

REVISTA ENTRERIOS

Revista do Programa de
Pós-Graduação em Antropologia da
Universidade Federal do Piauí

**Corpo, pessoa, experiências:
diálogos entre antropologia e psicanálise**



*Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa
Mônica da Silva Araujo
Potyguara Alencar dos Santos
(Orgs.)*

*Maria Lúcia Medeiros de Noronha Pessoa
Mônica da Silva Araujo
Potyguara Alencar dos Santos
(Organizadores)*



REVISTA
ENTRERIOS

Programa de Pós-Graduação em
Antropologia da Universidade
Federal do Piauí

EntreRios - Revista do PPGANT - UFPI
n.2

Temática: Corpo, pessoa, experiência:
diálogos entre antropologia e psicanálise

ISSN: 2595-3753
Teresina, 2019



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ - UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS - CCHL
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS - DCIES



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA - PPGANT
Campos Universitário Ministro Petrônio Portela, Bairro Ininga, Teresina, Piauí,
CEP 64049-550 - Tel.: (86) 3237-2152

Reitor

Prof. Dr. José Arimatéia Dantas Lopes

Vice-Reitora

Prof^a Dr^a Nadir do Nascimento Nogueira

Comissão Editorial (PPGANT - UFPI)

Alejandro Raul Gonzalez Labale

Andrea Lourdes Monteiro Scabello

Carmen Lúcia Silva Lima

Celso de Brito

Jóina Freitas Borges

Márcia Leila de Castro Pereira

Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa

Mônica da Silva Araujo

Raimundo Nonato Ferreira do Nascimento

Conselho Editorial

Andréa Luisa Zhouri Laschefski - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Alejandro Frigerio - Universidad Católica Argentina / CONICET

Christen Anne Smith - University of Texas at Austin (UT Austin)

Daniel Granada - Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Gabriel Maria Sala - Università Degli Studi di Verona

Joana Bahia - Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UFRJ)

Laura Selene Mateos Cortez - Universidad Veracruzana - Xalapa – México (UV)

Leila Sollberger Jeolás - Universidade Estadual de Londrina (UEL)

Lorenzo Macagno - Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Luis Roberto Cardoso de Oliveira - Universidade de Brasília (UNB)

Rosa Elisabeth Acevedo Marin - Universidade Federal do Pará (UFPA)

Editores Chefes

Carmen Lúcia Silva Lima

Raimundo Nonato Ferreira do Nascimento

Revisão

Os autores

Capa

Prof. Dr. Antônio Quaresma

Diagramação

Antonio Andreson de Oliveira Silva

EntreRios – Revista do PPGANT -UFPI
Ano.1 • n.2 • Temática: Corpo, pessoa, experiência:
diálogos entre antropologia e psicanálise

Sumário

Apresentação

Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa/ Mônica da Silva Araujo..... 5

O corpo disputado

Gabriel Maria Sala..... 7

O corpo e violência na psicanálise

Ondina Machado 20

Performance musical nos maracatus (PE) e nos bumba bois (MA): classificações de gênero, poder, artefatos e habilidades

Lady Selma Ferreira Albernaz 29

Corpos em movimentos: formas diversas de protestar e denunciar violências contra jovens no México

Lila Cristina Xavier Luz 51

Entrevista

Antropologia, Psicanálise e reflexões sobre o campo antropológico na contemporaneidade

Entrevista com Luiz Fernando Dias Duarte

Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa/ Mônica da Silva Araujo/ Lilian Leite Chaves/
Potyguara Alencar dos Santos..... 64

Resenha

LA CADENA, Marisol de; BLASER, Mario. A world of many worlds. Durham e London: Duke University Press, 2018.

Potyguara Alencar dos Santos..... 70

APRESENTAÇÃO

Neste segundo número, a Revista *EntreRios* reafirma a sua ambição em conceder espaço para a divulgação de reflexões e contribuições significativas para o desenvolvimento do pensamento e do fazer antropológicos, seja pela apresentação dos resultados de pesquisas recentes, seja pelo balanço e reencontro reflexivo a certos debates que foram ganhando peso e relevância dentro do nosso campo disciplinar específico, desta vez sublinhando a fecunda aproximação com o campo da Psicanálise e os desdobramentos desde o corpo, os afetos e as subjetividades. Neste sentido, nos artigos que compõem o número, resta notório o peso da interdisciplinaridade nas abordagens propostas, evidenciado como o vigor para nos defrontarmos com certos desafios e problemas da contemporaneidade encontra-se na passagem das fronteiras de diferentes campos, disciplinas, ontologias, epistemologias e modos de ser.

Em consonância com essa proposta, Gabriel Maria Sala destaca em seu artigo “O corpo disputado” até onde pode ir o trabalho de um terapeuta numa intervenção de Mediação Etnoclínica realizado com uma menina ghanense de 9 anos de idade que apresentou, segundo os professores e psicólogos de uma escola infantil italiana, “uma repentina depressão”. Nas “supervisões” realizadas na escola reúnem-se com o terapeuta, professores, psicólogos, três mediadoras linguístico-culturais ghanenses *asante* (*ashanti* na grafia inglesa) que falam *twi*, uma *fanti*, e um mediador linguístico cultural também ele ghanense do grupo étnico *ewe*. A antropologia de Gana é repassada por eles no necessário e fundamental trabalho da “tradução” da organização social, das estruturas de parentesco, dos conflitos étnicos e de linhagens, como também religiosos em Gana. Depois de algum tempo, Emily no seu silêncio, fala que sonha com a avó. Neste momento, abre-se o caminho para o trabalho dos mediadores na tradução do sentido do sonhar. Sonhar com a avó, uma “curandeira, *ayaresafoo*” é interpretado na etnia *Asante* como um sinal de chamado da avó para que a neta siga os poderes de linhagem matrilineares, esses tão enfraquecidos pela colonização. Em Itália, a conversão do pai ao pentecostalismo, faz aclarar o que está em jogo nessa família, um conflito religioso entre “deuses africanos” e o “deus cristão pentecostal ocidental”, que de alguma forma ligou-se a Emily, definido por Gabriel Sala como as “disputas no teatro do corpo de Emily”. Enfim, a pergunta colocada pelo artigo é se podemos tratar Emily como nossas concepções etiológicas e psicoterapêuticas? O texto ainda nos diz algo sobre a prática de Mediação Etnoclínica na sociedade europeia, interpelando o leitor sobre sua importância nos discursos entre culturas, especificamente, sobre sonhos, deuses e corpos.

No segundo artigo, a violência sofrida pelas mulheres na sociedade contemporânea impeliu a psicanalista Ondina Machado a escrever o trabalho *O Corpo e violência na psicanálise*, que situa a violência como um fenômeno do século XXI, para além da agressividade de todo ser humano que pode dirigir-se a si mesmo como também ao outro, como bem demonstrou Sigmund Freud nas suas análises sobre o eu e o supereu. Quanto à violência, seleciona em Lacan duas formas paradigmáticas. Uma forma seria característica das sociedades de consumo, em que a desordem simbólica prevalece sobre as relações e alianças sociais. Outra forma, mais brutal, seria a violência praticada sem nenhum propósito, sem nenhuma utilidade, mas pelo ato em si; movimento que a ser nomeado por Jacques Allan-Miller como “crime de gozo”.

O fecho do artigo surpreende ao abordar a violência sofrida pelas mulheres como um crime de gozo em que o ato violento cometido pelo agressor se localiza no insuportável em lidar que a mulher goze de maneira diversa da sua. A autora precisa, ainda, que o ato criminoso violento contra as mulheres se assemelha aos atos de racismo que acontecem na medida da insuportabilidade da alteridade do gozo do outro.

No artigo intitulado *Performance musical nos maracatus (PE) e nos bumba bois (MA): classificações de gênero, poder, artefatos e habilidades*, a antropóloga Lady Selma Ferreira Albernaz aborda a dinâmica de organização dos grupos estudados e a constituição de suas hierarquias, marcadas por questões de gênero e distribuição diferenciada de papéis e funções. Por meio de uma descrição cuidadosa, a autora demonstra como a lógica divisória entre o masculino e o feminino – assentada no discurso da tradição e da sua locução com o universo religioso – incide sobre a performance musical, e sobre o acesso aos artefatos e desenvolvimento de habilidades específicas. Como exemplo dessa lógica, temos a associação entre força e virilidade na execução da alfaia, tida como o centro da potência musical no maracatu (instrumento masculino); e, por outro lado, entre graciosidade e leveza nos usos musicais do abê (instrumento feminino).

No último artigo intitulado *Corpos em movimentos: formas diversas de protestar e denunciar violências contra jovens no México*, Lila Cristina Xavier Luz, tomando como cenário um evento ocorrido no Circo Volador da cidade do México, analisa de que maneira a dinâmica de aglutinamento e aliança entre corpos juvenis constrói sentidos e posicionamentos políticos acerca do desaparecimento forçado dos 43 estudantes da Escola Normal Ayotzinapa, ocorrido no ano anterior, em setembro de 2014. A observação participante explícita, sobretudo, a potência criativa do espetáculo de dança contemporânea que performatiza ao mesmo tempo a celebração em forma de festa e a denúncia. O ato político tornado possível a partir do envolvimento expressivo dos corpos toma o desaparecimento dos 43 estudantes como emblema, mas, o ultrapassa por fim, convocando a sociedade a refletir sobre a violência cotidiana contra a juventude.

O presente número conta, ainda, com a entrevista gentilmente concedida pelo brilhante antropólogo Luiz Fernando Dias Duarte (Museu Nacional/UFRJ). Dividida em três blocos temáticos, o diálogo proposto pela EntreRios procurou alcançar desde questões relacionadas à trajetória intelectual do pesquisador – com destaque para as conexões entre a sua produção e o campo da psicanálise – até as indagações sobre o lugar da antropologia no atual cenário político e social, juntamente com os novos desafios para se fazer ciência no Brasil.

Potyguara Alencar dos Santos (PPGANT/UFPI) apresenta a resenha do livro *A world of many worlds*, coletânea organizada por Marisol de La Cadena e Mario Blaser. Trata-se de um conjunto de contribuições que se centram no debate em torno da ideia de uma “Ontologia Política” que, tomando como base a noção de “pluriverso”, procura entender a produção antropológica pelo seu potencial de fazer reconhecer e conectar mundos diversos.

Por fim, agradecemos ao fotógrafo e professor da UFPI Antônio Quaresma pela delicadeza em ceder a fotografia da capa que se encontra no livro *Tempos* (Teresina: Sobral Gráfica e Editora, 2017, p. 43). Trata-se verdadeiramente da visão do simbólico do corpo na conjunção com o tempo.

Desejamos a todas e todos uma proveitosa leitura!

O corpo disputado

Gabriel Maria Sala
Professor de Antropologia da Educação, Diretor do “Master in Mediazione culturale”
da Università degli Studi di Verona – Itália e Diretor do “Centro di Ricerca
e formazione Clínica Gabriel Ubaldine Slonina.
salagabrielmaria@gmail.com

Tradução feita do italiano para o português de Portugal por Marisa La Salette Monteiro Vaz,
Doutora em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação
da Universidade do Porto e Università Degli Studi de Verona.
marisamvaz@gmail.com

Fazer terapia é colocar sempre o conhecimento e as técnicas de intervenção à prova. E como a principal ferramenta de trabalho é nós mesmos, é sempre um desafio, medir as nossas habilidades, o nosso conhecimento e a nossa maneira de nos colocarmos no espaço terapêutico.

Na exposição que se segue regressarei, após quase vinte anos, a um trabalho de mediação¹ etnoclínica realizado com Emily, uma menina ganense de nove anos. Neste exposto, retomarei as perguntas que me fiz durante a supervisão: pela primeira vez, encontrei um conflito religioso que pretendia possuir o corpo de uma pessoa. Nas religiões, o que conta não são as formas de conhecimento, mas sim a *salvação*. Tendo em conta esta premissa, e como refere Isabelle Stengers, quer se queira ou não as práticas terapêuticas estão sujeitas a um confronto com a questão da guerra: guerra entre crentes, guerra entre os deuses nas suas conquistas de coletividades e grupos.² Esta guerra foi uma novidade para mim, tive que tomar partido numa disputa familiar definindo a quem pertence um dos seus descendentes e torná-los fiéis ao seu grupo religioso, talvez interessado em suas almas, mas que, com certeza, passa também pelos seus corpos. Esta disputa coloca também em discussão a minha posição de terapeuta: de que parte estou, com quem tomo partido.

1 Designo de mediação etnoclínica o trabalho terapêutico que usa o dispositivo próprio da etnopsiquiatria tal como foi criado por Tobie Nathan no Centro Georges Devereux em Paris VIII, que fornece um ou mais mediadores linguísticos culturais ou mediadores, bem como um ou mais terapeutas. Cfr. Tobie Nathan *L'influence qui guérit*, Odile Jacob, Paris 1994

2 Isabelle Stengers *Il laboratorio di etnopsichiatria*, introduzione a Tobie Nhatan *Non siamo soli al mondo* (2001), Bollati Boringhieri, Torino 2001 p.18

Início da supervisão

Fomos chamados pelas professoras e psicólogas para compreender a situação de uma menina ganense que as preocupava.³ O encontro acontece numa sala da escola primária que, normalmente, é utilizada para os encontros entre as famílias e os professores. As cadeiras são dispostas em círculo, como sempre durante esse tipo de encontro. São as professoras que narram os eventos que estiveram na origem do pedido do encontro: a repentina depressão de Emily, uma menina frágil e graciosa proveniente do Ghana, dois grandes olhos negros, duas longas pernas finas que seguram um corpo ágil de nove anos de idade.

Durante o ano letivo, as professoras notaram uma mudança repentina no comportamento de Emily. Imprevistamente, a menina começa a falar pouco, isolando-se frequentemente, deixando de correr e brincar com seus colegas como costumava fazer. As professoras tentam compreender o motivo da tristeza de Emily, mas não conseguem entender a sua causa.

Na escola, constantemente, perguntam-lhe:

- O que te aconteceu? Por que esta cara triste, por que é que não vais brincar com teus amigos, ouves eles chamando por ti?

Emily responde apenas e constantemente:

- Eu sonho com a minha avó.

Eu sonho com minha avó, uma simples frase de criança, e aparentemente de fácil compreensão. Quase sempre respondiam:

- Mas não é uma coisa ruim sonhar com a avó.

- Talvez sintas muito a falta da tua avó?

Como a situação se prolonga e continua, as professoras convocam a mãe para um encontro. A mãe afirma que em casa Emily comporta-se como sempre e não se apercebeu de nenhuma mudança: é como sempre foi. As professoras incrédulas decidem pedir a intervenção da psicóloga, motivando o pedido como "um caso de depressão na escola". Tendo em conta, também, o testemunho de outros pais que moram perto da casa de Emily, e que afirmam ouvirem frequentemente discussões e gritos, especialmente da parte do pai que levanta a voz dando a entender que bate nos seus filhos.

A psicóloga começa uma série de sessões com Emily. Durante os encontros, aplica alguns testes (Wish, CAT, Rorschach, Wilson e desenho familiar). Os resultados confirmam às professoras que Emily é uma criança que "sim, está um pouco deprimida, mas não de um modo alarmante".

No entanto, a tristeza que persiste e o "sonho com a avó" e nada mais, coloca muitas dúvidas às professoras e à psicóloga. Daí o pedido de um encontro de mediação etnoclínica.

A situação da família

Emily frequenta a escola primária com seu irmão Jacob, um ano e meio mais velho. A sua irmã Sara, de doze anos, frequenta, por sua vez, a ensino médio. Os três nasceram em Kumasi, a antiga capital e atualmente a segunda maior cidade do Ghana, onde parte da família materna ainda reside. Emily chegou a Itália há três anos, enquanto que o seu irmão e irmã há seis anos atr-

3 A intervenção, realizada em 2001, foi pedida ao *Laboratorio de mediação cultural* da Universidade de Verona dirigido por mim. Estavam presentes, para além do escrevente no papel de psicoterapeuta e responsável do Laboratorio, três mediadoras linguístico-culturais ghanenses *asante* (*ashanti* na grafia inglesa) que falam *twi*, uma *fanti*, e um mediador linguístico cultural também ele ghanense do grupo étnico *ewe*. No texto para os designar utilizarei a sigla MLC, connotata ríspetivamente dai numeri 1,2,3,4,5. No trabalho do *Laboratorio* designávamos *supervisoes* os encontros, nos quais não eram presente as pessoas de quem se fala, neste caso nem a criança, nem os pais. Designávamos, por sua vez, de *consultas* os encontros nos quais estavam presentes, para além dos operadores sociais, os usuários.

-ás. Na escola tudo corre bem, não têm problemas com a língua italiana, nem verbal nem escrita, integraram-se sem dificuldades quer na classe quer no bairro onde moram. Em casa, falam inglês e *twi*, a língua dos *asante*.⁴

A família da mãe, Rachele, mora no Ghana. Um irmão e uma irmã moram em Kumasi, outros dois emigraram para a América. A avó de Emily mora, junto com sua filha mais velha, numa aldeia no interior em direção a Ejura. A mãe de Emily estudou economia na Universidade de Kumasi.

O pai é engenheiro, estudou em Accra, cidade onde morava antes de vir para a Itália. Na província de Verona, criou uma pequena empresa de transportes, na qual trabalha também a sua esposa.

Os pais de Emily casaram-se em 1988 e, após o casamento, mudaram-se para a Itália. A mãe, periodicamente, regressava ao Ghana durante a gravidez e parto dos três filhos, permanecendo até ao final da amamentação. Após este período, ela regressava a Itália, deixando os filhos aos cuidados da sua família até à idade escolar.

Ambos os pais de Emily são cristãos pentecostais, sendo o pai, particularmente, ativo nas atividades da Igreja.

O dispositivo de mediação

Em todos os encontros de supervisão ou consulta, os mediadores linguístico-culturais estão sempre presentes. São fundamentais para o trabalho etnoclínico. O primeiro objetivo do condutor do encontro é despertar a confiança necessária, que permita o desenvolvimento de discursos e questões sobre as diferenças culturais, assim como as semelhanças. Mas, para confiar nos outros, é necessário que o condutor demonstre que ele próprio confia no grupo. Esta confiança não se focaliza no MLC, enquanto indivíduo, mas sim no conhecimento dos grupos aos quais eles pertencem e que eles representam.

Por isso, o convite que deve ser feito ao MLC é sempre aquele de não referir suas próprias opiniões, ou a sua convicção pessoal, mas, no dispositivo de mediação, é essencial que cada MLC seja capaz de dizer como nos seus grupos, nas suas famílias de origem, na sua língua, se narraria a situação, que discursos seriam feitos em torno à questão em análise. Tecnicamente, isso comporta o abandono de expressões como "*na minha opinião*", "*eu penso que*", "*acredito que*" etc., pois que estas expressões introduzem um pensamento pessoal. Para abrir a discussão seria preferível a utilização de expressões como "*nós dizemos assim*", "*nós, entre os asante, fazemos assim*" etc. Estas locuções introduzem as vozes dos seus próprios grupos de origem ou sublinham as diferenças: "*eles, asante fazem assim, mas nós fazemos de um modo diferente, nós somos patrilineares...*".⁵

4 Os *asante* ou *ashanti*, na escrita anglicizada, pertencem à etnia Akan, que povoa a maioria das áreas florestais de Ghana e do sudeste da Costa do Marfim. Tradicionalmente eles são matrilineares. No Ghana, além dos numerosos trabalhos contidos em *African Studies Series*, Cambridge University Press, são interessantes as investigações antropológicas sobre os *Nzema*, uma população do grupo Akan, na zona sudoeste de Ghana, realizadas ao longo de várias décadas (a primeira missão etnológica foi iniciada em 1954). Cfr. Vinigi L. Grottanelli (a cura di) *Una società guineana: gli Nzema*, Boringhieri, Torino 1977; Vittorio Lanternari *Dei, Profeti, Contadini, incontri nel Ghana*, Liguori, Napoli 1988; Mariano Pavanello *Il segreto degli antenati*, Altravista, Broni (PV) 2007. Cito apenas estes três textos para dar conta da continuidade do trabalho ao longo de três gerações.

5 Cfr. Sybille de Poury *Traité du malentendu*, Les Empêcheurs de penser en rond, Le Seuil, Paris 1998 e *Nouvelle Revue d'ethnopsychiatrie* n. 25-26

Culpa e vergonha

Uma professora diz:

- Nós até fomos a casa dela para ajudá-la. Nós realmente queríamos entender o que está acontecendo com Emily e tentar ajudar juntamente com a mãe. As minhas colegas e eu estávamos muito preocupadas, ela tinha mudado drasticamente: há várias semanas que ela estava triste, não falava, não brincava e começava a não comer.

MLC 5: - Aqui faz-se assim, mas, como eu já disse antes, se fosse na África isto não teria acontecido. Nós depositamos muita confiança nas professoras e o que quer que aconteça na escola, são as professoras que resolvem. Os pais nunca são chamados, exceto por razões muito sérias. Se isso acontecesse, para os pais seria uma verdadeira vergonha.

Dirigo-me aos MLCs e pergunto: - Ou seja, se tivesse acontecido no Ghana, os pais teriam sentido uma grande vergonha em frente à aldeia ou ao bairro, mas aqui na Itália acontece a mesma coisa?

MLC 4 responde: - Aqui nós africanos sentimos-nos observados e julgados três vezes: pelos italianos que nos conhecem e que, alguns deles, nos ajudaram até a arranjar trabalho. Depois, pelos outros imigrantes: onde quer que estejamos, as comunidades do nosso país sabem sempre o que fazemos e como as coisas estão indo. E por fim, julgados também pelas nossas famílias que estão na África. Esta é frequentemente a maior preocupação: é a eles que temos que enviar uma parte do dinheiro que ganhamos, é a eles que devemos dar conta do nosso sucesso ou fracasso. São eles que investiram em nós e nos permitiram estar aqui hoje. É no confronto com eles que devemos mostrar se estamos honrando a família ou se devemos nos envergonhar: é a partir daí que nossos antepassados nos olham.

Enquanto escuto, recorro às hipóteses de Pierre Benghozi⁶ sobre a vergonha e a humilhação, e tento de alguma forma manifestá-las ao grupo, chamando a atenção para a maneira como nós, ocidentais, tentamos interpretar o comportamento das pessoas, através da atribuição do sentimento de culpa, um dos elementos que funda o carácter pessoal nas culturas judaico-cristãs. Pelo contrário, para muitas populações africanas e asiáticas, mas também mediterrâneas da antiguidade (fenícios, aqueus, dórios, etruscos, etc.), é a humilhação, a vergonha, o que constitui o profundo significado do carácter de uma pessoa. A vergonha é vivida em relação ao grupo: ela age sobre os sujeitos enquanto parte de uma comunidade e não, somente, como indivíduos. De acordo com esta modalidade, a vergonha tem uma dimensão intersubjetiva, é uma emoção condicionada pelas expectativas do próprio grupo de origem. E, como tal, coloca-se fora da dinâmica intrapsíquica, é algo que se liga às relações intersubjetivas.⁷ Isto, talvez, poderia explicar como a mãe tende a negar as mudanças depressivas de Emily.

6 Os trabalhos de Pierre Benghozi na vergonha e humilhação em relação às migrações são os mais originais que eu conheço expostas nos Seminários da Universidade de Palermo 1993 e Universidade de Verona 1998. Cfr. "Porte la honte et maillage des contenants généalogiques familiaux et communautaire en thérapie familiale", *Revue de psychothérapie de groupe*, n° 22 1994.

7 Sobre esta influência externa que nos condiciona e modifica cfr. Tobie Nathan *L'influence qui guérit*, Odil Jacob, Paris 1994 e sobre as consequências teóricas cfr. Isabelle Stengers *La frayeur et l'angoisse* in *Cosmopolitiques VII*, (1997) La Découverte/Poche, Paris 2003 pp. 308-324

Mas há também um outro aspecto cultural relevante: para muitos grupos étnicos africanos é necessário considerar o modelo de filiação. Ambos os pais são Asante, pertencem ao grande grupo dos Ackans e são tradicionalmente matrilineares.⁸

Linhagens patrilineares e matrilineares

Mas há também um outro aspecto cultural relevante: para muitos grupos étnicos africanos é necessário considerar o modelo de filiação. Ambos os pais são Asante, pertencem ao grande grupo dos Ackans e são tradicionalmente matrilineares.

Se nos debruçarmos sobre a estrutura de parentesco de Emily, o pai e a mãe são provenientes de uma região da África onde a guerra entre os sexos vem acontecendo há séculos. No que concerne os Asante, em específico, está em vigor há muitas décadas um sistema matrilinear característico: em cada aldeia coexistem duas organizações de clãs, oito matrilineares, Abusa e oito patrilineares, Ntoro, que competem entre si para a sucessão. Uma das consequências concretas desta situação é o estabelecer a quem as crianças pertencem, se ao grupo familiar materno ou aquele paterno.

Nas últimas décadas, nos grupos étnicos matrilineares do Ghana, e também na Costa do Marfim, Camarões, Zaire ou Congo, as transformações políticas, as conversões religiosas, as novas legislações nacionais e as migrações na Europa e nos Estados Unidos, comprometeram a descendência matrilinear, fraturando a filiação tradicional: o poder e os cargos políticos herdados através da linhagem feminina dentro da família materna.⁹ Que consequências tudo isso pode ter na história de Emily?

O conflito entre a matrilinearidade e a patrilinearidade, pode sugerir uma hipótese de compreensão da situação de Emily: a insistência do pai em sublinhar o vínculo religioso cristão, pode estar ligado, de um certo modo, à luta pelo controle da descendência patrilinear?

Estas considerações, se por um lado são necessárias para fornecer diferentes perspectivas ao nosso modo de interpretar os eventos familiares, permitindo-nos compreender conflitos a partir de formas de organização social completamente diferentes das nossas, por outro, obviamente, não são suficientes para compreendermos completamente os eventos de cada família ou cada indivíduo.

Na reconstrução dos eventos em torno da história de Emily, é necessário também clarificar que os pais são a primeira geração convertida ao cristianismo, que recorde-se o pai é reconhecido como uma pessoa muito ativa na igreja pentecostal.

Uma professora: - Eu também ensino na turma do irmão de Emily, Jacob, e muitas vezes ele repete que sua avó é uma grande curandeira.

Para o grupo MLC ouvir que a avó é uma grande curandeira, significa, em primeiro lugar, dizer que o clã da família materna é um clã de curandeiras-curandeiros, *akomfoo*.¹⁰

8 Para além dos textos citados cfr. Thomas C. McCaskie *State and society in pre-colonial Asante*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. (African Studies Series; 79). Sobre a descendência, linhagem e clã cfr. Jack R. Goody, S.J. Tambiah (1973) *Ricchezza della sposa e dote*, Franco Angeli, Milano 1981 e Gwendolyn Mikell, *African Feminism. The Politics of Survival in Sub-Saharan Africa*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1997. Mariano Pavanello *Il segreto degli antenati* Altravista, Torrazza Coste (PV) 2007.

