personalidade regional”: “No Rio Grande do Sul é o que acabo de surpreender com maior alegria: o gosto de sua gente em adaptar vantagens do progresso mecânico conservando, entretanto, o máximo de sua personalidade regional. O narcisismo gaúcho é no que mais se delicia: na contemplação de um progresso que não destruiu sua personalidade regional” (Freyre, 1941: 248).

A carioquização e seu perigo não são as questões centrais em o “Frevo em face do samba”. Tampouco a preocupação recai nos fluxos contrários de influências transregionais ou na proteção das expressões carnavalescas pernambucanas, os “valores nativos”, do encontro com manifestações culturais cariocas. O texto burilava a ideia de mistura equilibrada, uma vez que o repertório local e tradicional teria forças suficientes para impetrar disputas contra a sobreposição das influências “estrangeiras”. Em sua hipótese, o frevo iria absorver o samba, tomar-lhe de empréstimo elementos que não possuía, “outro temperos”, produzindo variações novas sem perder as “lembranças de sua gestação” (Araújo, 1994). O exclusivismo, para ele, não faria parte do “espírito tolerante de um recifense verdadeiramente recifense”, que, como uma qualidade, sempre conviveu com o novo, como já dissera em 1928, combinando-o com o seu “caráter”.

O DESEQUILÍBRIO DOS CONTRÁRIOS A PARTIR DOS ANOS 1960

As escolas de samba espalharam-se pelo Brasil com grande velocidade e força a partir de meados do século XX (Cavalcanti, 1999). Em Pernambuco foram impulsionadas pela transmissão televisiva dos desfiles cariocas a partir de 1961 (Teles, 2008), década marcada pelo aumento expressivo da quantidade de agremiações do gênero e ampliação do seu potencial de mobilização dos foliões (Silva, 2011; Lima, 2012). A expansão intensificou os debates sobre a presença dessas que são as representantes do modelo carnavalesco do Rio de Janeiro.

A antropóloga Katarina Real (1990), em 1967, nomeou tais debates “batalha frevo-samba”, observando que “O assunto das escolas de samba é um dos mais explosivos de todo o carnaval do Recife. Os jornais se deliciam com as fofocas que os prós e os contras na batalha ‘frevo-samba’ provocam. Qualquer opinião a respeito da crise entre o frevo e o samba pode provocar manchete” (Real, 1990: 52). Ao identificar a “crise entre o frevo e o samba”, Real inadvertidamente nomeou um campo de representações e embates simbólicos que incidiu diretamente na experiência de fazer samba no carnaval do Recife (Menezes Neto, 2014).

Tendo em vista esse contexto de expansão das escolas de samba, em 27 de fevereiro de 1966, Freyre publica, no *Diário de Pernambuco*, o polêmico artigo “Recifense, sim, subcarioca não!”, em que desarticula a ideia de acolhimento do samba pelo carnaval do Recife, bem como a possibilidade de lhe conceder o título de “cidadão recifense”, que havia exposto no texto de 1956. Não há mais a perspectiva da “combinação nova” entre o samba e o frevo, nem a da liberdade para o samba exercer o “perigo de sua presença”. Retoma o argumento preservacionista e intervencionista de 1928, quando se mostrava temeroso pela “carioquização” do carnaval. Para Freyre, com as escolas de samba o Recife produzira o carnaval subcarioca.

Recifense, sim, subcarioca não!

O carnaval do Recife de 1966 decorreu sob este signo terrível: perigo de morte! É que o assinalou uma descaracterização maciça, através da invasão organizada, dirigida e o que me parece até oficializada dos seus melhores redutos de pernambucanidade: a invasão das escolas de samba. [...] No Recife, matar-se o frevo, o passo, o maracatu, o clube popular, o bloco, a espontaneidade, para quase oficializar-se o samba, o arremedo ou a caricatura do carnaval carioca, chega a ser um crime de traição ao Recife. [...] A traição ostensiva às tradições mais características de Pernambuco no que se refere a expressões carnavalescas. Um carnaval do Recife em que comecem a predominar escolas de samba ou qualquer outro exotismo dirigido já não é um carnaval recifense ou pernambucano: é um inexpressível, postiço e até caricaturesco carnaval subcarioca ou subisso ou subaquilo. De modo que a inesperada predominância, no carnaval deste ano, do samba subcarioca, deve alarmar, inquietar e despertar o brio de todo bom pernambucano: é preciso que a invasão seja detida; e que o carnaval de 67 volte a ser espontaneamente recifense e caracteristicamente pernambucano. Se há algum calabarismo a traír o carnaval do Recife, a favor de um carnaval estranho, que seja o quanto antes dominado este calabarismo. Afinal, como se explica a repentina organização de não sei quantas escolas de samba subcarioca na Cidade do Recife? A que plano obedece tal organização? Com que objetivo ela está se perpetuando? Eleitoralismo disfarçado? Estará havendo politiquice de qualquer espécie através do carnaval? Inocentes úteis estarão em jogo? Ou colapso da tradição carnavalesca no Recife por simples e passivo furor de imitação do exótico furor tão contrário ao brio recifense (apud Real, 1990: 47).

O artigo-manifesto desenha um “estado de guerra”, com direito à “invasão das escolas de samba”, tropas inimigas com a missão de ‘matar’ as tradições carnavalescas “autenticamente pernambucanas”, para oficializar a ca-

ricatura do carnaval carioca. Aciona o sentimento de “pernambucanidade”, do “brio do pernambucano”, convoca cidadãos-soldados para a proteção das fronteiras da tradição em perigo devido à predominância inesperada do “samba subcarioca”. Assim, “é preciso que a invasão seja detida”.

O sociólogo compreende que do encontro de frevo/tradições pernambucanas e escolas de samba/modernidades cariocas não surgiu a esperada combinação nova; ao contrário houve a “predominância” das escolas de samba sobre as “tradições mais características de Pernambuco”. Assim, a crítica não é simplesmente ao perfil “estrangeiro” das escolas de samba e de outras “modernidades” importadas do Rio de Janeiro, mas à sobreposição, ao destaque alcançado por essa manifestação carnavalesca frente a um vasto repertório de expressões tidas como “autenticamente pernambucanas”. Freyre acredita numa espécie de incapacidade das escolas de samba de conviver harmonicamente com as tradições locais, aterrando os regionalismos e descaracterizando a festa, transformando o que era antes autêntico e espontâneo em algo caricatural, inexpressivo e falso.

O texto reaviva o temor da carioquização do carnaval do Recife, a se tornar real com a invasão e a predominância das escolas de samba em detrimento do frevo ou do maracatu. O samba/invasor perde o caráter positivo por Freyre atribuído ao colonizador português, sua miscibilidade, ou seja, a capacidade de misturar-se imprimindo suas marcas em outras culturas com que manteve contato, tanto quanto delas recebendo influências (Veloso, 2000). Se não há influências recíprocas sobram apenas, de um lado, “o passivo furor de imitação do exótico” e, do outro, uma ação imperialista sem compromisso com a adaptação.

Fica evidente a provocação por uma posição mais proativa dos recifenses diante da demanda suscitada. Os que não aderem ao movimento de negação/expulsão das escolas de samba são traidores, e a expressão “calabarismo” dá o tom do argumento. Os traidores que apoiam as escolas de samba assemelham-se a Domingos Calabar, personagem que, nas narrativas da Restauração Pernambucana de 1654, traiu as tropas locais entregando as estratégias de seus compatriotas para os inimigos holandeses que ocupavam Pernambuco. Historiadores como Evaldo Cabral de Mello (1997) afirmam que a “expulsão dos holandeses” foi transformada por mediadores intelectuais locais do século XIX e começo do XX, especialmente pelos membros do Instituto Arqueológico Histórico Geográfico de Pernambuco (IAHGP) com os quais dialogou Freyre, em expressão de um *ethos* pernambucano.³ Para Mello (1997: 19) o evento sofre deformações de “mistificação histórica à derrapagem de significados” e, com o tempo transforma-se no “mito de origem da Pernambucanidade”. Trata-se de um conjunto de narrativas legitimadas pela história oficial a nos contar a vitória dos pernambucanos – corajosos, virtuosos, rebeldes, patrióticos – contra o inimigo da nação, os “invasores” holandeses e traidores, como Domingos Calabar.

A Restauração Pernambucana como mito para a unificação nacional e matriz de sentidos da ‘pernambucanidade’ é acessada em livros como o *Guia prático, histórico e sentimental da Cidade do Recife*, no qual Freyre (1961: 32) afirma que “com o sangue aí derramado é que se escreveu o endereço do Brasil: um país só, em vez de dois; uma nacionalidade, não uma colônia; uma terra de brancos confraternizando com negros e índios, e não uma minoria de louros explorando e dominando um proletariado de gente de cor”.

Já em *Nordeste* Freyre (1967) aponta a “luta contra os invasores louros” como parte irreparável da história da região e da nação, e o solo do Nordeste, por conseguinte, como gerador de uma “nacionalidade inteira”:

Nessas manchas de solo encarnado ou preto se lançaram os alicerces dos melhores engenhos. Foram elas que mais se avermelharam de sangue nos tempos coloniais. Sobre elas que tanto luso-brasileiros, tanto preto, tanto caboclo, tanto mulato, morreram em luta contra os invasores louros. Esses invasores não desejavam outras terras senão aquelas: as terras de massapê. As terras de barro gordo, boas para cana-de-açúcar. [...] Porque através daqueles dias mais difíceis de fixação da civilização portuguesa nos trópicos, a terra que primeiro prendeu os luso-brasileiros, em luta com outros conquistadores, foi essa de barro avermelhado ou escuro. Foi a base física não simplesmente de uma economia ou de uma civilização regional, mas de uma nacionalidade inteira (Freyre, 1967: 10).

Nessa obra, Pernambuco desenvolve-se a partir dos conflitos que impeliram os senhores de engenho a se defender dos estrangeiros; nasce sob a égide da guerra e do patriotismo: “E defendendo seus canaviais, seus rios, suas terras de massapê, começaram a perceber que estavam defendendo o Brasil” (Freyre, 1967: 11). Portanto, se os pernambucanos são heróis porque lutaram bravamente para expulsar o invasor holandês, na “batalha frevo-samba” devem continuar a ocupar esse posto, e as escolas de samba, em contrapartida, o de antagonista holandês a ser expulso.

Desse modo, é um “calabarismo” imitar o “carnaval estranho” do Rio de Janeiro; traição ainda maior, porém, é fugir da batalha contra o “exotismo dirigido” das escolas de samba, pois, o efeito imediato de sua expansão é a derrocada do frevo e das tradições regionais. O frevo, então, emblematiza o carnaval democrático, da tradição e da autenticidade, enquanto para as escolas de samba, em franca ascensão, são transferidos qualificativos opostos – estrangeiras, inautênticas, intrusas, imitações “de mau gosto”, caricaturas. Estaria em vias de acontecer o que ele temia desde 1928: a “carioquização” e a vitória do Rio de Janeiro em seu movimento deliberado de uniformização do carnaval brasileiro.

Seis anos depois, em fevereiro de 1972, o sociólogo volta a escrever sobre o samba no carnaval do Recife, para o *Diário de Pernambuco*:

Estará Certo?

Não é da melhor tradição pernambucana o entreguismo passivo ou inerte. Acolher o exótico, o transoceânico, o entranho, o novo, assimilá-lo, adotá-lo é uma coisa: e isto o pernambucano tem feito desde velhos dias. E feito, por vezes, magnificamente. [...] Tais observações ou assimilações só fazem bem a uma cultura regional ou nacional e só fazem honra aos que sabem adotar o exótico, adaptando-se às suas situações e às suas tradições. Arte que tem alguma coisa de ciência. O entreguismo é diferente. Não assimila: entrega-se. Não absorve: é absorvido pelo invasor ou corruptor. É o que está acontecendo com o carnaval do Recife, célebre pela originalidade dos seus maracatus, dos seus caboclinhos, do seu frevo: está sendo descaracterizado e não só tem a justa resistência da parte dos pernambucanos, como a adesão de alguns dos mais ricos, dos mais influentes, dos mais poderosos, dentre eles, ao samba invasor. Está a despernambucanizar-se. Está a acariocar-se. Grande parte do dinheiro que se destina à promoção do carnaval não está tendo outro fim entre nós senão este: trazer, a altos preços, risonhos cariocas, mestres do samba, ao Recife, para aqui procederem à despernambucanização de um dos carnavais mais originais do Brasil. Estará Certo? Onde está a pernambucanidade desses ricos? Que justiça haverá em dar-se tão bons dinheiros a esses, aliás, ilustres cariocas, desprezando-se os nossíssimos Nelsons Ferreiras e Capibas? Desprezando maracatus e frevos para substituí-los por “escolas de samba”, com que turistas contaremos para vir a um Recife assim acariocado no seu carnaval? Não se diga que é o povo – o Povo Pernambucano: Povo com P maiúsculo – que quer se acariocar, entregando-se de corpo e alma ao carioquíssimo samba: música e dança de que ninguém nega as virtudes nacionais sendo, como é, para o Brasil, o que na culinária, é a feijoada. O que vem acontecendo, porém, entre nós, é uma sistemática e um tanto misteriosa obra de glorificação do samba em detrimento do carnaval pernambucano – espécie de pitu do Rio Una. Glorificação em artigos nos jornais, em falas nos rádios, em exibições nas televisões. Impossível que essa glorificação assim constante não consiga alguns dos desejados efeitos: um deles, incluir o frevo e o maracatus, passo a marchas, o carnaval verdadeiramente do Recife, entre quadradices vergonhosas para uma cidade “progressista”. Este, um aspecto do fenômeno que não deve ser esquecido. Pode ser expressão nacionalista: mas um nacionalismo a custa de uma variante regional de cultura nacional tão válida quanto a carioca. A discriminação pró-samba dá ao que há, na campanha de antipernambucano, um sentido quase sinistro.

O artigo arremata a relação entre o tema do samba no carnaval do Recife e a dinâmica da formação da sociedade brasileira. O centro da discussão é a diferença entre “assimilação” e “entreguismo”, outras categorias para pensar sua proposta de “equilíbrio dos contrários”, como também para refletir sobre um “modo de ser” pernambucano no que concerne ao agenciamento das influências culturais. Para ele, a assimilação era feita há muito tempo pelos pernambucanos, adaptando “magnificamente [...] desde os velhos dias” o novo “às suas situações e tradições”, com efeitos positivos para a cultura regional. Não seria, então, da “melhor tradição pernambucana o entreguismo passivo ou inerte”. O entreguismo não prevê adaptação; é, antes, ser “absorvido pelo invasor ou corruptor”, é a aceitação sem resistências do fluxo contrário das influências transregionais, resultando na perda das características originais das tradições. Os pernambucanos, então, estariam agindo como entreguistas,

absorvendo o samba sem adaptações. Por sua vez, o Rio de Janeiro, com o samba, era visto como o invasor a “despernambucanizar”, descaracterizar, o carnaval que tende a “acariocar-se” ao desprezar maracatus e frevos “para substituí-los por ‘escolas de samba’”.

Em defesa dos pernambucanos o sociólogo afirma que o povo “com P maiúsculo” não quer “acariocar-se”. Assim como em seu primeiro texto sobre o carnaval, em 1928, foca-se no movimento ordenado dos ricos e poderosos, agora voltados para a “glorificação do samba”, que transformaria as tradições locais em “quadrades vergonhosas para uma cidade progressista”. Freyre reafirma sua crítica à concepção de progresso e modernidade, aos moldes de como acredita ter ocorrido no Rio de Janeiro, alinhada à destituição das tradições e, sobretudo, dos emblemas identitários locais, de seu lugar legítimo de centralidade simbólica e política. Como já havia feito, provoca a sociedade para reverter o quadro que pintara catastrófico.

O frevo e o maracatu seriam, para ele, uma variante regional da cultura nacional, assim como o samba uma variante carioca igualmente local, porém com contestável *status* de nacional. Desconstrói a ideia de centro/nacional e periferia/regional para reforçar que a nacionalidade é um conjunto de variantes locais que deveriam ter o mesmo peso simbólico e político. Se para alguns críticos de Gilberto Freyre sua apreensão da singularidade brasileira passa pelo desejo de desafiar a centralidade epistemológica da “modernidade europeia”, é possível afirmar, então, que, em se tratando do carnaval, ele também se lança a desestabilizar a posição modelar do Rio de Janeiro e sua influência na experiência regional. O novo alerta sobre o perigo da carioquização do carnaval remete-se a seu desafio maior de “relativizar o protagonismo (epistemológico, normativo e estético-expressivo) exclusivo de sociedades tradicionalmente tidas como modelares da modernidade” (Tavolaro, 2013: 286).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: CARNAVAL, COLONIZAÇÃO E RESISTÊNCIA

Hermano Vianna (2004), ao analisar a ascensão do samba a símbolo da identidade nacional, afirma que partir dos anos 1930 o samba carioca, com a ajuda da rádio e da indústria fonográfica, “colonizou” o carnaval brasileiro. No entanto, essa “colonização” não se deu sem resistências regionais, ao menos por parte de importantes intelectuais. No caso pernambucano, Gilberto Freyre toma para análises as tensões desse processo colonizador, oriundas da relação conflituosa entre as ideias de regionalidade e nacionalidade – que expõem níveis distintos de pertencimento e compartilhamento culturais –, e de tradição e modernidade – que trazem à baila as discussões sobre mudanças e permanências em trocas culturais assimétricas. Fornece, por conseguinte, o ponto de vista daqueles dedicados ao enfrentamento das investidas da metrópole.

Sua oposição à forma como o Rio de Janeiro acolhia propostas artísticas e urbanísticas do modernismo, ou absorvia referências europeias, não ibéricas,

de valores e comportamentos, foi transferida, por um complexo processo metonímico, para o modo como o Recife lidava com as influências carnavalescas cariocas. Ao se colocar entre os modelos festivos do Recife e do Rio de Janeiro, entre o frevo e o samba, Freyre articula o tema do carnaval aos conteúdos sociológicos do conjunto de sua obra, entendendo-o como impulso para rediscutir a força e o fluxo das trocas culturais; a simetria dos diálogos inter-regionais; a adaptabilidade e a plasticidade na perspectiva do regionalismo; e as categorias autenticidade, originalidade e mistura frente ao conceito de pernambucanidade, que ele mesmo ajudou a forjar.

Otrossim, desde o primeiro texto sobre o assunto, Freyre elabora um discurso eminentemente engajado. Sua atuação, sobretudo na imprensa, não se resume à exaltação da nostalgia, e tem sentido propositivo (Peixoto, 2005). Suas posições combativas aparecem com maior potência entre os anos 1960 e 1970, contrapondo-se ao que chama de “discriminação pró-samba” e focando-se na contenção da expansão das escolas de samba na festa da capital pernambucana. Como efeito, a história das escolas de samba do Recife é marcada por sistemáticas respostas do poder público aos apelos do sociólogo e de outros intelectuais envolvidos nessa missão. Revestidas de políticas públicas para o fomento da “cultura pernambucana”, tratou-se, na verdade, de severas retaliações financeiras e campanhas difamatórias que prejudicaram profundamente as escolas de samba, incidindo na experiência social⁴ dos que fazem samba na capital pernambucana (Menezes Neto, 2014). O resultado final foi a gradativa diminuição e o enfraquecimento desses grupos, que perderam vigor e visibilidade a partir dos anos 1980 até não mais se configurar como ameaça às tradições e ao frevo.

Recebido em 24/09/2015 | Aprovado em 23/03/2016

Hugo Menezes Neto é professor adjunto da Universidade Federal do Pará (UFPA). Doutor em antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA/UFRJ/IFCS). Dedicou-se a pesquisas acerca dos temas das festas populares (carnaval e festas juninas), com artigos publicados sobre as escolas de samba, quadrilhas juninas, patrimônios imateriais e museus.

NOTAS

- 1 Os clubes pedestres surgem aproximadamente na década de 1880, formados pelas classes populares e trabalhadores de ofícios manuais, geralmente da mesma profissão, que se juntavam para a celebração carnavalesca desfilando em cortejo a pé pelas ruas da cidade do Recife, ao som da marcha-frevo. Atualmente são chamados de Clubes de Frevo. O Clube das Pás Douradas, fundado em 1888 por estivadores e carvoeiros do porto do Recife, é o mais antigo ainda em atividade. Também no final do século XIX compunham o carnaval do Recife os clubes de alegorias e críticas que, por sua vez, eram formados por comerciantes e integrantes da elite recifense. Desfilavam com carros puxados por cavalos, fantasias luxuosas e alegorias com críticas relativas às questões políticas e aos costumes locais. Para aprofundamentos ver especialmente Lélis (2011) e Silva (2000).
- 2 Também Antônio Paulo Rezende (1995: 13-14) aponta certa antipatia de Freyre para com os ‘excessos modernistas’, relembrando a força significativa e imprescindível das tradições. “Freyre não se mostra muito simpático com as invenções modernas ou os possíveis exageros da modernização, a rapidez acentuada das mudanças, o materialismo excessivo que atravessa os projetos dos homens encantados com o reino das mercadorias. Suas simpatias estão mais marcadas por outros tempos menos velozes, menos deslumbrados com a correria dos impulsos da mecanização”. Para Ricardo Benzaquen de Araújo (1994: 21), Gilberto Freyre “transmite a sensação de ter-se aproximado da literatura de vanguarda da sua época de forma bastante peculiar, idiossincrática, mesmo, sem nada dever diretamente à agitação cultural que animava o sul do País”. Aqui coaduno-me com Araújo quando afirma que Freyre não ocupa o lugar de oposição ao modernismo, ao contrário, lança mão de um “outro modernismo, eventualmente distinto daquela postura a um só tempo nacionalista e modernizadora”.
- 3 Mello (1997: 66) destaca a importância da atuação do Instituto Arqueológico Histórico e Geográfico de Pernambuco (IAHGP), no século XIX e começo do XX, para a produção e preservação da memória da Restauração, e para a reorien-

tação da historiografia brasileira com vistas à valorização da história produzida no estado. A produção intelectual do IAHGP propõe uma interpretação própria da história de Pernambuco – ufanista, celebrativa, épica e fundante – apresentada para intencionalmente acionar e alimentar o orgulho por ser/pertencer a um lugar especial e de peso na trajetória da nação. Nessa produção Pernambuco é representado com características singulares diante do resto do Brasil, ao mesmo tempo como indispensável à história nacional, lugar das revoluções, da subversão, das lutas, e de um povo igualmente lutador, rebelde, cívico. Lilia Schwarcz (2001: 120), por sua vez, detectou que entre os anos 1870 e 1930 51% da produção do IAHGP versa sobre o tema da Restauração, pontuando “de um lado o ‘ignominioso jugo estrangeiro’ de outro a heróica resposta do povo pernambucano”. A autora ilumina os esforços da aristocracia política, econômica e intelectual de Pernambuco em forjar uma “raça pernambucana”, cuja “valentia, abnegação e patriotismo passam a constituir adjetivações suficientes para a formação da identidade”.

- 4 A noção de experiência é baseada em Hall (2003: 134): “Em última análise, trata-se de onde e como as pessoas experimentam suas condições de vida, como as definem e a elas respondem”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. (2009). *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.
- Araújo, Ricardo Benzaquen. (1994). *Guerra e paz: Casa-grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Ed 34.
- Araújo, Rita de Cássia B. (1996). *Festas: máscaras do tempo. Entrudo, mascarada e frevo no carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.
- Arrais, Raimundo. (2006). *A capital da saudade. Destruição e reconstrução do Recife em Freyre, Bandeira, Cardozo e Austra-gésilo*. Recife: Bagaço.
- Bastos, Elide Rugai. (2012). Gilberto Freyre: a cidade como personagem. *Sociologia & Antropologia*, 2/3, p. 135-159.

- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro. (1999). *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Dos Santos, Robson. (2011). Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto Regionalista. *Revista Soc. e cult.*, 14/2, p. 399-408.
- Duarte, Ruy. (1968). *História social do frevo*. Rio de Janeiro: Leitura.
- Freyre, Gilberto. (2006a). *Casa-grande & senzala*. São Paulo: Global.
- Freyre, Gilberto. (2006b). *Tempo mortos e outros tempos – diário de adolescência e primeira mocidade (1915-1930)*. São Paulo: Global.
- Freyre, Gilberto. (1976). *Manifesto regionalista*. Recife: Massangana.
- Freyre, Gilberto. (1972). Estará certo? *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 de fevereiro de 1972. I Caderno, p. 4. Disponível no CD-room do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano – Apeje.
- Freyre, Gilberto. (1967). *Nordeste*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Freyre, Gilberto. (1961). *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Freyre, Gilberto. (1956). O frevo em face do samba. *Jornal do Comércio*, Recife, 19 de fevereiro de 1956. II Caderno, p. 1 (setor de microfilmagem da Fundação Joaquim Nabuco – Fundaj).
- Freyre, Gilberto. (1951). *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Freyre, Gilberto. (1941). *Região e tradição*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Hall, Stuart. (2003). *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- Lélis, Carmem. (2011). *Frevo, patrimônio imaterial do Brasil. Síntese do dossiê de candidatura*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.
- Lima, Ivaldo Marciano de França. (2012). Quem foi que falou em frevo? Em Pernambuco se samba, e muito! *Ágora*, 16, p. 63-76.

- Mello, Evaldo Cabral de. (1997). *Rubro veio: o imaginário da restauração pernambucana*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Mello, Mário. (1991). Origem e significado do frevo. In: Maior, Mário Souto & Silva, Leonardo Dantas (orgs.). *Antologia do carnaval do Recife*. Recife: Massangana. p. 255-257.
- Menezes Neto, Hugo. (2014). *Tem samba na terra do frevo: as escolas de samba no carnaval do Recife*. Tese de doutorado. PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Oliveira, Lucia Lippi. (2011). Gilberto Freyre e a valorização da província. *Sociedade e Estado*, 26/1. p. 117-149.
- Oliveira, Valdemar de. (1971). *Frevo, capoeira e passo*. Recife: Cepe.
- Peixoto, Fernanda. (2005). A cidade e seus duplos: os guias de Gilberto Freyre. *Tempo Social*, 17/1, p. 159-173.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira. (1999). *Carnaval brasileiro – o vivido e o mito*. São Paulo: Brasiliense.
- Real, Katarina. (1990). *O folclore no carnaval do Recife*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana.
- Rezende, Antônio Paulo. (1997). *(Des)encantos modernos: histórias da cidade do Recife na década de vinte*. Recife: Fundarpe.
- Rezende, Antônio Paulo. (1995). Gilberto Freyre: Tempos de aprendiz. *Estudos de Sociologia*, 1/1, p. 9-21.
- Schwarcz, Lilia Moritz. (2010). Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em *Novo mundo nos trópicos*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/difusaocultural/adminmalestar/documentos/arquivo/Schwarcz%20%2oadaptacao%2omesticagem%2otropicos.pdf>>. Acesso em 30 nov. 2016.
- Schwarcz, Lilia Moritz. (2001). *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Silva, Augusto Neves da. (2011). *Quem gosta de samba, bom pernambucano não é? (1955-1972)*. Dissertação de Mestrado. PPGH/Universidade Federal de Pernambuco.
- Silva, Leonardo Dantas. (2000). *Carnaval do Recife*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife.
- Souza, Jessé. (2000). Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira. *Tempo Social*, 12/1, p. 69-100.

Tavolaro, Sergio B. F. (2013). Gilberto Freyre e nossa “modernidade tropical”: entre a originalidade e o desvio. *Sociologias*, 15/33, p. 282-317.

Teles, José. (2008). *O frevo rumo à modernidade*. Recife: Fundação da Cidade do Recife.

Tinhorão, José Ramos. (1991). O carnaval no romance pernambucano. In: Maior, Mário Souto & Silva, Leonardo Dantas (orgs.). *Antologia do carnaval do Recife*. Recife: Massangana. p. 133-171.

Veloso, Mariza. (2000). Gilberto Freyre e o horizonte do modernismo. *Sociologia e Estado*, 15/2. p. 361-386.

Vianna, Hermano. (2004). *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar.

GILBERTO FREYRE ENTRE O FREVO E O SAMBA NO CARNAVAL DO RECIFE

Resumo

O carnaval do Recife esteve entre os interesses de Gilberto Freyre, que, mais especificamente, se preocupava com a influência dos ritmos e práticas carnavalescas do Rio de Janeiro na festa pernambucana. Este artigo busca relacionar as ideias presentes em alguns de seus textos sobre esse tema ao repertório mais amplo de seu pensamento acerca da formação da sociedade brasileira. Balizado pela leitura de obras importantes de Freyre e no diálogo com a crítica sociológica a ele dedicada, o esforço empreendido é o de burilar o jogo comparativo e metonímico que o autor agencia, ao localizar as representações do Recife e do Rio de Janeiro em polos opostos do binômio tradição e modernidade. A relação entre o frevo e o samba fornece novo ângulo para o enfoque dos temas da “adaptação”, “influências transregionais” e “equilíbrio dos contrários” que permeiam sua obra.

Palavras-chave

Gilberto Freyre;
Carnaval;
Tradição;
Samba;
Frevo.

GILBERTO FREYRE IN BETWEEN *FREVO* AND *SAMBA* IN RECIFE'S CARNIVAL

Abstract

Recife's carnival has always been of interest to Gilberto Freyre, who worried particularly about the influence of the rhythm and the practices of Rio de Janeiro's festivity on that of Recife. This article examines this theme by relating it to Freyre's ideas about the formation of Brazilian society. It considers the sociological critique of Freyre's important works in order to analyze how the author locates representations of Recife and Rio de Janeiro in opposite poles of the pair tradition and modernity. The relationship between *frevo* and *samba* provides a new perspective to Freyre's recurrent and significant discussions on the themes of 'adaptation', 'transregional influences' and 'balance of opposites'.

Keywords

Gilberto Freyre;
Carnival;
Tradition;
Samba;
Frevo.

A MORAL COMO PARTE INTEGRAL DA PRODUÇÃO DA VIDA SOCIAL. UMA LEITURA HETERODOXA DOS ESCRITOS DE ÉMILE DURKHEIM

Este texto busca recuperar criticamente algumas ideias de Émile Durkheim para a construção de uma abordagem antropológica da moral como parte integral da produção da vida social do ponto de vista de sujeitos socialmente situados. A leitura antropológica hegemônica dos escritos de Durkheim sustenta que o tratamento por ele conferido ao conceito de moral tornou-o improdutivo e impediu a consideração de suas relações com a ação. Para recuperar seus escritos sobre o tema tendo em mente o objetivo proposto, traçarei uma crítica da visão corrente¹ e delinearei a concepção que adoto da vida social como um fluxo contínuo de atividade produtiva e do lugar da moral nesse contexto. Abordarei então em detalhe os escritos do autor em busca de elementos potencialmente úteis, tentando despojá-los dos vieses derivados de sua posição epistemológica e de sua postura normativa. Finalmente, ilustrarei o ponto de vista teórico proposto recorrendo a materiais de uma das investigações etnográficas que empreendi.

A LEITURA HEGEMÔNICA DE DURKHEIM E SEUS PROBLEMAS

A ideia de que Durkheim assimilou a moral ao social a ponto de tornar impossível seu estudo é um antigo lugar-comum entre os antropólogos (Parkin, 1985; Pocock, 1986). Há algum tempo tal ideia foi reafirmada enfaticamente por James Laidlaw (2002), para quem Durkheim, ao igualar a moral ao social, excluiu de sua análise o problema kantiano da liberdade humana, condenando-se e con-

denando a antropologia a perder de vista as considerações éticas e a deixar que o estudo sobre a moral sucumbisse sistematicamente ao problema da regularidade e do controle social. Esse raciocínio foi aceito com maior ou menor convicção por numerosos autores (Zigon, 2007; Heintz, 2009; Lambek, 2010 etc.) a tal ponto que, segundo Yuan (2011), pode-se dizer que a tentativa de especificar a antropologia da moralidade e o distanciamento de Durkheim são para muitos antropólogos faces de uma mesma moeda. Na maior parte das vezes, as apreciações antropológicas atuais sobre as contribuições de Durkheim para o estudo da moral reiteram posições habitualmente apresentadas como “aristotélicas” e como opostas àquelas “kantianas” representadas por seus textos.

Essa leitura parece-me questionável em seu próprio ponto de partida. Ao inquirir sobre a razão pela qual não se desenvolveu uma antropologia das moralidades, ela promove um exercício estéril de reconstrução histórica, ao remeter o assunto em termos abstratos a responsabilidades individuais sem a problematização sociológica do predomínio de uma ou outra aproximação teórica a esse campo temático. Além disso, ao considerar apenas alguns aspectos dos escritos de Durkheim, tal leitura oferece uma versão estereotipada e empobrecedora de suas ideias.

Laidlaw (2002: 314), ao acusar Durkheim de haver obstruído o desenvolvimento de maior atenção às decisões individuais, afirma que o autor não teria levado em conta a ideia kantiana de que o cumprimento ou não dos ditados da moral é um assunto dependente do livre exercício da vontade dos indivíduos. Para Laidlaw, Durkheim vincularia a moral simplesmente à boa integração das coletividades sociais e à boa socialização de seus membros. Durkheim, entretanto, afirmava enfaticamente a existência de certa diversidade moral no interior de qualquer meio social, que associava fundamentalmente com a especialização derivada da divisão do trabalho. Insistia também no fato de que cada indivíduo apreciava, entendia e cumpria em maior ou menor medida as regras morais em função de sua própria posição social (ver Durkheim, 1951a: 144). Assim, embora não invoque noções como aquelas de liberdade e de vontade, Durkheim não derivou mecanicamente o comportamento dos indivíduos das regras da moral comum ou sequer das morais particulares correspondentes a grupos menores.

Há ainda a questão relativa ao papel analítico efetivamente desempenhado pela noção de moral em Durkheim (1951a, 1951b, 1975, 1992, 1994). Laidlaw (2002) não pondera adequadamente a variação da definição de moral e de seu lugar analítico nos argumentos do autor, desconsiderando suas alterações ao longo de seus escritos. De fato, inicialmente Durkheim definiu a moral em termos de regras obrigatórias que expressavam os interesses coletivos e eram respaldadas por sanções efetivas (Durkheim, 1994). Posteriormente, entretanto, sua visão se desloca aos poucos em direção à ideia de que a moral consiste, acima de tudo, na postulação de certos ideais e se caracteriza pela

evocação simultânea da obrigação e da desejabilidade relativas a tais ideais (Durkheim, 1951a, 1951b, 1975, 1992). Assim, em sua versão inicial, a moral tendeu a confundir-se em certa medida com o social (uma vez que era definida a partir dos mesmos elementos enunciados para caracterizar a sociedade: a obrigação e as sanções concomitantes). Nos textos tardios de Durkheim, porém, em especial aqueles escritos depois de 1906, a moral emerge junto com a ideia do social por excelência, ambos entendidos como decisivos para a constituição do que é uma sociedade e do que pode chegar a ser.

Finalmente, cabe questionar os efeitos da opção de condicionar o tratamento dos fatos morais ao postulado da liberdade humana. Tal alternativa é em si legítima, mas implica introduzir um *a priori* de cunho filosófico que postula uma qualidade humana reificada. Em se tratando de um pressuposto, quem o adota condena-se a atender insuficientemente ou a deixar totalmente de lado o problema das diferentes modalidades por meio das quais as demandas morais orientam e condicionam o comportamento. A análise das formas de controle social, de dominação e de desigualdade vê-se assim sistematicamente eclipsada por outros assuntos abordados a partir de um certo individualismo metodológico.³ Tal enfoque considera a moralidade um estado de placidez irreflexiva que os indivíduos devem procurar para viver suas vidas confortavelmente (Zigon, 2007: 138); percebe a “ética” ou a “moralidade” como meios de autogoverno dos indivíduos em função de seus “projetos” de vida ou de sua aspiração a se tornar “sujeitos morais” (Das, 2012; Laidlaw, 2002; Mattingly, 2013). Por minha parte, entendo que a antropologia se ocupa de seres humanos reais e não de supostas qualidades humanas universais, e tende ao desenvolvimento de uma visão mais relacional do que individualizante do comportamento humano.

PARA UMA VISÃO ALTERNATIVA SOBRE A MORAL: A VIDA SOCIAL COMO UM FLUXO DE ATIVIDADE PRODUTIVA

Parece conveniente, então, ler os escritos de Durkheim sobre a moral sem se render aos estereótipos sobre o positivismo, o funcionalismo e o “coletivismo”, e buscando orientações positivas para analisar aquilo que as perspectivas ditas aristotélicas costumam obliterar. Para tanto, é preciso superar a pouca atenção dada por Durkheim à ação em parte de sua obra e ao mesmo tempo evitar a postulação de qualidades humanas supostamente universais, como a liberdade ou a agência. Como fazê-lo, porém?

Lambek (2010:28) proporciona uma pista quando afirma que não há problema em dissolver a ética no social, desde que ela não seja concebida em termos kantianos e pelo viés durkeimiano hegemônico, mas sim, recuperando a tradição aristotélica. Essa postura evidencia o fato de que o problema da relação entre a moral e o reino do social não se localiza na estreita vinculação estabelecida entre eles, mas sim na maneira pela qual tais termos e tal relação

são concebidos. Por conseguinte, evitando a concepção da sociedade como uma personalidade *sui generis*, exterior aos indivíduos e material, intelectual e moralmente superior a eles, poderemos contextualizar de modo heterodoxo sua perspectiva sobre a moral. Isso nos permite aproveitar potencialidades implícitas eventualmente não exploradas pelo próprio Durkheim.