9 Recorde-se que os Asante, sobretudo provenientes das zonas da antiga capital Kumasi, estão muito mais ligados às tradições, ao contrário dos Fanti, habitantes na zona costeira e mais ocidentalizados devido ao colonialismo inglês.

10 Uma dificuldade constante do trabalho etnográfico, consiste na tradução de termos que, em outros idiomas que não são aqueles europeus, designam as pessoas que trabalham no mundo da cura tradicional e baseiam o seu trabalho na relação que estabelecem com o mundo invisível. Termos em twi como *ayaresafo*, *obayifo*, *bayifo* traduzirlos como curandeiro, feiticeiro, bruxa, leva-nos a uma nossa história antiga, cheia de significados conflituais, quer com a história do cristianismo quer com a medicina oficial. Usar palavras como "sacerdotes-curandeiros", em twi *komfoo* ou *akomfo*, ajudaria, talvez, a compreender melhor o significado de algumas das suas práticas, mas obviamente

Portanto, esta nova informação coloca muitas questões que afetam todo o grupo, a tal ponto que todos nos questionamos que tipo de relação pode existir entre este fato e o fato de Emily sonhar com sua avó. Talvez seja o caso de indagar sobre o conteúdo dos sonhos.¹¹

Em toda África subsaariana e central, os sonhos assumem sempre uma dimensão de oráculo: quem se apresenta num sonho é sempre enviado de um espírito ou uma bruxa, uma divindade ou seu sacerdote.¹² Assim sendo, a primeira pergunta indispensável a fazer é: - Quem é a avó?

Partindo da informação dada pelo irmão de Emily, sabemos que sua avó é uma "grande curandeira", penso que pode haver ligação especial entre a avó e a neta. Aparentemente, há um interesse da avó pela sua neta, que pode relacionar-se com a questão da reivindicação do clã materno: é uma situação que não se repete, por exemplo, em relação à irmã mais velha, nem aos outros/as netos/as. Talvez haja uma relação entre os sonhos da criança e a *natureza* da sua avó.

- É possível que a avó a esteja "chamando" e os sonhos façam parte desta convocação. Utilizo especificamente estas palavras, sabendo que são uma provocação para os MLCs. Observo-os e pergunto:

- Quando uma curandeira, *ayaresafoo*, ou uma bruxa, *bayifoo*, visita em sonho uma neta é para comunicar algo com ela: se a avó é uma curandeira e aparece em sonho a uma criança, o que vocês *Asante* diriam?

MLC 1: - Que sua avó escolheu esta neta para transmitir o seu poder. Certamente a avó não é uma pessoa normal, ela pode ser uma sacerdotisa de cura, uma *akomfoo* ou uma *bayifoo*, uma bruxa, como vocês dizem em Itália, quer ensinar à criança o que ela pode fazer, não estando perto dela, vai ao seu encontro no sonho, chamando-a para si.

Uma professora pergunta: - *Mas por que a deveria chamar?*

MLC 2: - A avó quer que os seus poderes, o seu conhecimento e as suas capacidades para curar sejam transmitidos na família e ela escolheu esta neta para transmitir o que sabe. É como se a tivesse eleita como sua herdeira espiritual. Indo ao seu encontro em sonho, a avó chama-a para ser *iniciada* aos saberes tradicionais. Ela precisa de tê-la perto de si para cumprir a iniciação e transmitir os segredos que ela também recebeu quando era jovem. Quer transmitir os conhecimentos necessários para que Emily se torne uma curandeira como ela.

MLC 5 (homem): - Vocês não acreditam nestas coisas, mas posso garantir que é mesmo assim que funciona. Eu tinha um colega de quarto que veio para a Itália comigo há mais de dez anos atrás, levámos cerca de sete anos para obter a permissão de residência. Todavia, a sua família não concordava com a sua escolha de permanecer na Itália, após a morte de seu irmão mais velho. Seu pai e mãe diziam-lhe constantemente para ele regressar: com a morte do irmão, o meu amigo passou a ser o mais velho dos irmãos. Mas ele não queria voltar, então eles começaram a "chamar" por ele. Ele começou a ter sonhos estranhos e contínuos a tal ponto que uma manhã, quando ele acordou, decidiu regressar à casa. Eu acompanhei-o ao aeroporto, sem dizer nada, nós dois sabíamos que ele não voltaria. Vocês não acreditam nessas coisas, mas elas

é necessário considerar as diferenças e os universos culturais que são profundamente diversos. Problemas linguísticos semelhantes surgiram com qualquer outra língua africana *fon*, *wolof*, *fulbe*, etc. Aqui, quase sempre, seguimos as indicações dos MLCs. O nosso interesse, como evidenciado, é o que a língua falada em comum transmite. Por outras palavras, o que fazemos é quase sempre um trabalho etnometodológico de acordo com a abordagem de Harold Garfinkel cfr. *Studies in ethnomethodology*, 1967, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. Cfr. anche i lavori di Robert Kwame Ameh *Trokosi in Ghana: a Policy approach*, in *Ghana Studies* (Madison, WI), 1, 1998, p.35-62.

11 Dos muitos trabalhos sobre os sonhos em diferentes culturas, analisados numa perspectiva etnoclínica, basta citar aqui para polarizar as diferenças, Paul Parin, Fritz Morgenthaler, Goldy Parin-Matthey *Les blancs pensent trop*, Paris, Payot, 1966 (ed. Zurich, Atlantis, 1963) e Tobie Nathan *La nouvelle interprétation des rêves*, Paris, Odile Jacob, 2011

12 Para a África central cfr. il classico lavoro di Edward E. Evans-Pritchard *Witchcraft, Oracol, and Magic among the Azande*, Oxford University Press, 1976 cfr. nelle Appendici II. *Stregoneria e sogni* (trad. it. Milano, Cortina 2002 pp. 271-278)

são verdade-iras, eu vos garanto.

Depois de alguns momentos de silêncio e de perplexidade, uma psicóloga pergunta: - Mas como eles chamam as pessoas?

MLC 2: - Se eles querem que seu filho ou filha regressem e estes não querem, eles vão a um “daqueles que sabem coisas”, um feiticeiro, uma *obayifo*, ou um *bayifoo* em twi, as pessoas que têm os poderes que certamente também tem a avó da criança. Eles sabem o que têm a fazer e aqueles que são chamados devem regressar imediatamente: se aquele que é chamado não responder, então adocece em primeiro lugar, depois endoidece ou morre. Mas o que acontece quase sempre é que quem é chamado regressa imediatamente.

O contraste provocado pelas diferentes visões do mundo em debate dão origem, obviamente, a novos discursos que se somam aos anteriores. A nova proposta introduzida pelo MLC refere-se aos conflitos inter-religiosos presentes na África atualmente e que envolvem famílias e inteiras gerações. Mas acima de tudo, introduz uma nova perspectiva sobre os eventos narrados: um contexto de filiação e transmissão de uma sabedoria tradicional de uma geração para outra e a proposta de iniciação. Uma avó e uma neta consideradas “eleitas”.

Neste espaço, a principal função do MLC é permitir o surgimento e a multiplicação de discursos, de etiologias, de interpretações e, portanto, de concepções do universo que traz consigo, enquanto pessoa com uma origem cultural diversa.¹³ Os discursos e as palavras utilizadas pela MLC evidenciam a existência de um mundo oculto, do qual se percebe a dificuldade de torná-lo visível e comunicável. Penso saber o que significa “ser chamado” por uma avó curandeira ou bruxa, que deseja iniciar uma neta, mas nos últimos anos fui obrigado a elaborar o que acabei designando por “lógica do suspeito”: suspeitar do que compreendo. Suspeitar, isto é, não tanto do que os outros me dizem, sobre a veracidade ou não dos seus discursos, mas sobre o que eu penso ter percebido acerca de uma situação, sobretudo quando os discursos dizem respeito a algo que penso saber, devido às experiências que já tive em algumas realidades africanas.¹⁴

Por essa razão, tento ampliar os discursos dentro do grupo, o máximo possível, e considerar as hipóteses que a discussão em grupo propõe. Esta visão equivale a uma fase etnometodológica do trabalho e é o que eu constantemente tento fazer em todas as supervisões e consultas. Começamos, por este motivo, a discutir o significado de algumas palavras, tentamos escavar nos significados culturais de alguns termos que na língua traduzida nem sempre se consegue exprimir. A fim de compreender o implícito e a amplitude dos significados culturais que uma determinada língua transmite. Neste processo torna-se fundamental interagir com um grupo de MLCs e não apenas com um, de maneira a criar um verdadeiro laboratório interpretativo, sobre as palavras e os seus significados, sobre a tradução e, juntos, sobre as realidades sociais a que se referem e a pluralidade de sentidos que o falar quotidiano transmite.

Algumas MLCs, depois de ouvir a história de Emily, expressam sua hipótese.

MLC 4: - Talvez os pais tenham que a criança possa revelar um segredo de família, algo que diz respeito à avó.

MLC 2: - O que há de errado com essa família e que dá origem a discussões ou, talvez, faz com que a *mão do pai seja pesada* é o medo de que a menina possa dar a conhecer alguns segredos por aí.

13 Sobre a prática da mediação linguística cultural e sobre a figura dos mediadores e mediadores linguísticos culturais, para além do texto supracitado de Sybille De Pury, cfr. o do escrevente Gabriel Maria Sala lojas *Negozi di parole*, QuiEdit, Verona 2013 e o relatório do Projeto Europeu Leonardo sobre *mediador cultural europeu*: Gabriel Maria Sala *Mediazione culturale: operatività e formazione*, in Giuliano Carlini, Claudio Cormagi (a cura di) *Luoghi e non luoghi dell'incontro*, Coedit, Genova, 2001 pp.129-157)

14 Os lugares onde conheci pessoalmente pessoas sujeitas à “chamada” da parte de avós, avôs ou tios foram especialmente as aldeias da zona de Kolda em Casamances (Senegal) frequentadas regularmente a partir de 1998. Obviamente, o “ser chamado” é algo que funda a história do cristianismo desde São Paulo e todas as vocações sucessivas.

O tal "algo de errado", se eles não aparecem nas reuniões, se eles dizem que em casa a criança se comporta como sempre, é identificado como um segredo de família. Tento, então, compreender o que os MLCs querem dizer.

Eu pergunto: - Há algo a que vocês se referem dizendo "segredos de família"?

A resposta é dada quase em coro: para eles, é uma evidência tal que se eu não pedisse explicações, não seriam necessárias. Para eles é óbvio, é o que está na base dos seus discursos: o trabalho de mediação consiste frequentemente em trazer à luz o óbvio, ou seja, algo implícito que não precisa de explicações no mundo cultural deles.

MLC 1: - A feitiçaria. Certamente eles temem que se venha a saber na igreja Pentecostal, que condena fortemente essas práticas, tanto aqui como na África.

MLC 2: - Eu acho que a avó é uma bruxa, *bayifoo*, ela também pode ser uma sacerdotisa, uma *Akonfo*, de alguma divindade, de água, por exemplo *Nsuo Obosom*, ou da terra, *Asaase Obosom*, e designou a neta como herdeira de seus poderes. Mas para se tornar *Akomfoo* são necessários anos de iniciação. Mas os pais são cristãos e a Bíblia diz que *a luz não pode estar no escuro* ... eles não podem se dar bem naquela casa, a avó deu algo à criança.

MLC 1 (risos): - Um lindo presente de bruxa: um espírito! *Obosom*.¹⁵

Pergunto: - quais são os significados de *Obosom*?

MLC 2: - São as divindades antigas da África. Podem ser fetiches, mas também divindades da água *Nsuo Obosom*, ou da terra como *Obosom*.

MLC 3: - Mas também dos ancestrais, o *Nananom Samanfoo*, são as forças mais poderosas. São aqueles que podem dar benefícios ou punições.

MLC 1: - Talvez os pais estejam tentando fazer Emily entender que existe Cristo, que existe um Deus mais importante do que *Obosom* que ela conheceu quando viveu com sua avó, um Deus mais poderoso e mais forte que todos os fetiches: eles adoram *Obosom*, do mundo dos seus antepassados ou das muitas divindades. A igreja pentecostal insiste muito nas regras, a participação implica rezar várias vezes ao dia e não se deve nunca faltar às cerimônias na igreja e é proibido exercer qualquer outra prática religiosa.

MLC 3: - Eu não sei, com certeza o seu pai reza, ele é um homem da igreja pentecostal, eles rezam para se libertar do mal. Se a avó, que é uma verdadeira bruxa, lhe deu "alguma coisa", um espírito que Emily carrega dentro dela, então as duas coisas não são compatíveis: o pai reza e traz Deus para dentro daquela casa, a criança carrega um demônio, um espírito, amarrado a algum *Obosom*, que sua avó lhe deu. A família com certeza não quer que isso seja conhecido. Por isso, estão preocupados que a criança revele esse segredo.

MLC 3: - É uma casa com o diabo e a água benta dentro.

MLC 4: - A avó é capaz de ver quem entre as suas netas tem as habilidades para se tornar uma curandeira. Na nossa cultura, quando algo do gênero acontece, todos começam a tratar a criança escolhida com muito respeito, como uma criança especial, que tem um poder que os outros não têm.

A atmosfera entre os presentes torna-se cada vez mais empolgada: afirmam-se coisas que muitos ocidentais acreditam pertencer a cenários improváveis, que na Europa reconstróem mistérios antigos e distantes demais para se acreditar que possam existir ainda hoje no mundo. O mal-estar da criança é reconfigurado em torno a um segredo de família, surge um tipo de conflito entre a escola e a família, que se baseia num tema misterioso, que a família prefere não revelar. É a natureza desse segredo que causa as ausências da mãe nas reuniões e no conflito: se a avó deu à criança um espírito, algo que se relaciona com um *Obosom*, uma divindade *asante* ou um antepassado, *Nananom Nsamanfoo*. Em qualquer um dos casos, para a religião pentecostal é considerado um demônio.

¹⁵ *Obosum* ou *Abosom*, na tradição ancestral dos akans, designa um deus ou uma deusa, mas também um fetiche. Em *twi* "B" simboliza a autoridade sagrada, "som" é o suporte, a rocha. Hoje, dos convertidos ao cristianismo, é cada vez mais usado num sentido pejorativo como um espírito ou negativo como um demônio.

Escuto novamente as suas palavras e imagino o pai de Emily aterrorizado: um espírito, um demônio - uma figura ancestral pertencente às antigas divindades do clã materno e ao mundo dos antepassados - está agindo em sua casa, hoje lar de cristãos e crentes e praticantes. Se nesta família existe uma presença demoníaca, não é possível a convivência, porque *luz não pode existir com a escuridão*,¹⁶ e se - como diz uma das MLCs - alguém se informar sobre a avó, poderá descobrir coisas que poderão difamar o pai e toda a família na comunidade pentecostal. Aqui o que está em jogo vai além da vergonha pela reprimenda escolar. O que está acontecendo é um verdadeiro conflito entre grupos: os grupos de novos cristãos e os grupos que praticam as religiões tradicionais africanas, aquelas que nossa antropologia chama de animistas, das quais Emily parece ser a herdeira eleita. As práticas religiosas dos dois grupos têm algumas formas de culto semelhantes, como a possessão e a incorporação, elementos estes que estão na origem de muitas religiões africanas tradicionais e da religião pentecostal, mas os seus rituais e divindades de referência são profundamente diferentes: deuses ou espíritos ancestrais para uns, o Espírito Santo para os outros.¹⁷

Os pentecostais

Torna-se obrigatório perguntar quem são os pentecostais. Com origem em círculos metodistas e batistas no Tennessee e no Kansas no final do século XIX e início do século XX, o pentecostalismo foi, talvez, a onda de renovação protestante que se tornou o maior movimento cristão do século XX. Difuso desde logo na Europa, África e América do Sul,¹⁸ partilha com as outras igrejas protestantes a centralidade da Sagrada Escritura, a Trindade e a divindade de Jesus Cristo e salvação somente através da Graça, o batismo da água por imersão somente aos crentes nunca às crianças,¹⁹ os pentecostais seguem a ritualização da experiência apostólica do batismo do Espírito (Atos 2, 1-42). Daqui nascem as expectativas e dons do Espírito Santo, procurado e praticado nos ritos: glossolalia, as visões, a palavra revelada e profética, as curas através de orações, a luta contra os demônios, o testemunho com um narrar alegre das histórias e graças recebidas, e o estado de transe, a possessão pelo Espírito Santo que desce e permeia os fiéis fazendo com que alguns destes eleitos possam interceder com Deus.

O pentecostalismo leva a sério os espíritos ancestrais, os gênios (*ginn*), os deuses e as práticas da chamada feitiçaria africana e afrodescendente, mas atribui-lhes um novo estatuto, perseguindo-os num processo de demonização dos seus sacerdotes-curandeiros, bruxas e feiticeiros. As *Bayifoo* e os *Obayifoo* dos *asante* ou os *Babalawo* dos iorubás, os *Iwa* dos haitianos ou

16 *Eu vou livrar-te deste povo e dos pagãos, aos quais te envio, para que lhes abras os olhos e assim se convertam das trevas para a luz, da autoridade de Satanás para Deus. Deste modo, pela fé em Mim, receberão o perdão dos pecados e a herança entre os santificados*" (Atos 26, 17-18). Palavras de Paulo fundadoras que por milênios ditaram um programa no modo de se relacionar com outras religiões. Como não podemos sentir a fratura e o conflito que provocaram e provocam nas vidas e na história?

17 As práticas africanas do cristianismo pentecostal e de muitas outras igrejas neocristãs nasceram dentro de uma *apropriação mimética* de formas religiosas tradicionais africanas: compartilham possessões, visões, curas, luta contra criaturas portadoras do mal e demônios. Com o apelo à fraternidade em Cristo, tornou-se frequente a demonização do outro, o não convertido, como o pagão dos primeiros séculos da era cristã, torna-se o adorador do fetiche, o idólatra. Cfr. André Corten, André Mary (éds), 2000, pp. 16-17. Cfr. André Corten, André Mary (éds) *Imaginaires politiques et pentecôtismes. Afrique/Amérique latine* Karthala, Paris 2000, pp. 16-17. Cfr. anche André Corten Sandra Fancello. *Les aventuriers du pentecôtisme ghanéen. Nation, conversion et délivrance en Afrique de l'Ouest*, Karthala, Paris 2006

18 A primeira comunidade italiana de emigrantes estabeleceu-se em Chicago em 1907. A primeira comunidade pentecostal na Itália nasceu em Roma em 1910, uma consequência dos sermões bíblicos de Giacomo Lombardi, um emigrante nos Estados Unidos proveniente da região de Abruzzo em Itália, que regressou à sua terra natal. Hoje, os pentecostais são a maior igreja evangélica na Itália, em crescimento contínuo, como, de fato, em todo o mundo (Kuschel, Moltmann 1996).

19 Isto faz com que Emily não seja ainda batizada, não iniciada ao cristianismo pentecostal.

os *Mãe e Pai do Santo* dos brasileiros, transformam-se em seres ligados a Satanás e à sua ação: forças do mal contrapostas às forças do bem. O Poder do Espírito Santo é assim colocado ao serviço daqueles que são considerados vítimas, perseguidos pelas tenebrosas forças do mal. Do mesmo modo, o padre-curandeiro ou a sacerdotisa-curandeira, os Akonfo para os asantes, os Bokono sacerdotes do Fa, os sacerdotes Houngan do vodu haitiano, os babalorixa do candomblé etc. são identificados como bruxos ou feiticeiros, agentes da ação demoníaca. Todos eles, através da invocação que realizam para os seus deuses, identificados como demônios, são considerados servos, que geram as ações invejosas e sacrifícios humanos: o fazer para comer, o alimentar os inimigos, amigos e parentes.²⁰ É somente com o poder de Jesus, a contra-ação do Espírito Santo, que pode ser afirmada em fetiches e deuses pertencentes a cultos tradicionais, identificados assim com as verdadeiras forças do mal. É o chamado "evangelho quadrangular": Jesus salva-cura-batiza-retorna. Daí a luta particular que o movimento pentecostal empenha na África com as religiões animistas tradicionais e nas Américas com as religiões afrodescendentes e índio-descendentes.

As práticas pentecostais têm sempre, efetivamente, uma dupla finalidade: 1. Mística de revelação, de transe, de Graça concedido pela descida do Espírito entre os fiéis; 2. Exorcista, uma guerra espiritual contra fetiches e feiticeiros, os seres diabólicos cujas vítimas apenas podem liberar-se através do Poder do Espírito. Os corpos são, portanto, teatro de possessões opostas: ou seres do mal servos de fetiches ou do Espírito Santo que dona a Graça. A conquista das almas passa através dos corpos.

As manias divinas

Mas como compreender a possessão? Nossa antiga tradição grega. Por vezes somos levados a viver a vida dos deuses: possuídos, invadidos pelo deus ou pela deusa. Platão na sua obra *Fedro* distingue quatro manias divinas:

1. Mântica, loucura divinatória de Apolo, marcada pela palavra e pela métrica.
2. Teléstica, a loucura iniciática de Dionísio, que entra no corpo "como o líquido escuro que foi revelado por ele".
3. Poética, inspirada pelas Musas encantadoras que invadem, mas cada uma delas impõe as leis de uma arte.
4. Erótica de Afrodite, a mais antiga, que com os dardos de seu filho Eros atinge cada corpo celeste, terrestre, marinho ou do submundo, atraído-o para um entusiasmo de encantos apaixonados.

Onde a mania (*μανία*) é em contato com a divindade, que toca e cura: elevando-se a essa e saindo do corpo por êxtase divina ou pela invasão do corpo, o que acontece na prática é que no

²⁰ É o grande tema da antropofagia Cfr. Geneviève N'Koussou *Enfants soldats ... enfants sorciers* L'Harmatan, Paris 2014 e Tobie Nathan (dir) *L'enfant ancêtre*, La Pensée sauvage, Grenoble 2000. O termo "comer", entre muitos grupos étnicos da África central subsaariana, geralmente indica a ingestão de alimentos, mas se se refere a uma pessoa dotada de poderes especiais e iniciada no mundo do invisível, diz-se que "come pessoas". Isso, é obviamente, não significa que seja um canibal, mas que é alguém capaz de atingir as pessoas na sua força vital por meio de práticas de bruxaria, pertencentes ao mundo da noite. Em comparação com o italiano podemos dizer: a força vital é comida, então ele morrerá. Mas aqui as palavras referem-se a concepções completamente diferentes do mundo. Cfr. Sibille de Poury, op. cit p. 89-103)

²¹ Platone *Fedro* 265 a-b e 244a

²² Sobre Afrodite Cfr. Roberto Calasso *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988 p. 169, 173.

²³ Sexualmente é uma evidência: o deus estuprador possui entrada na parte cava de corpos femininos ou masculinos.

nosso corpo se produz um vazio, um vaso, que se enche de presenças divinas: assim acontece com a possessão. O termo grego tinha um duplo significado de loucura, paixão, fúria e entusiasmo, invasão, inspiração. Nietzsche a nominava de ebriedade, e a considerava como o estado corporal, a condição fisiológica, que "está na origem de todos os movimentos extremos" em toda forma de arte e de conhecimento.²⁴

As seguidoras de Dioniso, as bacantes, moviam-se como se fossem possuídas: o verbo *mainòmenai* (μαίνόμεναι), do qual provém *mênade*, indicava precisamente a presença no corpo de uma força que tinha o poder de se tornar incontrollável e, ao mesmo tempo, através do contato com a divindade doava saúde e conhecimento para aqueles que participavam: libertava os sofrimentos e, simultaneamente, eram iniciados a uma forma de conhecimento que a divindade

doava aos seus seguidores. Essa possessão era a mais alta forma de conhecimento e o mais alto poder que o mundo grego clássico nos transmitiu.²⁵

E hoje, o que é, na verdade, a possessão? A capacidade de alguns seres humanos se esvaziarem: o seu princípio vital que sai do corpo e um ser invisível, uma divindade, um poder, uma força do universo que entra nele.²⁶

Regressando ao trabalho com Emily, é possível reconhecer nela uma criança com uma predisposição particular, que apenas possuem um certo número de pessoas. Neste caso, seus sonhos devem ser tratados como uma visão, onde se vive "a rendição de quem vê ao que é visto".²⁷ A avó num sonho é uma presença iniciática que a *chama* como eleita para fazer dela uma sacerdotisa, *akonfo*. Enfim, esta hipótese, que revoluciona as nossas concepções e etiologias psicoterapêuticas, manifesta-se como uma luta entre divindades e essas divindades não são atribuíveis a conflitos intrapsíquicos, mas a um choque real entre figuras sociais, parentais e religiosas. E é isso que todas as MLCs - o grupo das *asante, fanti, ed ewe* - reconhecem, tecem em seus discursos e através dos quais dão as suas explicações. Aceitar a existência destes seres é abrir um espaço de mediação que muda radicalmente as concepções do corpo e as hipóteses de desconforto e, conseqüentemente, as perspectivas de trabalho e técnica terapêutica.

As disputas no teatro do corpo

Algo de não previsível foi dito. Emily não é apenas uma criança especial, mas também uma criança em disputa. O seu corpo, que tinha sido considerado teatro de um conflito familiar, ou pior, de uma violência, de repente e com espanto, torna-se outra coisa.

As palavras revelam o inesperado para nós e o óbvio para os *asante*: o corpo pode ser habitado por uma pluralidade de espíritos e pode ser um lugar de disputa entre diversas formas de possessão.²⁸ O corpo de Emily torna-se então o palco de uma batalha entre espíritos ancestrais e deuses do clã materno, *Obosom* e o *Espírito Santo* dos cristãos. Mas para os pais é também uma

24 F. Nietzsche *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello* (1889) in *Opere*, VI, 3, Adelphi, Milano 1975, p. 112

25 Foi certamente E. R. Dodds que ligou a *mania* dos *iatromanti* às formas de conhecimento no mundo grego. Cfr. E.R. Dodds *I greci e l'irrazionale* (1951), la Nuova Italia, Firenze, 1978. Cfr. também a visão global oferecida por Fritz Graf *La magia nel mondo antico* (1994), Laterza, Bari-Roma 1995 em particular o IV cap. sobre a iniciação pp. 87-113.

26 É esta a bela definição que dá Max-Gesner Beauvoir, engenheiro químico que se tornou *houngan*, sacerdote mestre de culto do *vudu* haitiano de Port-au-Prince. Esta força para ele é uma vibração, cada *Iwa*, cada divindade é uma vibração: Ogun, Erzulie, Baron Samedi, ... são todos os *Iwa*, são as forças que vibram, quando um ser humano vibra com a mesma intensidade, comprimento e amplitude d'onda, só então será em união com eles. E pois que tudo o que é vivo traz dentro de si esta vibração, *houn*, que permeia tudo e é um sinal da sacralidade da terra, a partir deste ponto de vista, pode-se dizer que a possessão é *uma forma de conhecimento do mundo*. Cfr. Bertrand Hell entrevista a Max-Gesner Beauvoir, em catalogo da exposição *Les maîtres du désordre*, musée quai Branly, Paris 2012.