Proponho recuperar de um ponto de vista etnográfico a abordagem de fenômenos social e historicamente situados estabelecida por Karl Marx e Friedrich Engels (2001) em *A ideologia alemã*. Trata-se, sinteticamente, de conceber a vida social como um produto sempre em curso e incompleto, feito de indivíduos reais que cooperam em condições relacionais, materiais e ideacionais³ socialmente situadas que, em grande medida, são preexistentes e independem de sua vontade. Nesse sentido, a vida social é produto de um fluxo contínuo de atividade produtiva (Balbi, 2015). O mundo social não só está composto por indivíduos concretos, inter-relacionados e que operam em condições que lhes são impostas, como é também gerado em seu próprio devir, tanto quando se vê transformado quanto quando se vê apenas replicado. Esse é o duplo sentido da noção de “produção” de Marx, que denota tanto a produção em sentido estrito do termo quanto a reprodução. Dito de outra forma, o mundo social é produzido ativamente pelos indivíduos reais em condições determinadas pelo desenvolvimento de formas de cooperação que estabelecem limites objetivos para sua ação e, além disso, exercem sobre ela pressões constitutivas (Williams, 2009: 114).

Essa é a base conceitual a partir da qual proponho pensar a moral. Ao conceber a vida social nesses termos, não só é possível, como necessário, pensar as relações entre a moral e a ação sem postular condições humanas universais que, sendo apenas pressupostos ideológicos, obliteram a atenção dos antropólogos para as condições sociais concretas e historicamente geradas. Nessa perspectiva a moral pode ser tratada como um aspecto analiticamente diferenciável da produção social das condições de cooperação entre sujeitos situados, como um elemento-chave do contínuo trabalho de construção e manutenção das relações sociais pelos atores. Nesse contexto algumas ideias de Durkheim podem servir como instrumentos para compreender o papel da moral na produção de cursos de ação e das relações sociais.

DURKHEIM REVISITADO: A MORAL COMO UM ASPECTO DA PRODUÇÃO DA VIDA SOCIAL

Laidlaw não ponderou adequadamente os pontos em que Durkheim apresentou a maneira pela qual chegou a sua concepção da moral para o segundo quinquênio do século XX: a redefinição da moral em termos que colocam em seu centro o “ideal” e deslocam as regras para um lugar relativamente menos central, e sua caracterização em função da dualidade obrigação/desejabilidade.⁴ Esses pontos foram observados inicialmente por Steven Lukes (1981) e recuperados por Eduar-

do Archetti (1997). A eles é necessário agregar um terceiro: o interesse de Durkheim pelas semelhanças e inter-relações que existiriam entre os “juízos de valor” e os “juízos de realidade”. Abordo-os brevemente a seguir, tentando isolar seus aportes da base funcionalista da argumentação durkheimiana.

Em sua conferência de 1906 sobre a determinação do fato moral, Durkheim (1951a) problematizou a definição oferecida em seu livro sobre a divisão do trabalho, atribuindo-lhe complexidade ainda que sem romper com a influência kantiana. Começou por caracterizar a moral como “um sistema de normas de conduta” e enunciou duas “características distintivas” que permitiriam diferenciar as regras morais das demais. A primeira, como sustentou em seus primeiros trabalhos, é a obrigação, equivalente ao dever kantiano: “[...] as regras morais são investidas de uma autoridade especial em virtude da qual são obedecidas, porque elas ordenam”⁵ (Durkheim, 1951a: 136). No entanto, ele afirmou também que nós, seres humanos, não podemos cumprir as ordens recebidas apenas pelo motivo exposto e delas abstraindo o conteúdo. Para ele, é preciso “que o ato interesse em alguma medida nossa sensibilidade, ou seja, que ele nos pareça de certo modo *desejável*” (Durkheim, 1951a: 137, grifo no original). Propõe então, como segunda característica distintiva da regra moral, “uma certa *desejabilidade*”, a qual representa um “*desejável sui generis*” que “é o que se chama correntemente de o *bem*” (Durkheim, 1951a: 137, grifos no original). Assim, ao dever kantiano se soma o bem: a moral sempre “apresenta essas duas características, embora possam estar combinadas segundo proporções variáveis” (Durkheim, 1951a: 137-138).

Essa dualidade oferece um critério interessante para distinguir a moral de outras formas de normatividade. No entanto, Durkheim insiste em que:

se há uma moral, ela não pode ter por objeto senão o grupo formado por uma pluralidade de indivíduos associados, isto é, a sociedade, *com a condição, contudo, de que a sociedade possa ser considerada uma personalidade qualitativamente diferente das personalidades individuais que a compõem* (Durkheim, 1951a: 140; grifos no original).

A dificuldade reside na forma reificada de conceber a sociedade, que acarreta a defesa da moral como situada num plano de realidade diferente daquele ocupado pelos indivíduos. Durkheim afirma que a *desejabilidade* e a *obrigatoriedade* da moral derivam, respectivamente, do fato de que “a sociedade é uma coisa boa, *desejável* pelo indivíduo” e, ao mesmo tempo, de “uma autoridade moral” que “confere às regras morais caráter obrigatório” (Durkheim, 1951a: 140). Os traços próprios da sociedade como realidade superior aos indivíduos explicam, assim, as características distintivas do fato moral. Evidentemente, se seguíssemos esse caminho seria muito difícil evitar a reificação tanto da sociedade quanto da moral, e tornar-se-ia praticamente impossível pensá-las como produtos da atividade de seres humanos concretos.

Em vez disso, pensar a vida social como o produto sempre inacabado de sujeitos socialmente situados nos habilita a tratar de forma processual e

dinâmica tanto as duas características da regra moral enunciadas por Durkheim como sua eventual conjunção, que confere ao fato social sua natureza especificamente “moral”. Assim, a obrigação e a desejabilidade de certas formas de comportamento, relações sociais, arranjos institucionais aparecem como produtos de processos sociais ao longo dos quais é possível não apenas transformar o que foi inicialmente postulado como desejável em algo consagrado como obrigatório, mas também revestir de aspecto desejável o que era inicialmente tido como obrigatório. É também possível que um fato perca seu caráter moral em um meio social que não o consiga produzir eficazmente como obrigatório e/ou como desejável. Isso não só nos proporciona um critério para distinguir a moral de outras formas de normatividade, como também equivale a pensá-la como produto provisório por definição da ação humana socialmente situada e que necessita de recriação permanente, submetendo-se ao “risco” de ser transformada.

Por outro lado, vale a pena revisar a redefinição durkheimiana da moral em termos que colocam em seu centro o “ideal”. Durkheim (1951a, 1951b, 1992) dedicou atenção crescente aos aspectos emotivos e cognitivos da moralidade, centrando seu interesse nos momentos de aceleração da vida social, quando a intensificação do trato social e do comércio intelectual e emotivo que os acompanha cria e recria a moral, e conferindo cada vez mais importância às crenças morais, que ele concebia sob a forma de “ideais” (Archetti, 1997: 100-101). A noção de ideal, diferente da de “regra”, deixa em aberto um espaço de indeterminação vinculado às inclinações afetivas dos indivíduos, a suas interpretações a respeito e à imaginação. Como percebeu Archetti (1997: 101), essa perspectiva permite considerar os sentidos morais como não completamente dados, mas, sim, construídos, e deixa aberta a possibilidade de que os atores façam escolhas. A meu ver, as observações de Archetti são particularmente interessantes, pois permitem pensar a moral em termos cognitivos, ou seja, como um aspecto das formas de conhecimento dos sujeitos no decorrer de sua construção cooperativa do mundo social.⁶

A possibilidade de pensar a moral como fenômeno cognitivo encontra-se também implícita no tratamento que Durkheim oferece às relações entre os chamados juízos de valor e juízos de realidade, contexto em que suas considerações sobre a origem e o papel dos ideais foram desenvolvidas. Com efeito, sua análise o conduz a propor uma estreita semelhança e inter-relação entre os dois juízos, concluindo que “não existe entre ambos diferenças de natureza” (Durkheim, 1951b: 240). Por um lado, o “juízo de valor expressa a relação de uma coisa com um ideal”, mas “é também uma realidade a sua maneira”, de modo que a “relação expressada une, portanto, dois termos dados, exatamente como num juízo de existência” (Durkheim, 1951b: 240). Por outro, como “conceitos”, os juízos de realidade “são igualmente construções do espírito, isto é, dos ideais” (Durkheim, 1951b: 241).

A diferença entre conceitos e ideais de valor traduz-se nos dois tipos de juízos. Com efeito, os juízos que fazem uso de conceitos “reduzem-se a analisar a realidade e a traduzi-la tão fielmente como seja possível”, enquanto os que se valem de ideais de valor “expressam o aspecto novo mediante o qual se enriquece a realidade sob a ação do ideal” (Durkheim, 1951b: 242). Essa diferença, porém, é apenas uma consequência das circunstâncias nas quais opera a “faculdade de julgar”, afirma, “sem que tais diferenças cheguem a alterar a unidade fundamental da função” (Durkheim, 1951b: 242). Para Durkheim, então, a distinção entre os juízos de valor e de realidade é apenas contextual e relativa, e os conceitos e os ideais de valor compartilham a mesma natureza. O conjunto dessas formulações conflui para o tratamento da moral em termos essencialmente cognitivos: a valoração, em definitivo, nada mais é do que um aspecto do conhecimento.

No entanto, aqui também as ideias de Durkheim permanecem atadas a supostos empiristas e funcionalistas. É fundamental lembrar que ele concebia os momentos de aceleração da vida social, nos quais os ideais seriam gerados, como ocasiões em que “as consciências individuais” entram em relações tão “estreitas”, que “de sua síntese” surge “uma vida psíquica de um novo gênero” caracterizada por sua “particular intensidade” e por ser “qualitativamente distinta”, no sentido em que “o indivíduo se desinteressa, se esquece de si mesmo, entregando-se por inteiro aos fins comuns” (Durkheim, 1951b: 233). Isso significa que quem cria os ideais é a sociedade como personalidade *sui generis*, distinta de seus membros, a qual já se fez referência, com o que o raciocínio recai na distinção supostamente empírica entre esses dois termos. Além disso, Durkheim associa ao ideal as características da própria sociedade, afirmando que os “ideais não são outra coisa senão as ideias nas quais se reflete e resume a vida social, tal qual é nos momentos culminantes de seu desenvolvimento” (Durkheim, 1951b: 236) e que os “elementos que constituem o ideal se acham, pois, tomados da realidade, mas se encontram combinados de uma nova maneira. E é precisamente a novidade dessa combinação o que produz a novidade do resultado” (Durkheim, 1951b: 237). Isso quer dizer que o ideal combina uma descrição do “ser” da sociedade surgida de sua própria realidade empírica com o postulado de um “dever ser” que a induz a avançar em sua direção, que é produto da ação coletiva entendida como a forma em que a sociedade alcança sua plena existência empírica (Durkheim, 1992: 323; 1951b: 233).⁷

Se, em vez disso, pensarmos a sociedade como um fluxo contínuo de atividade produtiva, as observações de Durkheim sobre os ideais, conceitos e juízos de realidade e de valor podem ser vistas como a contraparte da ideia de que a obrigação e a deseabilidade de certas formas de comportamento, relações sociais, arranjos institucionais devem ser entendidas como produtos de processos sociais. Dissemos que essa consideração da dualidade da moral nos conduzia a entendê-la como um produto socialmente situado e provisório,

da ação humana desdobrada em processos sociais de diversa natureza. Podemos agora acrescentar a abordagem cognitiva dessa ação, ou melhor, enfatizar um determinado aspecto das formas de conhecimento produzidas pelos sujeitos no curso de sua construção cooperativa do mundo social (Balbi, 2007a, 2014). Esse mundo requer a formulação e o emprego de representações socialmente eficazes sobre a natureza simultaneamente desejável e obrigatória de certos cursos de ação, relações sociais, arranjos institucionais.⁸ Dessa forma, não é a “sociedade” que faz com que certos fatos se revistam de um caráter moral, mas, sim, isso é o resultado de processos sociais nos quais atores disputam, impõem, aceitam e/ou concordam com – de acordo com cada caso – o significado de tais fatos em termos de sua desejabilidade relativa e de seu caráter imperativo. De acordo com esse viés, a moral pode ser entendida produtivamente como um tecido, sempre em confecção, de conhecimentos referidos à desejabilidade e obrigatoriedade relativas aos cursos de ação e às relações sociais que, ao mesmo tempo que respondem àqueles, os configuram e os reconfiguram em seu próprio desenvolvimento.⁹

Em suma, retomar as ideias de Durkheim destituindo-as de seus supostos positivistas e funcionalistas oferece-nos: um critério para definir a moral e distingui-la de outras formas de normatividade; um princípio analítico para abordá-la, estabelecendo uma visão centrada na natureza bidirecional de suas relações com a ação humana; e uma indicação sobre o plano analítico em que deveria ser tratada, que é o da cognição humana, em que se pode considerá-la um aspecto analiticamente discernível dos processos pelos quais nós, seres humanos, entendemos e desenvolvemos nossas práticas. Assim, podemos pensar que a moral se distingue pela postulação eficaz em determinado meio social de certos cursos de ação etc. simultânea e indissociavelmente desejáveis e obrigatórios. Tal postulação abarca uma diversidade de formas que vão desde a evocação de ideais relativamente indefinidos até a invocação de regras explícitas e sancionadas, passando pelo estabelecimento de juízos mais ou menos estendidos sobre fatos particulares e pela afirmação socialmente eficaz de valores (ou seja, de conceitos a que se associam, com maior ou menor regularidade, determinados sentidos e certas cargas emotivas). Reelaboradas nesses termos, em vez de bloquear a consideração da moral como um aspecto da vida humana, as ideias de Durkheim podem servir-nos para pensá-la como um aspecto central da produção das formas de cooperação entre atores socialmente situados e do controle diferencial por eles exercido, um a um, nesse âmbito.

CONFLITOS E VALORES MORAIS NUMA ORGANIZAÇÃO COOPERATIVA

Ilustrarei esse ponto de vista referindo-me brevemente a fatos relacionados a uma das análises etnográficas que embasaram seu desenvolvimento. Deixo de lado alternativas mais complexas (por exemplo, Balbi, 2007a) para centrar-me em materiais mais propícios a uma apresentação breve. Farei referência aos

padrões dos conflitos em curso numa cooperativa de pescadores comerciais artesanais da área do Delta do Rio Paraná entre a segunda metade da década de 1980 e a primeira da de 1990.¹⁰ Enfocarei particularmente o lugar ocupado nesse contexto por alguns conceitos derivados da doutrina cooperativista, tais como *democracia, igualdade, solidariedade, excedentes* e, desde logo, *cooperativa*¹¹ (Balbi, 1998a, 1998b, 2000, 2007b, 2011). Começarei expondo aqueles aspectos mais relevantes do processo produtivo pesqueiro e do entrelaçamento das relações sociais da cooperativa, para dar conta de como seus associados atribuíam sentido a esses conceitos e como os aplicavam em sua ação.¹²

A cooperativa funcionava na cidade de Victoria, província de Entre Ríos, localizada sobre o riacho homônimo e era o principal centro pesqueiro de águas doces da Argentina. A atividade centrava-se na produção do pescado fresco – isto é, conservado em gelo e em geladeiras até seu consumo – destinado principalmente ao comércio varejista do noroeste argentino, sendo a principal espécie de peixe da atividade o curimatá (*prochilodus lineatus*). A origem do processo produtivo remonta à década de 1960, quando se consolidaram suas principais características, ainda vigentes durante o período aqui considerado.

O processo de produção dividia-se em dois: o trabalho de captura do peixe, desenvolvido por pescadores artesanais independentes, que geralmente trabalhavam sozinhos ou eram ajudados por membros de suas unidades domésticas e empregavam *ferramentas* muito simples e de baixa produtividade; e o trabalho de traslado do pescado aos centros de consumo, em mãos de pequenos empresários que denominarei “aprovisionadores extra locais” porque geralmente eram provenientes da província vizinha de Santa Fé. Esses empresários eram os únicos atores que contavam com meios técnicos (caminhões térmicos, máquinas para triturar gelo etc.) e tinham os contatos e a capacidade de gestão necessários ao acesso aos centros comerciais de consumo, contratando para tanto caminhoneiros e estivadores como trabalhadores assalariados.

Existia relação de intercâmbio desigual (isto é, de extração de mais-valia em forma de produtos) entre o pescador e o provisionador extralocal. O primeiro, que não podia conservar o peixe fresco, nem ter acesso direto aos centros de consumo, devia aceitar os preços impostos pelo segundo. Esse intercâmbio desigual reproduzia os fundamentos da estrutura do processo produtivo, mantendo a maior parte das unidades produtivas e domésticas dos pescadores em condições de reprodução simples ou apenas ampliada. Isso os impedia de estender suas atividades ao processo de traslado, levando a uma situação crônica de reprodução deficitária que os forçava frequentemente a abandonar a pesca, ainda que temporariamente, para se dedicar a outras atividades.

A coordenação das atividades produtivas, necessária para a concretização de cada ciclo de produção, era proporcionada por diversos “intermediários”, cujo trabalho consistia em assegurar que as tarefas de captura do peixe se ajustassem às necessidades dos provisionadores extralocais. Entre eles encontravam-se os

aproveitadores “fluviais”, proprietários de *barcos* que percorriam diferentes rotas ao longo do Delta, comprando em condição de monopólio a produção dos habitantes dos lugares por onde passavam; um aproveitador “local” que se valia de relações pessoais com numerosos pescadores – baseadas em prolongadas séries de favores que lhes oferecia – para concentrar sua produção e vendê-la aos aproveitadores extralocais ou, simplesmente, comprá-la por conta deles; e a cooperativa de pescadores, que organizava as tarefas de seus sócios e de outros pescadores que lhe vendiam seus produtos, concentrando estoque que revendia aos aproveitadores extralocais. A cooperativa competia diretamente com o aproveitador local por cooptar os pescadores da cidade e das proximidades, e durante algum tempo também o fez com alguns aproveitadores fluviais, usando um *barco* para comprar a produção de moradores das ilhas não associados à organização.

Na prática, os intermediários canalizavam o intercâmbio desigual em favor dos aproveitadores extralocais, uma vez que esses fixavam os preços máximos pagos pelo peixe. A percepção dessa situação por parte dos pescadores refletia-se no uso do termo *aproveitador* para denominar indistintamente aproveitadores extralocais, locais e fluviais (as distinções ficavam à mercê dos contextos de uso do vocábulo) e no uso do plural *aproveitadores* para referir todo esse conjunto. Emergia também na concordância quase universal de que eram todos “parasitas” ou “exploradores” que sugavam dos pescadores o que deveria ser “seus lucros”.¹³ Além disso, os pescadores que se opunham à cooperativa ou a seus sócios mais influentes costumavam acusá-los de ser *aproveitadores*, desqualificando-os ao apontar a semelhança existente entre a posição da organização e as dos outros intermediários.