27 Roberto Calasso *Ka*, Adelphi, Milano 1996 p. 319

28 Isso aplica-se à maioria dos membros das culturas tradicionais africanas e aos adeptos das religiões afrodescendentes e, obviamente, a muitas outras populações numerosas deste mundo.

prova da força da sua nova fé: se o Deus cristão é realmente o mais poderoso.

Tendo em conta o exposto, a história de Emily torna-se uma história que não nos apresenta nem um trauma migratório, nem uma vulnerabilidade pela fragilidade dos pais que não têm referências ou que perderam os vínculos vitais com os lugares de origem.²⁹ As crianças são, efetivamente, colocadas entre estes pólos, pontes com referências fixas, mas aqui, mais do que a instabilidade desses pólos, é o conflito entre as duas partes que determina o mal-estar da filha. Qualquer tentativa de intervir ou construir pontes entre os dois mundos envolvidos torna-se uma ação dentro do conflito em curso e, como tal, é uma tomada de posição, no qual pelo menos três forças diferentes operam:

1. Cultura ocidental, a sua educação, os conceitos de desenvolvimento individual, psicologias, psicopatologias, normas jurídicas de proteção das crianças, etc.
2. A cultura ancestral, com sua transmissão de saber por meio de rituais de iniciação, a concepção da diferente natureza dos indivíduos, o pertencer a clãs e linhagens, etc.
3. As novas igrejas cristãs, com suas próprias modalidades de fé religiosa, as cerimônias de inclusão e aceitação da divindade, o trabalho de proselitismo e a luta contra outras formas de religiosidade etc.

Para as professoras e psicólogas, Emily é uma criança que passa por um período de depressão e, como tal, precisa de ajuda, apoio psicológico. Para a religiosidade pentecostal, assim como para a religiosidade *asante* tradicional, Emily é uma criança que não precisa de nenhum apoio, muito menos de uma psicoterapia, porque o que acontece com ela não é reconhecido como um mal-estar ou sofrimento que deve ser curado, mas como manifestações de sua característica pessoal, a capacidade de *incorporar uma divindade*. Deve certamente ser orientada e guiada, mas para fazer florescer o seu potencial, não para ser tratada porque algo está errado. O momento *inaugural* que ela está vivendo, evidenciado pela “chamada” da sua avó, revela o seu destino fora do comum e como tal é motivo de disputa: cada um dos membros da família e dos seus grupos, reconhece o seu valor, as suas habilidades privilegiadas, o seu ser especial, e por essa razão, cada um deles deseja que a criança pertença ao seu próprio grupo religioso de maneira a ser iniciada para receber o poder das divindades a que estão ligados, o ancestral *Obosom* do *asante* ou o Espírito Santo cristão.

Em ambos os casos - uma vez que as práticas mais íntimas dessas religiões são colocadas naquela condição de comunicação particular que chamamos de transe, na qual o corpo é tomado e possuído por uma presença que manifesta a toda a comunidade seu poder - o corpo torna-se um teatro de guerra. Ou melhor, o corpo de Emily torna-se o palco de uma *batalha entre deuses*³⁰

Termino retomando as perguntas iniciais. Nesta batalha, de que parte estou? Não posso,

29 Esta é a posição de muitos psicoterapeutas que cuidam de crianças e famílias migrantes. Cfr. Marie Rose Moro *Bambini immigrati in cerca d'aiuto* (1998), Utet, Torino 2001, pp. 110 e seg., Marie Rose Moro, Moro Gomez Isidoro et coll. *Avicenne l'andaluse. Devenir thérapeute en situation transculturel*, La Pensée Sauvage, Grenoble 2004.

30 Transe e possessão são aqui entendidos como sendo tomados, habitados, montados, invadidos por um poder invisível, divino ou demoníaco. Cfr. Tobie Nathan *Du commerce avec les diables*, Les Empêcheurs de penser en rond / le Seuil, Paris, 2004. Dos muitos textos sobre a transe e a possessão basta aqui citar os clássicos de Michel Leiris *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, “L'Home”, Plon, Paris 1958, Ernesto de Martino *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959 e *La terra del rimorso*, il Saggiatore, Milano 1961, Andrés Zempleni *L'interprétation et la thérapie traditionnelle du désordre mental chez les Wolof et les Lébou du Sénégal*, thèse pour le doctorat de troisième cycle, Paris, Sorbonne, 1968; Roger Bastide (1972) *Sogno, transe e follia*, Jaca book, Milano 1974, George Lapassade (1976) *Saggio sulla trance*, Feltrinelli, Milano 1980, Gilbert Rouget (1980) *Musica e trance*, Einaudi, Torino 1986. Uma ampla discussão sobre transe e o corpo pode-se ler em Luc De Heusch *Con gli spiriti in corpo*, (2006) Bollati Boringhieri, Torino 2009. Entre os números de revistas de corrente etnoclinica cfr. *Possession* n° 5 di *Ethnopsy* 2003.

como terapeuta, ignorar nem retirar-me dessa guerra entre religiões e reivindicações de pertença. Se eu fosse o pai, gostaria de poder decidir o futuro da minha filha e da vida que ela terá de conduzir na Europa e no mundo e não apenas numa aldeia africana. A religião à qual desejo associá-la e que, acredito, possa exprimir melhor os seus dons fora do comum, é a religião pentecostal à qual eu me converti e dediquei. É para além disso a religião com a maior expansão e crescimento no mundo.

Certamente este é um desejo compreensível, mas patrilinear.

Se eu fosse a avó, reivindicaria a minha neta como pertencente à minha linhagem, ao meu clã, *abusuakwo*. Ela é a herdeira escolhida por mim e pelos nossos antepassados. Ela é a predestinada a quem confiar a continuação de nossa arte e do nosso saber. Se, depois de ser iniciada, ela quisesse ir para o mundo, assim seja, poderá tornar-se uma fundadora de novos cultos fora da África. Além disso, ao longo da história, isso já aconteceu, as muitas religiões afrodescendentes nas Américas estão lá para testemunhar isso.

Lógico e compreensível, mas certamente matrilinear.

Se eu fosse, como sou, o terapeuta, pertencente a este mundo ocidental com todos os seus constrangimentos, que foi chamado para realizar uma consulta com esta criança e com esta família, para ajudar as professoras e as psicólogas a entender como restabelecer o bem-estar à pequena Emily o que posso fazer? Delineada a disputa e as suas razões, sinto que, em qualquer dos casos, estarei sujeito a decidir de que parte estou. Qualquer discurso que faça, qualquer ação, qualquer processo de mudança que tentarei implementar, será visto como uma tomada de posição em relação às divindades de uma ou da outra parte. Como reconhecer e não esconder as necessidades que cada um deles traz?

Ou, talvez, eu deveria perguntar-me em nome de quem falo? Ou, em outras palavras, a quem eu pertenço? Eu sinto-me tão vinculado às instituições ocidentais laicas? Ou eu deveria perguntar-me, nesta guerra entre deuses, quais são meus deuses e em que direção eles me empurram? Perguntas que se multiplicam e com as quais irei ao encontro das professoras, psicólogas, Emily e de quem vier da sua família.

O corpo e violência na psicanálise

Ondina Machado

Psicanalista, membro da EBP-AMP, doutora em Psicanálise UFRJ e coordenadora de Pesquisa "Clínica e política do ato" ICP-RJ.
ondinamrm@gmail.com

Resumo: Explorando a concepção do corpo como imagem e como gozo, o texto se propõe a tratar da violência que incide no corpo sob o ponto de vista da psicanálise. Aborda a diferença entre o conceito freudiano de agressividade e a violência que conhecemos nos dias atuais e faz algumas considerações sobre a violência contra mulheres, situando-a no campo do racismo.

Palavras-chave: corpo, violência, agressividade, violência contra a mulher.

Abstract: Exploring the conception of the body as an image and as joy, the text proposes to deal with the violence that affects the body from the point of view of psychoanalysis. It addresses the difference between the Freudian concept of aggression and violence that we know today and makes some considerations about violence against women, placing it in the field of racism.

Key-words: body, violence, aggressiveness, violence against women.

Violência e psicanálise

Violência é um substantivo que designa a 'qualidade de violento'. É derivado da raiz latina *vis* (força) que dá origem ao adjetivo violento e ao verbo *violare*, que tanto pode ser traduzido por violar como por coagir, profanar e transgredir. Etimologicamente violência é uma ação de força usada contra outra pessoa.¹

Não há uma definição sociológica, antropológica ou criminal para o que é violência. De modo geral, na forma simples, a palavra violência é usada para falar de um dano físico; quando o dano não é físico, usam-se formas compostas: violência moral, violência psicológica, violência de gênero e assim por diante.

¹ MACHADO, O.M.R.; DEREZENSKY, E. *A violência: sintoma social da época*. Belo Horizonte: Scriptum/EBP, 2013, p. 129.

Pensando nessa extensão atual do termo, podemos classificar como violenta uma diversidade de ações, palavras ou mesmo simples gestos que abarcariam um mundo de coisas. Para complicar, teríamos também que contar com o testemunho daquele que teria sofrido a violência, pois não há gesto, ato ou palavra que por si só seja violento. Se levarmos em conta as consequências como critério para classificar o que é ou não violento, teríamos como limite a morte. Mesmo ela, nas mãos de um bom advogado, revestida de motivos ideológicos ou nos países que admitem a eutanásia, pode ganhar outra conotação. Cada estrutura clínica tem seu ponto de vulnerabilidade e, dentro dela, cada sujeito, por sua singular trama fantasmática, pode ser tocado, mesmo acidentalmente, em algo cuja falta de representação torna-o insuportável desencadeando reações violentas.

Falar sobre violência em psicanálise tem mais um fator complicador: em nosso campo não há o conceito de violência. A agressividade foi alvo da investigação de Freud, esta sim faz parte de nosso estofo conceitual e nos serve para pensar a violência, inclusive ensaiar suas diferenças. Muitas vezes ele usou esses termos como sinônimos, mas devemos ponderar que Freud viveu entre as duas primeiras guerras mundiais, momento no qual a agressividade humana, mesmo que não desconhecida, surpreendeu pela proporção que atingiu.

Quando falamos de violência nos dias atuais parece que é de outra coisa que tratamos. Não reconhecemos nela a agressividade própria ao homem acuado por um inimigo, há alguma coisa além do 'ou eu ou ele'. Não se trata de eliminar um inimigo, de roubar um bem, se aproxima mais de uma necessidade imperiosa daquele que a pratica do que de uma reação a algum ataque sofrido. Em geral não há relação causal entre o ato praticado e o motivo alegado, do mesmo modo se observa uma desproporcionalidade na agressão. A violência é um fenômeno do século XXI que se iniciou com o ataque às Torres Gêmeas, prosseguiu com assassinatos de massa e diversos atentados de cunho ideológico.

Se compreendemos que agressividade e violência são fenômenos diversos, podemos nos perguntar a que concepção de corpo eles correspondem. Preliminarmente podemos dizer que a agressividade se dirige ao outro semelhante, aquele da imagem especular que sou eu, mas que no espelho se configura como um não-eu. A violência, porém, se dirige ao Outro, lugar de alteridade que, ao mesmo tempo que é Outro, é também algo em mim que não pode ser percebido como meu e por isso rejeito no Outro.

Agressividade

A agressividade é um ao jogo de projeções produzidas no espelho que constituem o eu, o outro e o objeto, elementos que compõem a dialética das identificações. O investimento libidinal na imagem projetada produz o corpo imagem, ele é concebido como uma totalidade e tem o poder de capturar e alienar o eu. Freud chamou isso de narcisismo, ou seja, o resultado do encantamento do eu com sua imagem. A identificação do eu com seu corpo faz com que pensemos que somos nosso corpo, portanto, que há uma analogia entre eu e corpo. Veremos a importância disso quando verificarmos que essa coincidência não existe, justamente porque o eu não recobre o sujeito ou, como diz Miquel Bassols, "tu eu não é teu".² A relação idílica que aparentemente se arma não resiste a incidência dos significantes sobre o corpo, eles fragmentam a boa forma, produzem desconforto e conflitos com tudo que se configura como não-eu.

² BASSOLS, M. *Tu yo no es tuyo*. Buenos Aires: Tres Haches, 2010.

A relação idílica que aparentemente se arma não resiste a incidência dos significantes sobre o corpo, eles fragmentam a boa forma, produzem desconforto e conflitos com tudo que se configura como não-eu. O desacordo entre a unidade imaginária e a incidência do significante incita, como diz Lacan, uma "concorrência agressiva".³ O transitivismo infantil, que atribui à pedra a causa da topada, demonstra a precoce apreensão do semelhante como ameaçador e a vocação paranoica do eu.

Foi no campo do eu, da alienação do sujeito à imagem de seu corpo e da ameaça à integridade imaginária, que Freud tratou a animosidade entre os homens, seja ela manifesta na guerra, no parricídio, no ciúme ou na vingança. Podemos localizar em seus textos duas versões para a agressividade: uma egóica e outra superegóica. Na primeira, ele mostra o quanto a agressividade humana é diferente da animal, contrariando assim as teses naturalistas que tentam justificar a hostilidade por um suposto instinto de preservação da espécie.⁴ Fica claro que, no caso dos humanos, a agressividade tem a ver com os afetos envolvidos nas relações, não porque sejam bons ou maus, positivos ou negativos, amorosos ou hostis, mas que toda relação humana é potencialmente agressiva. Este potencial não chegou a dizimar a humanidade devido a uma característica dos afetos - eles são passíveis de serem recalçados. O recalçamento, então, mantém a agressividade no campo da fantasia, como um sentimento íntimo, tão íntimo que, na clínica, ele pode aparecer sob a forma do altruísmo ou da culpa, como formações reativas à própria agressividade.

Na concepção superegóica da agressividade podemos destacar tanto as considerações que aparecem em "Além do Princípio do Prazer", de 1920, quanto as presentes em "O ego e o id", de 1923. No primeiro Freud se depara com a tendência do homem à destruição e no segundo, ele vai mostrar que a agressividade aparece em resposta às exigências morais do supereu. Em ambas podemos perceber que há uma vinculação da agressividade às pulsões do eu e de auto-conservação, portanto, se enquadram na lógica da proteção. Porém, identifica-se também a incitação do supereu, relativa à pulsão de morte, que contraria essa lógica e leva o sujeito na direção do que Lacan chamará de gozo. É esse último aspecto que desenvolveremos a seguir e que nos parece estar mais ligado ao corpo da violência.

Violência

A maldade humana, para Freud, seria um nome genérico para a natureza agressiva que tanto pode se dirigir ao outro como a si mesmo. Crimes e suicídios são praticados tendo por base a estrutura paranoica do eu, alguns deles servindo de solução para delírios e alucinações psicóticas ou como resposta neurótica à fantasia.

Coisa bem distinta, me parece, é a violência. Das poucas referências a ela em Lacan, uma orientou minha pesquisa⁵ e foi o núcleo de um relatório apresentado nas Conversações do VI ENAPOL.⁶ Trata-se de um trecho do Seminário 5 no qual Lacan critica a análise das resistências, prática corriqueira entre os pós-freudianos.

3 LACAN, J. "A agressividade em psicanálise". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, p. 117.

4 C.f. FREUD, S. "Totem e Tabu" (1913) e "O mal-estar na civilização" (1930). Obras Completas.

5 O Grupo de trabalho sobre a violência para o VI Enapol foi composto por: Ondina Machado (coord.), Marcus André Vieira (êxito), Ângela Gentile, Flávia Brasil, Gláucia Barbosa, Gustavo Fonseca, Heloisa Shimabukuro, Lenita Bentes, Leonardo Miranda, Maria Lúcia Celestino, Mariana Mollica.

6 MACHADO, O.. "A violência urbana nos dias atuais". Disponível em:

<http://www.enapol.com/pt/template.php?file=Las-Conversaciones-del-ENAPOL/La-violencia-y-el-nuevo-orden/Ondina-Machado.html>. Acesso em: 20 abril 2019.

Ele diz que a interpretação da resistência, além de não acabar com ela, faz com que o analista colabore com o sintoma. Não podemos esquecer que a resistência, nessa época, era entendida como um ataque ao tratamento e, por isso, ele faz questão de marcar a ambiguidade com que o termo agressividade era tratado. Esclarece que "a agressividade provocada na relação imaginária com o pequeno outro não pode confundir-se com a totalidade do poder agressivo".⁷ A violência, segundo ele, "é o que há de essencial na agressão" e que ela distingue-se da fala: "o que pode produzir-se numa relação inter-humana são a violência ou a fala." Tendo como princípio que o recalque somente opera sobre uma articulação significativa, Lacan vai questionar se a violência pode ser recalcada, tal como é a agressividade. Segundo ele, a agressividade é interpretável porque o assassinato do semelhante, latente na relação imaginária, foi recalcado.

Nesta citação temos duas importantes indicações para pensar a violência, ambas ligadas ao significante: na primeira é possível ver que sobre ela não recai a barra do recalque e, na segunda, que entre violência e fala há uma incompatibilidade.⁸

Nesta citação temos duas importantes indicações para pensar a violência, ambas ligadas ao significante: na primeira é possível ver que sobre ela não recai a barra do recalque e, na segunda, que entre violência e fala há uma incompatibilidade.

O recalque só pode incidir sobre articulações significantes, ou, para Freud, sobre as representações. São elas que, estando fora do campo da consciência, a ele retornam através das formações criadas pelo inconsciente a partir de restos dessas representações. Nesse sentido, o recalque e as formações construídas com o que dele escapam são produtos que visam a significação. A violência, no entanto, não é feita da mesma matéria. Pensar que se há violência não há fala parece bem razoável, pois o ato violento se antecipa a qualquer enunciado. Mas seria o inverso verdadeiro? Podemos dizer que quando há fala não há violência? A resposta é não. Freud foi enfático ao afirmar que pessoas cultas e povos civilizados não são garantia contra violência.

Não é difícil entender porque o ato violento é incompatível com a fala: toda fala implica uma demanda ao Outro, enquanto o ato é fruto de uma certeza sem dialética, sem Outro. É por isso que Lacan pode afirmar que "nos confins onde a palavra se demite começa o domínio da violência",⁹ ou seja, o que não é recoberto pela articulação significativa pode aparecer como ato.

Tanto para Freud como para Lacan a pulsão age na surdina fazendo um limite à fala; ela é muda, acéfala, constante, sempre se satisfazendo.

Freud deixou como pista a pulsão de morte e Lacan fez dela a pulsão, nem de vida nem de morte, simplesmente pulsão. Miller, por sua vez, enfatiza que a pulsão de morte, tal como Freud a descreve, é na verdade pulsão do supereu¹⁰ por identificar na exigência do supereu o caráter necessário próprio à pulsão.

Essa passagem orientou um estudo dos crimes que não se inscrevem nem no circuito imaginário, chamados por Lacan de crimes do eu, nem no circuito simbólico, os crimes de autopunição ou crimes do supereu.

7 LACAN, J. *O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, p. 471.

8 *Idem*.

9 LACAN, J. "Introdução ao comentário de Jean Hippolite sobre a "Verneinung" de Freud". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 376.

10 MILLER, J.-A. "Biologia Lacaniana". *Opção Lacaniana*, São Paulo, n. 41, dezembro de 2004, p. 22.

Em 1950,¹¹ Lacan defende que o crime tem uma causa simbólica e por isso afirma que "a psicanálise ao irrealizar o crime, não desumaniza o criminoso".¹² Ao dar-lhe uma causa subjetiva humaniza o criminoso, em contraposição a uma tendência da época que identificava no criminoso traços de animalidade ou primitivismo.

Esta causa fica mais evidente nos crimes de utilidade; já nos crimes de gozo a contingência simbólica fica apagada em relação à busca imediata da satisfação pulsional. São estes os que mais intrigam a sociedade. Busca-se sempre uma utilidade no crime, quando isso não é possível tenta-se desumanizar o criminoso.

Lacan considerou também que o crime tem um "móvel social fundamental".¹³ Ao tratar dos crimes do supereu e ligar essa instância "às condições sociais do edipianismo" diz que "as tensões criminosas incluídas na situação familiar só se tornam patogênicas nas sociedades onde essa própria situação se desintegra".¹⁴ A tese da desintegração da família está presente no texto "Os complexos familiares", no qual reconhecia que a cultura estava se dirigindo à desordem simbólica e que suas consequências repercutiam na formação do supereu.¹⁵ De instância transmissora de valores, portanto reguladora do gozo, torna-se incitadora ao gozo, o que nos faz considerar que nos crimes de gozo o supereu se apresenta na vertente imperativa. Nos crimes de punição evidencia-se uma articulação com a fantasia, enquanto nos crimes de gozo esta seria ultrapassada.

No plano subjetivo, o ato criminoso denuncia a ineficácia do recalque em passar o gozo para o inconsciente. No plano da cultura, o declínio do simbólico tem como consequência a perda de potência dos semblantes como tratamento ao real do gozo, ficando este dependente das soluções singulares a cada sujeito.

Como paradigma para a violência adoto o que Lacan chamou de crime do gozo,¹⁶ rebatizado por Miller como crime de gozo. Para este autor, existem os crimes de utilidade, que de certa forma recobrem os crimes do eu e os de punição, nos quais a causa está fora dele, seja roubo, castigo, vingança. Existem também os crimes de gozo nos quais o objetivo é o próprio crime.¹⁷ É por romper com a lógica da utilidade que o crime de gozo choca e faz crer que não há nele nenhuma causa implicada.

Corpo gozo

Os crimes de utilidade, ou do eu, e os crimes de gozo demonstram duas concepções de corpo: uma mais ligada às relações imaginárias e sustentada pela unidade corporal e a outra marcada pela satisfação pulsional. Miller, para tratar do corpo como vivo, precisou distinguir dois corpos: o corpo-ego e o corpo-gozo. Há um só organismo que suporta "dois corpos distintos, dois corpos superpostos",¹⁸ sendo que um sabe o que é preciso para sobreviver e o outro recusa esse saber e suas consequências.

11 LACAN, J. "Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia". In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1998, p.127-151.

12 *Ibid.*, p. 137.

13 *Ibid.*, p.139

14 *Ibid.*, p. 137.

15 LACAN, J. "Os complexos familiares na formação do indivíduo". In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 66-67.

16 A classificação apresentada neste parágrafo pode ser encontrada em: LACAN, J. "Introdução teórica às funções da psicanálise em criminologia". *Op. Cit.*

17 MILLER, J.A. "Préface". In: Biagi-Chaï, F. *Le cas Landru*. Paris: Imago, 2007, p. 7-17.

18 MILLER, J.-A. "Biologia Lacaniana". *Op. cit.* p. 49.

As formulações de Lacan sobre o gozo situam sua inutilidade, seu caráter excessivo e sua independência em relação à vontade do sujeito. O gozo se impõe ao sujeito como algo necessário, o que demonstra sua afinidade com a pulsão que visa unicamente a satisfação independente do objeto. Ao mesmo tempo que qualquer objeto serve, não há um que a satisfaça porque nenhum extingue sua força. É isso que faz do gozo uma exigência que despreza o bem-estar do sujeito. É nesse sentido, também, que o crime de gozo não visa a obtenção de um bem, nem qualquer condição externa ao próprio crime. A busca da satisfação pulsional ultrapassa o sujeito, não sofre recalque e não se cifra em um sintoma.

As diferentes concepções do corpo ao longo da civilização ocidental corroboram esta superposição, mas é perceptível que em cada época uma dessas posições prevalece. Na tradição das religiões monoteístas o corpo é uma obra divina, "templo de Deus", intocável e inescrutável. Na Idade Média foi chamado pelo Papa Gregório de "abominável vestimenta da alma"; usado como objeto de sacrifícios e penitências,¹⁹ estabelece uma ligação entre o gozo e a transgressão. No Renascimento, com os conhecimentos anatômicos, o corpo é investigado pelos cientistas e glorificado pelos artistas. O corpo máquina de Descartes separa mente e corpo que somente se ligam por uma pequena ponte chamada glândula pineal. Como máquina, era um corpo sem vida. A Era Vitoriana impõe restrições severas aos prazeres advindos do corpo, tempos de recalque dos desejos. A psicanálise surge nesse contexto repressivo e Freud recebe críticas severas pela importância que dá à sexualidade de um modo geral e, em especial, a sexualidade infantil. No século XX, o corpo é tomado pela via do saber e, assim, é estudado por diversos campos do conhecimento, do biológico ao social, da pedagogia à política.

Na alvorada do século XXI temos o corpo pagão, liberado aos prazeres, virado ao avesso, nano-fragmentado, manipulado geneticamente e, principalmente, inserido no mercado de consumo, está longe da sacralização. Ele hoje é um bem de consumo durável, com prazo de validade extenso, capaz de alta performance, ao qual devem ser oferecidas peças de reposição, *recall* e possibilitar a customização. É o corpo 'massinha de modelar'. De templo de Deus a templo do gozo, faria corar a rainha Vitória. O modo como tratamos, cuidamos e desafiamos o corpo nos dias atuais não disfarça sua vocação de substância gozante e, talvez por isso, ele se preste mais facilmente ao gozo pelo ato violento como resultado da ruptura do pacto simbólico.

O que me parece decisivo, no que tange à violência, é sua aproximação com a pulsão, quando se verifica seu aspecto necessário, acéfalo e irruptivo. A pulsão, hoje, se manifesta num contexto em que a satisfação alternativa "não eleva o objeto à dignidade de Coisa".²⁰ Esta operação equivale a fazer do objeto um semblante, porém, como tudo hoje já tem o estatuto de Coisa, o objeto perde valor e tudo vira semblante, é a chamada semblantização do mundo. Dessa maneira, a operação de fazer com que alguém ou algo tenha um lugar simbólico nas nossas vidas fica prejudicada e a pulsão retoma o circuito buscando satisfação. Mas nada satisfaz porque nada satisfaz totalmente. Esse resto que falta, na verdade é um resto que excede na comparação daquilo que se quer com o que é encontrado.

O sintoma é um meio pelo qual a pulsão se satisfaz, por isso a clínica nos mostra o quanto é difícil abrir mão da parceria que o sujeito faz com seu sintoma. Os rompantes agressivos de um homem ciumento e a constante perda de parceiras poderiam fazê-lo buscar análise, mas isso não se deu enquanto ele imputou ao capricho delas o fracasso das relações. A solução fantasmática levou-o a estabelecer esses rompantes como indicador de que o amor havia acabado.