Os interesses dos sócios da cooperativa coincidiam parcialmente, posto que todos eram afetados pelas condições de intercâmbio desigual, mas estavam longe de ser homogêneos, tendendo a diferenciar-se de acordo com os níveis de reprodução de suas unidades produtivas e domésticas, que variavam de deficitários a ampliados, especialmente em dois aspectos. Um deles remetia à política comercial da organização, na qual havia possibilidades opostas de restringir a venda ao comprador ou aos compradores que pagassem os melhores preços e de priorizar a distribuição dos produtos vendendo a todos os compradores, embora aceitando preços mais baixos. Cada opção convinha mais aos pescadores mais exitosos ou aos menos prósperos dependendo dos preços do peixe e do volume da demanda. O outro aspecto referia-se ao destino dado aos *excedentes* (o modesto superávit que a cooperativa acumulava ocasionalmente) e aos créditos e subsídios fornecidos por organismos públicos e ONGs. Eles podiam ser empregados pelos pescadores mais prósperos para adquirir bens de capital de uso comum (um *freezer*, um caminhão etc.) ou pelos sócios mais humildes para subsidiar a compra de *ferramentas*.

Essa diferenciação de interesses se combinava com os distintos tipos de relações pessoais que atravessavam a organização (parentesco consanguíneo

e por afinidade; amizade entre homens de similares condições sociais e materiais; laços de dependência pessoal, concebidos como *amizades*, entre pescadores mais humildes e outros mais prósperos que lhes forneciam ajudas várias etc.). Com sua densidade e entrelaçamento, conformavam grupos de integração variável que disputavam o controle da cooperativa, numa infundável sucessão de conflitos marcados por apelos a conceitos de forte carga moral do ideário cooperativista: *solidariedade*, *democracia*, *igualdade*, *excedentes* etc. Embora tais vocábulos fossem empregados em outros múltiplos contextos, sempre eram usados pelos sócios supostamente na perspectiva da doutrina cooperativista, dos instrumentos jurídicos que regulavam o cooperativismo na Argentina na época e o *estatuto* da organização. Contudo, os sentidos a eles atribuídos variavam claramente segundo quem os empregava e em qual contexto o faziam e, de fato, seus “verdadeiros” significados eram objeto de reiteradas disputas.

Por exemplo, a *igualdade* que a cooperativa devia promover podia ser entendida como a de todos os pescadores (segundo aqueles sócios que, num certo momento, atuavam no sentido de que a organização se associasse às autoridades locais para controlar as atividades dos *aprovisionadores*); como a de todos os sócios quanto ao acesso aos recursos da organização (do ponto de vista daqueles que queriam comprar um *freezer* para a venda varejista de seus produtos); ou ainda como a de todos, porém no sentido muito diferente de promover a igualização de suas condições materiais, usando os recursos disponíveis em favor dos mais pobres (segundo aqueles que impulsionavam a entrega de subsídios aos pescadores que tinham poucos metros de rede, botes em mau estado etc.). Do mesmo modo, a *solidariedade* podia contemplar todos os pescadores ou somente aqueles que faziam o esforço de associar-se para enfrentar os *aprovisionadores*. A *democracia*, por sua vez, podia comportar a necessidade de promover ativamente a participação dos sócios ou ser concebida como fundada no dever de participar (ideia que implicava afirmar a autoexclusão da tomada de decisões por parte daqueles que não intervinham ativamente nos assuntos da cooperativa). Como no caso da *igualdade*, essas diferentes interpretações eram sustentadas por grupos de associados cujos interesses se opunham dependendo da situação.

As diferentes versões desses conceitos eram impostas alternadamente conforme o poder relativo de seus grupos proponentes. Entre tais grupos estabelecia-se um jogo de alianças dinâmico e complexo, por muito tempo marcado pelas relações tensas entre um grupo relativamente duradouro de pescadores mais ou menos prósperos e outro, muito mais variável, liderado por um dos produtores mais importantes e integrado por alguns de seus parentes, além de numerosos pescadores de condição mais humilde, que mantinham com aquele relações de *amizade* marcadamente desiguais. O intercâmbio desigual a que todos estavam submetidos, a instabilidade da demanda e os preços, as diversas e variáveis situações das unidades domésticas e produtivas dos sócios e a complexa dinâmica das relações pessoais combinavam-se para impedir que

nenhum desses grupos pudesse consolidar seu controle sobre a cooperativa. Tais variáveis faziam com que a amplitude e integração de cada grupo variassem, fosse por mudanças nos interesses de alguns de seus integrantes, fosse pelo distanciamento (pelo menos temporário) de outros para tratar diretamente com os *aprovionadores* ou para se dedicar a outras atividades.

No decurso de tais confrontos, em geral relativamente discretos, mas ocasionalmente abertos, determinadas interpretações dos conceitos convenientes para uma parte dos associados apresentavam-se como as mais convenientes para todos e para a própria organização e, ao mesmo tempo, como adequadas à doutrina cooperativista, às disposições legais pertinentes e ao *estatuto*. Quando um dos grupos não alcançava consenso abrangente, apelava para o Conselho de Administração, cujas resoluções podiam ser apresentadas formalmente como emanadas da vontade coletiva dos sócios. Quando se alcançava consenso abrangente, produzia-se a consagração mais ou menos efêmera de uma ou outra versão interpretativa desses conceitos como aquela mais correta, o que tornava desejável sua adoção como adequada à atuação de uma *cooperativa*. Nesse caso, essa versão era sustentada oficialmente pela organização e passava a fundamentar explicitamente as políticas implementadas pelo Conselho de Administração, legitimamente apresentadas como de cumprimento obrigatório. Ocasionalmente tal versão tornava-se o fundamento explícito de sanções formais aplicadas aos sócios que se opusessem a suas resoluções por aqueles que controlavam a cooperativa. Desse modo, num contexto sempre dinâmico, distintas interpretações dos conceitos atribuídos à doutrina cooperativista conjugavam temporariamente a desejabilidade e a obrigatoriedade atribuída a esse corpo doutrinário e se associavam à atuação entendida como adequada para uma *cooperativa*.

Por outro lado, os sentidos atribuídos a esses conceitos não eram totalmente elásticos, assim como não o eram os cursos de ação impulsionados por aqueles que controlavam a cooperativa em diferentes situações. Por exemplo, a organização pagava sistematicamente aos *não sócios* preços superiores àqueles pagos pelos *aprovionadores*, uma vez que se entendia que seu papel era o de combater a *exploração* dos pescadores. Segundo se pressupunha cada vez que se discutia esse assunto, tal tarefa exigia a *solidariedade* entre todos os pescadores; e se não havia plena *igualdade* no trato dado a sócios e *não sócios*, era tão somente porque estes últimos não se decidiam a somar-se plenamente à causa defendida. Essa questão também envolvia indiretamente certo aspecto da noção de *excedentes*. Habitualmente, os associados a eles se referiam de maneira que sugeria considerá-los “lucros” próprios da cooperativa, pois se faziam contínuas referências a sua acumulação e a sua inversão orientada para a produção de *excedentes* crescentes. Todavia, tais referências sempre giravam em torno da política de vendas da cooperativa ou da aquisição de bens de capital de uso comum, que possibilitassem sua capitalização. Em contra-

partida, jamais eram suscitadas pelo assunto dos preços que se deveriam pagar aos *não sócios*. Isso revela que, embora o conceito de *excedentes* incorporasse elementos de tais concepções nativas a respeito dos lucros, também evocava certos limites com relação ao que a cooperativa podia legitimamente fazer para aumentá-los.

Esses exemplos sugerem que os conceitos associados à doutrina cooperativista constituíam valores morais que orientavam o comportamento dos *sócios*. O ponto-chave era a forma dominante em que era representada a própria *cooperativa*, que guardava estreita relação com a experiência do intercâmbio desigual. Os associados mais influentes (vários pescadores prósperos que se mantinham de maneira prolongada como *sócios ativos* e um homem que só pescava ocasionalmente, mas havia sido o *promotor* formal de sua fundação e participava habitualmente de sua administração) concebiam a *cooperativa* como dotada de valor axiomático como meio eminente para combater a *exploração* dos pescadores pelos *aprovisionadores*. Além disso, essa era a única forma de representar a organização, que se manifestava publicamente em sua agitada vida interna. Assim, ela era evocada sistematicamente para justificar os preços pagos aos *não sócios*. Outrossim, associava-se à prática de não fazer *recrutamentos de sócios* abertos para, em seu lugar, incorporar indivíduos recomendados por algum associado e, particularmente, aqueles *não sócios* que já há algum tempo vendiam com exclusividade sua produção à cooperativa, procedimento que para os associados mais influentes comprovava sua predisposição para trabalhar em favor da associação. No mesmo sentido podemos compreender a relutância em excluir do padrão quem não atuasse há muito como *sócio ativo*, a resistência em expulsar *sócios* que violavam o *estatuto* vendendo seus produtos aos *aprovisionadores*, e os árduos esforços dispendidos pelos personagens mais destacados dos grupos confrontados no sentido de se assegurarem de que seus rivais não abandonassem a cooperativa quando perdessem influência e pudessem suportar políticas institucionais que não os favorecessem. Trata-se, em todos os casos, de condutas que manifestam o contínuo trabalho dedicado a manter a *cooperativa* como alternativa viável pela qual organizar as atividades produtivas e canalizar seus produtos.

Por último, e muito especialmente, o valor axiomático atribuído à *cooperativa* era o que permitia que, uma vez estabelecido o predomínio de alguma das interpretações dos conceitos de *igualdade*, *solidariedade*, *democracia*, fosse possível considerá-la desejável e, portanto, de aplicação obrigatória. A existência da organização e a renovação de sua massa societária não eram produtos de um trabalho sistemático de promoção do ideário cooperativista. Pelo contrário, apenas o *promotor* havia lido alguma vez manuais de cooperativismo; a maioria dos *sócios* jamais havia visto o *estatuto*, e até o *regulamento interno* era conhecido apenas vagamente por uns poucos homens influentes. O valor atribuído a alguns conceitos centrais da doutrina cooperativista não provinha,

então, de uma valoração positiva abstrata, e sim da forma de valorização dessa *cooperativa* em particular. Assim, o valor axiomático associado duradouramente à *cooperativa*, vista como recurso eminente para combater a *exploração*, era a chave para que os demais conceitos adquirissem e pudessem manter sua condição de valores morais, apesar da labilidade dos sentidos a eles associados. Dessa forma, os conflitos que dividiam os associados reproduziam esses valores em lugar de colocá-los em questão. Seguramente isso teria acontecido se as contínuas representações desses conceitos que, de todo modo, mantinham-se dentro de espectros de variação bastante estreitos, não estivessem sempre limitadas por sentidos mais estáveis, axiomáticos.

A imposição de linhas de ação institucional com base em interpretações consagradas dos conceitos doutrinários mostra que os associados disputavam permanentemente por deixar clara a validade em termos morais dos cursos de ação considerados mais convenientes para cada um. Inadvertidamente, porém, ao fazê-lo estavam também cooperando na produção de uma certa forma de entender o que era a *cooperativa*, quais eram o sentido de sua existência e os cursos de ação a ela adequados e, finalmente, quais eram e como deviam ser processados seus próprios interesses pessoais em semelhante contexto. Encontramo-nos no plano do conhecimento: da produção e do desdobramento de conceitos e do estabelecimento, sempre em andamento, de entendimentos e juízos de valor sobre o mundo social por meio dos quais, afinal de contas, os atores não fazem mais do que produzi-lo ativamente. Essa atividade não se dava num vazio social e material, mas ocorria em condições determinadas que, por sua vez, a determinavam. Assim, por um lado, *igualdade*, *solidariedade* e *democracia* eram conceitos moralmente carregados, cujos conteúdos detalhados mudavam em função do caráter dinâmico das relações sociais que conformavam a *cooperativa*, o que, por sua vez, resultava das condições gerais do processo produtivo, do lugar da organização nesse processo etc. Essa dinâmica impedia sistematicamente o estabelecimento de acordos duradouros e exaustivos sobre os sentidos desses conceitos, de modo que os homens incorporados à *cooperativa* – que já eram portadores de sentidos associados aos mesmos vocábulos em outros âmbitos – tampouco podiam socializar-se em uma série de representações mais ou menos estáveis que deveriam abraçar como cooperativistas. Por outro lado, as variações estavam limitadas pela associação entre esses valores e outros, cujos sentidos eram mais estáveis: os de *cooperativa* e *excedentes*. Os sentidos atribuídos a esses conceitos associavam-se a relações sociais que eram, justamente, duradouras e nas quais os pescadores, em geral, haviam sido socializados ao longo de toda a sua trajetória: as relações de intercâmbio desigual mantidas com os *aprovionadores*. Por isso, esses sentidos orientavam o comportamento dos associados de maneiras mais unívocas, sistemáticas e duradouras. Esse contraste entre sentidos mais ou menos estáveis associados a diversos valores morais resultam, por sua vez, do caráter menos ou mais variável de determina-

das relações sociais e das condições materiais em que elas se desenvolvem. Isso ilustra a natureza socialmente situada e determinada dos processos por meio dos quais os atores produzem ativamente seus conhecimentos sobre seu próprio mundo social e, conseqüentemente, contribuem para produzi-lo.

Afirmo que a moral pode ser considerada um aspecto analiticamente diferenciável da produção social das condições de cooperação entre sujeitos socialmente situados. No caso considerado, ao produzir entendimentos e juízos mais ou menos duradouros com respeito à *cooperativa*, à *igualdade*, todos os associados estavam participando do contínuo “trabalho” que implicava tanto a construção e a manutenção das relações sociais que constituíam efetivamente a cooperativa quanto seu variável posicionamento ante os condicionamentos sociais, materiais e ideacionais que incidiam sobre sua atuação. O fato de esse processo assumir a forma de uma sucessão de conflitos entre grupos que lutavam pelo controle da organização não é de estranhar, pois o sentido dado por Marx ao conceito de “cooperação” envolve, por definição, a existência de contradições e de desigualdades ao menos potenciais. Era no contexto de seus enfrentamentos, e por meio deles, que todos os associados contribuíam, embora diferencialmente, para a produção social de maneira variável mas relativamente compartilhada, ao entender o que era e o que deveria ser sua cooperativa e, assim sendo, cooperavam também para dar forma ao que ela efetivamente era.

A leitura hegemônica de Durkheim no incipiente campo de estudos antropológicos sobre as moralidades e a ética ordinária contenta-se em desqualificar as bases positivistas, empiristas e funcionalistas de seus escritos sobre o tema, negligenciando seu desenvolvimento e sua complexidade. Recuperando algumas sugestões seminais do pensamento de Marx, busquei ir além dos estereótipos sobre Durkheim, a fim de extrair de seus escritos tardios alguns elementos potencialmente úteis para abordar a moral como um aspecto integral da produção da vida social. Se pensada em termos da conjugação socialmente situada dos elementos de obrigatoriedade e desejabilidade, e se tratada como um fenômeno relativo ao plano do conhecimento utilizado por seres humanos concretos para produzir e reproduzir o mundo social que habitam, a moral pode ser abordada sem reificação e sem que se assuma que depende de supostas qualidades humanas universais igualmente reificadas. O aprofundamento desse enfoque, a meu juízo, pode colocar-nos em melhores condições para analisar as formas em que as demandas morais orientam e condicionam o comportamento e, portanto, para entender a moral com relação aos fenômenos do controle social, da dominação e da desigualdade.

Fernando Alberto Balbi é doutor em antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da UFRJ. Atualmente é professor da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires (UBA) e pesquisador do Conselho Nacional de Investigaciones Científicas e Técnicas (Conicet) da República Argentina. Atua nos campos da antropologia da política, dos estudos antropológicos sobre moral e da teoria antropológica.

Publicou *De leales, desleales y traidores: valor moral y concepción de política en el peronismo* (2007).

NOTAS

- 1 Considerarei apenas a literatura antropológica recente sobre moral, moralidades, ética etc., em relação ao tema proposto, evitando referir-me a numerosos trabalhos que fizeram contribuições significativas, mas não prestaram especial atenção à produção de Durkheim.
- 2 A única exceção significativa a esse respeito entre os autores mais influentes é Didier Fassin (2008, 2011, 2012).
- 3 Tais aspectos são entendidos não como planos empiricamente diferenciados, e sim como dimensões analiticamente diferenciáveis. Ver Williams (2009: cap. II).
- 4 A partir da filosofia, Raquel Andrade Weiss (2010: 99-112 e 199-214, especialmente) analisou minuciosamente o desenvolvimento paulatino dessas mudanças de ênfase no pensamento de Durkheim, enquanto Bruno Karsenti (2012) examinou detalhadamente o problema das relações entre obrigação e deseabilidade em sua definição de fato moral.
- 5 As citações dos trabalhos de Durkheim neste artigo foram traduzidas diretamente das edições em espanhol usadas pelo autor [N. T.].
- 6 Explorei essa alternativa numa série de trabalhos dedicados a diversas temáticas. Ver Balbi (2000, 2007a, 2007b, 2011, 2013, 2014).
- 7 Cabe ressaltar a importância que tinha para Durkheim a ação coletiva, entendida como aquela em que os indivíduos se entregam por inteiro aos fins comuns e “a sociedade é algo mais vivo, que está mais em ação e, por conseguinte, é mais real” (Durkheim, 1992: 323), como afirma o autor referindo-se às cerimônias religiosas. De fato, a análise que dedicou em 1911 à formação e à revitalização dos ideais por obra da ação coletiva suscitada, respectivamente, por momentos de efervescência social e por cerimônias públicas (Durkheim, 1951b: 232-237) é visível em *As formas elementares da vida religiosa*, de 1912, no tocante ao modo como a sociedade é representada sob a forma hipostasiada e transfigurada do princípio sagrado (especialmente, Durkheim, 1992: 193-202) e de sua periódica recriação por meio dos rituais (especialmente, p. 319-325). O próprio Durkheim ressaltava essa proximidade ao assinalar que “a sociedade cria, do nada, objetos sagrados”, sem que isso

aconteça necessariamente em termos religiosos, a partir do que concluiu que “o poder moral que se confere à opinião e aquele de que se revestem os seres sagrados têm, no fundo, origem idêntica e constam dos mesmos elementos” (p. 200). No mesmo sentido, afirmava que a periódica revitalização dos ideais era produto das “cerimônias públicas, sejam religiosas ou laicas, os sermões de toda classe realizados pela Igreja ou pela escola, as representações dramáticas, as manifestações artísticas; enfim, tudo aquilo que pode aproximar os indivíduos e fazê-los comungarem uma mesma vida intelectual e moral” (Durkheim, 1951b: 235-236). Ver a esse propósito Weiss (2010: 228-246) e Karsenti (2012: 26-28 e 33-35).

- 8 Na antropologia contemporânea, as perspectivas “aristotélicas” sobre as moralidades, a ética etc. costumam também abordá-las em termos cognitivos, embora remetendo, como já se disse, a apriorismos com relação à condição ou à natureza humana (Laidlaw, 2002; Faubion, 2011; Das, 2012; Zigon, 2007, 2009; Mattingly, 2013). Em contrapartida, a partir da perspectiva filosófica, autores como Mark Johnson (1993), Margaret Urban Walker (2003) e, muito antes, John Dewey (1922) contribuem para pensar a moral em termos cognitivos, partindo das relações sociais e não dos indivíduos considerados isoladamente. Ver Balbi (2011, 2013, 2014).
- 9 Sigo, em parte, Margaret Urban Walker (2003: 77), que concebe a “vida moral” como “um tecido de entendimentos morais que configuram, respondem a e reconfiguram relações em andamento”. Contudo, a autora os concebe como “desenvolvidos em processos *compartilhados* de descobrimento, expressão, interpretação e *ajuste* entre pessoas” (Walker, 2003: 72; grifos meus), o que envolve supostos normativos relacionados a esforços colaborativos tendentes à produção de certa concordância entre as partes. Por outro lado, a moral é uma dimensão do conhecimento humano que atravessa toda a dinâmica variedade de suas formas (Balbi, 2014: 27-35; 2013; 2011): de suas modalidades incorporadas e tácitas que permitem a experiência de seus mundos como realidades compreensíveis, correspondentes ao plano que Mark Johnson (1987: 104) denomina “entendimento”, até as mais abstratas e reflexivas, baseadas na verbalização e na elaboração discursiva e que devem ser

entendidas como extensões daquele (Johnson, 1987: 102). Nesse sentido, ao reelaborar a definição de Walker, optei por falar em “conhecimentos” e não em “entendimentos”, reservando esse vocábulo, em sua forma singular, para o uso mais limitado que oferece Johnson.

- 10 Anteriormente (Balbi, 2015) sugeri que, para fins heurísticos, a produção do mundo social por sujeitos cuja existência e condições de cooperação são elas mesmas sociais pode ser pensada como o resultado de “processos de produção social”, uma alternativa que visa considerar seriamente a apropriação do conceito de “produção” de Marx. Desenvolver esse ponto de vista exigiria a apresentação de etnografia detalhada do curso dos conflitos ocorridos na cooperativa (ver Balbi, 1998a, 1998b, 2000), o que não se adequa aos limites do presente artigo. Portanto, deixarei o problema dos processos de produção social para outra ocasião e limitar-me-ei a dar conta dos padrões dos conflitos, traçando de maneira generalizada as condições em que operavam os atores.
- 11 A seguir, optei por grifar as palavras e expressões nativas empregadas pelos atores.
- 12 Limitar-me-ei a oferecer a informação imprescindível sobre as características e a história do processo produtivo pesqueiro, remetendo o leitor a Boivin, Rosato & Balbi (2008) para mais detalhes.
- 13 Como o leitor terá percebido, apropriei-me do termo nativo *aprovisionadores* para, ao escrevê-lo sem grifo, diferenciar três tipos de empresários pesqueiros segundo seu pertencimento ou não à localidade e o tipo de tarefas de que se incumbiam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Archetti, Eduardo. (1997). The moralities of argentinian football. In: Howell, Signe (org.). *The ethnography of moralities*. Londres/Nova York: Routledge, p. 99-125.

Balbi, Fernando Alberto. (2015). Creatividad social y procesos de producción social: hacia una perspectiva etnográfica. *Publicar en Antropología y Ciencias Sociales*, XIII/XVIII, p. 9-29.

Balbi, Fernando Alberto. (2014) ...quiero andar con mucha libertad. Consideraciones en torno de los lugares de las organizaciones partidarias y de la conducción en la praxis política de los peronistas. In: Melon, Julio César & Quiroga, Nicolás (orgs.). *El peronismo y sus partidos. Tradiciones y prácticas políticas entre 1946 y 1976*. Rosario: ProHistoria, p. 17-53.

Balbi, Fernando Alberto. (2013). Las concepciones de política como pragmatismos cognitiva y moralmente informados: consideraciones comparativas en torno de algunas prácticas políticas recurrentes entre los peronistas y los radicales. *Actas de las VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social*. FFyL-UBA, Buenos Aires. Disponible em: <<http://www.jias.org.ar/conf-cientifica/comunicaciones/ActasEvento.php>> Acceso em 10 de jul. 2016.

Balbi, Fernando Alberto. (2011). Sobre la orientación moral del comportamiento y los usos prácticos de las orientaciones morales. *Actas del X Congreso Argentino de Antropología Social*. FFyL-UBA, Buenos Aires. Disponible em: <<http://www.xcaas.org.ar/grupostrabajos sesiones.php?eventoGrupoTrabajoCodigoSeleccionado=GT39>> Acceso em 14 set. 2016.

Balbi, Fernando Alberto. (2007a). *De leales, desleales y traídos. Valor moral y concepción de política en el peronismo*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.

Balbi, Fernando Alberto. (2007b). Usos de nociones ambientalistas en las vísperas de un proceso de sobrepesca: actitudes ante el recurso y moralidad entre los pescadores comerciales del Delta del río Paraná (Entre Ríos, Argentina) en la segunda mitad de la década de 1980. *Revista Estudios Sociales Comparativos*, 1/2, p. 89-116.

Balbi, Fernando Alberto. (2000). Interdependencia, memoria institucional y valores morales: fundamentos sociales de la moralidad en una cooperativa de pescadores entrerrianos. *Avá. Revista de Antropología Social*, 2, p. 95-111.

Balbi, Fernando Alberto. (1998a). ...esos son acopiadores. Moralidad y conflicto en una cooperativa de pescadores entrerrianos. Una etnografía. Dissertação de Mestrado. PPAS/ Universidad Nacional de Misiones.

Balbi, Fernando Alberto. (1998b). El modelo como carta mítica. Acerca de algunos presupuestos habituales en el análisis de cooperativas. *Cuadernos de antropología social*, 10, p. 177-190.

- Boivin, Mauricio; Rosato, Ana & Balbi, Fernando Alberto (orgs.). (2008). *Calando la vida. Ambiente y pesca artesanal en el Delta entrerriano*. Buenos Aires: Editorial Antropofagia.
- Das, Veena. (2012). Ordinary ethics. In: Fassin, Didier (org.). *A companion to moral anthropology*. West Sussex: Wiley-Blackwell, p. 133-149.
- Dewey, John. (1922). *Human nature and conduct: an introduction to social psychology*. New York: Modern Library.
- Durkheim, Émile. (1994) [1893]. *La división del trabajo social*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Durkheim, Émile. (1992) [1912]. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- Durkheim, Émile. (1975) [1917]. Introduction à la morale. In: *Textes: 2, religion, morale, anomie*. Paris: Les Editions de Minuit, p. 313-331.
- Durkheim, Émile. (1951a) [1906]. Determinación del hecho moral. In: *Sociología y filosofía*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, p. 135-184.
- Durkheim, Émile. (1951b) [1911]. Juicios de valor y juicios de realidad. In: *Sociología y filosofía*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, p. 213-244.
- Fassin, Didier. (2012). Introduction: Toward a critical moral anthropology. In: Fassin, Didier (org.). *A companion to moral anthropology*. West Sussex: Wiley-Blackwell, p. 1-17.
- Fassin, Didier. (2011). A contribution to the critique of moral reason. *Anthropological Theory*, 11/4, p. 481-491.
- Fassin, Didier. (2008). Beyond good and evil?: questioning the anthropological discomfort with morals. *Anthropological Theory*, 8/4, p. 333-344.
- Faubion, James. (2011). *An anthropology of ethics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heintz, Monica. (2009). Introduction: Why there should be an anthropology of moralities? In: Heintz, Monica (org.). *The anthropology of moralities*. Nova York: Berghahn, p. 1-19.
- Johnson, Mark. (1993). *Moral imagination. Implications of cognitive science for ethics*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.

Johnson, Mark. (1987). *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.

Karsenti, Bruno. (2012). Durkheim and the moral fact. In: Fassin, Didier (org.). *A companion to moral anthropology*. West Sussex: Wiley-Blackwell, p. 21-36.

Laidlaw, James. (2002). For an anthropology of ethics and freedom. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 8/2, p. 311-332.

Lambek, Michael. (2010). Introduction. In: Lambek, Michael (org.). *Ordinary ethics: anthropology, language, and action*. Nova York: Fordham University Press, p. 1-36.

Lukes, Stephen. (1981). *Émile Durkheim. His life and work: a historical and critical study*. Harmondsworth: Penguin Books.

Marx, Karl & Engels, Frederick. (2001) [1845-46]. Feuerbach. Oposición entre las concepciones materialista e idealista (Primer capítulo de *La ideología alemana*). In: *Marx & Engels, Obras Escogidas en tres tomos*, t. I. Moscou: Editorial Progreso. Disponível em: <<http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/feuerbach/index.htm>.> Acesso em 5 dez. 2015.

Mattingly, Cheryl. (2013). Moral selves and moral scenes: narrative experiments in everyday life. *Ethnos*, 78/3, p. 301-327.

Parkin, David. (1985). Introduction. In: Parkin, David (org.). *The anthropology of evil*. Oxford: Blackwell, p. 1-25.

Pocock, David. (1986). The ethnography of morals. *International Journal of Moral and Social Studies*, 1, p. 3-20.

Walker, Margaret Urban. (2003). *Moral contexts*. Oxford: Rowan & Littlefield Publishers Inc.

Weiss, Raquel Andrade. (2010). *Émile Durkheim e a fundamentação social da moralidade*. Tese de Doutorado. PPGF/Universidade de São Paulo.

Williams, Raymond. (2009) [1977]. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.

Yan, Yunxiang. (2011). How far away can we move from Durkheim? Reflections on the new anthropology of morality. *Anthropology of this century*, 2. Disponível em: <<http://aotcpres.com/articles/move-durkheim-reflections-anthropology-morality/>.> Acesso em 5 dez. 2015.

Zigon, Jarrett. (2009). Within a range of possibilities: morality and ethics in social life. *Ethnos*, 74/2, p. 251-276.

Zigon, Jarrett. (2007). Moral breakdown and the ethical demand. A theoretical framework for an anthropology of moralities. *Anthropological Theory*, 7/2, p. 131-150.

**A MORAL COMO PARTE INTEGRAL DA PRODUÇÃO
DA VIDA SOCIAL. UMA LEITURA HETERODOXA
DOS ESCRITOS DE ÉMILE DURKHEIM**

Resumo

Este artigo esboça uma aproximação ao tratamento antropológico da moral como parte integral da produção da vida social por sujeitos concretos, socialmente situados. Para tanto, faço uma leitura dos escritos de Émile Durkheim sobre a moral que se distancia da ortodoxia atualmente predominante nos estudos antropológicos. Procuro orientações para definir a moral, dar conta de suas relações com a ação humana e abordá-la como um fenômeno correspondente ao plano da cognição humana. Ilustro meu ponto de vista com materiais etnográficos referidos à dimensão moral dos conflitos desenvolvidos numa cooperativa de pescadores artesanais às margens do rio Paraná, na Argentina.

Palavras-chave

Moral;
Antropologia Social;
Teoria antropológica;
Etnografia;
Cooperativismo.

**MORALS AS AN INTEGRAL PART OF THE
PRODUCTION OF SOCIAL LIFE. A HETERODOX
READING OF ÉMILE DURKHEIM'S WRITINGS**

Abstract

This article outlines an approach to the anthropological analysis of moral as an integral part of the production of social life by concrete, socially situated individuals. I attempt a reading of Émile Durkheim's writings on moral that differs from the current orthodoxy commonly found in anthropological studies. I search guidelines to define the domain of morality, to analyse its relationships with human action, and to integrate it with human cognition. I illustrate my point of view with an ethnographic account of the moral dimension of the conflicts that occurred in a fishing cooperative on the shore of the Paraná river in Argentina.

Keywords

Morals;
Social Anthropology;
Anthropological theory;
Ethnography;
Cooperative movement.

REGISTROS DE PESQUISA

O QUE É PENSAR DESDE O SUL¹

Inicialmente gostaria de agradecer aos organizadores desta XI Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM) e particularmente ao colega e amigo Nicolás Guigou o convite para inaugurá-la. E agradecer-lhes ainda poupar-me as aflições da decisão sobre a escolha do tema com a sugestão de título para esta conferência: “O que é pensar desde o Sul”. Tema inteiramente coerente com o título geral da própria Reunião – “Diálogos, Prácticas y Visiones Antropológicas desde el Sur”. Ao fazê-lo, também gostaria de cumprimentá-los pela ousadia de convidar-me pela segunda vez a proferir a conferência de abertura, já que o fiz, com meu amigo Claudio Lomnitz, na VIII RAM, numa noite memorável no bellissimo Teatro Astral de Buenos Aires em 29 de setembro de 2009. Ousadia ainda maior posto que o tema na época – e aí por escolha inteiramente própria – fora aparentemente muito próximo ao de hoje. O título era “Lo que nos une” (Velho, 2011); os organizadores de então, porém, sugeriram completá-lo com um subtítulo hoje mais revelador: “diálogos antropológicos sobre (pós)colonialismo”.

Diante de tudo isso me ocorre que seria oportuno analisarmos se a questão de “pensar desde o sul” permanece, em si, estática. Parece-me que não, e a verificação do que isso significava em 2009 e hoje – apesar de se tratar de intervalo de apenas seis anos em que alguns de nós simplesmente ficamos com os cabelos um pouco mais brancos ou mais escassos – pode ser relevante.

Em 2009, recordo bem, eu próprio considerava certa ousadia abordar esse tema. E estava, como se diz em português, cheio de dedos, muito cauteloso-

so. Ou “embaraçado”, para brincar com uma das *trampas* que volta e meia desfaz a enganadora semelhança entre nossas línguas. O tempo também, aliás, vem desfazendo o mito (não no sentido antropológico consagrado) segundo o qual os brasileiros necessariamente entenderiam melhor o espanhol do que nossos *hermanos*, o português. Mito hoje bastante abalado no processo de nossa convivência.

Estava eu, entretanto, cheio de dedos na época porque me parecia que abordar esse tema infringia tabus consagrados em nossa comunidade. Nossas referências eram ainda basicamente eurocêntricas, e o pensamento alternativo – essa postura que pretenderia “pensar desde o sul” não gozava de muito prestígio acadêmico entre nós. Isso se agravava pelo fato de a origem de tal pensamento nem sempre ser acadêmica ou, quando o era, era por vezes considerada periférica. Até certo ponto tais reservas são compreensíveis não só devido ao que seria genericamente um conservadorismo acadêmico, mas também porque éramos fruto de um processo em que essa referência eurocêntrica – intelectual, mas também organizativa – havia tido, seguidamente, um papel, por assim dizer, progressista no questionamento de velhas estruturas locais, por sua vez também eurocêntricas, mas ultrapassadas em suas próprias origens, como fósseis que ganhavam reinterpretação peculiar característica das “ideias fora do lugar”. Ou pelo menos assim eram vistas pelos “jovens turcos”. A meu ver, mesmo os primeiros tempos de uma reunião como a nossa, embora pelo seu próprio recorte carregasse um potencial inovador que nos distinguiu de nossos antagonistas reais ou imaginários, compreensivelmente não poderia deixar de utilizar *a priori* a língua franca disponível, que era por suposto eurocêntrica e mesmo colonial em sua função, já que não possuíamos um ideograma para a comunicação entre falantes de línguas diferentes. Utilizei então uma referência a Roberto Cardoso de Oliveira, que me reportava a um momento anterior descrito por ele mais ou menos do mesmo modo. Isso nos faz lembrar que, embora a comunicação entre os antropólogos latino-americanos se tenha alterado de forma exponencial, ela está longe de se ter iniciado nesses últimos tempos. Um exercício ainda por fazer seria a reconstituição desses momentos anteriores e de como, historicamente, o eurocentrismo nem sempre foi tendência exclusiva em nossas redes de comunicação. As equações desse movimento estão por ser estabelecidas, mas os mais velhos de nós poderíamos dar algum testemunho a respeito, pelo menos como atores coadjuvantes.

Mas, assim como mitos sobre habilidades linguísticas diferenciais vão-se desfazendo, nosso atual processo de aproximação também vai permitindo – assim espero – que o potencial inovador de nosso recorte institucional vá desabrochando mais plenamente para além dos primeiros ensaios. Um indício disso poderia ser o fato de que, em 2009, fora eu a propor o tema, ao passo que agora a própria organização da reunião o fez.

De fato amadurecemos organizativamente e em nosso mútuo conhecimento e sabedoria de relacionamento, mas o ambiente em que circulamos mudou numa direção que soubemos pressentir. Lembro-me de que, já em 2003, participara de um pequeno encontro organizado por Gustavo Lins Ribeiro e Arturo Escobar sobre antropologias mundiais, e que, além dos dois organizadores, reunia presença latino-americana que no conjunto beirava os 40% dos participantes: Esteban Krotz, nosso saudoso amigo Eduardo Archetti, Marisol de la Cadena e eu próprio. Daí resultou um livro publicado originalmente em inglês em 2006 (Ribeiro e Escobar, 2006) e que teve sucessivas edições em espanhol e uma em português, a partir de 2008 na Colômbia, no México e no Brasil. Em 2009, porém, isso ainda era assunto restrito do ponto de vista do conjunto das discussões no âmbito de nossas associações antropológicas e, sobretudo, de nossas elaborações intelectuais – apesar de encontrar ressonância em iniciativas do passado e de já fazer parte então de um esforço de caráter organizativo importante, que redundara na fundação do Conselho Mundial de Associações Antropológicas, de que Gustavo Lins Ribeiro foi o primeiro presidente, em 2004; Conselho esse que em sua fundação abrigava 14 associações, tendo atualmente quase 50.

A discussão desse projeto e de seu significado pode hoje beneficiar-se de um artigo a respeito publicado em 2014 pelo próprio Gustavo no *Annual Review of Anthropology* (Ribeiro, 2014). Ele descreve ali o que seria o movimento das “antropologias mundiais” de que o encontro referido e o livro resultante teriam constituído, sob essa perspectiva, elementos iniciais, juntamente com a organização de uma “rede de antropologias mundiais”, tornada pública a partir de 2001. Descreve ainda os antecedentes desse movimento, dentre os quais se destaca outro empreendimento em que eu também estive envolvido, a publicação, em 1982, de um número especial da revista sueca *Ethnos* (Gerholm & Hannerz, 1982) sobre “antropologias nacionais”. E, ainda, o momento culminante que constituiu a criação do mencionado Conselho. Isso tudo combinado com um número crescente de iniciativas independentes tornadas factíveis pelo processo de globalização e o uso instrumental dos recursos da internet.