19 Cf. ELIAS, N. *O processo civilizador. Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

20 LACAN, J. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p. 140-141.

Desde então, ele troca de parceira a cada ataque, dando a toda relação um caráter passageiro que o desobriga de se questionar sobre isso que o ultrapassa. Seus atos violentos são justificados pela negativa delas em serem aquilo que ele considera "a atitude de uma mulher que ama", deste modo, volta para si, e para a relação, o ponto de real com o qual se depara ao esperar das relações amorosas o objeto que complementaria o seu ser. A suposta traição é o nome que ele dá ao impossível da relação sexual. Diante desse impossível, sua reação é a passagem ao ato violento. Em análise, nas tramas traçadas pela contingência da fala, novos significantes aparecem e possibilitam que ele veja nesses fracassos um gozo insuspeitado.

Violência e corpo feminino

Uma palavra mais para situar o fenômeno da violência contra mulheres cuja incidência tem sido alarmante. Não está claro se está ou não havendo um aumento dessa incidência, pois sabemos que, mesmo hoje, trata-se de um crime subnotificado. Pensava-se que a falta de uma lei que protegesse mulheres submetidas a atos violentos contribuía para que esses crimes não viessem a público. Hoje, porém, mesmo com a Lei Maria da Penha, ainda nos deparamos com a dificuldade das mulheres em fazer a denúncia. Essa não é uma decisão simples.

Para muitas mulheres que sofrem violência por parte de seus parceiros é difícil denunciar mesmo sabendo que não se trata mais de amor o que os une. Apesar de reconhecerem os riscos que correm, algumas mulheres consideram ser melhor estar "com ele do que sem ele", outras acham que perdas financeiras ou mesmo a ausência da presença do pai no lar fará falta a seus filhos.²¹

Esse é um tipo de violência que demonstra a radicalidade do crime de gozo, o crime cometido porque o agressor não suporta que o Outro goze de maneira diversa da sua. É a mesma lógica do racismo, por isso Miller considera que a violência contra a mulher é uma forma de racismo. O autor vai além e considera que nesses casos estaríamos em um tipo específico de racismo – o sexismo,²² ou seja, ao atacar uma mulher atacasse seu gozo enigmático que por ser diferente torna-se intolerável. Seria por esta diferença que as mulheres entrariam na categoria "minorias" convertendo-se em alvo de segregação.

O racismo tem como base o ódio ao Outro, ou melhor, o ódio ao gozo do Outro. Este Outro pode se localizar em um semelhante, tão próximo que o seu gozo nos incomoda, não só por ser diferente, mas porque se supõe nele um excesso. Porém, se esse excesso está também presente em nós, e sempre está na medida em que todo gozo é excessivo, isso que desconheço em mim - meu próprio gozo, eu o rejeito, eu o odeio. Tendo essa perspectiva em vista é possível afirmar que todos, todos nós somos racistas em relação ao ponto em mim que não considero meu por expor o mais íntimo de mim mesmo.

A legítima luta feminista pela igualdade de direitos não se sobrepõe às diferenças entre homens e mulheres, alguns, inclusive, entendem que por estarem mais no espaço público, seja como cidadãos ou profissionais, a rivalidade ficou ainda mais acirrada. Isso pode ser um fato, mas não serve de justificativa na medida em que a violência sempre existiu mesmo no cotidiano da vida das mulheres. Já em 1937, no texto "Análise terminável e interminável", Freud apontava um "repúdio à feminilidade"²³ que acometia os seres humanos, independente do sexo. Lacan, por sua

21 Maior desenvolvimento desse ponto em: MACHADO, O. "Relaciones violentas y suplencia". *Virtualia, Revista Digital da EOL*, Buenos Aires, año XVII, n. 35, agosto 2018. Disponível em:

<http://www.revistavirtualia.com/articulos/816/lecturas-de-lo-contemporaneo-actualidad-de-la-clinica/relaciones-violentas-y-suplencia>. Acesso em: 19 abril 2019.

22 MILLER, J.-A.. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010, p. 55.

23 FREUD, S. "Análise terminável e interminável". *Edição Standard Brasileira das Obras Completas*, v. 23. Rio de Janeiro: Imago, 1980, p. 268.

vez, expressa a mesma questão no provocativo "Não há A Mulher"²⁴ e quando situa que "a mulher só entra em função na relação sexual enquanto mãe",²⁵ portanto desprovida de sexualidade.

Preferimos entender que, em geral, as mulheres têm um modo de estar no mundo que não segue os padrões fálicos ainda predominantes em nossa civilização. A isso chamamos, com Lacan, um modo de gozo não totalmente orientado pelo falo. Se é uma forma de gozo, ela não é exclusiva das mulheres, mas é pouco evidenciada nos homens porque estes vivem a ilusão do órgão, ou a falácia do falo. É essa a diferença que faz com que a violência contra mulheres possa ser entendida como racismo, ou seja, como um crime de ódio.

É inegável o estatuto social do corpo feminino ao longo dos séculos como um corpo público. Desde a propriedade da gestação, que garante a perpetuação da espécie, até mesmo a maneira de se vestir, tudo é alvo da consideração pública. A própria discussão sobre o aborto demonstra o quanto esse corpo entra no discurso político.²⁶ Ele faz par com o corpo dos negros, dos indígenas e das crianças, a quem se diz o que é permitido, proibido e esperado.

A violência que presenciamos demonstra o quanto é insuportável lidar com um gozo desconhecido, não só pelos homens, mas também pelas próprias mulheres. Tentar regular esse gozo pela régua fálica, ou como diz Lacan, pela norma macho (*norme mâle*)²⁷ vai na direção oposta à da psicanálise que não trata nem do normal nem do anormal; ela lida com a solução que cada um dá ao seu impossível de suportar.

24 LACAN, J. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 98.

25 *Ibid*, p. 49.

26 Escola Brasileira de Psicanálise e Observatório A violência e as mulheres na América Latina. "Lei e desejo de filho: sobre a PEC 181". Vídeo. Disponível em: <https://www.ebp.org.br/canalebp/pec-181/>. Acesso em: 19 abril 2019.

27 LACAN, J. "Conférence de Louvain, 1972". Vídeo. Disponível em: https://youtu.be/-HBnLAK4_Cc. Acesso em: 19 abril 2019.

Performance musical nos maracatus (PE) e nos bumba bois (MA): classificações de gênero, poder, artefatos e habilidades¹

Lady Selma Ferreira Albernaz
Programa de Pós-graduação em Antropologia – UFPE
selma.albernaz@gmail.com

Resumo: Este artigo orienta-se pelas seguintes questões: Quais instrumentos homens e mulheres tocam no maracatu pernambucano e no bumba meu boi maranhense? Como são suas participações no canto e composição das músicas? Que significados e valores dão suporte a estas práticas e como se relacionam com o significado e valor da música nestas duas brincadeiras? Como as performances, ordenadas por gênero, incidem no acesso aos artefatos e no domínio de habilidades específicas ligadas à música e ao canto? O estudo baseia-se em dados de pesquisa de campo (CNPq –Processo nº 402901/2008-8; Edital nº 57/2008), realizada em Recife-PE e São Luís-MA entre 2009/10 e com suporte de investigações de anos anteriores. Constata-se que a performance musical está relacionada com o acesso aos instrumentos e ao canto, classificados como masculinos e femininos. A performance está ordenada e orientada por gênero implicando na organização da forma de inserção de homens e mulheres nos grupos de maracatu e bumba meu boi, que também se desdobra para o desenvolvimento de habilidades distintas para eles e elas. Geram-se hierarquias que justificam poderes diferenciados, dando sustentação a desigualdades nas relações de gênero.

Palavras-chave: gênero, performance musical, bumba meu boi, maracatu

Inícios

Na observação do maracatu e do bumba meu boi chama a atenção os arranjos das relações de gênero, estabelecendo posições de homens e mulheres dentro de cada grupo. As performances musicais não fogem a esta regra, as mulheres predominam tocando determinados instrumentos, tomando parte do canto e composição das músicas em ocasiões específicas, com

¹ Este trabalho foi originalmente publicado em inglês na Vibrant, em 2011, mantendo-se aqui praticamente o mesmo, com exceção do item final que agrega uma breve análise sobre artefatos e habilidades, baseando-me principalmente nas obras de Marilyn Strathern e Tim Ingold.

espaços e poderes aparentemente bem circunscritos e hierarquizados.

No maracatu destaca-se a participação das mulheres tocando abê.² Em menor número elas aparecem tocando instrumentos de percussão maiores, como as alfaias, prendendo a atenção de quem vê, pela força necessária para carregar e executar estes instrumentos. No canto elas se destacam no coro das loas, tiradas pelo mestre do maracatu, ao longo do desfile e nos ensaios que precedem as apresentações.

Já no bumba meu boi o destaque musical é a atuação dos amos. Sua voz, afinação e poesia das toadas balizam a avaliação do seu valor como cantador e principal personagem da festa. As toadas são iniciadas a capela e em seguida se ouvem os instrumentos. O coro é entoado por todos, indistintamente. Os principais instrumentos percussivos são tocados pelos homens, principalmente, as mulheres tocam instrumentos menores, como maracás e matracas,³ que são acompanhamentos secundários dos instrumentos centrais. Eles parecem uma extensão do corpo dos brincantes para dar cadência e ritmo às coreografias, compondo os maneirismos das danças.

São dessas práticas que tratarei neste artigo, tentando compreender como as performances musicais são orientadas pelas relações e significados de gênero e, ao mesmo tempo, como se relacionam com o valor e o simbolismo musical dentro de cada uma dessas brincadeiras. Acrescenta-se ainda as relações de homens e mulheres com os instrumentos, compreendidos como artefatos, e as habilidades requeridas para sua execução.

Observei os bumba bois maranhenses nos anos de 2001/2; 2007; 2009, sempre nos meses de junho e julho, na cidade de São Luís. Este período é o ponto alto da festa, cujo ciclo inicia-se após a quaresma e continua, de forma geral, até o mês de novembro.⁴ Os maracatus têm suas atividades intensificadas com o início dos ensaios, idealmente em setembro, até o carnaval, ponto alto da vida dos grupos. Nesta época ocorrem dois eventos importantes: 1- os desfiles das agremiações promovidos pela Prefeitura do Recife, quando se elege um campeão; 2- a Noite dos Tambores Silenciosos, em homenagem aos antepassados negros (eguns).⁵

São estes dados que dão base às descrições e às interpretações que faço a seguir. O texto está dividido, além dessa introdução, em mais duas partes. Na primeira delas, apresento uma descrição sucinta do maracatu e do bumba meu boi, situando esses folguedos no contexto das cidades em que ocorrem e como a música se constitui numa marca de identidade. Na segunda parte, detenho-me numa descrição dos instrumentos e do canto, que dão suporte às performances musicais. Trato das relações de gênero com ênfase nas classificações que orientam as práticas musicais, e se desdobram em hierarquias e poderes diferenciados para homens e mulheres, com certa desvantagem para as últimas. Encerro o trabalho focando como as performances, ordenadas por gênero, incidem no acesso aos artefatos e no domínio de habilidades específicas ligadas à música e ao canto, que também se desdobra para o desenvolvimento de habilidades distintas para eles e elas.

Maracatus e bumba bois – musicalidade e afirmação de identidades regionais

Os maracatus são um cortejo com música e dança. Em Pernambuco⁶ existem dois tipos de maracatus, o nação ou baque virado, e o maracatu rural ou baque solto ou orquestra.

2 Para este termo existem várias grafias, preferi utilizar esta pela proximidade com a palavra falada.

3 As matracas do bumba boi são duas tabuas de madeira retangulares (aproximadamente 20 x 7 cm) que se bate uma contra a outra ao ritmo das músicas.

4 Para uma descrição detalhada ver Albernaz (2004; 2011).

5 A Noite dos Tambores Silenciosos é realizada deste a década de 1960. Atualmente é apoiada pela Prefeitura do Recife e atrai uma multidão. Para maiores detalhes sobre o maracatu ver Albernaz, 2011.

6 No Ceará existe maracatu e teria sido levada a partir de Pernambuco. Na Região Metropolitana pouco se toca neste assunto. Para os cearenses ocorre o inverso (CRUZ, 2008).

A distinção baseia-se no ritmo, instrumentos, vestimentas, personagens e localização rural ou urbana. Aqui me atendo ao maracatu nação,⁷ o qual também enfatiza, e tem reconhecida, sua relação com as religiões afro-brasileiras. Sua finalidade religiosa seria cultuar os antepassados negros (eguns), segundo alguns, e para outros se destinaria ao culto aos orixás.⁸

Os grupos de maracatu, de uma forma geral, compõem-se de uma corte e de um conjunto de batuqueiros que tocam instrumentos de percussão. A corte se estrutura em torno de uma rainha e um rei. Os casais reais são protegidos por um pálio e ladeados por soldados romanos e pajens que levam abanos – todos eles são homens jovens ou crianças. Os lanceiros complementam esta guarda real e circulam em volta do cortejo como um todo ao longo das suas apresentações.

Hierarquicamente a segunda figura mais importante da corte é a Dama do Paço, comumente representada por duas mulheres, cada uma portando uma boneca (calunga) que encarna divindades religiosas, comportando os fundamentos espirituais que protegem o grupo. Na sequência desta hierarquia há um séquito de casais de nobres, obrigatoriamente um príncipe e uma princesa, e ainda conde, duque, marquês, podendo haver outros títulos que variam em número de um grupo a outro – quanto maior o grupo maior é o número de títulos e de casais. Compõe ainda esta corte um grupo de baianas (ricas e pobres – estas também podem ser chamadas de catirinas), sem um par masculino.⁹ Há um caboclo (figura masculina em trajes de pena que lembram um índio) que circula por entre os personagens com uma dança característica – saltos e agachamentos acrobáticos.

A sequência esquemática desse cortejo é: à frente as baianas e dentre elas as damas do paço, que protegem todo o séquito. Em seguida as baianas ricas, os casais de nobres, encerrando com o casal real.

Na fotografia abaixo as figuras reais que sintetizam a corte do maracatu.



Fonte: Pesquisa de campo (Jailma M Oliveira, 2010)

7 Para facilitar a leitura usarei apenas o termo maracatu para tratar do maracatu nação.

8 Esta filiação religiosa é fonte de muitos debates e requer uma interpretação longa e cuidadosa que comprometeria o objetivo deste trabalho. Mas farei referência, sempre que necessário, às razões religiosas invocadas para justificar a presença das mulheres na performance musical.

9 Na maioria dos grupos permite-se que estes personagens sejam encarnados por homens, ver Albernaz (2016).

Seguindo a corte durante todo o cortejo ou desfile vem o conjunto de batuqueiros – dependendo do grupo varia de 15 a 100 pessoas. Liderando o mesmo há um mestre – atua como um maestro, orientando batuqueiros e batuqueiras. Os instrumentos são a alfaia, caixa (ou tarol) e o gonguê; estes se repetem em todos os grupos. São acrescentados a estes, dependendo do maracatu: o abê, o mineiro e o atabaque, isolados ou simultaneamente. A imagem mais adiante fornece uma ideia desse conjunto, sobressaindo-se as alfaias.



Fonte: Pesquisa de campo (Jailma M Oliveira, 2010)

Inspirando-se em dados documentais sobre as coroações dos Reis do Congo, realizadas desde o sec. XVIII (SOUZA, 2006), elabora-se localmente a percepção de que o maracatu remontaria ao período da escravidão no Brasil Colonial. Guerra-Peixe (1980) realizou pesquisa sobre o maracatu na década de 1950, sendo um dos autores mais invocados para contar a história desses grupos atualmente, na qual se reafirma esta origem como uma forma de controle sobre revoltas e rebeliões negras. Um controle do povo negro feito por eles próprios por meio da nomeação de um rei. Por isso os maracatus seriam chamados de maracatus nação numa invocação a um coletivo que se identifica, oferece um sentimento de pertença e obediência a uma autoridade. Mais recentemente o termo nação enfatiza a filiação religiosa do grupo.¹⁰

Mesmo com dissensões, mais ou menos recorrentes e respeitadas, o que se nota é a constituição de uma historicidade que compõe uma explicação plausível da origem do folguedo. Ela é importante para dar o selo de autenticidade e antiguidade ao grupo (medidas da sua tradição), para enfrentar disputas por poder e acesso a financiamentos das suas apresentações, as quais garantem sua manutenção e continuidade. Serve também para estabelecer as posições adequadas para homens e mulheres, especialmente na execução dos instrumentos.

Permanece o consenso sobre o maracatu ser uma brincadeira de pessoas negras e pobres, como um sinônimo de pertencimento de classe e raça simultaneamente. Esta caracterização foi acentuada nos anos 1980, quando o movimento negro ressurgiu no Brasil após o regime militar de 1964 (ALBUQUERQUE; FRAGA FILHO, 2006). Em todo o país o movimento negro, em especial o Movimento Negro Unificado (de alcance nacional), passou a valorizar e visibilizar manifestações populares das populações negras, como um mediador de afirmação de identidade racial e de positivação do ser negro, a exemplo do *Black is Beautiful* estadunidense.

A presença do maracatu no cenário da cultura recifense ganhou mais força com o movimento *Mangue Beat* (ESTEVES, 2008), surgido nos anos 1990. Ele se inspirava nos ritmos populares de mistura com ritmos do pop-rock internacional. Chico Science e a Banda Nação Zumbi formavam o grupo de maior sucesso, destacando-se no cenário da *World Music*. O *Mangue*

¹⁰ Para uma interpretação alternativa ver Lima, 2008.

Beat foi alçado como símbolo de uma identidade regional, com ênfase na musicalidade em diálogo com a cultura popular, contribuindo para visibilidade de muitos folguedos existentes no estado.

Ao ganhar esta nova posição entre os símbolos musicais de Pernambuco, o maracatu não perdeu seu significado simbólico de uma manifestação do povo negro e pobre. Realçou-se sua função de resistência para as populações negras ao enfrentar as mais diversas perseguições de sua cultura e seu modo de ser (LIMA, 2008), mantendo e acentuando o lugar simbólico de afirmar raça e classe. O lugar do maracatu, entre os símbolos que falam de uma identidade pernambucana e recifense, ressalta a performance musical deste folguedo inspirando novos gêneros e estilos musicais, e simultaneamente, favorecendo o registro fonográfico das toadas tradicionais. Batuqueiros e batuqueiras atraem a atenção por onde passam, e um número expressivo de pessoas dedica-se a aprender maracatu para apresentações, ou apenas como um hobby.

O bumba meu boi é definido como uma dança dramática,¹¹ de origem portuguesa, transformada no Brasil pelas influências africanas e indígenas. A brincadeira envolve a execução de músicas, danças e um auto. O tema é o roubo do boi mais importante da fazenda por um empregado, desencadeando o drama da sua recuperação pelo seu proprietário. O auto é raramente encenado atualmente, mas os personagens continuam presentes e são parâmetros para o público apreciar o folguedo.

Os principais personagens são o amo, Pai Francisco, mãe Catirina e o boi. O Amo é o cantador que comanda a brincadeira, sendo na encenação das apresentações o dono do boi e da fazenda, seu antagonista é Pai Francisco (Chico, Nego Chico), personagem que rouba o boi, ambos encenados por homens. Catirina é a única personagem feminina no enredo, esposa de Chico que o motiva a roubar o boi. Tradicionalmente era interpretada por um homem travestido. Atualmente há mulheres e travestis interpretando este papel.



O boi, Boi e vaqueiros

Fonte: pesquisa de campo (Patrícia G. B. de Lima, 2009)

O boi é o animal que motiva toda a brincadeira e que será roubado pelo negro Chico. É uma representação alegórica, um boi-artefato, uma armação em madeira de buriti, recoberto de veludo preto bordado, reproduzindo o animal. O boi-artefato é conduzido por um homem denominado “miolo”, realizando os movimentos que lhe dão vida (ALBERNAZ, 2018).

11 Segundo Mario de Andrade a dança dramática se caracteriza por uma encenação de um auto teatralizado, com personagens mais ou menos fixos, entremeados por danças e músicas.

12 Para uma análise estrutural dos mitos, bem como de suas variantes, encenados no ritual do boi veja-se Cavalcanti (2006). Veja-se também Cavalcanti (2004) para uma análise das contribuições de Mario de Andrade na definição de danças dramáticas.

O boi é o animal que motiva toda a brincadeira e que será roubado pelo negro Chico. É uma representação alegórica, um boi-artefato, uma armação em madeira de buriti, recoberto de veludo preto bordado, reproduzindo o animal. O boi-artefato é conduzido por um homem denominado “miolo”, realizando os movimentos que lhe dão vida (ALBERNAZ, 2018).

Durante toda a encenação o boi é guardado pelos vaqueiros, geralmente homens, cujos passos de dança com o animal sugerem domá-lo, amansá-lo e ao mesmo tempo cuidado e desvelo. O posicionamento do boi e dos vaqueiros, durante a representação, tende a ser o centro da brincadeira, juntamente com Pai Francisco e Catirina.

Completando este conjunto existem os personagens coletivos, os brincantes de cordão, que são chamados a recuperar o boi durante o auto. Compõem uma coreografia muito variada, de acordo com cada tipo de boi ou sotaque. São eles: Caboclos de Fita/Rajados, que podem ser encenados por homens ou mulheres; índios e índias.



Rajados



Índias

Fonte: Pesquisa de campo (Patrícia G. B. de Lima, 2009)

Estes personagens estão presentes em todos os grupos, sendo a variação na sua indumentária, especialmente os brincantes do cordão, um dos suportes para a classificação dos bois em sotaques. Nesta classificação também contam o ritmo, os instrumentos, a região de origem e, em alguns, a presença de personagens específicos. Os sotaques são denominados pelos instrumentos ou pela região de origem, localizadas dentro do Maranhão, sendo os principais e mais conhecidos:

Matraca [ou Ilha]: originários da Ilha de São Luís. O principal instrumento percussivo é a matraca, tocada pelo grupo e pelo público. Tem ainda os pandeirões e tambores onça (semelhante a cuíca). O amo empunha um maracá para conduzir a entrada dos instrumentos. Estes instrumentos são tocados predominantemente por homens. Nas matracas a presença dos dois sexos parece semelhante.

Zabumba [ou Guimarães]: originários da cidade de Guimarães. O principal instrumento é a zabumba (sustentada por forquilhas de madeira) seguida do tamborinho. Os músicos, posicionados ao fundo, são predominantemente homens. São por volta de 15 a 20 pessoas. No cordão alguns brincantes (homens e mulheres) empunham maracás.

Pindaré [ou Baixada]: originários da Baixada Maranhense. Usa os mesmos instrumentos do boi de matraca, porém em tamanho menor, predominando homens na sua execução. No cordão os rajados tocam pequenas matracas, homens e mulheres.

Orquestra: originários das cidades de Rosário e Axixá (região do Munim). Diferenciam-se pela incorporação de instrumentos de sopro e cordas aos percussivos. Os músicos, entre 10 a 20

por grupo, são principalmente homens. No cordão os rajados e os vaqueiros (homens e mulheres) portam maracás.

A partir dos anos 1970, cultura popular passou a ser o símbolo de afirmação de identidade do Maranhão em relação à nação, na qual o bumba boi é o centro, numa configuração cultural que aglutina outros significados e define os conteúdos de ser maranhense (ALBERNAZ, 2004). Cultura popular ganha um valor positivo para os estratos médios da população, e o boi, que era antes percebido como de pessoas pobres e negras, passou a ser de todos sem distinção de raça ou classe. A manifestação é percebida como tradicional pela sua duração no tempo e pela manutenção de conteúdos através de disputas e negociações de significados nesse processo de reprodução. Enquanto cultura popular, o boi é um lócus de produção de narrativas, mas também de mediação de experiência de identidade regional.¹³

Dessa maneira música e dança tornam-se marcas importantes para afirmar identidade maranhense e ao mesmo tempo informa sobre a organização social do estado, mostrando suas divisões e como devem ser articuladas. Como ocorreu em Pernambuco, a valorização simbólica do folguedo permitiu a aproximação das pessoas de classe média. As pessoas deste estrato social criaram grupos inspirados no boi, misturando os diferentes sotaques. Ao contrário de Pernambuco, eles são grupos institucionalizados, chamados de parafolclóricos ou alternativos, dançam nos arraiais recebendo pagamentos pelas suas apresentações da mesma forma que os grupos tradicionais em que se inspiram (ALBERNAZ, 2009). Não houve no Maranhão, até onde me foi possível conhecer, um movimento como o *Mangue Beat*. Antes ocorrem gravações de toadas por músicos que fazem o que se chama de “música popular maranhense” (numa paráfrase a MPB). O que há de comum é o incentivo da gravação de CD anualmente para a maioria de grupos de boi e de forma mais sistemática e recorrente do que em Pernambuco. Isto talvez ocorra porque todos os anos os bois renovam suas toadas, importantes para avaliar e atribuir fama ao grupo.

Percebe-se que nos dois folguedos a performance musical tem grande destaque. No maracatu ela parece vir se sobrepondo à importância da própria corte. O batuque ganha cada vez maior destaque, com o reforço da sua posição na abertura do carnaval,¹⁴ que mesmo tendo a presença das rainhas, reis, damas do paço e as mães e pais de santo dos terreiros das religiões afro aos quais o maracatu se filia, espera-se ver a reunião e som dos batuques dos maracatus ali presentes. A corte é secundária. A criação de grupos percussivos e as criações musicais do *Mangue Beat* contribuem para disseminar a batida do maracatu, sendo mais conhecido pela sua musicalidade entre os recifenses do que pela história da sua corte e autoridade de reis e rainhas.

No bumba boi isto aparentemente se repete. O amo tem o poder de atrair o público e mediar a apreciação do conjunto. Também é importante o andamento musical nos diferentes sotaques, sob a responsabilidade dele e de seus auxiliares. Os CDs dos grupos são procurados e ouvidos nas casas e nos automóveis, sempre em alto volume. No período junino as toadas ecoam por toda a cidade e são memorizadas pela população.

Considerando a relação entre musicalidade e identidades a importância da música dentro dessas brincadeiras parece inegável e tem servido para sua valorização. Hoje aparenta existir uma hierarquia dentro desse conjunto que estabelece valores desiguais para músicos e dançarinos/as. Quem canta e toca ganha mais atenção do que aqueles que integram as coreografias. Obviamente que o corpo de dança não pode ser prescindido e nele há personagens com mais destaque, que podem sobrepor-se aos que tocam.¹⁵

13 Para ver uma análise mais detalhada do bumba meu boi e relações de gênero e raça ver Albernaz, 2010.

14 Depois do falecimento de Naná Vasconcelos, em 2016, a abertura do carnaval com apresentação dos tambores de maracatus deixou de ocorrer. Para uma análise mais detalhada da abertura ver Albernaz e Oliveira, 2015.

15 As índias dos bois de Orquestra são um exemplo. A sua conformação corporal é um chamariz para o público, mas as músicas continuam com destaque na apreciação do público.

Mas na apreciação do conjunto o lugar da música sobre a dança, especialmente porque pode ser ouvida depois que as apresentações se encerram, parece maior. Neste contexto o ingresso das mulheres nas performances musicais torna-se mais relevante.