Minha expectativa é de que a presente Reunião marque uma etapa importante na generalização desse processo, clara e simbolicamente fixado em seu tema central: “Diálogos, prácticas y visiones antropológicas desde el Sur”. O que não deixa de me surpreender ao descortinar o caminho que percorremos. Ao mesmo tempo, digo que marca uma etapa, mas etapa que, a meu ver, mal se iniciou. Esta será uma ocasião privilegiada para discutir suas implicações.

Neste início imagino apenas que revolução não seria, em nossas práticas as mais naturalizadas, mudarmos radicalmente nosso quadro de referências, a ponto, por exemplo, de não mais ocultar por lapso o trabalho de nossos colegas próximos por detrás de autores anglo-saxões apresentados algumas vezes como “descobridores” quinhentistas chegando em terra bravia. Que revolução não

seria, em nossos cursos, transitarmos tranquilamente por uma literatura não convencional, em construção. Não creio que essa discussão se possa esgotar no espaço de uma reunião. Deveria constituir daqui para a frente reflexão e prática permanentes. Até para corrigir os próprios novos rumos, pois o tamanho e as dificuldades desse empreendimento não podem ser subestimados, já que o espectro do que Aníbal Quijano denominou colonialidade do saber sempre nos rondará. E, mais do que rondar, vai-se manifestar por nosso próprio intermédio, quando inadvertida e viciadamente revelarmos nosso lado “mais realista do que o rei”, que não consegue livrar-se da síndrome do europeu desterrado. Ou mais papista do que o papa, como parece ser a preferência em espanhol; o que, aliás, com este atual papa, não deverá ser nada difícil. Nessa permanente vigilância autocrítica parece-me importante, por exemplo, que a ênfase na diversidade e no pluralismo que caracteriza esse movimento passe pela diversidade do real e dos processos – senão corremos o risco de cair numa celebração de nossa própria diversidade antropológica, numa espécie de antropocentrismo. E de que esse “nós mesmos”, por sua vez, seja pressionado a representar identidades unívocas em inter-relação, que reduzem, paradoxalmente, a diversidade. Em situações como essa o risco adicional é de que as conversações vivas sejam substituídas pelas burocráticas ou diplomáticas no mau sentido à revelia das intenções originais. Ou, ainda, pelo pagamento de pedágio às diversas “culturas de auditoria” que nos apertam por todos os lados, às quais então nos subordinamos em detrimento da substância.

A propósito de diplomacia, outra cautela é a de não carregarmos conosco os interesses de nossos Estados nacionais. Já fui delicadamente lembrado por colegas em Buenos Aires de que a atual crescente internacionalização da antropologia brasileira, incluídos seus campos de pesquisa, poderia ser associada a esses interesses. Estejamos atentos, portanto. Também em relação à presença de empresas brasileiras, sobretudo na América Latina e na África, onde sua atuação é seguidamente questionada por seus efeitos sobre as populações e o meio ambiente, o que nós, antropólogos, já estamos acostumados a ver perto de casa. Sempre admirei aqueles colegas norte-americanos capazes de ser críticos em relação à política externa e às empresas de seu país, atitude que hoje provavelmente tem como figura paradigmática o linguista Noam Chomsky. Não gostaria que ficássemos para trás deles, e a consideração disso em termos de um código de ética talvez pudesse ser contemplada. Além de uma reavaliação sutil e não simplificadora de nossos nacionalismos. Tudo, por sua vez e por dever de ofício, deve tornar-se objeto de análise e de (auto)reflexão. É um ganho reconhecer que as questões de geopolítica devem necessariamente incluir as do saber, mas é igualmente bom lembrar que nelas não se esgotam.

Outra questão da política de nossos países que merece uma nota diz respeito ao que no Brasil se rotula hoje como “ciência, tecnologia e inovação”, o que dá nome a um ministério. Sou obrigado a mencionar algo da experiência

brasileira, mas desconfio que alguns de seus aspectos se repetirão alhures. Creio que já é tempo de não exagerarmos nossas pretendidas excepcionalidades, como seria, em outros domínios, o caso da exaltação da mestiçagem ou a negação da presença indígena contemporânea e mesmo o triunfalismo diante de efêmeros períodos de crescimento econômico, esses sim excepcionais. Tudo isso, na verdade, é bastante recorrente e concomitante, pelo menos em nossa parte do mundo. Sem entrar em questões como corrupção, presença do poder econômico na política e outras mazelas que costumam alimentar, em esquizofrênico contraponto, nosso “complexo de vira-lata” e que se prestam, até, a rótulos eruditos apoiando-se num culturalismo desavisado. Ao mesmo tempo, porém, haverá, evidentemente, diferenças e nuances, igualmente significativas, e espero que algo disso possa ser testado no que diz respeito à política científica, pois ocorre que muito nos temos beneficiado do aumento de escala com que vem operando, apesar das crises, a política pública para ciência, tecnologia e inovação (CT&I), que é o rótulo brasileiro. Simultaneamente, entretanto, temos sido, via o modo de inserção nas redes internacionais, sujeitos a seu espírito fortemente eurocêntrico e subordinado. E nem se pode dizer que isso seja estritamente uma imposição governamental, pois o que o governo quer são resultados. É a própria chamada comunidade científica *lato sensu*, cujo comportamento é subordinado, guiado por ideologia científicista. Essa comunidade, por intermédio de seus membros que participam de ministérios, agências e conselhos, é também formuladora de políticas, embora não sozinha – e hoje temos o curioso fenômeno pelo qual as brechas que surgem no eurocentrismo da política científica não partem da comunidade científica, mas são consequência de uma política mais ampla, de natureza estratégica, que às vezes desafia a geopolítica do saber estabelecida e sua ideologia científicista. O propósito dessa ideologia, na verdade, é colocar o Estado a seu serviço, ao contrário do que postularia a lógica da cooptação simples a que está acostumado o senso comum erudito.

É verdade que nossos cientistas não deixam de admirar – não necessariamente pelos melhores motivos, diga-se de passagem – as condições de trabalho e mesmo os privilégios de que gozam os cientistas na China e que vão sendo dados a conhecer nos últimos anos. O que deve vir a provocar lentamente alguma alteração, embora contra isso se oponha a resistência das redes e culturas corporativas estabelecidas. Mais abertos a esses deslocamentos parecem estar paradoxalmente os setores ligados à “tecnologia e inovação” por razões pragmatistas, menos puramente científicistas. Isso pode levar a uma associação involuntária entre esses setores e os cientistas sociais, cujos interesses socioculturais são factíveis de se apresentar nessa linguagem da tecnologia e inovação em direção bem diferente daquela da ciência dita básica, a que nos acostumamos a atrelar nossas alianças. Nada disso, porém, pode ser engessado ou tratado com ingenuidade. Sobretudo os desafios e embates nes-

sa navegação entre Cila e Caribdis, que representa, especificamente para os antropólogos, o contato direto – e os riscos de contaminação – com as exigências também de outra ideologia que não a do cientificismo, a do desenvolvimentismo insustentável. Esse desenvolvimentismo, já não é de hoje, faz suas vítimas entre nossos parceiros desse coletivo híbrido atualmente chamado de “populações tradicionais”, expressão cujas formulação e constituição seria por si muito instrutivo investigar. Na verdade, é de parceria que se trata aqui, pois no final das contas devem ser esses os nossos parceiros preferenciais, mesmo para os antropólogos com eles não diretamente envolvidos em suas atividades de pesquisa. Pois, a meu ver, é isso o que nos une e oferece oportunidade para o rompimento de barreiras erguidas no âmbito da academia, de outra forma talvez inamovíveis.

Acredito, portanto, que está na hora de enfrentar diretamente o desafio do tema proposto no plano do pensamento: “O que é pensar desde o Sul”. Sem evidentemente pretender esgotar o assunto, que é, afinal de contas, o desta reunião. Começaria sugerindo um aparente paradoxo: o de que, no interior de nossas antropologias, existe, ao lado de outras, mais “clássicas”, uma variante do “mais realista do que o rei” que as circunstâncias podem vir a permitir valorar positivamente. Creio que isso poderá ocorrer analogamente fora da antropologia; por exemplo, no respeito mais obsessivo a certos procedimentos quando esses ganham especial significado estratégico. Em nosso caso, refiro-me à questão da *diversidade*, cuja centralidade compartilhamos com boa parte do conjunto da antropologia, porém possivelmente numa relação diferente com o universalismo ou a unicidade que costumam fazer par com a diversidade numa relação de tensão em que a ênfase sempre oscilou entre esses dois polos numa história que tem levado a periódicas contestações mais fortes à ênfase na diversidade. Seria interessante focalizar esse ponto para ver como nós nos posicionaríamos comparativamente. Porém, por economia, vou apenas mencionar muito brevemente a mais recente dessas contestações, que se dá por via de uma discussão da etnografia, sistematizada em tom deliberadamente provocativo. Refiro-me ao artigo “That’s enough about ethnography!” (“Chega de falar de etnografia”, se poderia traduzir), cujo autor é, em minha opinião, um dos mais criativos e estimulantes da antropologia contemporânea: Tim Ingold (2014).

Indo direta e exclusivamente ao cerne da questão – o que talvez não seja imediatamente evidente, pois o autor só o explicita mais para o final do texto (Ingold, 2014: 392-3) –, creio não ser arbitrário dizer que sua principal preocupação está na ideia de que a ênfase na etnografia (e com ela na diversidade) afastaria a antropologia dos grandes debates públicos e do campo da ciência. Ele cita a propósito aprovativamente Stuart McLean, que se refere ao “particularismo etnograficamente orientado”, que impediria os *insights* antropológicos de produzir os efeitos transformativos mais amplos que esperaríamos.

Isso prejudicaria não só a pesquisa e a escrita antropológicas, como também a relevância da disciplina para a compreensão dos processos sociais contemporâneos.

Vale observar que Ingold é crítico extremamente arguto dos procedimentos normais da ciência contemporânea. Aqui, no entanto, não parece ter conseguido ultrapassar a barreira da ciência normal e do eurocentrismo. Eu sugeriria que podemos levar adiante sua própria crítica, já que entre nós talvez seja especialmente claro o fato de que, tal como as etnografias quando tomadas em seu conjunto, a diversidade não é uma questão particularista, mas representa, pelo contrário, um nó górdio crucial não só para o entendimento de nossas sociedades, como também de seus conflitos e transformações. Embora nessa caminhada possamos até nos utilizar de certo tipo de europeus: aquele que Ernesto Sábato sugeriu que, sendo excêntrico e intempestivo, poderia ser mais bem compreendido pelos “bárbaros” latino-americanos (Velho, 2007a: 187). E no qual eu incluiria o próprio Ingold. Representantes todos, talvez, de outra modernidade, que se esboçou sobretudo no século XVII, mas que a aposta seria poder ser ainda retomada.

Desse conjunto eu destacaria o filósofo Espinoza (Velho, 2015), pois, ao se referir a três gêneros de conhecimento, ele parece sugerir uma poderosa inversão do que hoje chamaríamos de ciência normal. Ao passo que o primeiro diz respeito à imaginação, o segundo se refere à razão e à ciência, tratando das *noções comuns*. O terceiro gênero de conhecimento, porém, associado à chamada ciência intuitiva, pretende focalizar as coisas singulares agora em sua essência, retornando de certa maneira a uma ênfase própria da imaginação. Tal retorno se dá, todavia, por um modo de acesso diferente do que caracteriza a imaginação; o que talvez não esteja distante do que o matemático e filósofo Henri Poincaré pretendia ao sugerir em fórmula tornada célebre (e que não deixa de ser aproveitada pelas versões mais elaboradas do cientificismo): provamos por meio da lógica, mas descobrimos a partir da intuição – muito embora, também, o tema da intuição intelectual e de sua relação com outras intuições seja extremamente complexo e longe de sistematização por Espinoza. O ponto que desejo frisar é que as noções comuns não substituem definitivamente a focalização na singularidade e estão, por sua vez, sujeitas às armadilhas da linguagem. Linguagem a que, aliás, na contracorrente de muitas tendências atuais, Espinoza não associa o pensamento. Um pouco como, mais tarde, outro amigo dos “bárbaros”, Nietzsche (Velho, 2007a), sinalizará ao indicar – o que não nos interessa tomar literalmente – que os conceitos se originam do fato de igualarmos aquilo que é desigual. Trata-se de abstrações arbitrárias das diferenças individuais, que fazem esquecer as distinções, como se houvesse formas originais, platônicas, fazendo com que as diferenças e distinções sejam tratadas como “cópias”, imagens imperfeitas dessas formas. Isso é uma *mentira*, diria ele com veemência que Espinoza não chegaria a com-

partilhar, já que, para ele, o segundo gênero de conhecimento, o das noções comuns, é também lugar de ideias adequadas.

Gostaria de sugerir que a ênfase nas coisas singulares (que suporia a diversidade), ao contrário do que teme Ingold, em vez de nos isolar dos debates públicos e científicos, pode tornar-nos portadores de uma mensagem extremamente forte, se tivermos forças para tal. Mensagem plena de implicações radicais, que vão desde a epistemologia e a ontologia até a política e que, pelo menos em parte, talvez possa ser mais bem apreciada por nós do Sul. Possivelmente não seria por outro motivo que o diagnóstico de que a antropologia esteja afastada dos grandes debates públicos parece, na verdade, aplicar-se mais à realidade europeia do que à nossa, o que é indicativo de que não é o tema da diversidade que poderia afastar-nos desses debates, pelo contrário. O que pode, sim, dificultar nossa presença nos debates científicos e públicos – e creio que com isso Ingold concordaria – é o uso arrogante dos esquemas construcionistas e desconstrucionistas, impeditivo de um real engajamento nosso.

Eu diria, portanto, que a questão da diversidade é absolutamente constitutiva de nosso ser. E que hoje vivemos mais uma encenação – crucial – do drama histórico do embate com as concepções monistas da colonialidade, autoritárias e, em última instância, antidemocráticas. A diversidade é o ponto de chegada do pensamento e da política que nos interessa. A etnografia é nosso passe de entrada como antropólogos nesse jogo inseparável do que possa ser “pensar desde o Sul”. Sua subestimação pode até (nem sempre, evidentemente) correr o risco de servir para a ocultação de formas de exercício de um mandarinato acadêmico que desvaloriza aquilo que não mais pratica. Por outro lado, dando mais uma volta no parafuso nesta sucessão de autorrefutações e desdizeres apofáticos que aqui estou praticando (Velho, 2007b), é necessário registrar que singularidade, diversidade e outros termos assemelhados não deixam de ser também noções abstratas, generalizantes. “Mentirosas”, diria Nietzsche; eventualmente úteis, mas não verdadeiras. Nesse sentido, eu até me pergunto se não será preferível falar-se de uma vez em *singularidades*. Pois a singularidade no sentido estrito e essencial, como síntese de múltiplas determinações, no fundo talvez evoque uma concepção mais nuançada, menos apriorística. E pode paradoxalmente levar a um número de conexões maior em comparação com a diferença ou diversidade indeterminada, posto que depende dessas conexões.

Por outro lado, a defesa pura e simples da diversidade, ao contrário do que entre nós já vai se tornando senso comum supor, pode não ser suficiente para a superação da cosmopolítica ou mesmo das epistemologias liberais. Pelo contrário, pode até ser a elas associada sob o manto da antropologização em abstrato de todos os objetos, nem sempre capaz de dar conta da radicalidade que o projeto etnográfico comporta. Eu próprio já registrei o quanto o enfoque nas idiosincrasias ou nos destinos manifestos das ilusões excepcio-

nalistas mesmo generalizadas – o que a meu ver é bem diferente das singularidades – costuma levar aos “abusos” da diferença, similares aos abusos da história de que falava o jovem Nietzsche (Velho, 2012). Isolando-nos, até, ou prestando-se a reificações paralisantes, mesmo quando estamos tratando de conjuntos mais amplos.

Este é um assunto que tem tudo a ver com as relações Sul-Sul. O pensamento latino-americano crítico do eurocentrismo teve que se defrontar com a presença nesse campo do pensamento do pós-colonialismo em sua versão oriunda do Sudeste Asiático, sobretudo da Índia. Talvez, até, ele se tenha desenvolvido em parte como contraponto, a partir da sensação de que haveria algo na experiência latino-americana que não era bem coberto pela experiência asiática, associada ao paradigmático colonialismo britânico. Tal sensação teria a ver não só com outras variantes de colonialismo, mas relacionar-se-ia ao tempo mais remoto da ocupação territorial colonial; como também ao tempo igualmente mais remoto em que essas ocupações diretas cessaram, com o processo de nossas independências nacionais.

Surgiu então como conceito central o da *colonialidade* que, inicialmente identificado com o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2014), acentuaria – de modo paradoxal em relação ao mal-estar provocado pelo pós-colonialismo – justamente a permanência do que ainda tinha a ver com a experiência colonial para muito além de sua vigência formal. Algo que, na verdade, desde muito antes fazia parte de nosso ser, por assim dizer. Na conferência da RAM de 2009, eu mesmo me referi a José Martí, que em *Nuestra América* mencionava o “tigre” como “representación de la colonia que siguió viviendo durante la república; al acecho detrás de cada árbol”. Quando costumo falar em “mais realistas do que o rei” sou igualmente tributário desse imaginário em sua forma difusa, mas que, sistematizado em sua intuição inicial, abriu novas possibilidades de pensamento. Entre elas podemos indicar a constituição de um conjunto articulado de conceitos e noções nas quais, além de modalidades específicas de colonialidade em que avulta a do saber, avulta também a *raça* como categoria. Como produto colonial, tal categoria perpetuou-se com consequências fundamentais, e não se pode deixar de destacar o quanto o reconhecimento do seu papel serve exemplarmente para desvelar os pontos cegos do pensamento europeu, aí incluído o do seu próprio marxismo. Trata-se de um ponto cego também no que diz respeito ao não reconhecimento de sua participação em todos os atributos de despotismo, autoritarismo etc. associados a um “Oriente” imaginário num típico e interessado *abuso* da diferença. Esse abuso em certo momento ajudou a produzir entre nós um importante consenso democrático para alguns inspirado em Gramsci, porém ignorando a face colonial do Jano da modernidade europeia liberal-individualista e sua presença oculta na própria face metropolitana, sempre pronta a se manifestar na volta do reprimido e do nem tão reprimido assim.