Gênero e performances musicais nos maracatus e bumba bois

A literatura sobre bumba meu boi e maracatu não primam por um registro que realce a participação das mulheres (ALBERNAZ, 2008). Os folcloristas que trataram desses temas destacaram pouco o que elas faziam. Isto continua na literatura acadêmica atual, concentrada nas áreas de história e antropologia. Lima (2008) é dos poucos autores, para o caso do maracatu, que leva em conta como as mulheres aparecem na história, constatando a raridade da sua menção. No bumba boi os trabalhos de Carvalho (1996) e de Marques (1999) dão mais atenção ao tema, aludindo que as mulheres passaram a brincar no boi, com uma presença mais expressiva e em personagens variados, nos idos dos anos 1980.¹⁶

No que se refere à performance musical isto não é muito diferente. A prevalência dos homens tocando instrumentos ou conduzindo as canções parece ser o esperado na bibliografia consultada. Durante o campo percebi certa reserva à presença das mulheres, sendo constantemente referido que isto é recente. Resultam muitos debates sobre quais instrumentos e que tipo de canto elas podem assumir, criando-se uma regulação sobre como devem atuar musicalmente no boi e no maracatu. Entretanto, há duas assertivas recorrentes: as pessoas dizem não saber quando as mulheres começaram a performance musical; e, consideram que elas podem tocar todos os instrumentos. Porém há exceções, algumas puxam pela memória e encontram exemplos no passado de mulheres tocando instrumentos. E há os posicionamentos contrários ao acesso delas a determinados instrumentos e posições, mostrando mais ambiguidades em torno da questão do que consensos.

Nas fontes que trazem a história do maracatu, a referência ao batuque não deixa explícito se as mulheres tocavam ou não e que tipo de instrumentos (NEVES; ALBERNAZ, 2010). Os registros fonográficos antigos realçam a presença das mulheres no coro das loas, o que permanece hoje nos ensaios e apresentações. A forma de cantar em falsete marca as suas interpretações. Num estudo sobre afoxés, Souza (2010) aborda a polêmica interdição às mulheres de tocarem instrumentos de couro por razões religiosas. Esta fundamentação parece estar presente no maracatu.

A explicação mais comum para proibir as mulheres tocarem seria seu “corpo aberto”,¹⁷ com ênfase na menstruação. Elas não poderiam mediar a relação com os mortos tocando os tambores, que requer um corpo fechado e sem impurezas. Dos grupos observados, apenas o Maracatu Estrela Brillhante de Igarassu não permite a participação das mulheres no batuque. Seu mestre e lideranças alegam o corpo aberto, mais ainda no impuro período menstrual. Os grupos que permitiram, para manter uma coerência com este preceito religioso, interdita a participação delas quando menstruadas, especialmente durante o período de carnaval. Já o Porto Rico, permite as mulheres tocarem alfaia, mas não que elas toquem o atabaque, este sim o meio de comunicação com o sagrado. Até onde pudemos observar o atabaque não aparece em outros maracatus.

16 Por razões de espaço não tratarei da presença/ausência das mulheres nos dois folguedos nas diferentes posições que elas podem ocupar. Em outro trabalho trato dessa questão (ALBERNAZ, 2008) especialmente para o bumba meu boi.

17 Esta expressão é recorrente no Brasil e tem o sentido de atrair maus fluidos, especialmente a suscetibilidade ao mau olhado. Homens e mulheres podem ter o corpo aberto.

Curiosamente, permanece na memória de algumas pessoas a figura de Rosinete, do maracatu Leão Coroado. Segundo dizem, ela (anos 1970-80) ensinava os batuqueiros deste grupo, visto como o mais tradicional e antigo do estado, famoso também pela rigidez do seu mestre, Luís de França. Mas não tomava parte nas apresentações. Aparentemente as mulheres podiam ser portadoras do conhecimento e transmiti-lo, entretanto, não poderiam mostrar publicamente o que sabiam. É uma forma engenhosa de manter o saber sob controle masculino, mesmo quando sua transmissão pode ocorrer pela ação das mulheres. Vão-se os anéis, mas jamais os dedos.

Parece consensual que as mulheres ingressaram no batuque há pouco tempo. No campo constatamos que elas entraram no batuque na década de 1990, centrando-se a atenção no acesso às alfaias. Há dois tipos de explicação para este ingresso, que considero complementares.¹⁸

A primeira atribui o acesso das mulheres ao batuque à aproximação do movimento negro dos maracatus. As mulheres do Movimento Negro Unificado juntaram ao debate sobre o racismo os temas feministas de igualdade entre homens e mulheres. Na sua atuação no maracatu Leão Coroado, à época liderado pelo mestre Luis de França, Marta Rosa o teria convencido a lhe permitir tocar. Esta iniciativa é considerada pioneira, na metade dos anos 1980. De acordo com os depoimentos que ouvimos foi necessária uma longa negociação, exigindo de Marta Rosa provar sua perícia musical, força e resistência física para carregar uma alfaia.¹⁹

A segunda, afirma que as mulheres passam a tocar nos grupos percussivos criados nos anos 1990, desde o princípio mistos. Posteriormente, surgiram grupos só de mulheres. Daí os maracatus tradicionais, pressionados pelas mulheres de classe média, aceitaram-nas. Isso se confirma com as observações feitas, percebemos haver um maior número de mulheres brancas e de classe média nas alfaias do que mulheres da própria comunidade sede do maracatu.

Mesmo não sendo explicitado, o sentido subjacente é de uma conquista, derivado da ideia de direitos iguais para homens e mulheres. Por um lado, quando a referência é Marta Rosa, é uma conquista das mulheres negras com inspiração feminista. Por outro, uma conquista das mulheres de classe média, derivada de uma mudança significativa nos valores da família burguesa nas três últimas décadas, sem necessariamente reconhecer o feminismo (ALBERNAZ, 1996). Neste último caso, o pertencimento de classe parece mais importante do que as modificações das relações de gênero. As pessoas de classe média dentro dos maracatus nação são vistas pela população das comunidades como tendo mais direitos do que elas próprias no tratamento que recebem dos mestres e lideranças dos maracatus. Ter pessoas de classe média nos grupos é um dos parâmetros para avaliar a fama, tradição e força do grupo.²⁰

A década de 1990 presenciou o aumento do número de maracatus, operando uma série de transformações na sua organização. Estas mudanças não ocorreram de forma pacífica. Há claramente um debate sobre quem perdeu ou não as características de tradicionalidade. Um dos motores desta polêmica tem sido a introdução do abê, uma cabaça, recheada com sementes e recoberta com uma cortina de miçangas que complementa sua sonoridade. Para alguns ele é característico do afoxé e não é adequado ao maracatu. Para os que pensam assim, o ganzá ou mi-

18 As fontes para as assertivas a seguir foram entrevistas com os mestres: Ivaldo (Cambinda Estrela), Chacon (Porto Rico), Afonso (Leão Coroado) e com o funcionário para assuntos de cultura e maracatu Junior. Em conversa informal com Bete de Oxum, com uma trajetória que inclui a presidência de um afoxé, formação de um grupo percussivo inspirado no maracatu e atualmente líder do Ponto de Cultura Coco de Umbigada (Olinda-PE), debatemos estas questões tendo sido ela a me alertar para a relação entre os grupos percussivos e o ingresso das mulheres no batuque do maracatu.

19 Marta Rosa tem uma atuação emblemática também nos afoxés (SOUZA, 2010).

20 Esteves (2008) traz falas de batuqueiros que se sentem preteridos porque deixam de se apresentar para “ceder seu lugar” a uma pessoa de classe média, que paga por sua participação no grupo.

-neiro²¹ é mais apropriado e produz som semelhante. Ambos são tocados por agitação.



A esquerda o abê e a direita o mineiro
Fonte: Pesquisa de campo (Jailma M Oliveira, 2010)

Há muitas mulheres, crianças e rapazes muito jovens na execução do ganzá (ver imagem acima). Mas, curiosamente, apenas o abê, segundo a maioria das pessoas, foi referido como devendo ser tocado por mulheres. As razões colocadas são diferentes, mas se entrelaçam de uma forma coerente em torno da feminilidade, realçada pela performance corporal de quem o toca. No ganzá acontece o mesmo, mas as coreografias que acompanham a execução do abê parecem mais evidentes no conjunto dos grupos observados.

Que dimensões do feminino são aí invocadas? É a beleza e o charme da mulher que o abê realça. Na minha interpretação considero que estes termos remetem a sensualidade. Termo recusado pela maioria das pessoas, talvez porque parece remeter a práticas de sexualidade que elas querem evitar. Outra razão para o abê ser apropriado para as mulheres é sua relação com o Orixá Oxum, regente das águas doces (córregos e rios), encarnando a beleza, o amor, a fertilidade, a riqueza, a sedução feminina. Por isso também mais adequado para elas, mesmo que este Orixá seja protetor de homens e mulheres indistintamente.²²

Dirigentes de maracatus, homens ou mulheres, mestres ou rainhas, concordam que o abê é mais bonito se tocado pelas mulheres. Também admitem que o instrumento embeleza o batuque, chamando a atenção de quem assiste ao cortejo ou ao desfile do carnaval. Posicionados à frente das alfaias, as mulheres do abê funcionam como uma comissão de frente, abrindo passagem para o restante do grupo.

Não há restrições de idade, havendo mulheres mais velhas e crianças nesta função. Pela aparência a maioria das mulheres que tocam abê está na faixa dos 15 aos 23 anos, destacando a beleza da juventude. A coreografia, que acentua o meneio dos quadris acompanhado por um jogo de braços para cima e para baixo, dá um ar de leveza e suavidade na execução do instrumento, tornando-a aparentemente “fácil” e “leve”. Esta forma contrasta com o modo de tocar as alfaias.

As mulheres que fazem opção pelo abê são predominantemente da comunidade em que o maracatu tem sua sede. Segundo ouvi, há disputas entre elas para conseguir esta posição, são poucas vagas por grupo limitadas pelo tamanho do batuque e número de alfaias. Geram-se rivalidades também na condução da coreografia. As meninas competem sobre que tipos de pas-

21 O ganzá tem muitos formatos ver os dois tipos mais usados nos maracatus de Pernambuco em: http://www.tudomercado.com.br/tm/aviso/img_avisos/Submarino_21310512.jpg e http://4.bp.blogspot.com/_zALC0HLVn_Q/Rgwc1Ip10NI/AAAAAAAAADY/xK7Z0O-rch4/s200/ganza.jpg. Consultado em 10/10/2010.

22 Em comunicação pessoal Felipe Rios me informou o abê pode ter outro Orixá, depende do Terreiro.

-sos farão e quem vai liderar o conjunto. Em alguns grupos estas disputas são mais acirradas do que em outros, sendo mais recorrente nos grupos maiores.

O instrumento de maior destaque dos maracatus são as alfaias. Elas são mais numerosas e a marca desse ritmo, ainda que estejam presentes em várias outras brincadeiras da cultura popular em Pernambuco e no Brasil. Há variados debates sobre elas. Para conferir legitimidade e afirmar negritude, são consideradas de origem africana, mas Lima (2008) defende que são europeias.²³ Para indicar a qualidade do som produzido e a tradição do grupo, estipula-se que a “verdadeira” alfaia deve ser fabricada com o tronco de carnaúba e jamais de compensado (bem mais leve). Apenas para as alfaias há este debate sobre a forma do instrumento. Denota e reforça a sua centralidade no batuque.

Os tamanhos dos instrumentos podem ser muito variados. Percebi que isso ocorre porque permite que crianças, jovens e pessoas mais velhas toquem alfaias, adequando o tamanho a resistência física pessoal. Entretanto, predominam nas alfaias os homens jovens. As mulheres no máximo constituem um terço desse conjunto. Elas tocam instrumentos menores e parecem preferir alfaias de compensado.

Quanto à batida há alfaias de “marcação” e alfaias que fazem as “viradas”. São batidas com diferentes graus de dificuldade, e apenas alguns conseguem fazê-las adequadamente. Mas o que marca a presença cênica das alfaias é o modo da sua execução. As pessoas que tocam meneiam o corpo, mas o impulso dos braços com as baquetas, para dar volume maior ao som produzido, parece uma marca característica. A alfaia ao ser tocada sugere a necessidade de força física, ao que se soma a velocidade e a destreza na alternância entre braço esquerdo e direito. Visualmente pensa-se que é um instrumento de difícil execução, ratificada pela seriedade que marca a expressão da maioria dos batuqueiros e batuqueiras. A alfaia é constantemente sugerida como masculina, como viril. A performance dos homens acentua ainda mais esta característica quando estabelecem diálogos entre seus instrumentos. Eles parecem competir sobre quem consegue, durante mais tempo, manter um desafio entre seus tambores. Se a alfaia for grande, esta impressão torna-se ainda mais nítida.

Nas falas das pessoas não é referido preconceito ou discriminação relativos às mulheres que hoje tocam alfaias. Todas fazem questão de frisar que não há diferença no tratamento de homens e mulheres, nem põem sob suspeita sua capacidade de percussionista. Entretanto, numa das entrevistas relatou-se que as mulheres estavam tendo dificuldade para convencer os homens do grupo a lhes ensinar a “virar”, a batida mais difícil. Independente disso, as mulheres nas alfaias repetem os meneios de corpo feito pelos homens, copiam sua forma de carregar os instrumentos e as expressões de força e compenetração que eles enfatizam em suas feições.

Como as mulheres da comunidade preferem o abê e as alfaias são preferidas pelas mulheres de classe média que aderem ao grupo, pode-se sugerir que estão em circulação dois códigos de gênero. De um lado, o que pede adequação entre o sexo e o gênero, mulheres devem ser femininas, e de outro o que quebra esta correspondência. Tocar alfaia independe do sexo, mas deve ser expresso um código de masculinidade na sua execução. Resta saber por que este código não pode ser invertido, ou seja, que homens expressem feminilidade tocando abê. O que posso afirmar com certa segurança é a relação que se estabelece entre homem feminino com orientação homossexual, enquanto que mulheres expressando masculinidade não necessariamente têm uma associação direta com práticas sexuais. Ou por outra, que a hierarquia entre os dois modos de ser privilegia o masculino com mais valor, almejado pelas mulheres para tentarem romper com esta desigualdade.

23 Em comunicação pessoal Jorge F. Branco apontou esta questão. Os tambores africanos tendem a ser fixos, usados para comunicação entre aldeias. Os europeus são móveis, usados nas manobras de guerra.

Isto não impede que as mulheres acentuem sua feminilidade de outra forma. Durante os ensaios algumas delas usam camisetas customizadas, cavadas e decotadas com um bustiê por baixo. Nas apresentações homens e mulheres usam vestimentas distintas e os arranjos de cabeça destacam características femininas. Para completar elas usam maquiagem, cabelos cuidadosamente penteados ou soltos ao vento, que indicam claramente que são mulheres. Coroam isso com adereços pessoais chamativos pelo tamanho – brincos, colares, braçadeiras.

Cabe perceber uma diferença entre abê e alfaia na maneira como se toca. O abê, por ser sacudido, parece um prolongamento do corpo. A alfaia é tocada por baquetas, mesmo junto ao corpo parece dele separada, nunca esconde que está sendo carregada, transmitindo uma ideia de força para fazê-lo. Estas duas formas de tocar parecem naturalizar a ambos como mais apropriados para cada sexo. A alfaia destaca a força física e, portanto, é adequada para quem consegue exprimir masculinidade; o abê esconde o esforço para ser tocado, daí serve mais às mulheres consideradas naturalmente frágeis. Não esquecendo que tocar abê requer esforço, concentração, além de excelente coordenação entre dança e execução de instrumento, nada fácil de tocar.

Os demais instrumentos, caixas (3 a 5) e gonguês (2 a 3 por grupo), por serem em menor número não são alvo de debates acalorados. Ao que parece eles não têm uma classificação por gênero tão importante, ou por outra podem ser considerados neutros desse ponto de vista. Eles são tocados por homens e mulheres indistintamente. Isto não significa que não sejam fundamentais, apenas não são invocados no debate.²⁴

Percebe-se que as mulheres conseguiram aceder aos instrumentos percussivos, coincidindo com o momento de valorização do maracatu no cenário da música em Pernambuco. Isto é muito positivo e altera relações de poder baseadas no gênero. No entanto, o contexto não é sereno, mas antes é marcado por disputas sobre significados e formas de classificar os instrumentos. A correspondência sexo gênero serve para fixar a posição das mulheres no abê, lugar mais legítimo e tranquilo para elas do que os demais. As posições mais conflituosas são aquelas que quebram uma relação direta homem masculino *versus* mulher feminina. Quando elas aparecem tocando alfaias há mais impedimento e exigência. É exigido delas perícia e força; com isso cria-se um impedimento porque a perícia e a força de quem toca alfaia são expressões de masculinidade, e com isso desafia-se o senso comum que considera gênero como uma essência ligada ao sexo biológico das pessoas.

Alguns dizem que o “coração” do maracatu é o batuque. Ao que parece não se quer estes tipos de desafios. Mulheres que exprimem masculinidade põem em cheque os valores de feminilidade, quebram a continuidade dos sentidos que informam suas subjetividades, por isso devem ser controladas com maior atenção. Ou seja, aceitam-se as mulheres, mas não se deseja mudanças nas relações de gênero que coloquem em causa o que vem a ser uma mulher e lhes faculte acesso a alguns tipos de poder.

Não resta dúvida que a história do maracatu pernambucano tem exemplos significativos de mulheres na liderança de grupos. Dona Santa (Rainha do Maracatu Elefante) aparece junto com Luís de França (mestre do Leão Coroado) com igual destaque e valor. A cada um é atribuído um sentido distinto. Para Dona Santa ressalta-se sua atuação como liderança espiritual. Para Luís de França sua capacidade musical e liderança dos batuqueiros, que permitiram a continuidade do grupo, sendo o mais antigo de Pernambuco. Sua atuação na história das religiões afro no Recife é ressaltada por poucas pessoas. É possível sugerir que o poder das mulheres mais enfatizado e central nos maracatus é de mediadora com o sagrado. Para os

24 Não tratarei aqui da posição de mestre, na sua grande maioria ocupada por homens, com exceção da mestra Joana, do Maracatu Encanto do Pina, única mulher nesta função na época do levantamento dos dados dessa pesquisa.

homens a ideia de uma liderança temporal parece mais forte, o que negocia com as autoridades, o que conquista espaço na esfera pública e confere reconhecimento à brincadeira garantindo que continue.

Atualmente este tipo de separação parece se repetir. As Rainhas Dona Olga (Estrela Brilhante – Igarassu), Dona Elda (Porto Rico) destacam-se por sua inserção religiosa, mas seus maracatus são liderados por seus mestres, Gilmar e Chacon, respectivamente. Esta relação de complementação entre um poder espiritual e temporal é marcada na própria cerimônia de abertura do carnaval que enfatiza a liderança espiritual do grupo encarnada nas rainhas. A noite dos Tambores Silenciosos reproduz estes significados. Dona Marivalda (Estrela Brilhante – Recife) talvez seja uma exceção, mas ela também assume a presidência do grupo. Ao que parece, esta posição é determinante para o exercício de poder independente do sexo de quem o ocupa, mas não invalida os significados que recaem sobre a divisão entre um poder sagrado feminino, e um poder temporal masculino, no geral assumido pelo mestre.

Por isso mesmo, o abê torna-se mais reforçado como adequado para as mulheres. Não sendo central no grupo e sendo significado como feminino, parece prolongar uma mediação com o sagrado (ao ser claramente associado com um orixá) que as rainhas comportam no conjunto do maracatu. Causa espécie os desafios das mulheres tocando alfaias, significadas como masculinas e centrais no batuque, relacionadas com o poder financeiro e político do maracatu dantes como agora. Assim, as mulheres nestas posições são aproximadas do poder temporal e evidenciam as desigualdades pautadas nas hierarquias das classificações de gênero dos instrumentos musicais.

Passemos ao caso do bumba meu boi. “Rapaziada” – essa é uma forma tradicional de denominar o grupo do boi e ainda hoje aparece em diversas toadas, refletindo os valores de masculinidade que revestem o conjunto (CARVALHO, 1996, p.63). A posição das mulheres mais citada na literatura é como mutuca.²⁵ Esta posição enaltece sua condição de acompanhante dos homens – lugar condizente com as representações locais de gênero. O termo ainda permanece e denomina mulheres que atuam na organização e suporte dos brincantes, distribuindo bebidas e lanches durante a circulação dos bois entre os arraiais.²⁶ Tal qual ocorre no maracatu, a literatura sobre bumba boi não menciona a participação das mulheres tocando instrumentos. O foco está sobre a performance do amo.²⁷ Não há registro se as mulheres assumiram esta posição em algum momento, nem sobre sua participação na composição de toadas.

As letras das toadas são muito importantes para o julgamento do bumba boi. Elas podem ter temas muito variados que passam por fatos políticos, datas comemorativas, eventos esportivos, fatos cotidianos do grupo, até afirmação de identidade,²⁸ como no exemplo abaixo:

Maranhão meu tesouro meu torrão²⁹

*Maranhão meu/Tesouro meu torrão
 Fiz essa toada pra ti/Maranhão
 Terra do babaçu que/A natureza cultivada
 Essa palmeira nativa/Que me dá/Inspiração
 Na Praia dos Lençóis/Tem um touro/Encantado
 E o reinado do Rei/Sebastião/(...)*

25 Nome das moscas que voam em torno dos bois nos currais do nordeste, tem um sentido pejorativo.

26 A circulação pelos arraiais pode durar toda a noite indo até princípios da manhã. Os dirigentes são responsáveis pelo lanche e a bebida, mas as mutucas se encarregam da distribuição.

27 O amo pode ser ou não o presidente do grupo, responsável pela sua organização e negociações das apresentações com as instituições, independente disso o amo é a autoridade durante a apresentação.

28 Para Vieira Filho (1977) as toadas funcionariam como um jornal anual do grupo, por isso sua importância na avaliação do boi.

29 Toada original de 1986. Cantador Humberto CD Luz de São João (2000) Bumba-meu-boi de Maracanã Faixa nº 12.

*No mês de junho/Tem o Bumba-meu-boi
Que é festejado em/Louvor a São João
O amo canta e/Balança o maracá
As matracas e/Pandeiro é que faz/Tremer o chão
Esta herança foi/Deixada por nossos avós
Hoje cultivada por nós/Pra compor tua história Maranhão*

Originalmente as toadas eram improvisadas e, portanto, o valor do amo era também seu valor de poeta. Como já analisado por Burke (1989), o improviso é mais um desejo que uma realidade, as poesias populares seguem uma fórmula pré-estabelecida, a variação liga-se aos temas abordados. O improviso é na verdade aprendido, mas sempre enaltecido como um talento especial de algumas pessoas. Este sentido continua para os maranhenses, não alterado com a gravação das toadas que evidencia a supressão da composição no ato da cantoria. Ainda assim a avaliação do amo centra-se na poesia. Espera-se com ansiedade os temas que cada boi trará e a qualidade das toadas. As mais marcantes são repetidas nos anos seguintes, como no exemplo acima.

Na percepção local fazer poesia é um dom com o qual se nasce. É uma qualidade do espírito, que confere ao seu portador o direito de fala. Seu conteúdo expressa a visão de mundo do grupo, veicula sua história e sublinha as ações de resistência às injustiças. A partir daí o amo ganha o reconhecimento público que emanará para o grupo, e ao mesmo tempo possibilita a legitimidade dele nesta posição de amo e líder. Liga-se a este dom um segundo, a potência da voz, timbre e alcance que possibilitarão o comando do grupo. Dessa forma, ele exprime sua autoridade por meio do canto, reforçada pela idade, posto que a maioria deles está na faixa de 50 anos ou mais. As duas qualidades são inerentes aos homens, não dependem de treino ou de aprendizado. Tem-se ou não se tem. As mulheres não têm timbre ou alcance necessário para cantar e conduzir o grupo e também não sabem fazer poesia. Estes argumentos são repetidos hoje e de antemão as mulheres são desqualificadas quando ocupam esta posição.

O amo tem uma segunda função na performance musical dos grupos, que se relaciona com o seu posicionamento entre os músicos, entre os brincantes do cordão e entre os personagens do boi. As apresentações de boi têm três formas.³⁰ No sotaque de Matraca a dança se faz em círculo com o boi e os personagens no centro – por fora do mesmo estão os músicos com pandeirões, matracas e tambor onça. O amo ora se coloca no centro dos dançarinos, ora se coloca entre os músicos.

Pindaré dança em semicírculo formado pelos músicos (ao centro), rajados, e índios e índias, a frente deles o boi e os personagens. Rajados e índias movimentam-se formando um círculo e voltam para o lugar original. Os músicos não acompanham esta movimentação. O amo fica sempre ao lado dos mesmos e quase nunca vem até a frente ou circula entre os brincantes. É como se fizesse uma mediação entre um conjunto e outro que conforma o todo do grupo.

Zabumba tem uma formação muito semelhante, sendo que acentua ainda mais a presença dos músicos, posicionados por traz do semicírculo devido ao formato das zabumbas, muito grandes, tocadas apoiadas em forquilhas (imagem abaixo ao fundo). Dá um sentido de uma banda ou conjunto separado. O amo se posiciona a frente deles e como no sotaque de Pindaré pouco circula entre os brincantes.

30 Como o sotaque de orquestra de uma forma muito particular, falarei dele em separado.

Amo boi de zabumba³¹

Fonte: Pesquisa de campo (Patrícia G. B. Lima, 2009)

Esta proximidade entre dançarinos e músicos, parecendo um o prolongamento do outro, exige do amo a tarefa de garantir o andamento musical. O andamento dependerá da forma como o amo canta e de quando solicita que os instrumentos sigam sua abertura a capela. Para marcar esta entrada ele ergue o braço bem alto e sacode seu maracá (instrumento na mão do amo na imagem acima). Este gesto se repete a cada nova toada, e também é feito quando se quer animar o grupo ou aumentar o som dos instrumentos. Serve para evitar o desencontro entre os instrumentos percussivos, e se isso ocorre diz-se que o boi “atravessou”. Outra denominação do boi é batalhão, penso que este termo está associado mais a música do que à dança. O “peso” do batalhão baseia-se na sincronia entre os instrumentos, que a voz e o maracá do amo conduzem. Durante as apresentações ouvi muitas pessoas antecipando que o boi iria atravessar porque o amo iniciara o canto de forma inadequada e não sacudira o maracá no momento certo.

O posicionamento do amo no início das apresentações também é relevante. A primeira toada, o “guarnice”, chama o grupo a se reunir, é uma primeira voz de comando. A contiguidade entre dançarinos e músicos possibilita duas soluções para o amo. Cantar para o público ou para os músicos. Quando eles iniciam o canto de costas para o público, asseguram a concentração dos músicos. Há aqueles que iniciam de frente para o público e em seguida viram-se para os músicos prendendo a atenção de ambos.

Na função de manter o andamento o amo não está sozinho, quase todos eles têm um auxiliar que se alterna no canto e também circula pelo grupo de músicos para coordenar a execução dos instrumentos. Eles corrigem os músicos e cuidam para manter a animação para contagiar o público. Tanto pode ser uma pessoa da mesma idade que o amo, como pode ser um jovem que inicia seu aprendizado. É simultaneamente um processo de transmissão de saber e uma tarefa dividida entre alguns homens que possuem posição de destaque.

Já o boi de orquestra merece uma atenção específica por marcar uma diferença frente aos anteriores. Os conjuntos de músicos e dançarinos são mais nitidamente separados. Os instrumentos de sopro e corda requerem amplificação, os músicos se posicionam num tablado (ou palco, depende da estrutura do arraial) acima do conjunto que dança e contam com um ma-

31 Note-se o maracá na mão do amo, ele será erguido para marcar a entrada dos músicos que estão em posição de espera e concentração para iniciar a performance. Todos os amos cantam voltados para o grupo e não para o público, atentos a sua concentração e continuidade da apresentação.

-estro que conduz a execução das músicas.³² Neste sotaque a função de cantor auxiliar é diversa, há mais pessoas se revezando com o amo e parecem ter valor quase equivalente, sem ofuscá-lo. Curiosamente, mesmo sendo o sotaque classificado como feminino, os homens prevalecem entre os músicos, entretanto, pareceu-se que na função de cantor há mais mulheres. Isto pode ocorrer porque neste sotaque as letras das toadas são mais líricas, falando da natureza, da beleza e do amor, não implicando diretamente na ideia de uma autoridade que é porta-voz do grupo como nos anteriores.

Esta configuração da performance musical no boi de orquestra pode estar entrelaçada com a maior importância da coreografia, bem ensaiada e sincronizada ao contrário dos anteriores. Nele também se destaca um personagem feminino, a índia, fundamentalmente pela sua conformação corporal e juventude que a acentua. Talvez por isso a atenção sobre o amo seja mais deslocada, permitindo um ingresso de mulheres no canto, com mais expressão, pelo menos aparentemente. É também neste sotaque que encontrei uma mulher presidente do boi e ao mesmo tempo se atribuindo a posição de amo por conta desse papel organizativo.



Músicos de um boi de orquestra

Fonte: Pesquisa de campo (Patrícia G. B. Lima, 2009)

Todas estas expectativas, que recaem na pessoa do amo, são invocadas para interditar esta posição às mulheres. Como ser poeta e cantor dependem de dons que se tem ou não e são considerados inerentes aos homens, as mulheres não podem alcançá-los pelo treino ou educação. A isto se somam duas outras justificativas: proteção e controle moral (ALBERNAZ, 2008). A proteção significa poupá-las do desgaste físico e da assunção das responsabilidades de direção. O controle da sexualidade liga-se à moralidade. Considera-se que as mulheres, num meio de muitos homens, estão em risco constante de serem cortejadas. Se elas aceitam esta corte, mas o par é inadequado, põem em risco sua autoridade de dirigente. Se elas não aceitam, colocam em risco sua segurança. Nos dois casos os homens podem brigar entre si para protegê-las ameaçando a continuidade do grupo.

Estas duas justificativas para desencorajar as mulheres a assumirem a posição de amo se estendem para desmotivá-las a executar os instrumentos dentro do bumba meu boi. De uma forma geral temos dois tipos de instrumentos dentro do bumba boi: aqueles tocados apenas por quem é um músico do grupo e aqueles que são tocados pelos brincantes do cordão enquanto fazem a coreografia. No primeiro caso predominam os homens. No segundo caso homens e mulheres indistintamente podem tocar.

32 A dança é em forma quadrangular, tendo o boi e os personagens ao centro, ladeados por fileiras de vaqueiros e índias.

Considero que os instrumentos percussivos do sotaque de matraca são emblemáticos dessa separação.³³ Os argumentos citados por pessoas que torcem ou participam deste sotaque repetem-se para os demais. Relembro os instrumentos deste sotaque em ordem de prevalência, são: matracas, pandeirões (dependendo do tamanho do grupo varia de 10 a 70), tambor onça (em torno de 3, independente do tamanho do grupo). Os maracás são usados pelo amo e seus auxiliares para conduzir o andamento.

As pessoas que ouvi me diziam que as mulheres tinham pouca perícia para tocar os pandeirões, tanto pela aptidão musical como para transportá-los. Não é muito pesado, mas a forma de segurar (toca-se com ele apoiado no ombro, ao pé do ouvido, batido com a mão contrária ao ombro de apoio, imagem abaixo) é cansativa e exigiria uma resistência física que as mulheres não teriam. A longa duração das apresentações por noite seria outro impedimento. Como o peso do batalhão depende do andamento deste instrumento, as mulheres poderiam comprometer o sucesso do grupo.



Pandeirao como é tocado (ao fundo em primeiro plano as matracas) e afinado (quando é de couro)
Fonte: Pesquisa de campo (Lady Selma F. Albernaz, 2001)

Estes argumentos são velados, como ocorreu no maracatu, predomina dizer-se que as mulheres podem tocar qualquer instrumento e que elas são bem-vindas. Mas, ao fim e ao cabo, os homens são maioria tocando os pandeirões em todos os grupos de boi que vi, raramente havia mulheres nesta função, e no geral tinham mais uma aparência de serem de fora do grupo do que de dentro.³⁴

No que se refere às matracas, não se fala que as mulheres não podem tocá-las. As matracas variam muito de tamanho para se adequar a resistência de cada um. Há matracas cujo comprimento pode passar de um metro (tocadas por duas pessoas) e há matracas de 20 cm, a mais comum. A forma de tocar varia de modos mais rebuscados até os mais simples, como se fosse um bater de palmas, mas nos dois casos são necessárias técnica e ritmo. Porém, o modo mais rebuscado que inclui bater e simultaneamente roçar uma matraca na outra é que permite um tipo de som mais bonito e serve para avaliar a qualidade da música. Os amos e auxiliares

33 Não me deterei em cada sotaque por razões de espaço e para não alongar excessivamente a discussão. Saliento que para o sotaque de orquestra, que tem ainda os instrumentos de sopro e corda, os argumentos não são diferentes.

34 No sotaque de matraca pessoas de fora do grupo são aceitas para tocar os pandeirões, mas nitidamente há aqueles que são de dentro, acompanham o grupo durante todo o percurso pelos arraiais e são para eles que o amo e seus auxiliares se dirigem para manter o andamento da música. Isto se repete em relação às matracas. Nos sotaques de Pindaré e Zabumba isto parece não acontecer até onde pude observar. No de zabumba algumas vezes havia pessoas de fora tocando o tamborinho, no geral homens jovens de classe média. Mas são questões que merecem ainda aprofundamento.

estão sempre atentos aos matraqueiros, pois no geral vem deste conjunto os atravessamentos no andamento da música, quanto maior o grupo maior o risco. Por tudo isso, variação com que se toca e adequação de tamanho à capacidade pessoal, os argumentos da força e da resistência física, bem como da perícia, não são invocados para interditar as mulheres. Entretanto, entre as pessoas de dentro do grupo os homens são predominantes.

A maioria das pessoas que se incorpora ao boi para tocar o faz com as matracas, inclusive elas tocam sentadas do próprio lugar de onde assistem a apresentação. Não é possível estabelecer se homens ou mulheres prevalecem. O certo é que, até bem pouco tempo, as mulheres acompanhando o boi tocando suas matracas era motivo de suspeição caso estivessem sem uma companhia masculina. A principal suspeita, neste caso, recaía sobre sua moralidade. Uma mulher num grupo de boi desacompanhada certamente estaria à procura de um homem com fins de namoro ou um encontro fortuito. Canjão (2001) explora esta questão e, com base em DaMatta, acredita que no boi reafirma-se a separação mulher da casa e mulher da rua.

Cabe ainda notar que as matracas, quanto menor forem, mais parecem um prolongamento do corpo, uma forma de aumentar o som de palmas, se fossem usadas apenas as mãos para acompanhar os instrumentos centrais. Os movimentos corporais seguem o ritmo da dança, ao mesmo tempo em que acentuam a concentração para apreciar a poesia cantada. Dessa forma guarda uma relação com o desempenho do abê e do ganzá presentes no maracatu por não se separar claramente corpo e instrumento. Mesmo que a expressão compenetrada pareça remeter a valores masculinos quando se toca matraca, esta simbologia é menos enfatizada.

Esta interpretação parece mais evidente quando estendemos o olhar para outros instrumentos que aparecem em outros sotaques e que têm funções semelhantes, mas tocados pelo corpo de baile. Os pequenos maracás presentes no sotaque de Orquestra e Zabumba e as pequenas matracas do sotaque de Pindaré. Elas aumentam os sons dos instrumentos principais e são como um coro para os mesmos. Como se acentuassem as batidas de pés que caracterizam as danças desses sotaques. Assim, não importa se são homens e mulheres tocando, pois elas completam na verdade a dança e a coreografia ocupando as mãos. As ações de proteção e controle para interditar as mulheres no acesso aos instrumentos tornam-se desnecessárias.



Rajado boi de Pindaré com uma pequena matraca
Fonte: Pesquisa de campo (Patrícia G B de Lima, 2009)

Em paralelo as mulheres conquistaram variadas posições dentro do bumba boi. Elas podem brincar dentro do cordão, em qualquer personagem, quando anteriormente não podiam. Elas têm assumido posições de lideranças dos bois, independente do sotaque. Há muitos exemplos de mulheres presidindo estas organizações. Entretanto, elas não ofuscam o amo e nem sua síntese do folguedo e ainda mais da sua música. E muitas delas valorizam seu trabalho como um suporte para o sucesso do grupo sintetizado no amo. Pode-se perguntar por que na performance musical elas constituem uma minoria na execução dos instrumentos mais relevantes e são uma minoria como amo do boi, pouco conhecidas ou reconhecidas nesta função. Considero que opera aqui o controle moral e a proteção que evita responsabilidade. Mas esta é uma ideia aparente, como mutuca ou como presidente a responsabilidade permanece. Ao que parece, restringir o acesso das mulheres às performances musicais lhes interdita também o prestígio, mantendo-se o valor englobante do masculino sobre o feminino. Mais uma vez, como ocorreu no maracatu, as dimensões mais profundas da cultura que informam a subjetividade continuam sendo os focos de resistência às transformações de gênero.

Entremeios, um retorno ao material

Feitas estas descrições e interpretações das relações entre pessoas e instrumentos, levando em conta o gênero como classificador de artefatos e de humanos, gostaria de centrar a atenção nos materiais e suas formas. Em trabalho sobre o bumba boi e o miolo, que lhe dá movimento e ânimo de bailarino (ALBERNAZ, 2018), desenvolvi a análise a partir da noção de coisa, de Tim Ingold (2012, p 29):

O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. (...) A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. (...) Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.

Tendo em mente esta definição podemos retomar a relação entre os instrumentos e as pessoas, como sendo uma relação entre dois entes com vida e animação própria. Mas este mundo está classificado por gênero, como disse antes, cuja definição, segundo Marilyn Strathern (2006, p 20), pode ser:

...aquelas categorizações de pessoas, artefatos, eventos, sequências etc que se fundamentam em imagens sexuais – nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas torna concretas as ideias das pessoas sobre a natureza das relações sociais. Tomadas simplesmente como sendo “sobre” homens e mulheres, tais categorizações têm muitas vezes parecido tautológicas.

Neste sentido, as relações de gênero, desenvolvidas no maracatu e no bumba meu boi, ganham nova concretude ao se considerar os instrumentos e suas categorizações. Vão além da representação e da classificação e precisam ser compreendidas também as habilidades que homens e mulheres acumulam no processo de participar dos grupos de maracatus e de bumba meu boi executando as músicas e o canto ao manejarem os instrumentos. Nesse sentido, mais do que uma análise simbólica sobre o corpo e sobre os artefatos precisamos pensar na ação, no movimento conjunto da matéria que forma os humanos e as coisas.

Como afirma Ingold (2012, p.26) “...em um mundo onde há vida, a relação essencial se dá não entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre materiais e forças”. À propriedade da força, eu conecto o desenvolvimento das habilidades,³⁵ destacando a ausência de um plano prévio para criar uma nova coisa, para dar ênfase à prática repetida que envolve todo o corpo e sua relação com o mundo e com as coisas. Desse modo, penso que é possível juntar à interpretação dos instrumentos, em suas classificações como masculinos e femininos, a execução dos mesmos, que por imitação, repetição, equívocos e correções vão se tornando em um tipo de habilidade que se codifica como técnica. Então, é possível também compreender porque as mulheres que tocam alfaia imitam a gestualidade dos homens que tocam este instrumento. Não seria apenas, como eu falei acima, para demonstrar que podem, mas porque esta forma de tocar é uma técnica, uma habilidade codificada que elas necessitam aprender, ainda que toda habilidade se renove em cada pessoa que a desenvolve. Pensar assim não anula a classificação da alfaia como masculina, mas coloca em relevo que não é apenas pela classificação que as mulheres repetem os gestos masculinos como se os reafirmassem, mas antes porque, até este momento, esta é a técnica de tocar este instrumento. Podendo vir a ser outra, com a inclusão das mulheres neste tipo de habilidade.

Por sua vez, como a ideia de força para Ingold é fundamental num mundo de materiais, para que eles tomem as formas³⁶ é interessante pensar no que implica a força, enquanto representação, que impede as mulheres de desenvolver determinadas habilidades. E aqui o mundo de materiais precisa observar o mundo das classificações para poder compreender como a interdição implica em impedimento para desenvolver habilidades para determinadas pessoas. Ou seja, quando a qualidade força é subtraída das mulheres – ainda que elas tenham esta qualidade, independente do grau – nega-se a elas possibilidades criativas no mundo das coisas, no mundo dos materiais. Perde-se com isso habilidade, perde-se com isso criatividade.

Mas infelizmente, não é apenas no mundo das relações entre materiais que as classificações de gênero operam com seus interditos às habilidades. As classificações de gênero também operam dando legitimidade ao mundo social. Aqui as relações sociais importam, pondo em evidência que as posições ocupadas para desempenhar estas relações podem permitir ou impedir o devir da vida e das coisas, e principalmente o devir das pessoas. As coisas de fato têm vida e seguem seus itinerários, mas o mundo social – chame-se sociedade ou socialidade – interfere no curso do seguir em frente que a vida nos pede. Talvez seja por isso que na sua teoria Ingold enfatiza a força mais do que a forma para tratar do mundo material, no sentido de que é a força que promove o fluxo. Assim, não surpreende que seja tão frequente nos debates sobre gênero e cultura popular afirmar que as mulheres não têm “força” suficiente para certas atividades, como justificativa para sua interdição.

35 Ver Ingold (2015), especialmente capítulo 4.

36 Destaco aqui que Ingold usa o termo força porque quer evitar a pressuposição que toda forma implica em um projeto prévio para criar as coisas, que a noção de forma contém. Ou seja, o autor considera que criamos as coisas sem necessariamente ter uma forma prévia na mente para sua execução no mundo material. É uma ideia radical de ruptura com a representação (INGOLD, 2012).

Para não brindar o leitor com um fim melancólico vemos aqui os resultados das conquistas alcançadas que transformaram o boi de um folguedo acentuadamente masculino em grupos mais flexíveis onde as mulheres ingressam. E no maracatu elas estão firmes nas alfaias, mesclando novos símbolos e sentidos de feminino ao masculino que podem trazer novas mudanças que alterem subjetividades plasmadas na desigualdade. Mas que irrita, irrita, ainda ver argumentos de proteção que nos exclui de tomar as rédeas da vida em nossas mãos.

A equipe da pesquisa contou com as seguintes bolsistas de iniciação científica: Teresa Maria Barbosa de Oliveira e Maíra Souza e Silva Acioli (2006/7), Bárbara Lopes Lima (2007/8), Patrícia Geórgia Barreto de Lima (2008/10), Ighara de Oliveira Neves (2009/10), todas elas estudantes da Graduação em Ciências Sociais (UFPE) e com a estudante de Mestrado (PPGA-UFPE) Jailma Maria Oliveira (2009/10). Em abril de 2010, passei a contar com a colaboração do Professor Jorge Freiras Branco (ISCTE/IUL) nesta pesquisa, que se desdobrou no projeto de estágio pós-doutoral, já concluído e a partir do qual pude agregar aos resultados a análise de artefatos e habilidades. Agradeço a todos e todas pela colaboração.

Referências Bibliográficas

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *Feminismo, porém até certo ponto...* Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE – Recife, 1996.

_____. *O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, UNICAMP – Campinas, 2004.

_____. “Mulheres e cultura popular: gênero, raça, classe e geração no bumba meu boi do Maranhão”. In: *Anais da 26ª. Reunião Brasileira de Antropologia*, Porto Seguro (cd-rom), 2008. [ALBERNAZ, L. S. F.. “Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba meu boi do Maranhão”. *Maguare* (Universidad Nacional de Colombia), v. 24, p. 69-98, 2010.]

_____. “Estéticas e disputas em torno do Bumba-meu-boi (São Luís, Maranhão)”. *Revista Antropológicas* v. 21, p. 77-97, 2010.

_____. “Eu não tenho paradeiro certo! Couro, boi e mióla no bumba meu boi maranhense”. *Política & Trabalho*, v. 49, p. 59-78, 2018.

ALBERNAZ, L. S. F.; OLIVEIRA, J. “Sinfonia de tambores: comunicação e estilos musicais no maracatu nação de Pernambuco”. *Revista Antropológicas*, v. 26, p. 75-102, 2015.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de; FRAGA FILHO, Walter. *Uma história do negro no Brasil*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna. Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANJÃO, Isanda Maria Falcão. *Bumba-meu-boi, o rito pede “passagem” em São Luís do Maranhão*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFRGS – Porto Alegre, 2001.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-boi do Maranhão, um estudo de tradição/modernidade na cultura popular*. São Luís: Sem editora, 1995.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 19(54): 57-78, 2004.

_____. “Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi”. *Mana. Estudos de Antropologia Social*, 12(1): 69-1042, 2006.

- CRUZ, Danielle Maia. *Sentidos e significados da negritude no Maracatu Nação Iracema*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, 2008.
- ESTEVES, Leonardo Leal. “Viradas” e “marcações”: a participação de pessoas de classe média nos grupos de maracatu de baque-virado do Recife-PE. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco – Recife, 2008.
- GUERRA PEIXE. *Maracatus do Recife*. Rio de Janeiro: Ricordi, 1995.
- INGOLD, Tim. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, June 2012. Available from <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso)&lng=en&nrm=iso>. access on 08 June 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LIMA, Ari [no prelo]. “De 'sobrevivências' culturais africanas a uma cultura negro-africana e popular”. *Estudos Afro-Asiáticos*, 2009.
- LIMA, Ivaldo M. F. *Maracatus e maracatuzeiros*. Recife: Bagaço, 2008.
- MARQUES, Francisca Ester de Sá. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.
- NEVES, Ighara Oliveira; ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *Concepções sobre corporeidade e fertilidade femininas entre brincantes de bumba-meu-boi maranhense e de maracatu pernambucano*. Relatório de Iniciação científica (Ciências Sociais) - Universidade Federal de Pernambuco, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, 2010.
- PINHO, Osmundo. [no prelo]. “Resistência e contradição: o carnaval afrodescendente como carnaval popular.” *Estudos Afro-Asiáticos*, 2009.
- SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Ritmos da identidade: mestiçagens e sincretismo na cultura do Maranhão*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, PUC – São Paulo, 2000.
- SOUZA, Ester Monteiro de. *Ekodidé: poder feminino e relações de gênero no contexto dos afoxés de culto nagô no Recife*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco – Recife, 2010.
- SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista. História da Festa de Coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.
- VIEIRA FILHO, Domingos. *Folclore brasileiro*. Maranhão/ Rio de Janeiro: MEC/DAC/FUNARTE/CBDF, 1997.

Corpos em movimentos: formas diversas de protestar e denunciar violências contra jovens no México¹

Lila Cristina Xavier Luz

Professora do Curso de Serviço Social/UFPI e do PPGS/UFPI

Coordenadora no Núcleo de Pesquisas sobre Crianças, Adolescentes e Jovens (NUPEC/UFPI)

lilaxavier@hotmail.com

Resumo: Baseado em uma pesquisa sobre juventudes e cultura urbana na cidade do México, o texto centra-se em reflexão sobre o desaparecimento forçado dos 43 estudantes da Escola Normal Ayotzinapa, como forma de violência contra jovens. A mostra de oficinas do Circo Volador: Centro de Arte y Cultura realizada em dezembro de 2015 serve como base para analisar uma forma particular de protestar e denunciar essa violência. Combinando observação participante, análise de imagens e entrevistas, a autora evidencia e explicita o conflito que aglutinou corpos jovens para festejar e celebrar o fim de um ciclo, mas também para realizar um ato político contra a morte de jovens, por meio de um espetáculo de dança Contemporânea no Circo Volador.

Palavras Chave: juventudes; corpos juvenis; violências contra jovens.

Abstract: Based on an investigation of youth and urban culture in Mexico City, the text focuses on the forced disappearance of the 43 students of the Ayotzinapa Normal School as a form of violence against young people. The workshop of Circo Volador: Centro de Arte y Cultura held in December 2015 serves as a basis for analyzing a particular way of protesting and denouncing this violence. Combining participant observation, analysis of images and interviews, the author highlights and explains the conflict that brought together young bodies to celebrate and celebrate the end of a cycle, but also to carry out a political act against the death of young people, through a spectacle of contemporary dance at the Circo Volador.

Keywords: youth; juvenile bodies; violence against young people.

1 As reflexões aqui apresentadas fazem parte de pesquisa intitulada: "Organizações de Cultura Viva na América Latina e a intervenção junto às juventudes", desenvolvida durante estágio pós-doutoral na UNAM-Universidade Nacional Autônoma do México, entre setembro de 2014 a fevereiro de 2016. O estágio foi realizado com bolsa da CAPES-Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior.

Considerações iniciais

A relação entre juventude e violência, colocando os jovens como sujeitos violentos, é tão difundida no imaginário social que muitas vezes a violência que acomete jovens - em especial os de camada popular - é pouco questionada. Estudos² sobre a realidade juvenil na América Latina, por exemplo, evidenciam que nos últimos anos cresceu substancialmente a violência contra jovens.

De variadas e diferentes formas: exclusão desses jovens dos processos de desenvolvimento e de seus resultados; criminalização de seus modos de viver e pensar; desemprego e uma violência que os tiram de circulação, por meio de desaparecimento forçado. Por essas e outras razões, escrever sobre juventudes sempre resulta um exercício importante, pois possibilita uma maior compreensão acerca dos modos de vida dessa faixa etária.

Este texto trata sobre uma dessas formas de violência: o desaparecimento forçado de 43 estudantes da Escola Normal Rural de Ayotzinapa,³ ocorrido no Estado de Guerrero, no México, em setembro de 2014. Os desaparecidos, afirma Lorusso (2015) “[...] não significa simplesmente desaparecido ou indisponível: significa que o Estado está envolvido, mesmo que a autoridade dificilmente admita suas responsabilidades e os denominam 'pessoas não localizadas'”. (p. 19). [tradução nossa].⁴ E acrescenta “os *desaparecidos* não podem ser declarados oficialmente mortos, mas de fato, não existem mais. Ficam apenas na memória.” (p. 19). [tradução nossa].⁵ O objetivo deste artigo é discutir tanto quanto possível, estratégias artísticas acionadas para protestar e denunciar essa violência contra jovens, durante uma Mostra de “Talleres”⁶ do Circo Volador – Centro de Arte y Cultura, ocorrida no período de 8 a 10 de dezembro de 2015, na Cidade do México.

O Circo Volador é uma Organização Social Civil, sem fins lucrativos, imbricada no espaço de um antigo cinema, localizado na zona central da Cidade do México-DF. Instalado nesse espaço no final dos anos de 1990, a partir de uma ocupação ao prédio que figurava abandonado há bastante tempo. O Circo Volador desenvolve um trabalho de *criação cultural*,⁷ visto que os objetivos focados às ações estão voltados à construção de novas expressividades subjetivas, tendo como referência diferentes dimensões da cultura juvenil, em que os próprios jovens são partícipes. Por certo, o Circo Volador é um espaço de Culturas Vivas, entendida como formas diversas, complexas e simples de criação e expressão em todas as dimensões possíveis de subjetividades. Cultura concebida como:

(...) universo simbólico compartilhado por um grupo ou por todo um povo, que dá significado às palavras e às coisas, construindo o sentido da experiência de vida do homem na relação com o seu ambiente. Um universo, portanto, de que fazem parte modos de dizer e de pensar, de fazer e de sentir, de julgar e de agir, valores, emoções, sentimentos, ideias,

2 Ver PNUD (2014) e Mapa da Violência (2014).

3 Daqui para frente, sempre que fizermos referência a esse fato, utilizaremos apenas 43 estudantes de Ayotzinapa.

4 “[...] non significa semplicemente scomparso o irreperibile: significa che c'è di mezzo lo stato, anche se l'autorità raramente ammette le sue responsabilità e li chiama “persone non localizzate”. (p. 19).

5 “[...] i *desaparecidos* non possono essere dichiarati ufficialmente morti, ma, di fatto, non esistono più. Restano solo nella memoria”. (p. 19).

6 Palavra que significa em português: Oficinas. Daqui para frente usaremos a palavra oficina quando estivermos nos referindo aos “Talleres”.

7 Reconhecemos a importância e diversidade de reflexão sobre produção cultural, sobretudo no sentido de compreendê-la como diferente de *criação cultural*. Todavia, não vamos tratar dessa distinção. Para uma melhor compreensão sobre o assunto ver: Carvalho (2013); Benhamou (2007), dentre outros.

ideais e normas de conduta, em relação à natureza, aos homens e aos homens e aos deuses, espíritos e outros entes sobrenaturais do além-mundo. (MONTES, 2013, p. 178).

Culturas Vivas, pois cultura social. Por conseguinte, armada, realizada e compartilhada em qualquer espaço, como matéria viva de *construção social*, posto *ser dessa inseparável*. Da mesma forma que Vilutis (2009, p.13), ao estudar os pontos de cultura, interessa-se pela “[...] essência coletiva [da criação cultural], o contexto social de sua organização e as relações de sociabilidade estabelecidas em seu processo criativo.”, também nos interessamos pelo espaço do Circo Volador, por entendermos ser esse um espaço de recriação, compartilhamento de Culturas Vivas a exemplo dos pontos de cultura no Brasil.

No sentido em que a autora coloca, trata-se de compreender a:

(...) cultura enquanto trabalho criador, como responsabilidade grupal, e cuja intencionalidade articula a fruição das expressões artísticas ao **contexto social e político** das manifestações culturais difere-se das atividades de lazer marcadas pela diversão, pela fruição do tempo livre, pelo caráter pessoal, mais liberatório de obrigações. (VILUTIS, p. 13). [Grifo nosso].