Em contraste com essa presença da colonialidade – e por mais que elaborações sofisticadas o negassem – de alguma maneira o prefixo “pós” de pós-colonialismo pareceria sugerir como ênfase a referência a algo passado. Isso no limite pode, aliás, estimular de modo particularmente determinado uma tendência mimética e substitutiva (externa ou interna) em relação ao próprio poder colonial. Portanto, é inegável que a noção de colonialidade, a de colonialidade do saber especificamente, e o conjunto de noções e conceitos que as concretizam, em que se destaca o papel da *raça*, constituem uma elaboração original do pensamento latino-americano que devemos celebrar. Até hoje tal elaboração ainda não foi devidamente assimilada nem suas implicações devidamente constituídas de modo a mudar em profundidade nossos quadros de referência. A tendência a querer reduzir a *raça* a outras categorias persiste.

O que eu gostaria de sugerir, porém – ainda nesse caminho de desdizeres que não pretende ser meramente retórico –, é que também por aí o perigo das reificações continua a nos rondar, tal como o tigre de Martí. Uma dose comedida de ceticismo pode não ser má. Até contra as ilusões do fim da história no terreno do conhecimento a que nem as mentes mais lúcidas parecem infensas, sobretudo pela ação dos epígonos. A maneira pela qual *raça* foi entendida como parte do complexo da colonialidade parece levar ao receio de que qualquer utilização dessa noção reforce o predomínio da colonialidade de modo irreversível. Com isso se perde de vista a riqueza e a natureza complexa, dinâmica e contraditória da linguagem e da própria vida social. E, algo particularmente grave para nós, antropólogos, perde-se a possibilidade de reconhecer a capacidade dos atores e movimentos sociais de reelaborar e reinterpretar a linguagem da dominação, e de se dar conta de que, dependendo da dose, o antídoto pode estar contido no próprio veneno. A meu ver, é o que nos ensinam, já faz tempo, os índios, os negros e em geral as chamadas populações tradicionais da nossa América ao demandar respeito, justiça e reparações sem se deixar paralisar pelo catastrofismo e a sensação de fim de mundo ou de ausência de saídas. Não é de hoje que seu fim é vaticinado, quando não decretado, à esquerda e à direita. Curiosamente, nesse caso o pós-colonialismo parece emperrar menos a percepção do que se passa, pois valoriza, de modo central e até mesmo necessário para sua própria concepção, justamente essa capacidade de reinvenção e reelaboração mesmo dos instrumentos mais potentes da dominação, incluídos seus discursos e os recursos tecnológicos e de comunicação. Tal valorização convive com o risco não menos real da contaminação.

Por outro lado e por certo ângulo, os tentáculos da dominação colonial que atravessam os tempos também puderam, entre nós, ser percebidos em toda a sua extensão anteriormente à elaboração da noção de colonialidade. Figuras como Pablo Casanova, Rodolfo Stavenhagen e Roberto Cardoso de Oliveira se referiram a algo de cuja atualidade os antropólogos se dão conta a

cada passo: os *colonialismos internos* de todo tipo, incluídos os de natureza intelectual. Obviamente sem a inocência, que não cabe atribuir a essas figuras, quanto ao fato de que essa internalidade do colonialismo representa apenas uma das maneiras de se referir – em determinado nível de análise – a uma de suas facetas que, no entanto, é sem dúvida crucial, posto que se associa a uma tendência mimética e substitutiva já referida. Não devemos, portanto, abrir mão de nossa liberdade de navegar por todos esses desenvolvimentos do pensamento, sempre abertos a suas volutas as mais inesperadas. No caso, *grosso modo*, podemos combinar o imenso painel da colonialidade com os espaços teóricos e políticos abertos pelo pensamento pós-colonial; além de aproveitar intuições intelectuais que não são diretamente tributárias de nenhuma dessas correntes de pensamento, sobretudo as advindas de nossa própria experiência. Nesse caminho, acabaremos por estabelecer articulações e reinvenções; mas também afinidades, que podem ser extremamente confortadoras. Prosseguiremos a pensar *desde el Sur*, constituindo nesse processo os parâmetros e as atitudes de abertura e diálogo necessários para continuar; o que pode ser extremamente delicado para a tessitura de alianças. Não esquecendo, aliás, que o Sul não é um conceito geográfico, mas abarca as muitas trilhas já abertas historicamente um pouco por toda a parte, que, entretanto, até agora permaneceram em posição subalterna. Não é à toa que a próxima reunião do Fórum Social Mundial – esse lócus ambulante de performatização coletiva dos dramas e dilemas do Sul — vai se realizar pela primeira vez no hemisfério norte, no Canadá. O próprio Sul parece ambulante. Ambulante e alargado; e não mais apenas por causa das diásporas.

Terminando, gostaria de fazer uma última conexão, por assim dizer, relacionada à insistência na ideia de que é a partir da singularidade etnográfica que se podem construir as conexões mais ricas e necessárias, pois ela não estabelece de antemão afinidades óbvias que nos desviem de ver e desver as coisas grandes e pequenas que estão diante de nossos olhos, ouvidos e mãos. Incluídas as que se estendem para além do domínio dos humanos e aquelas que impõem o reconhecimento da impossibilidade de uma representação para alguém da complexidade inerente ao real. Tal constatação, não sendo estranha à prática tradicional dos antropólogos, parece longe de esgotada.

Já me referi ao fato de que, em Espinoza, a retomada racional do enfoque nas coisas singulares pela chamada ciência intuitiva se dá de modo diferente do que caracteriza o da imaginação. Porém, apesar das controvérsias, parece haver entre os especialistas consenso de que a imaginação serve de desencadeador de seu desenvolvimento. Imaginação, por sua vez, associada à riqueza e diversidade de nosso campo perceptivo, a suas conexões e até às parcerias, como as já mencionadas a propósito das populações tradicionais. Não seria por acaso, aliás, que esse tema reaparece com outras linguagens em muitos campos ao longo da história, como foi o caso da intensa controvérsia

iconoclasta nos séculos VIII e IX, reavivada hoje de modo dramático. Isso é importante para os antropólogos, mesmo não identificando plenamente a imaginação e a razão próprias de posturas mais *populistas*, como poderíamos dizer, ressuscitando o sentido russo *narodnik* do termo. A antropologia, assim como comporta possibilidades de associação com a filosofia, que regularmente despontam, pode igualmente ir na direção da imaginação poética, o que também é relativamente recorrente. Eu mesmo possuo por cortesia cópia de uma carta de Lévi-Strauss datada de 1999 e dirigida ao então diretor do Museu Antropológico do Rio Grande do Sul, José do Nascimento Jr., em que ele lamenta não poder aceitar o convite para participar de seminário dedicado a sua obra em seu aspecto antropológico. Ele saúda os colegas do Brasil, onde ele passara os mais belos anos de sua vida, por estar entre os primeiros a sublinhar, como ele sempre acreditara, “que a pesquisa antropológica e a sensibilidade poética estão indissolúvelmente ligadas”. Tudo o que sempre buscara fazer ao longo dos anos – portanto, não apenas em *Tristes Trópicos*, posto que não passaria necessariamente pelo eu – fora “manter os laços entre o sensível e o inteligível”. Tratava-se de manter esses laços tal como o haviam feito os pensadores e artistas da Idade Média e da Renascença, assim como os povos sem escrita, particularmente os ameríndios; a poesia sendo, segundo Paul Valéry, o lugar dos pontos equidistantes entre o puro sensível e o puro inteligível.

Devidamente escudado, portanto, termino com um trecho de Manoel de Barros (2010: 463), poeta autointitulado da “vanguarda primitiva” que, antes da redescoberta recente do animismo pelos antropólogos, já o praticava poeticamente, bem consciente do que fazia. Talvez de maneira afim à de Atahualpa Yupanqui, ao pedir à guitarra: “dímelo tú”; ou ao escutar na letra de Romildo Risso sobre os eixos não engraxados de sua carreta, e por isso sendo considerado “abandonado”. Aqui Manoel de Barros, homem da fronteira com o Paraguai, pantaneiro, admirador da poesia brasiguai, em seu *Caderno de aprendiz* – aprendiz no final da vida! – também fala a respeito do “abandono”, termo recorrente em sua obra que parece designar uma espécie de singularidade primordial. Singularidade em que o olhar de criança permite desver apofaticamente o mundo. E termo esse de abandono cujo alcance, não tão óbvio em português, creio que Atahualpa me ajudou a alcançar. É, portanto, com esse último olhar sobre a singularidade que encerro:

O abandono do lugar me abraçou de com
força.
E atingiu meu olhar para toda a vida.
Tudo que conheci depois veio carregado
de abandono.
Não havia no lugar nenhum caminho de
fugir.
A gente se inventava de caminhos com
as novas palavras.
A gente era como um pedaço de
formiga no chão.
Por isso o nosso gosto era só de
desver o mundo.

Recebido em 09/08/2016 | Aprovado em 21/10/2016

- I Conferência de abertura da 11ª Reunião de Antropologia do Mercosul (RAM) realizada no Paraninfo de la Universidad de la República em Montevideu (Uruguai) em 30 de novembro de 2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barros, Manoel de. (2010). *Poesia Completa*. São Paulo: Leya.
- Gerholm, Tomas & Hannerz, Ulf (orgs.). (1982). *Ethnos*, 1-2 (special issue), *The Shaping of National Anthropologies*.
- Ingold, Tim. (2014). That's enough about ethnography! *Hau: Journal of Ethnographic Theory*, 4/1, p. 383-95.
- Quijano, Aníbal. (2014). *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*. Selección y prólogo a cargo de Danilo Assis Clímaco. Buenos Aires: Clacso.
- Ribeiro, Gustavo Lins. (2014). World Anthropologies: anthropological cosmopolitanisms and cosmopolitics. *Annual Review of Anthropology*, 43, p. 483-98.
- Ribeiro, Gustavo Lins & Escobar, Arturo (orgs.). (2006). *World Anthropologies: disciplinary transformations within systems of power*. Oxford/Nova York: Berg.
- Velho, Otávio. (2015). Espinoza e a antropologia: sugestões para um diálogo. *Síntese – Revista de Filosofia*, 42/132, p. 5-13.
- Velho, Otávio. (2012). Usos e abusos da diferença. In: Huff Júnior, Arnaldo Érico & Rodrigues, Elisa (orgs.). *Experiências e interpretações do sagrado: interfaces entre saberes acadêmicos e religiosos*. Coleção Estudos da ABHR. São Paulo: Paulinas, p. 27-44.
- Velho, Otávio. (2011). Lo que nos une. In: Grimson, Alejandro; Merenson, Silvina & Noel, Gabriel (orgs.). *Antropología ahora: debates sobre la alteridad*. Colección Antropológicas. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, p. 33-47.
- Velho, Otávio. (2007a). *Mais realistas do que o Rei: ocidentalismo, religião e modernidades alternativas*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Velho, Otávio. (2007b). *Epistrophê: do duplo vínculo às antinomias e de volta*. *Rever – Revista de Estudos da Religião*. São Paulo, 7/3, set., p. 123-144.

Palavras-chave

Eurocentrismo;
 “Pensar desde o Sul”;
 Comunidade científica;
 Sociedades contemporâneas,
 Etnografia.

O QUE É PENSAR DESDE O SUL**Resumo**

O texto retoma diálogo latino-americano acerca do “Pensar desde o Sul” e insere a comunidade científica brasileira nessa perspectiva crítica ao eurocentrismo. Ao refletir sobre o tema da diversidade, defende a etnografia como via crucial para a compreensão dos conflitos e transformações que permeiam os processos sociais contemporâneos.

Keywords

Eurocentrism;
 “Thinking from the South”;
 Scientific community;
 Contemporary societies;
 Ethnography.

WHAT MEANS TO THINK FROM THE SOUTH**Abstract**

The text resumes the Latin American dialogue on “Thinking from the South” and inserts the Brazilian scientific community in this critical perspective on Eurocentrism. Reflecting on the theme of diversity, it argues in favour of ethnography as a crucial way of understanding the conflicts and transformations that permeate contemporary social processes.

RESENHA

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ),
Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP),
Rio de Janeiro, RJ, Brasil
jmdomingues@iesp.uerj.br

José Maurício Domingues¹

WEBER, FRANKFURT, GABRIEL COHN

Cohn, Gabriel. (2017). *Weber, Frankfurt: teoria e pensamento social 1*. Rio de Janeiro: Azougue, 272p.

Uma obra, nas ciências sociais, nas ditas ciências humanas de modo geral, se faz Tateando. Não que ao menos alguns autores não se ponham questões cujo enfrentamento por vezes atravessa sua vida toda, ao contrário. Mas, como observa Gabriel Cohn em páginas do livro a que esta resenha se dedica, eles não sabem necessariamente o que fazem, conforme mesmo a citação bíblica que o decano brasileiro da teoria sociológica mobiliza. Quer dizer, isso é o que ocorre com os autores particularmente significativos, capazes de compor obra complexa e multifacetada, na qual o que encontramos usualmente é um misto de clareza quanto a seus propósitos e certa opacidade em relação ao que efetivamente fazem – em termos de limitações e sobretudo de aberturas

para problemáticas e conceitos que muitas vezes somente depois outros pesquisadores, até mesmo de gerações futuras, conseguem vislumbrar em sua potência e potencialidade.

Teço esses comentários em função da próxima publicação dos ensaios reunidos de Gabriel Cohn, em três volumes – *Weber, Frankfurt. Teoria e pensamento social*, em especial de seu volume 1, ao qual outros dois virão juntar-se. Finalmente teremos reunida a maior parte de seus textos, dispersos em livros e revistas variados, e será possível ter uma visão de conjunto de sua obra. Isso se acrescenta à reedição recente de seu brilhante *Sociologia da comunicação: teoria e ideologia* (Cohn, 2014), que ficou durante muitos anos indisponível no mercado, ao que se soma sua já mais facilmente encon-

trável clássica leitura da metodologia e teoria weberianas, *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber* (Cohn, 2003). Assim, será mais fácil começar a tratar exatamente das questões que coloquei no parágrafo anterior. Ou seja, poder-se-á iniciar o esforço de análise de sua obra em ambos os sentidos mencionados: quanto aos objetivos que Cohn se pôs ao longo de uma vida intelectualmente intensa que – agora pode-se ter mais clareza disso – se traduz em um conjunto articulado de ideias e textos, bem como naquele excesso, por assim dizer, que empresta a seu pensamento denso ainda outros significados que certamente comporão seu legado permanente à sociologia e à teoria crítica brasileiras mais diretamente e ao pensamento sociológico e crítico de modo geral. Seja como for, o ponto de partida para sua obra é, quase de modo explícito, uma perspectiva plebeia, se levamos a sério, como de fato devemos, sua oposição entre ela e uma outra visão, com a qual não se identifica, de estirpe aristocrática (oposição mais precisa hoje provavelmente que aquela que opõe pensamento proletário e burguês, como na versão original da teoria crítica, ainda que as pseudoaristocracias contemporâneas montem mais em cima diretamente do dinheiro e do poder político do que outrora).

Na introdução a esses volumes, Cohn remete à chave analítica que propus para o entendimento de sua obra – *indiferença e dominação* (Domingues, 2011). Creio que o diagnóstico que propus se justifica com uma visão mais ampla de sua produção. Isso é

em particular verdadeiro no que se refere a seus textos de teoria mais gerais, os quais se completam com contribuições mais diretamente vinculadas à realidade brasileira, em que algumas preocupações distintas parecem manifestar-se, ao passo que outros reafirmam suas preocupações gerais com foco nessa realidade específica. Se a questão da “civilização” contemporânea figura em sua generalidade em vários textos, com destaque para os processos de inclusão/exclusão que a caracterizam, em outros desloca-se o acento para nossa realidade, por meio de temas como o desenvolvimento e a relação entre impunidade, punição e civilidade, configurando intervenções sobre questões que afligem um país que busca o futuro sem saber muito bem em que afinal consiste sua própria modernidade, cuja face é criticamente examinada nesses ensaios. Se a barbárie não é exclusividade nossa, de modo algum e para além, obviamente, do ocidentocentrismo, hoje cada vez mais insustentável, aqui apresenta peculiaridades que possibilitam, sem falsos paradoxos, uma leitura de cunho universal. Nela poder de Estado e capitalismo predador não poderiam senão se destacar. Deve-se sublinhar que mais adiante o confronto com o pensamento social brasileiro permitirá uma visão mais ampla dessas questões em sua obra.

Vale notar que aqui temos também uma inflexão na direção de um engajamento mais direto com a tradição marxista. Ela completa o círculo de fogo de sua análise da teoria crítica frankfurtiana, sobretudo Adorno, e de

Weber, cujas obras se situam no centro das análises de Cohn. Não que esses autores não estejam presentes aqui, muito ao contrário. São vários os textos que os focalizam, individualmente, em confronto com outros autores (por exemplo de Weber com Tocqueville), ou no que tange a temas específicos, como poder, a comunicação ou a indústria cultural, preocupações também perenes de Cohn. Mas a eles se juntam análises como sempre finas e densas de Marx e de Gramsci, a forma no primeiro, o poder e a hegemonia no segundo (em confronto, mais uma vez, com Weber).

De certa forma, temas frankfurtianos – com a questão da experiência, que Cohn retém em detrimento, explícito, da construção luckasciana da consciência revolucionária do proletariado – orientam, a meu ver de forma precisa em especial no caso em tela, aquela discussão sobre a forma. Traz-se para diante do palco o que é em grande medida uma temática fortemente kantiana, ainda que Hegel seja mobilizado de forma mais explícita ao longo do ensaio, uma vez que tempo e dialética se acham no centro também da análise. Isso se verifica, em primeiro lugar, quando a forma oferece um núcleo mediante – e “mediação” é, como não poderia deixar de ser, essencial em sua análise – o qual a experiência se organiza, definindo aquilo que absorvemos e como construímos a realidade, seletivamente (“reduzindo a complexidade”, pode-se dizer com Luhmann, cuja obra fornece o foco de outro ensaio decisivo do volume, em confronto com o não menos kantiano Simmel).

Do mesmo modo, no confronto entre Weber e Gramsci, retorna ao debate o tema do poder, da legitimidade e do que o primeiro definia, em sua própria língua alemã, como *Gewalt* e *Gewaltsamkeit*, termos de difícil tradução (força, violência, poder também, ainda que com ressonâncias distintas das de *Macht*), dos quais uma fina e inovadora análise é proposta. Assim, indiferença e dominação, pode-se dizer, retornam e se abrem para complementos em que cintilam por exemplo a ideia de hegemonia e questões do pensamento político estratégico. De resto, essa é questão-chave da modernidade política, à qual ambos esses clássicos e o autor aqui em tela se dedicaram com afinco, buscando ademais vinculá-la à prática, sobretudo no que concerne ao intelectual comunista italiano, ainda que no final da vida a Weber importasse enormemente como essas questões se desdobravam na República de Weimar.

Outros textos completam o volume, sobre temas mais específicos. Incluem eles a identidade, a temporalidade, a música e a racionalização em Weber, a sociedade da informação (em que a questão da forma retorna, ao passo que o tempo se coloca como central também na análise da forma em Marx).