Como também destaca a autora, a questão central aqui não é desconsiderar a relevância social e simbólica das práticas de lazer, de suas práticas lúdicas, da dimensão que envolve comportamentos ativos e do seu papel na construção simbólica do imaginário. É importante explicitar que o lazer é um tempo de articulação entre relações de sociabilidades, de criação e vivência cultural.

No Circo, esses espaços de fruição cultural figuram ações que articulam “expressões artísticas ao contexto social e político”, a exemplo daquelas que expressaram, por meio do espetáculo de dança contemporânea, a violência que resultou no desaparecimento forçado dos 43 estudantes de Ayotzinapa. Embora já estivessem transcorridos quase dois anos⁸ do mencionado desaparecimento, a “cena” realizada no espetáculo pôde ser compreendida como agitação corporal para denunciar o medo que carregam corpos jovens mexicanos frente à possibilidade de desaparecimento forçado, frente às recorrentes experiências vivenciadas e as consequentes histórias de falta de punição dos autores dos mesmos.⁹

Naquele espetáculo o corpo jovem foi território de expressão de uma narrativa sobre a morte encarnando o que há de mais contraditório na representação do “ser jovem” como aquele momento do ciclo de vida considerado o tempo privilegiado da *moratória vital*.¹⁰ Um período “

8 Em 26 de setembro de 2018 completaram quatro anos do desaparecimento dos estudantes e mais uma vez familiares dos desaparecidos, organizações estudantis e instituições de direitos humanos se mobilizam para exigir justiça e verdade para o caso, em um contexto de incremento da violência no país. Importa salientar que até hoje ninguém foi punido.

9 Desde o início do século XX o povo mexicano convive com assassinato de civis, porém o de Tlatelolco, ocorrido dia dois de outubro de 1968, guarda semelhança com o de Iguala. Os 43 estudantes da Escola Normal Rural de Ayotzinapa, localizada em Iguala, desapareceram durante a noite de 26 de setembro de 2014, enquanto arrecadavam dinheiro para participar de uma comemoração do massacre de Tlatelolco na Cidade do México. O massacre de Tlatelolco ocorreu dez dias antes da Cidade do México se tornar a sede dos Jogos Olímpicos de Verão de 1968. Os estudantes que protestaram vinham se reunindo em números cada vez maiores para exigir mudanças políticas. Ambos massacres tiveram envolvimento de forças de ordem do Estado, atingiram a estudantes que protestavam. Por fim, essas duas tragédias são lembranças difíceis do sentimento de impunidade que prevalece no México. Tlatelolco e Iguala nunca tiveram seus responsáveis julgados perante os tribunais.

10 Sobre moratória vital ver Margulis y Urresti, 2003.

para uma 'transgressão tolerada,' associando-o a um certo hedonismo autorizado" (EUGENIO, 2006, 158). Mas, principalmente, um período marcado por uma expectativa de distanciamento da morte, em razão da "posesión de un excedente temporal, de un crédito o de un plus, como si se tratara de algo que se tiene ahorrado, algo que se tiene de más y del que puede disponerse" (MARGULIS y URRESTI, 2003, p. 4).¹¹ Ao contrário, as imagens e as mensagens aludidas por aqueles sujeitos, no espetáculo, exprimiram estética irrequieta, colorida e luminosa, apontando para relação diferente com o corpo e com a morte nessa fase do ciclo de vida, a juventude! O que nos possibilita afirmar tratar-se de uma contestação crítica sobre o encurtamento da *moratória vital* de jovens mexicanos, ocorrida em uma festa para celebrar a conclusão do semestre de atividades.

Segundo Di Nola *apud* Portelli (2011), as festas correspondem a "um período de intensificação da vida coletiva" durante o qual "o grupo renuncia a sua atividade normal, produtiva e útil" para reconstituir sua "segurança de ser" – o sentido da existência de alguém como um grupo. Essa definição parece apropriada para compreendermos como jovens mexicanos foram se envolvendo em diferentes eventos de exposição fotográficas, manifestações, performance teatral nas ruas, espetáculos de danças, instalações públicas, dentre outros para protestar contra o massacre de seus pares no país. Esses eventos podem ser analisados como uma festa, ou seja, um momento de suspensão da atividade ordinária para refletir sobre o significado de estar junto protestando contra a violência que afeta jovens, em particular os 43 estudantes de Ayotzinapa. Porém, também figura como um momento de conflito; a morte é objeto de unificação de corpos jovens em torno da organização dos mesmos, os eventos. A própria ideia da morte como signo de festa, lugar de festejo e celebração, sendo invadida pela ideia de protestar e denunciar.

Nas páginas seguintes explicitaremos como esse conflito aglutinou corpos jovens para festejar e celebrar o fim de um ciclo, mas também para protestar e denunciar a morte de jovens, por meio de um espetáculo de dança contemporânea do Circo.

A mostra de oficinas: festa e denúncia da violência contra os 43 estudantes de Ayotzinapa

Naqueles dois primeiros anos que se seguiram ao massacre dos 43 estudantes de Ayotzinapa, corpos jovens lançaram-se pelas ruas mundo afora para protestar contra a morte de seus pares, inclusive correndo o risco de serem também mortos, por ameaçarem a "ordem urbana".

Em todo o México, em especial na capital, também ocorreram protestos. Em diferentes espaços o tema da violência foi objeto de manifestações de diversas naturezas. Porém, na Mostra de oficinas ocorrida no Circo Volador, havia estéticas, mensagens e linguagens materializadas, particularmente no espetáculo de dança contemporânea, que expressou forçada excitação daqueles corpos jovens, que evidenciaram uma forma particular de protestar e denunciar a violência contra seus pares.

As diversas mensagens que os corpos das/dos jovens expressaram não coincidem com a celebração da morte presente na cultura mexicana. Observa-se que a celebração da morte enquanto cultura distingue-se dessa celebração como atividade de conclusão do trabalho de final de semestre da oficina de dança contemporânea do Circo Volador, pois a festa dos mortos

11 "(...) possuem de um excedente temporal, de um crédito ou de um plus, como se tratasse de algo que se tem que atualizar, algo que se tem demais e de que pode dispor-se (...)". *Idem*, p. 4.

além de fazer parte do calendário festivo da cultura popular do México, é celebrada de forma especial e única, na medida em que mescla sagrado e profano, medo e ironia, por meio do sincretismo religioso, misturando tradições religiosas cristãs e dos povos originários daquela região do continente latino americano.

Na “Festa de la Muerte” a representação da morte é vivida com muita alegria, muitas flores coloridas, comidas típicas, vestimentas ritualizadas, bebidas alcoólicas, danças, rezas e decorações/alegorias típicas, como as famosas caveiras, símbolos tão conhecidos dessas festa. No período de 31 de outubro a 2 de novembro, intensifica-se a celebração da morte em diversos espaços das cidades mexicanas, sejam eles privados – casas, apartamentos, sítios, – sejam eles públicos – praças, escolas, universidades, museus. Esses espaços são adornados de altares, enfeitados de caveiras, flores, doces, pratos com comidas e retratos de pessoas queridas que já se foram. A celebração da morte, em geral, é marcada pelas lembranças, afetividades, alegrias, tristezas. Porém, um sentimento de “alívio” marca esses rituais festivos: a certeza de terem enterrado seus mortos.

Naqueles três dias do mês de dezembro de 2016, a festa de comemoração de fim de um ciclo de atividades tomou conta da sede do Circo Volador por meio de exposições de trabalhos de jovens que ali apresentaram suas criações aperfeiçoadas nas oficinas frequentadas no decorrer do ano. Em todos os trabalhos identificamos a capacidade de os jovens evidenciarem por meio da arte informações e conteúdo da realidade em que vivem. Todavia, na mostra fotográfica e no espetáculo de dança contemporânea identificamos de forma contundente “(...) uma tipologia performática que mostra um especial interesse pelo corpo dentro da experiência, (...)”¹² (PRADA, 2012, p. 14). Corpos jovens dentro da experiência pois são eles mesmos que viveram e vivem as diferentes formas de violências, em especial o desaparecimento forçado. Por isso, as estratégias de ensaio que coloca o tema como conteúdo da realidade; a escrita nos corpos fazendo referência à quantidade de jovens mortos; o envolvimento do público com o espetáculo, são formas de prática e interação que conduzem ao contexto social em que vivem.

A mostra fotográfica não tinha um título específico, mas foi construída a partir de orientação que direcionava os participantes a retratarem problemáticas cotidianas relacionadas a seus territórios de morada e, por essa razão, as narrativas plásticas fotográficas sobre a cidade e seus problemas, centralizaram o foco das lentes daqueles jovens fotógrafos. Essas narrativas plásticas conformaram um discurso sobre a cidade que nos permitiu identificar os lugares por onde os corpos juvenis transitavam e suas experiências na cidade, como por exemplo: as ruas por onde circulavam, os transportes que usam, as interações com as pessoas e as angústias frente à violência contra seus pares na cidade e, por conseguinte, no país. Da mesma forma, no espetáculo de dança contemporânea também estavam presentes as subjetividades daqueles jovens que, orientados pelo instrutor Erick Tepal, produziram aquele espetáculo, cuja centralidade do discurso narrativo versou sobre a violência contra os corpos de jovens, em especial o desaparecimento dos 43 estudantes de Ayotzinapa. Essas narrativas dialogavam sobre acontecimentos violentos, com o propósito de denunciá-los, mas ao mesmo tempo revelam como jovens que frequentam esse espaço usam seus corpos para se insurgirem contra a violência a eles dirigida.

Porém, só entendemos o que foi essa mostra quando analisamos melhor o espaço do Circo como espaço não convencional de fazer cultura que permite encontro de *passado* (a antiga sala de cinema), *presente* (espaço de cultura juvenil) e *futuro* (atividade como aquela mostra que expressa luta por novas gerações de adultos).

12 “(...) una tipología performativa que muestra un especial interés por el cuerpo dentro de la experiencia, (...)”

Por conseguinte, um espaço que reconhece e valoriza a diversidade juvenil, já que por lá o trânsito de jovens não convencional, seja trabalhando e/ou participando das atividades, é uma realidade cotidiana e revela um dos sentidos que invade aquele espaço: um lugar de/para sociabilidades juvenis. Sociabilidades construídas com a presença de grupos alternativos de expressão artístico/cultural, como *punks* e *darks*, metaleros, *rockeros* e capoeiristas. Essa presença jovem possibilitou entender serem os mesmos uma espécie de motor da Organização e sentido de sua existência. Essa é uma das razões pelas quais percebemos apenas entrando no Circo: uma atmosfera diferente! Como muitos espaços em que predomina a circulação livre de corpos juvenis, ali existe uma retroalimentação constante entre a realização juvenil e a realização de atividades. Em primeiro lugar, acreditamos ser isso resultado do respeito e da valorização àquilo que é considerado símbolo de cultura juvenil presente, em geral, nesses grupos: forma de vestir; uso do sentido artístico e poético do *graffite*; uso dos cabelos – enfeitados, tingidos, (des) cortados – como adorno dos corpos; linguagem oral centrada no que comumente denominamos de gíria, dentre outros. Esse reconhecimento potencializa a realização desses corpos juvenis, mas também a realização de atividades como a mostra de oficinas, e aqui reside o que entendemos significar para esses mesmos corpos juvenis, a realização dessa atividade: colocar-se de modo intenso por meio de narrativas oral, visual e gestual, isto é, de “corpo inteiro”, ou de corpo e alma, conforme o dito popular brasileiro. Como afirma Prada (2012, p.32) o corpo:

(...) para além de sua realidade física e real, é uma construção histórica, simbólica e, portanto alterável, que se transforma segundo os parâmetros sócio-culturais, ideológicos e estéticos de cada época. Neste sentido, o corpo se apresenta como um campo de representação, de transformação e invenção dentro das diferentes manifestações culturais e artísticas.¹³

Por isso, entendemos ser o corpo um extrato material, pleno de subjetividades conscientes e solidárias que condensa a relação “corpo” e “intelecto”, capaz de intervir, de subverter para ressignificar vínculos e também realidades, conforme nos faz entender Bifo (2014). De certa forma, esse é um dos sentidos expressos no envolvimento dos jovens com as atividades do Circo, em especial, com a mostra aqui refletida. Isto é, um envolvimento que ultrapassa a simples preocupação com aprender uma habilidade, no sentido de fazer alguma coisa para futuramente ganhar a sobrevivência. Os jovens são, por assim dizer, a expressão viva da Cultura Viva desenvolvida no e pelo Circo Volador. A mostra de oficinas revelou isso muito bem, conforme as imagens a seguir demonstram.

Corpos em mostra: representação e denúncia juvenis

A programação foi mais extensa e intensa: três dias de muita movimentação de jovens num vai e vem para arrumar e fazer acontecer a mostra. No primeiro dia, conta da programação à realização da montagem do evento que consistiu na organização das exposições de fotografia e Alebrijer,¹⁴ na primeira sala. Na segunda sala ficaram as exposições de: pintura, desenho, escultura em pedra e metal, modelagem em plástico, reciclagem em borracha e serigrafia. No segundo dia aconteceram os concertos de música (guitarra, violino e bateria), teatro e oficina de elaboração de cerveja caseira. No terceiro dia, na sala onde tinha lugar a plateia cinematográfica,

13 “El cuerpo, más allá de su realidad física y real, es una construcción histórica, simbólica y por tanto alterable, que se transforma según los parámetros socio-culturales, ideológicos y estéticos de cada época. En este sentido, el cuerpo se presenta como un campo de representación, de transformación y de invención dentro de las diferentes manifestaciones culturales y artísticas.” (p. 32).

14 Os *alebrijes* são ícones da esculturarua popular mexicana bastante comuns no estado de Oaxaca. Pintados em matizes de cores intensas, eles representam animálias que figuram ambiguidades em suas formas, que ora podem lembrar seres do mundo natural ora evocam criaturas fantásticas.

os familiares tomaram assento para assistir as apresentações de dança aérea, capoeira, artes marciais livres, dança contemporânea e apresentação do cardápio para degustação de cerveja.

A mostra ocupou todos os espaços do antigo cinema, da sala grande onde por costume as pessoas ficam enquanto a sessão não começa, até o palco onde fica uma enorme tela para exibição dos filmes. Mas naqueles três dias teve lugar no palco as apresentações musicais, de expressão corporal e de danças das mais diversas formas. Todos esses lugares são revestidos de uma plástica especial: os *grafittes*, as fotografias e desenhos de jovens que passaram pelas oficinas. Esses registros destacam a presença jovem no ambiente, mas também valorizam as criações juvenis, visto que muitas das figuras estampadas nas paredes são de autoria de jovens.

Em todos esses dias e em todas as atividades os corpos juvenis circulavam de modo intenso e por inteiro para falar de realidades profundamente entrelaçadas com seus modos de vida e, em especial, da violência. A propósito desse tema, na abertura da mostra, o desaparecimento dos 43 estudantes foi anunciado como uma tristeza, como um “colapso”, um “golpe” contra as juventudes do país. Esse anúncio despertou a atenção de uma centena de pessoas que tomaram assento às cadeiras do antigo cine; pais, irmãos e parentes dos artistas que pareciam apreensivos e curiosos para saber como aquele tema seria explorado. Ao mesmo tempo era um tema que suscitava muita inquietação, pois até então membros de familiares procuravam por seus jovens e exigiam justiça das autoridades que os fizeram desaparecer. Com o mesmo desejo de encontrar seus entes, angustiados, “invadiam” as mídias para denunciar a morosidade nas investigações.

Angústia, inquietação e curiosidade foram emoções que possibilitaram uma maior interação entre público e espectador; atenção redobrada, olhares cautelosos e palmas entoadas nos momentos de ápice das manobras corporais que expressavam referências aos 43 estudantes.

O espetáculo era vivido com interesse por quem representava e por quem o assistia. As imagens fotográficas a seguir capturaram uma dimensão de alguns movimentos de como os jovens expressaram suas emoções para denunciar a dor que aquelas famílias não queriam sofrer.



FIGURA 1: Jovem dançarina, sexo feminino. Foto: Israel E. Bello. Cidade do México, 10.12.2015

No corpo dessa jovem está inscrita em forma de denúncia a principal representação daquela violência, a quantidade de jovens que o estado fizera desaparecer: 43! Trata-se do corpo jovem de uma estudante da oficina de dança contemporânea. Um corpo leve pela estrutura plástica evidenciada, porém pesado pela quantidade de jovens mortos que registra e denuncia, com o 43 que estampa no corpo. No espetáculo quase não houve fala, mas os gestos corporais, iluminados por cores fortes presente na “Festa de la Muerte”, em especial o vermelho e o roxo, deram conta de revelar o luto e a tristeza daqueles jovens sobre a violência contra seus pares. Partilhar o horror que fora aquela violência, mesmo que alimentado pelo medo, tornou-se uma das principais ações do povo mexicano nos primeiros anos que sucederam o desaparecimento daqueles jovens.

Na imagem abaixo, no palco, foi registrada a ausência da estética corporal silenciosa e em seu lugar outro símbolo da Festa dos Mortos, as velas, tomou lugar no espetáculo, para escrever mais uma vez a quantidade de jovens desaparecidos. Essa imagem simboliza o luto pela morte violenta desses jovens, mas também a luz frente à luta e à solidariedade que outros jovens demonstraram durante o espetáculo, e em manifestações realizadas em todas as cidades do México, pedindo não somente o aparecimento com vida dos desaparecidos, mas também justiça. Nessa luta, uma consigna predominou: “¡Vivos se los llevaron, vivos los queremos!”. Em coro, os espectadores no Circo também entoaram essa frase.

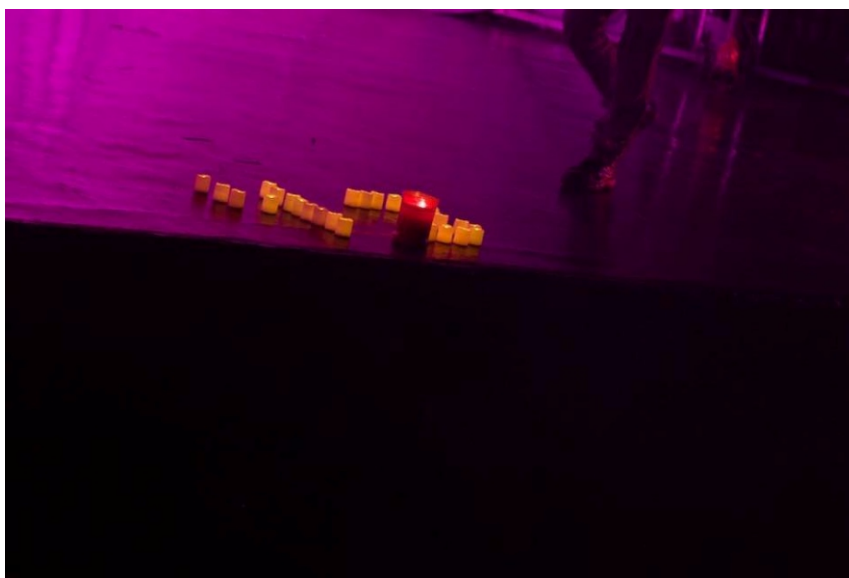


FIGURA 2: Imagem do número 43. Foto: Israel E. Bello. Cidade do México, 10.12.2015

A propósito de pedir justiça, “Justiça! Justiça! Justiça!” foi uma palavra gritada em coro, tecido por várias vozes ali. Também foram declinados em coro os números de um a quarenta e três. Esse gesto de declinar vagarosamente todos os números foram acompanhados por Enrique Á. Silva, responsável por facilitar a oficina de fotografia. Não nos foi possível apresentar todas as fotos dos jovens que subiram ao palco representando um dos números, mas apenas a foto em que pode ser identificado esse corpo performando, com toda sua força, o número 2.



FIGURA 3: Jovem dançarina, sexo feminino. Foto: Enrique Á. Silva. Cidade do México, 10.12.2015

Entre os jovens do México, na Cidade do México e, em particular, também entre aqueles que participaram da Mostra, reproduzir imagens expressando gestos que comunicam a realidade sobre esse acontecimento de violência, tem sido uma forma de manter viva essa memória, mas também divulgar para o mundo o horror que tem sido a violência contra os jovens no país. Desta forma, como lembra Campos (2011, p.2) “(...) as imagens visuais tornam-se extensões físicas e simbólicas através das quais o mundo cotidiano dos jovens na metrópole é entendido e encenado”.

No contexto da encenação os jovens, além de usarem seus corpos, manusearam instrumentos para comunicar sobre a crueldade que esse ato representa contra corpos jovens. A imagem abaixo, capturada em uma das cenas do espetáculo, anunciava o esforço de utilizar a atividade de dança contemporânea para expressar que aqueles 43 corpos podem ter sido jogados em uma vala comum e aterrados com uma pá. Obviamente qualquer outro instrumento pode ter enterrado aqueles 43 corpos, já que até aquele momento não se sabia nada sobre seus destinos, mas o recurso à pá denota a percepção que aquele espetáculo queria transmitir sobre como acreditavam terem sido tratados os corpos.



FIGURA 4: Jovens dançarinos, sexo masculino. Foto: Enrique Á. Silva. Cidade do México, 10.12.2015

Na cena que a imagem acima capturou, os corpos se jogam e praticamente voam. Da mesma forma, as pás instrumentos utilizados para cavar, foram jogadas de um lado para o outro e de cima para baixo durante a cena, simbolizando os jogar dos corpos nunca encontrados. Tudo isso, segundo nosso olhar, para expressar mais uma vez como são tratados os jovens e seus corpos nesse país. Também comunicam a falta de justiça e a incompetência da mesma, frente a indecisão sobre o destino do caso.

Por fim, abaixo apresentamos as duas últimas imagens. Nossa intenção com a escolha delas foi expressar, minimamente, a capacidade de esses mesmos jovens de fazer Cultura Viva como mediadores de seus próprios corpos. Nesse sentido, a sensibilidade do fotógrafo também conta: ângulo escolhido, movimento apreendido e tom da luz, são alguns elementos que mais aproximam do real a imagem capturada.

Essa primeira imagem, por exemplo, foi capturada no momento em que dois corpos estavam no palco tratando sobre a separação de corpos: um humano e outro animal. Essa cena pode ser interpretada de infinitas maneiras, tendo como referência recursos de várias disciplinas do conhecimento: semiótica, arte do corpo, comunicação e literatura, sociologia e até mesmo serviço social, minha área de formação. Deste modo, conhecimentos fundamentados a partir dos recursos disponíveis nessas disciplinas, poderiam possibilitar assertivas de que essa imagem expressa e pode significar: retribuição de paz frente à violência recebida; que os corpos desaparecidos estão em outra dimensão; pedido de paz e etc.

Outro modo de saber o que grupo intencionava comunicar sobre o fato era conversando e perguntando para os próprios jovens, para o criador, roteirista e iluminador do espetáculo. Com certeza, outros elementos, com novos subsídios serviriam de argumentos para outras afirmativas. As Culturas Vivas são assim: um campo de possibilidades de vivência, ação e interpretações! Assim, tendo por referências nossas possibilidades interpretativas, fornecida por nossas vivências, essa imagem simboliza uma separação brusca e violenta de corpos. Nesse sentido, do que foi possível observar durante a realização da cena, sentimento não de todo expresso pela imagem, mas possível de entender no decorrer de sua expressão: aqui estamos diante de uma experiência performática de manifestação de um corpo que se recusa a ser objeto de violência.



FIGURA 5: Jovem dançarino, sexo feminino. Foto: Enrique Á. Silva. Cidade do México, 10.12.2015

A última imagem apresentada, evidencia sobre a realidade vivida que, do ponto de vista semântico, possibilita várias e diversas possibilidades interpretativas. Essa foi uma das últimas cenas do espetáculo. A posição dos corpos estirados pelo palco atribui certo significado ritualístico ao espetáculo como ato de exacerbação gestual e visual de uma performance teatral que denuncia a morte violenta como elemento do debate. Entre os silêncios e os aplausos calorosos que a plateia manifestava após cada cena terminada, podemos afirmar existir indícios de que ali se criou e manteve as redes de cooperação e solidariedade em relação àquele acontecimento, mas sobretudo, concordância em relação a denúncia ali expressa.



FIGURA 6: Jovens dançarinas, sexo feminino. Foto: Enrique Á. Silva. Cidade do México, 10.12.2015

Importa salientar que o desenrolar da cena foi acompanhado por um silêncio sepulcral e uma escuridão intensa. Em todas as cenas e fotos, o contexto apresenta códigos e sinais para comunicar a denúncia de uma violência obrigando-nos a reavaliar a ligação entre este tipo de comportamento e os tradicionais recursos usados pelos jovens (o corpo, a moda, o estilo visual, o consumo, etc.) para construírem significado e esboçarem fronteiras de distinção simbólica (GOMES, 2014). E acrescenta o autor, “Os vasos comunicantes virtuais [e aqui acrescentamos e gestuais] libertam estes jovens de uma série de constrangimentos associados à sua condição social e etária, mas, igualmente, aos contextos espacio-temporais onde estes se movem” (p. 8). Uma repulsa, uma denúncia e uma defesa para que uma geração inteira viva sua *moratória vital*, independente da condição social, mas livre de violência.

Terminou o espetáculo, mas os corpos continuam desaparecidos!

Durante a mostra foi possível entender uma intensa relação dos jovens com as atividades, isto é, como a construção da mesma. Uma jovem assim narrou sobre sua participação nas atividades do Circo: “Continuo fazendo o mesmo *taller*, é que todo dia tem coisa nova para aprender”. Sua referência foi à oficina de fotografia, porém a entrevista foi realizada após a abertura da Mostra. Com esse mesmo nível de satisfação sobre o que aprendeu e viu, outro jovem rapaz participante da mesma oficina revelou que não frequentara um curso na universidade sobre o conteúdo da oficina, porque iam ensinar o que ele já sabe. Nessa afirmativa não identificamos desprezo pelo saber acadêmico, mas um reconhecimento de que as oficinas também cumprem essa dimensão, quando se trata de formação de habilidades práticas. As imagens dizem muito sobre a capacidade de os corpos juvenis falarem, gesticularem, para expressarem o que pensam, sentem e vivem quando, direta ou indiretamente, sofrem violência.

Porém, foram várias as interações possibilitadas pelo espetáculo, as quais estiveram mais diretamente inscritas no processo de contestação e denúncia sobre a violência contra jovens no México. Essas interações foram públicas e comportaram um contexto excepcionalmente lúdico, a dança, para tratar da violência. A atividade da dança no espetáculo foi vivida e valorizada como ato lúdico, ao mesmo tempo que se constituiu em um ato político coletivo.

Referências

- BENHAMOU, Françoise. *A economia da cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- CAMPOS, Ricardo. A imagem digital como forma de comunicação e produção cultural juvenil na metrópole. *XI Congresso brasileiro de Ciências Sociais – Diversidades e (Des)iguadades*. Salvador, 2011. Disponível em: file:///C:/Users/Liliane/Documents/P%C3%93S%20DOUTORADO/Juventude%20e%20cultura_ARQUIVO_ComunicacaoCONLAB.pdf. Acesso em: 12/12/2014.
- CARVALHO, Produção cultural e redes de sociabilidade no currículo e no cotidiano escolar. *Revista Brasileira de Educação*. Print version ISSN 1413-2478
- Estrategia del PNUD para la Juventud 2014-2017. *Juventud empoderada, futuro sostenible*. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo One United Nations Plaza. Nueva York, NY, 10017 USA.
- GOMES, Rui Telmo. “O PESSOAL ESTÁ INTERESSADO NUMA TOUR”. Ritos de procrastinação das cenas musicais *underground*. *Sociologia, problemas e práticas*, n.º 76, 2014, pp. 51-68. DOI:10.7458/SPP2014763901
- JÚNIOR, Alves Pinto. A Dimensão Afetiva do Espaço Construído: venda a casa pelos olhos da poesia. *Revista da Pós* v.16 n.25. São Paulo, junho 2009, p. 118-133.
- LORUSSO, Fabrizio. *NarcoGuerra Cronache dal Messico dei cartelli della droga*. Editora Odoya SRL, Bologna, 2015.

- PORTELLI, Alessandro. La festa, la costituzione e la rivolta. *Jornal Il manifesto*, 22.8.2011
- PRADA, Raquel Pastor. *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. (Tese de Doutorado). Faculdade de Educação, Universidade Complutense de Madrid, Madrid, 2012.
- VILUTIS, Luana. *Cultura e juventude: a formação dos jovens nos Pontos de Cultura*. 2009. 202 p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- VILLASENOR, R.L. & CONCONE, M.H.V.B. A celebração da Morte no imaginário popular mexicano. *Revista Temática Kairós Gerontologia*, 15(4), "Finitude/Morte & Velhice", Agosto 2012, pp.37-47. São Paulo (SP), FACHS/NEPE/PEPGG/PUC-SP.
- WAISELFISZ, Julio Jacobo. *Mapa da Violência; os jovens do Brasil*. FLACSO-Brasil, Rio de Janeiro, 2014.
- FARIA, Hamilton et al. *Cultura Viva, políticas públicas e cultura de paz*. São Paulo: Instituto Pólis, 2013.

Antropologia, Psicanálise e reflexões sobre o campo antropológico na contemporaneidade: Entrevista com Luiz Fernando Dias Duarte

Lilian Leite Chaves
PNPD/PPGAS/UFRN
lilianlchaves@gmail.com

Maria Lídia Medeiros de Noronha Pessoa
PPGAnt/UFPI
lidianoronha@uol.com.br

Mônica da Silva Araujo
PPGAnt/UFPI
monicasaraujo@yahoo.com.br

Potyguara Alencar dos Santos
PNPD/PPGAnt/UFPI
potyguara.alencar@gmail.com

Na seção periódica de entrevistas, o segundo número da Revista EntreRios tem o prazer de publicar o diálogo realizado com o professor Dr. Luiz Fernando Dias Duarte, antropólogo vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/Museu Nacional); com formação em Direito (UERJ/1972), mestrado em Antropologia Social (UFRJ/1978), doutorado em Ciências Humanas (UFRJ/1985) e pós-doutorado pelo *Groupe de Sociologie Politique et Morale*, da *École des Hautes Etudes en Sciences Sociales* (EHESS/1991).

Nos três blocos de perguntas que aqui divulgamos, tem-se uma parte sintética de alguns dos principais contributos reflexivos de um intelectual que, desde a década de 1970, vem a organizar um programa transdisciplinar de projetos e formação de pesquisadores, que envolvem inquietações em conexões entre a Antropologia, a Psicanálise e a Psicologia Social. Desse pensador, apontamos sua capacidade de produzir uma inversão analítica produtiva, essa que, hoje, é copiada por boa parte da Antropologia Social feita no Brasil: em vez de partir das circunscrições disciplinares que inspiram a exploração interpretativa de categorias recorrentes

na construção da modernidade ocidental pretensamente “universal”, a exemplo das noções de pessoa, doença e família, o que sua proposta produziu foi uma visada sobre os antigos e atuais fenômenos contemporâneos brasileiros que dessas categorias se salientam, para só depois desenhar as inspirações temático-teóricas particulares que suas realidades propõem. Tal disposição lhe rendeu uma coleção de trabalhos com uma assinatura intelectual preponderante – lembramos, nesse momento, *Da Vida Nervosa (nas classes trabalhadoras urbanas)*, de 1986, também da coletânea *Doença, sofrimento e Perturbação: perspectivas etnográficas*, de 1998, e, mais recentemente, *O corpo moral: fisicalidade, sexualidade e gênero no Brasil* (2018) –, afora uma série de outros novos projetos e formação de pesquisadores que continuam a multiplicar a herança dos procedimentos heurísticos inaugurados pelo professor Luiz Fernando Dias Duarte ao longo da sua trajetória.

Trajétoria intelectual e espaço de produção

EntreRios: A sua tese enfocando a construção de identidades sociais nas classes trabalhadoras inaugura o importante eixo de reflexão sobre “o nervoso e as perturbações físico-morais”. A que você credita o vigor desse trabalho, uma vez que ele se tornou uma referência importante sobretudo para pesquisas no campo da antropologia da saúde?

Luiz Fernando Dias Duarte: A maior novidade do livro *Da Vida Nervosa* era, àquela época (a tese é de 1985 e o livro de 1986), a apresentação de uma análise etnográfica profunda das classes populares brasileiras em um eixo “estrutural-culturalista”, distinto do “material-culturalismo” da escola de Bourdieu, por exemplo (apesar de uma forte e bem vinda influência deste outro lado), ou das muitas interpretações inspiradas no marxismo. Também foi uma novidade a apresentação de um modelo comparativo sobre as noções de pessoa holista (popular) e de pessoa individualista (classes médias letradas); o que tinha muitas implicações em termos da relação com os saberes psi. Os esquemas analíticos de Louis Dumont sobre o Ocidente se construíram sobre temáticas muito abrangentes e macroestruturais, enquanto que minha contribuição era a de trazê-los para uma análise etnográfica localizada. É claro que também tinha um grande sabor de novidade – no Brasil – o tratamento analítico sério da configuração cultural dos “nervos”, muito estudada pela Antropologia Médica nos EUA, sobretudo a respeito das populações “latinas”.

EntreRios: É possível perceber, considerando parte pela sua produção bibliográfica, pelos trabalhos que orientou e pelas disciplinas que ministrou no PPGAS-MN desde a década de 1980, um interesse pelas discussões acerca da doença mental, da saúde mental e outros termos que na contemporaneidade podem ser inseridos nessas rubricas. Como você situa esse interesse e como você avalia o envolvimento da Antropologia com essas temáticas?

Luiz Fernando Dias Duarte: A pesquisa sobre os “nervos” levou-me a uma sistemática tentativa de compreender a história das representações e práticas relativas às “perturbações físico-morais” (locação proposta por mim, que procurava evitar os aspectos etnocêntricos, anacrônicos e controversos de “doença mental”, “loucura”, “saúde mental” etc.) e de dialogar com os saberes psi (psiquiátricos, psicológicos e psicanalíticos) para avançar na compreensão comparada mais ampla sobre as diferentes concepções da pessoa humana. A antropologia (e a sociologia) já dispunha de algumas linhas de trabalho interessantes, mas um tanto diferentes do caminho que pretendia trilhar. Tratava-se sobretudo da “etnopsiquiatria” e da “etnopsicanálise”, por um lado, e da Escola de Cultura e Personalidade e do “interacionismo simbólico”, por outro. Aquela era uma época em que um espírito “antipsiquiátrico” grassava em todo o Ocidente (sob diferentes títulos) – e uma certa aliança se esboçava por baixo dessas difere-

-ntes linhas. Foucault, Goffman, Reich, Marcuse, Laing & Cooper, Guattari, Basaglia eram nomes inspiradores, articulados numa trama de revisão dos pressupostos biomédicos da compreensão e terapêutica das “perturbações”. A psicanálise se encontrava em um momento de auge em sua influência midiática e formava um pano de fundo inevitável para o pensamento antropológico (como reconhecia Lévi-Strauss de um modo geral; mas sobretudo em *A Eficácia Simbólica* e *O Feiticeiro e sua Magia*).

Antropologia, psicanálise e outras disciplinas.

EntreRios: Como se manifestou a aproximação junto à Psicanálise durante a sua trajetória acadêmica?

Luiz Fernando Dias Duarte: Fui (e sou) profundamente influenciado pela Psicanálise, tanto como intelectual como pessoa, já que passei anos reclinado no divã. Tive e tenho um enorme respeito e curiosidade sobre tudo o que decorreu da inestimável construção analítica de Freud. Mas, ao mesmo tempo, uma consciência muito vívida dos seus limites, ao tentar lidar com os fenômenos coletivos, literalmente sociais. Nunca acompanhei linearmente a etnopsiquiatria, por exemplo – muito desacreditada, à época, pelo estruturalismo. Mas sou fascinado pelos bons (e raros) exemplos de uma aproximação complexa entre os enfoques psicanalítico, histórico, sociológico e antropológico – como é o caso do magnífico livro de Jacques Maître sobre Santa Teresinha de Jesus.

EntreRios: Qual a importância dos psicanalistas Sigmund Freud e Jacques Lacan às interpretações dos seus temas de pesquisa?

Luiz Fernando Dias Duarte: Sofri muita influência do método interpretativo de Freud em seus delineamentos gerais, ao praticar antropologia – e já escrevi sobre esse paralelismo epistemológico e metodológico entre as duas disciplinas (seguindo a sugestão de Foucault a esse respeito em *As Palavras e as Coisas*). Tive menos influência de Lacan, que sempre achei excessivamente hermético, embora seu tema do “mito individual do neurótico” me tenha sido útil.

EntreRios: Em quais temas de suas pesquisas e estudos você destaca essa interseção com a Psicanálise?

Luiz Fernando Dias Duarte: Certamente a intersecção já existia na pesquisa de doutorado sobre os “nervos”. O modelo do “nervoso” que propus se opõe diretamente à concepção psicologizada da pessoa moderna, cuja versão mais profunda, coerente e significativa considero ser a da psicanálise. Isso me levava a “telescopizar” a psicanálise como fenômeno social, como uma *Weltanschauung* (nos termos inquietos de Freud) específica, dentro da história da cultura ocidental moderna. Escrevi um artigo (com Emerson Giumbelli) sobre o profundo enraizamento da psicanálise na história da cultura cristã – por exemplo. Todos os desenvolvimentos posteriores de meu trabalho conservam os traços desse viés analítico – com maior clareza em todo o período do projeto sobre a constituição do campo psi no Brasil; que conduzi juntamente com Jane Russo e a psicóloga Ana Jacó-Vilela. Agora, quando me dedico mais ao papel das noções de “natureza” e “vida” na cosmologia ocidental, a psicanálise volta a estar na mira; mas, mais uma vez, como objeto de localização histórica e ideológica, e não como fonte de lições epistemológicas e metodológicas.

EntreRios: Existe, na Antropologia contemporânea, especialmente a que se faz no Brasil, preocupações em se considerar a psicanálise como um mecanismo interpretativo da vida social?

Luiz Fernando Dias Duarte: Acho que não existe mais nenhum sinal dessa disposição no campo nacional, assim como decresceu fortemente em todo o cenário antropológico internacional. O último antropólogo a usar sistematicamente de recursos da psicanálise em suas análises no Brasil foi Roger Bastide. Houve, porém, posteriormente, muitos psicanalistas – alguns bem instruídos em ciências sociais – que propuseram análises da cultura ou da sociedade nacional à luz da psicanálise (Contardo Calligaris, Jurandir Freire Costa, Octavio de Souza, Sérvulo Figueira, Ana Maria Nicolaci-da-Costa, Ana Carolina Lobianco etc.). O último etnopsicanalista a trabalhar com as sociedades indígenas do Brasil – que eu saiba – foi o Waud Kracke, que faleceu recentemente. A polêmica entre G. Obeyesekere e Marshall Sahlins terminou com vantagem para este último – do ponto de vista da recepção pelo campo. O que persiste são heranças daquele movimento mais voltadas para a organização de terapêuticas que acolhem os modelos e agentes tradicionais; como vamos ver, mais adiante, a propósito de Tobie Nathan, por exemplo.

EntreRios: A Antropologia considera o conceito de inconsciente na interpretação dos fatos sociais? Por exemplo, a respeito dos sonhos nas experiências dos sujeitos em diversos contextos sociais, sejam de modernidade ou de tradicionalidade?

Luiz Fernando Dias Duarte: A antropologia operou longamente com um conceito parecido com o de inconsciente da psicanálise. Mas, na verdade, diferente: o de Freud é uma instância estruturada do psiquismo, com suas regras organizacionais e princípios dinâmicos específicos. O da antropologia é talvez melhor descrito como um mero “não-consciente”, aquelas dimensões da experiência fenomenal que não se manifestam explicitamente no pensamento das gentes – e cujo estatuto é sempre muito controverso. A etnopsiquiatria e a etnopsicanálise fizeram uso do primeiro conceito em situações socioculturais múltiplas. Os antropólogos em geral puderam lançar mão de materiais liminares, como os sonhos, em muitas situações etnográficas, mas apenas como mais uma manifestação do simbolismo enfrentado nos mitos e nos rituais – até porque a fronteira entre sonho e vigília, tal como conceituada no Ocidente, nem sempre tem o mesmo sentido alhures. No bojo de uma valorização relativamente recente da experiência pessoal do antropólogo em seu campo, na produção mesma de sua interpretação de outrem, busca-se incluir nos registros de campo materiais associados ao “inconsciente” psicanalítico, como sonhos, fantasias, lapsos, associações livres, fluxos de consciência etc.

EntreRios: A “etnopsicanálise”, termo empregado primeiramente por Georges Devereux na década de 60, em que discutia a importância de se pensar a interseção entre Antropologia e Psicanálise, tanto na interpretação psíquica quanto nos fenômenos sociais. Atualmente, Tobie Nathan, criou o termo “etnopsiquiatria” e vem realizando pesquisas e práticas terapêuticas no Centro Georges Devereux em Paris VII. Experiência semelhante vem sendo desenvolvida no Centro di Ricerca e formazione Clínica Gabriel Ubaldine Slonina na Itália pelo antropólogo e psicoterapeuta Gabriel Maria Sala que criou o termo “Teatro etnoclínico”. Enfim, são experiências que aliam a psicanálise, a psiquiatria à Antropologia como um campo teórico e prático a respeito da diversidade cultural. O que acha dessas experiências para colocar em evidência as singularidades dos sujeitos?

Luiz Fernando Dias Duarte: Como já adiantei acima, esses movimentos diretamente comprometidos com terapêuticas culturalmente sensíveis são o que me parece dar continuidade às grandes contribuições da etnopsiquiatria original (Tobie Nathan não inventou a categoria, mas a reinvestiu) de Géza Roheim, de G. Devereux, de Weston La Barre, de Roger Bastide. São movimentos muito interessantes, com uma grande contribuição à acolhida de minorias culturais e grupos desfavorecidos em geral. Embora se considerem “psiquiátricos”, vejo-os também como herdeiros das diferentes “antipsiquiatrias” dos anos 1960-70.

EntreRios: O ato odiento nas relações contemporâneas merece, no seu entender, um emprego interpretativo que circule suas manifestações como fenômenos sem precedentes, pelo menos se pensarmos dentro do perímetro da história da modernidade?

Luiz Fernando Dias Duarte: A antropologia cresceu vinculada ao preceito do trabalho localizado, focado em um contexto etnográfico preciso. Com isso, as manifestações sobre os grandes movimentos da história – que não faltaram – costumavam ser secundárias e não necessariamente bem articuladas com as etnografias. De um modo geral, os autores que questionaram mais diretamente as premissas cosmológicas da cultura ocidental como um todo (ao produzirem comparações com seus materiais de campo) acabaram por produzir esquemas interpretativos do destino de nossa cultura e de nossas sociedades. Lévi-Strauss expressou-se sobre isso no *Tristes Trópicos* e nas suas páginas sobre a cultura japonesa. L. Dumont foi mais explícito, retomando toda a cosmologia ocidental, em sua comparação com a cosmologia hindu, e produzindo um diagnóstico de fenômenos odientos como o nazismo e o racismo. Roy Wagner, Marilyn Strathern, Tim Ingold, Viveiros de Castro e muitos dos que com eles compartilham críticas severas às noções ocidentais de “natureza” também expressam valorações sobre os desafios e impasses de “nossa” cosmovisão. O mesmo faz, com outros tons, Bruno Latour. Essas contribuições dialogam com autores não necessária ou estritamente antropólogos, como Donna Haraway, Judith Butler, Giorgio Agamben, Edgard Morin, Fritjof Capra etc. O tema da destruição das condições de reprodução da espécie humana no planeta vem avultando – com toda razão e oportunidade. Mas não apenas: gênero, violência, autonomia, consciência, relacionalidade, impõem-se com igual intensidade.

Antropologia, realidade nacional e contemporaneidade

EntreRios: Há alguns anos, durante uma abertura do congresso da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), um palestrante lembrava do crescente número de novos cursos de pós-graduação em antropologia no Brasil, ao passo que também dizia: “bem, nós fomos responsáveis por esse crescimento, agora temos que saber o que fazer com ele!”. A Antropologia brasileira sabe o que fazer com aquilo que ela ajudou a expandir nos últimos anos?

Luiz Fernando Dias Duarte: O campo antropológico (melhor do que a Antropologia) brasileiro lutou por fazer crescer as oportunidades acadêmicas e profissionais dos seus participantes, como sói fazer qualquer campo científico. Na luta pelos recursos escassos do Estado brasileiro, sempre foi necessário “mostrar serviço”, ou seja demonstrar a vitalidade do campo, com mais numerosos programas de pós-graduação, revistas, congressos etc. Isso ocorreu sobretudo no período de expansão das bases universitárias públicas do sistema de ensino nacional, e da expansão das bases internacionais de intercâmbio e fertilização cruzada. No quadro de um Estado com preocupações sociais progressistas, abriram-se também crescentes possibilidades de profissionalização de antropólogos fora dos muros universitários. Esse quadro favorável vem desmoronando já há alguns anos, no bojo das crises financeiras e políticas do Estado nacional, produzindo um crescente sentimento de descompasso entre as ambições materializadas em formatos institucionais ambiciosos e a fragilidade assustadora das condições atuais de formação (bolsas, apoio a políticas afirmativas) e de profissionalização (suspensão de concursos, cerceamento de movimentos civis e de organizações não governamentais). O que se vai fazer desse quadro inquietante dependerá da ação concertada de todos nós, de nossas associações e instituições, num contexto adverso e obscuro.

EntreRios: Que entradas para temas e programas de pesquisa podem ser consideradas como urgentes, se pensarmos o ambiente de uma sensibilidade ideal da Antropologia Social para com o contexto nacional ao qual ela está ou deveria estar imediatamente integrada? Agir com compromisso com as “urgências” ou inovar em enquadramentos e tentar produzir um outro olhar perspectivo sobre a realidade?

Luiz Fernando Dias Duarte: Acho muito difícil estabelecer metas ou “palavras de ordem” a uma disciplina das Humanidades, em relação às circunstâncias sociopolíticas em que se desenvolve. Há ritmos diferentes na trajetória de uma vida política nacional, por exemplo, e na trajetória de uma linha de pesquisa ou de uma orientação teórica no interior de uma disciplina. Isso é particularmente vívido para as ciências humanas, que devem operar em ritmos e circunstâncias observacionais e analíticas completamente diferentes das ciências duras. Entre estas, os vínculos entre “ciência pura”, “ciência aplicada”, “tecnologia” e “inovação” são completamente diversos, podendo ser direcionados para os interesses do Estado ou do mercado com uma certa rapidez. Isso não quer dizer que não devamos estar com nossos instrumentos analíticos afiados para a compreensão dos contextos mais sensíveis, críticos ou urgentes em que estamos enredados. Os antropólogos brasileiros têm uma boa tradição de ativismo político, voltado para a proteção das condições de reprodução física ou moral dos mais variados segmentos da Nação ou direitos ameaçados. O que os habilita a se tornarem intelectuais respeitáveis nos debates políticos não é, porém, a sua militância em si, mas o reconhecimento público de sua contribuição ao conhecimento – muitas vezes autônoma em relação às condições externas de seu trabalho.

LA CADENA, Marisol de; BLASER, Mario. *A world of many worlds*. Durham e London: Duke University Press, 2018.

Potyguara Alencar dos Santos
Pesquisador PNPd/Capes do Programa de Pós-Graduação em Antropologia
da Universidade Federal do Piauí (PPGAnt/UFPI)
E-mail: potyguara.alencar@gmail.com.

A World of Many Worlds é uma aproximação de seis escritos da literatura antropológica contemporânea que ocorre sob às urgências reflexivas de dois eventos: os sinais estertorados pelo Antropoceno – essa guerra sub-repticiamente declarada da espécie contra si mesma, como afirmam Viveiros de Castro e Danowski no último texto da coletânea – e a perspectiva de uma indagação e abordagem sobre suas evidências. *Mundos e pluriverso* são as entradas que tentam elidir os projetos reunidos pelo livro, que também se conformam à proposição maior lançada pelos organizadores: pensar “mundos heterogêneos que caminham juntos como uma ecologia política das práticas, negociando suas dificuldades em conviverem a partir dessa mesma heterogeneidade” (DE LA CADENA; BLASSER, 2018, p. 4).

Longe de apresentar somente um outro elogio ao predicado da diversidade e do seu proveito pela antropologia, o que se inaugura na coletânea é um contraponto às leituras terminantes que antecipam suas “narrativas do fim” ante os esforços em pensar formas de convivência entre os mundos, suas ontologias e suas cosmopolíticas constitutivas.

Embora a experiência refletida da etnografia se manifeste ao longo dos artigos, como na contribuição de Hellen Verran sobre as interações epistêmicas entre a matemática e a etnomatemática nas escolas aborígenes do norte da Austrália, ou no texto de John Law e Marianne Lien, sobre o manejo conceitual e técnico da natureza envolvido nas práticas criatórias do salmão nas fazendas piscicultoras noruegueses, a tônica da coletânea não torna sobressalente o produto etnográfico sistematizado como dado principal. Como anseia o programa mais amplo do livro – à maneira como é comunicado pelos organizadores na sua introdução –, a proposta é dar exploração a termos conceituais advindos da qualidade sensível (empírica e ôntica) e conceituante da etnografia e das suas “chaves entre mundos” que considerem as tentativas em toda parte produzidas, seja pela expressão de maneiras mais mecânicas ou mais espontâneas de aproximar e fazer conviver experiências alternas de mundos.

Por esse interesse sobre as condições diversas e, por vezes, antitéticas que possibilitam a convivência, as contribuições dos autores reincidentem em termos que inspiram “liame”, “amálgama”, “negociação” e “acordo”: assim ocorre com a contribuição de Marilyn Strathern,

em *Opening Up Relations*, e o seu investimento analítico na relacionalidade envolvida nos contatos entre domínios de conhecimento pela aproximação e pela divergência; também ganha forma na ideia de uma “diplomacia entre mundos” explorada por Isabelle Stengers, em *The Challenge of Ontological Politics*, quando investiga os limites de uma “ontologia política” que dê conta de reconhecer pluriversos pelas suas convivências e mútuas participações; pontua, da mesma forma, a imagística de valor heurístico da “teia de aranha” trazida por Alberto Corsín Jiménez, em *Spiderweb Anthropolgies*, quando trata das “armadilhas” (nas ecologias e na própria arte escriturária do etnógrafo) que, fatalmente, apreendem e apressam o próprio produtor na sua obra.

Há uma ambivalência adequada disposta ao longo de todos os escritos e, claro, no seu projeto maior: ao passo que questionam as fórmulas que tentam ordenar a realidade pelos primados da unicidade das experiências e do extrativismo como uma força que torna o mundo uma unidade em digestão produtiva padronizada, também investigam os modos alternativos e necessários de “aproximar as ontologias”, de direcionar a própria etnografia às composições que manifestam os pluriversos. A ideia de conhecimento é, por exemplo, reportada por inúmeras vozes autorais, direta e indiretamente, como um domínio que só se realiza em suas “individualidades” manifestas na medida que negociam ideias entre si, na proporção que suas partes aceitam abrir espaços relacionais. De sua parte, a etnografia, em sua rotina prático-teórica essencial, seria a intervenção que reconhece os conceitos emergentes dos contatos entre mundos, esses termos que, segundo a afirmação de Isabelle Stengers (2018, p. 884), são como meios “para negociar as frágeis fronteiras do multiverso”. Para essa autora, a ontologia política seria, antes de tudo, o lugar através do qual “os mundos falam”, expressam-se como multivocalidades, e assim o fazem para além de uma “situação de isonomia”; essa qualidade que está mais para a concepção estritamente política de realidade, do que para a manifestação ontológica dos mundos.

Como fecho argumentativo do livro – considerando a existência de uma interação escalar e coerente entre as diversas contribuições –, Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski vêm lembrar que os declives ambientais e sociais do Antropoceno potencializam as experiências antecipadas e reais do fim, acentuando cada vez mais as linhas de co-dependência que unificam (sem aplinar) as bases sobre as quais crescem as várias experiências de mundos. A perspectiva do pluriverso é indiretamente reavida nesse artigo pela própria evidência contingencial do efeito catastrófico, esse operado sob o efeito trágico em que os “invasores são (também) os invadidos, os colonizadores são (também) os colonizados” (VIVEIROS DE CASTRO; DANOWSKI, 2018, p. 194).

Mirada sua forma integral, e sabendo o histórico das colaborações que a geraram, a coletânea nos apresenta o produto de um esforço que poderia ser espelhar para outras publicações do mesmo gênero: ali, os textos são como resultados de contatos de perspectivas que foram se adensando entre encontros de companheiros de reflexão ao longo de tempos bem aproveitados, qualitativamente produtivos, o que acabou imprimindo na obra um conteúdo heterogêneo mas ainda dialogante entre as evoluções da suas folhas e argumentos. De um modo geral, *A World of Many Worlds* nos faz lembrar um gesto de ralento e apuração das ideias que o produtivismo acadêmico fatalmente engolfa no nosso dia a dia. Dessa forma, ele também cede recordação ao fato de que um livro, esse pluriverso transportável, essa teia-de-aranha que é feita para os outros, mas que antes tem que nos enredar – como pontua Alberto Corsín Jiménez –, deve ser sempre resultado de uma duração que desacelera os mundos da vida (inclusive os nossos, dos autores) para clarear suas intensidades.