Em suma, vários são os temas, centrais e reiterados os eixos, a partir dos quais se constrói a obra de Cohn, sobretudo se damos atenção aos dois livros já citados nesta resenha, em que o desassossego com a dominação e o poder, sua seletividade e características específicas na modernidade, se mostra crucial. Creio que ele se rami-

fica em outras preocupações mais particulares, que se apresentam nos diversos ensaios em que se retrata aqui sua trajetória. Parece-me que Cohn está ciente de ao menos grande parte das questões que busquei brevemente assinalar, embora essa seja uma leitura que se pode, entre outras, propor. Como sugeri, isso oferece apenas o início de uma análise que sua obra, agora finalmente disponível de maneira mais organizada, merece e à qual jovens cientistas sociais poderão se dedicar daqui para a frente, decerto fornecendo outras chaves de leitura e análises mais amplas. Trata-se de iniciativa editorial de grande importância para o desenvolvimento da sociologia e do pensamento crítico entre nós, tanto em termos universais quanto no que se refere a nossa autonomia intelectual.

A teoria sociológica e a teoria crítica são tão nossas quanto de norte-americanos e europeus. Cabe a nós mesmos dar-lhe produtividade em função dos temas e questões que sobressaem em nosso meio, seja em termos de suas particularidades, seja no que revela de geral, sem perder jamais sua pretensão à universalidade. Nesse sentido Cohn nos dá uma bela lição de autonomia intelectual e perspicácia teórica.

Recebida em 15/11/2016

Aprovada em 23/11/2016

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Cohn, Gabriel. (2014) [1973]. *Sociologia da comunicação: teoria e ideologia*. Petrópolis: Vozes.

Cohn, Gabriel. (2003) [1978]. *Crítica e resignação: fundamentos da sociologia de Max Weber*. São Paulo: Martins Fontes.

Domingues, José Maurício. (2011). Dominação e indiferença na teoria crítica de Gabriel Cohn. In: *Teoria crítica e (semi) periferia*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

José Maurício Domingues é doutor em sociologia pela London School of Economics and Political Science (LSE) e professor e pesquisador no IESP-UERJ. Entre seus últimos livros encontram-se *Teoria crítica e (semi)periferia* (2011), *Modernidade global e civilização contemporânea: para uma renovação da teoria crítica* (2013), *O Brasil entre o presente e o futuro: conjuntura interna e inserção internacional* (2a. ed. revista e ampliada, 2015).

INSTRUÇÕES PARA OS AUTORES

ESCOPO E POLÍTICA EDITORIAL

Sociologia & Antropologia busca contribuir para a divulgação, expansão e aprimoramento do conhecimento sociológico e antropológico em seus diversos campos temáticos e perspectivas teóricas, valorizando a troca profícua entre as distintas tradições teóricas que configuram as duas disciplinas. *Sociologia & Antropologia* almeja, portanto, a colaboração, a um só tempo crítica e compreensiva, entre as perspectivas sociológica e antropológica, favorecendo a comunicação dinâmica e o debate sobre questões teóricas, empíricas, históricas e analíticas cruciais. Reconhecendo a natureza pluriparadigmática do conhecimento social, a revista valoriza assim as oportunidades de intercâmbio entre pontos de vista convergentes e divergentes nesses diferentes campos do conhecimento. Essa é a proposta expressa pelo símbolo “&”, que, no título da revista *Sociologia & Antropologia*, interliga as denominações das disciplinas que nos referenciam.

Sociologia & Antropologia aceita os seguintes tipos de contribuição em português e inglês:

- 1) Artigos inéditos (até 9 mil palavras incluindo referências bibliográficas e notas)
- 2) Registros de pesquisa (até 4.400 palavras). Essa seção inclui:
 - a. Apresentação de fontes e documentos de interesse para a história das ciências sociais
 - b. Notas de pesquisa com fotografias
 - c. Balanço bibliográfico de temas e questões das ciências sociais
- 3) Resenhas bibliográficas (até 1.600 palavras).
- 4) Entrevistas

A pertinência para publicação será avaliada pela Comissão Editorial no que diz respeito à adequação ao perfil e à linha editorial da revista e por pareceristas *ad hoc* no que diz respeito ao conteúdo e à qualidade das contribuições. Serão aceitos originais em língua estrangeira desde que o autor se responsabilize por sua tradução. Excepcionalmente será concedido auxílio financeiro.

A revista funciona sob o princípio do duplo anonimato: os artigos serão submetidos a dois pareceristas *ad hoc* e, em caso de pareceres contraditórios, uma terceira avaliação será requerida. Sendo identificado conflito de interesse da parte dos pareceristas, o texto será reencaminhado para avaliação. Os artigos serão avaliados de acordo com os critérios de qualidade e rigor dos argumentos, validade dos dados, oportunidade e relevância para sua área de pesquisa, atualidade e adequação das referências.

A revista encaminhará, em prazo estimado de aproximadamente (6) seis meses, uma carta de decisão sobre o artigo recebido, anexando, de acordo com cada caso, os devidos pareceres.

O periódico segue as diretrizes dos Códigos de Ética do Committee on Publication Ethics (COPE) (<http://www.publicationethics.org/>), do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (<http://www.cnpq.br/web/guest/diretrizes>) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (<http://www.fapesp.br/boaspraticas/>).

NORMAS PARA APRESENTAÇÃO DE COLABORAÇÕES

Forma e preparação de textos

O texto deverá ser preparado num mesmo arquivo na seguinte sequência: artigo de até 9 mil palavras (incluindo referências bibliográficas e notas); nota biográfica (de até 90 palavras) incluindo formação, instituição, cargo, áreas de interesse, principais publicações e e-mail; notas substantivas (de fim de texto) em algarismos arábicos; referências bibliográficas; título do artigo, resumo (entre 100 e 150 palavras) acompanhado de cinco palavras-chave, em português e inglês; e, quando for o caso, os créditos das imagens utilizadas.

Desenhos, fotografias, gráficos, mapas, quadros e tabelas devem conter título e fonte, e estar numerados. Deverão, ainda, estar em condições adequadas à reprodução e impressão fidedignas e de qualidade P&B. Além de constarem no corpo do artigo, as imagens deverão ser encaminhadas em arquivo separado do texto, em formato .tiff (de preferência) ou .jpg e em alta resolução (300 dpi), medindo no mínimo 17cm (3.000 pixels) pelo lado maior. No caso de imagens que exijam autorização para reprodução, a obtenção da mesma caberá ao autor.

Os textos deverão ser escritos em fonte Times New Roman, tamanho 12, recuo-padrão de início de parágrafo, alinhamento justificado, espaçamento duplo e em páginas de tamanho A4 (210x297mm), numa única face.

As notas devem vir ao final do texto, não podendo consistir em simples referências bibliográficas. Estas devem aparecer no corpo do texto com o seguinte formato:

**(sobrenome do autor, ano de publicação),
conforme o exemplo: (Tilly, 1996)**

No caso de citações, quando a transcrição ultrapassar cinco linhas deverá ser centralizada em margens menores do que as do corpo do artigo; quando menor do que cinco linhas, deverá ser feita no próprio corpo do texto entre aspas. Em ambos os casos a referência seguirá o formato: **(sobrenome do autor, ano de publicação: páginas), conforme os exemplos:**
(Tilly, 1996: 105)
(Tilly, 1996: 105-106)

As referências bibliográficas em ordem alfabética de sobrenome devem vir após as notas, seguindo o formato que aparece nos seguintes exemplos (os demais elementos complementares são de uso facultativo):

1. Livro

Pinto, Luis de Aguiar Costa. (1949). *Lutas de famílias no Brasil: introdução ao seu estudo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

2. Livro de dois autores

Cardoso, Fernando Henrique & Ianni, Octávio. (1960). *Cor e mobilidade social em Florianópolis: aspectos das relações entre negros e brancos numa comunidade do Brasil meridional*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

3. Livro com mais de três autores

Wagley, Charles et al. (1952). *Race and class in rural Brazil*. Paris: Unesco.

4. Capítulo de livro

Fernandes, Florestan. (2008). Os movimentos sociais no “meio negro”. In: *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Globo, p. 7-134 (vol. 2).

5. Coletânea

Botelho, André & Schwarcz, Lilia Moritz (orgs.). (2009). *Um enigma chamado Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

6. Artigo em coletânea organizada pelo mesmo autor

Gonçalves, José Reginaldo Santos. (2007). Teorias antropológicas e objetos materiais. In: *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: IPHAN, p. 13-42.

7. Artigo em coletânea organizada pelo autor em conjunto com outro

Villas Bôas, Glaucia. (2008). O insolidarismo revisitado em *O problema do sindicato único no Brasil*. In: Villas Bôas, Glaucia; Pessanha, Elina Gonçalves da Fonte & Morel, Regina Lúcia de Moraes. *Evaristo de Moraes Filho, um intelectual humanista*. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 61-84.

8. Artigo em coletânea organizada por outro autor

Alexander, Jeffrey. (1999). A importância dos clássicos. In: Giddens, Anthony & Jonathan Turner (orgs.). *Teoria social hoje*. São Paulo: Ed. Unesp, p. 23-89.

9. Artigo em periódico

Lévi-Strauss, Claude. (1988). Exode sur exode. *L'Homme*, XXVIII/2-3, p. 13-23.

10. Tese acadêmica

Veiga Junior, Maurício Hoelz. (2010). *Homens livres, mundo privado: violência e pessoalização numa sequência sociológica*. Dissertação de Mestrado. PPGSA/Universidade Federal do Rio de Janeiro.

11. Segunda ocorrência seguida do mesmo autor

Luhmann, Niklas. (2010). *Introdução à teoria dos sistemas*. Petrópolis: Vozes.

Luhmann, Niklas. (1991). *O amor como paixão*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil.

12. Consultas on-line

Sallum Jr., Brasília & Casarões, Guilherme. (2011). O impeachment de Collor: literatura e processo. Disponível em <<http://www.acesa.com/gramsci/?page=visualizar&id=1374>>. Acesso em 9 jun. 2011.

ENVIO DE CONTRIBUIÇÕES

Sociologia & Antropologia não assume responsabilidade por conceitos emitidos pelos autores, aos quais solicita que declarem responsabilidade pelo conteúdo do manuscrito submetido, bem como que especifiquem, em caso de coautoria, a participação de cada um na sua versão final.

Os trabalhos enviados para publicação devem ser originais e inéditos, não sendo permitida sua apresentação simultânea em outro periódico.

A revista não cobra taxa de processamento e submissão dos artigos.

Possíveis modificações de estrutura ou de conteúdo, por parte da Editoria, serão previamente acordadas com os autores, e não serão admitidas após os trabalhos serem entregues para composição.

Contribuições deverão ser submetidas eletronicamente através do sistema SEER acessando o link:

http://www.revistappgsa.ifcs.ufrj.br/novo_ojs/index.php/sea

Os autores devem realizar cadastro a fim de iniciar o processo de cinco passos para submissão de manuscritos, seguindo as instruções aos autores.

O envio de textos implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Com a publicação do artigo, o autor receberá dois exemplares da revista.

Sociologia & Antropologia tem acesso aberto e não cobra taxas para acesso aos artigos. Para mais informações, consultar os editores no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia:

Sociologia & Antropologia

Revista do PPGSA

Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/UFRJ

Largo de São Francisco de Paula, 1, sala 420

20051-070 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

Telefone/Fax +55 (21) 2224-8965 ramal 215

revistappgsa@gmail.com

revistappgsa.ifcs.ufrj.br

The guidelines for submitting manuscripts are available in english at our website

Declaração de Singapura sobre Integridade em Pesquisa

Preâmbulo. O valor e os benefícios provenientes da pesquisa dependem essencialmente da sua integridade. Embora haja diferenças entre países e entre disciplinas na maneira pela qual a pesquisa é organizada e conduzida, há também princípios e responsabilidades profissionais comuns que são fundamentais para a integridade da mesma, onde quer que seja realizada.

PRINCÍPIOS

Honestidade em todos os aspectos da pesquisa.

Responsabilização na condução da pesquisa.

Respeito e imparcialidade profissionais no trabalho com outros.

Boa gestão da pesquisa em benefício de outros.

RESPONSABILIDADES

1. Integridade: Os pesquisadores devem assumir a responsabilidade pela confiabilidade de suas pesquisas.

2. Cumprimento com as regras: Os pesquisadores devem estar cientes das regras e políticas de pesquisa e segui-las em todas as etapas.

3. Métodos de pesquisa: Os pesquisadores devem utilizar métodos de pesquisa apropriados, embasar as conclusões em uma análise crítica das evidências e relatar os achados e interpretações de maneira integral e objetiva.

4. Documentação da pesquisa: Os pesquisadores devem manter documentação clara e precisa de suas pesquisas, de maneira que sempre permita a averiguação e replicação do seu trabalho por outros.

5. Resultados: Os pesquisadores devem compartilhar seus dados e achados pronta e abertamente, após assegurarem a oportunidade de estabelecer a prioridade e propriedade sobre os mesmos.

6. Autoria: Os pesquisadores devem assumir plena responsabilidade pelas suas contribuições em todas as publicações, solicitações de financiamento, relatórios e outras representações de suas pesquisas. A lista de autores deve sempre incluir todos aqueles (mas apenas aqueles) que atendam os critérios de autoria.

7. Agradecimentos na publicação: Nas publicações, os pesquisadores devem reconhecer os nomes e papéis daqueles que fizeram contribuições significativas à pesquisa, inclusive redatores, financiadores, patrocinadores e outros, mas que não atendem aos critérios de autoria.

8. Revisão de pares: Ao participar da avaliação do trabalho de outros, os pesquisadores devem fornecer pareceres imparciais, oportunos e rigorosos.

9. Conflitos de interesse: Os pesquisadores devem revelar quaisquer conflitos de interesse, sejam financeiros ou de outra natureza, que possam comprometer a confiabilidade de seu trabalho nos projetos, publicações e comunicações públicas de suas pesquisas,

assim como, em todas as atividades de revisão.

10. Comunicação pública: Os pesquisadores devem limitar seus comentários profissionais à sua própria área de especialização reconhecida quando participarem em discussões públicas sobre a aplicação e relevância de resultados de pesquisa, e devem distinguir claramente entre comentários profissionais e opiniões baseadas em visões pessoais.

11. Notificação de práticas de pesquisa irresponsáveis: Os pesquisadores devem notificar às autoridades competentes qualquer suspeita de má conduta profissional, inclusive a fabricação e/ou falsificação de resultados, plágio e outras práticas de pesquisa irresponsáveis que comprometam a confiabilidade da pesquisa, tais como desleixo, inclusão inapropriada de autores, negligência no relato de dados conflitantes ou uso de métodos analíticos enganosos.

12. Resposta a alegações de práticas de pesquisa irresponsáveis: As instituições de pesquisa, assim como as revistas, organizações profissionais e agências que tiverem compromissos com a pesquisa em questão devem dispor de procedimentos para responder a alegações de má conduta e outras práticas de pesquisa irresponsáveis, assim como proteger aqueles que, de boa fé, tenham denunciado tais comportamentos. Quando for confirmada a má conduta ou outra prática de pesquisa irresponsável, devem ser tomadas as medidas cabíveis prontamente, inclusive a correção da documentação da pesquisa.

13. Ambientes de pesquisa: As instituições de pesquisa devem criar e sustentar ambientes que incentivem a integridade através da educação, políticas claras e normas razoáveis para o progresso da pesquisa, ao mesmo tempo em que fomentam ambientes de trabalho que apoiem a integridade da mesma.

14. Considerações sociais: Os pesquisadores e as instituições de pesquisa devem reconhecer que têm uma obrigação ética no sentido de pesar os benefícios sociais contra os riscos inerentes apresentados pelo seu trabalho.

DADOS

50 ANOS
1966-2016

Revista de Ciências Sociais Vol. 59, nº 2, 2016

Editor
Breno Bringel

Nota Editorial

Política e Fluxo Editorial da *DADOS*

Mercado Futuro: A Economia Política da (Re)Partidarização da Imprensa no Brasil
Fernando Lattman-Weltman e Viktor Chagas

Educação e Rendimentos dos Ricos no Brasil
Marcelo Medeiros e Juliana de Castro Galvão

Desigualdade de Rendimentos do Trabalho no Curto e no Longo Prazo: Tendências de Idade, Período e Coorte
Rogério Jerônimo Barbosa

A Relação Civil-Militar em Portugal: O Longo Processo para o Controle Civil e a Eficácia Militar
Thomas C. Bruneau

Prostituição: Que Modelo Jurídico-Político para Portugal?
Marta Graça e Manuela Gonçalves

Terceirização: Um Objeto de Luta Político-Cognitiva no Campo Jurídico Brasileiro
Attila Magno e Silva Barbosa

A Racionalização da Indústria da Reparação Automotiva e a Resistência dos Mecânicos aos Modelos de Competência e de Empreendedorismo
Laura Senna Ferreira

Uma Relação a Três: O Papel Político e Sociológico do Terceiro no Tratamento dos Conflitos
Fabiana Marion Spengler

DADOS REVISTA DE CIÊNCIAS SOCIAIS



É uma publicação trimestral editada no Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

REDAÇÃO E ASSINATURAS: Rua da Matriz, 82
22260-100 – Botafogo
Rio de Janeiro – Brasil
Tel.: (21) 2266-8300
Redação: dados@iesp.uerj.br
DADOS online: www.iesp.uerj.br e
www.scielo.br/dados

ISSN 0011-5258

ASSINE NOVOS ESTUDOS E TENHA ACESSO AO ACERVO DA REVISTA

DESDE O INÍCIO DOS ANOS 1980, NOVOS ESTUDOS TEM PUBLICADO ARTIGOS, DEBATES, ENTREVISTAS, RESENHAS E DOSSIÊS QUE SE TORNARAM REFERÊNCIA OBRIGATÓRIA PARA DIVERSAS DISCIPLINAS NO ÂMBITO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS, DAS ARTES E DA LITERATURA.

A EXEMPLO DAS PUBLICAÇÕES MAIS EXPRESSIVAS DO MEIO, A REVISTA DISPÕE AGORA DE SEU ACERVO EM FORMATO ELETRÔNICO. OS VOLUMES – MUITOS DELES ESGOTADOS HÁ MAIS DE UMA DÉCADA – ENCONTRAM-SE FACILMENTE ACESSÍVEIS NO SITE DO CEBRAP.

PARA TER ACESSO A ESSE MATERIAL SEM EQUIVALENTE NOS ARQUIVOS DE PERIÓDICOS CIENTÍFICOS BRASILEIROS, BASTA FAZER UMA ASSINATURA DA REVISTA. ASSINE NOVOS ESTUDOS. CUSTA POUCO ESTAR CONECTADO COM A PRODUÇÃO MAIS SOFISTICADA DAS HUMANIDADES NO BRASIL.

www.cebrap.org.br

