



Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 3.0 Não Adaptada. Fonte: <https://www.scielo.br/j/ha/a/Mww4s8ZRQ93XStXQ6QykrdD/?lang=pt#>. Acesso em: 26 jan. 2023.

Referência

BIZERRIL, José. O território da confluência: poética e antropologia. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 5, n. 12, p. 103-132, dez. 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-71831999000300007>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/Mww4s8ZRQ93XStXQ6QykrdD/?lang=pt#>. Acesso em: 26 jan. 2023.

O TERRITÓRIO DA CONFLUÊNCIA: POÉTICA E ANTROPOLOGIA*

José Bizerril

Universidade de Brasília – Brasil

Resumo: *Este artigo examina algumas possibilidades de interpretação comparada de textos literários e performance, como forma de ampliar o repertório temático da antropologia. Tal investigação se situa nas fronteiras entre antropologia, história e literatura comparada. Compreendendo a interpretação como urna forma de diálogo, parto do aspecto reflexivo das obras de arte, da noção de performance simultaneamente como ato e modo de utilização da linguagem e da problemática da contextualização – incluindo as relações entre contexto da situação, história e cultura – na análise das relações entre literatura romântica e tradições orais camponesas, no contexto da poesia épica finlandesa.*

Palavras-chave: *contexto, diálogo, épico, literatura, performance, tradição oral.*

Abstract: *This article examines some possibilities of comparative interpretation of literary texts and performance, as a means to expand anthropology's thematic repertoire. The inquiries located in the borders among anthropology, history and comparative literature. Understanding interpretation as a kind of dialogue, take in account the reflexive dimension of the works of art, the notion of performance as both act and way of utilizing language, and the problems of context – including the relations among the context of the situation, history and culture – at the analysis of the relationship between romanticist literature and peasant oral tradition, in the specific context of Fnnish epic poetry.*

Keywords: *context, dialogue, epic, literature, oral tradition, performance.*

* Agradeço a José Jorge de Carvalho, Rita Segato, Pedro Paulo Pereira, Lara Amorim pelas sugestões e comentários; a Ellen Woortmann pela crítica de minha tentativa anterior de pensar a questão do contexto e a Ana Vicentini pelas sugestões acerca da teoria literária.

O discurso poético só se faz efetivo no ato de falar ou de ler: quer dizer, não existe se não é compreendido.

(Gadamer, 1992, p. 343).¹

As obras de arte em geral, em particular os textos poéticos, mas também os textos místico-religiosos, têm como propriedade comum a riqueza inesgotável de sentidos, ou em outros termos, uma abertura para a aquisição de novos sentidos, ou ainda, um espaço de sentido a ser preenchido pelo leitor ou espectador, que, ao garantir um tipo especial de atualidade, permite com que transcendam o contexto e as determinantes meramente conjunturais embutidas em sua produção. Por esta razão, Hans Gadamer (1992, p. 336-344; 1996, p. 55-62, 139-152) os chama de “textos eminentes”. Inserido no contexto mais amplo do debate acerca da textualidade nas ciências humanas – problemática esta que tem ocupado lugar de destaque na abertura de outras possibilidades de fazer antropologia pelo menos desde os últimos dez anos – faço neste artigo considerações sobre algumas das possibilidades de uso antropológico dos textos eminentes. Tal reflexão está inserida em um projeto mais amplo de estabelecer um território de investigação nas fronteiras entre antropologia, história e literatura comparada. No sentido de situar o leitor, devo mencionar que, paralelamente ao caráter teórico destas questões, há, no meu caso pessoal, uma preocupação implícita com uma temática empírica mais específica: uma abordagem transdisciplinar da poesia tradicional finlandesa, especialmente no que diz respeito ao gênero épico,² e sua correlação com outros gêneros narrativos na Europa

¹ “El discurso poético sólo se hace efectivo en el acto de hablar o de leer: es decir, no existe si no es comprendido.”

² Mais precisamente, diz respeito ao épico finlandês *Kalevala*, composto (ou compilado) pelo erudito romântico Elias Lönnrot, e de suas relações com a poesia oral aliterativa em versos octossilábicos, característica de toda área fino-báltica – isto é, do sul da Estônia ao extremo norte da Carélia e através da Finlândia e da Ingria –, que lhe serviu de matéria-prima. Esta tradição tem sido estudada de forma mais sistemática apenas a partir da invenção do folclore como disciplina acadêmica, mas possui referências documentais desde o século XVI. Especialistas estimam que suas origens remontem a uma época anterior à era cristã. Sumarizando minha trajetória de pesquisa, em um primeiro momento, trabalhando com uma tradução espanhola do *Kalevala*, procurei estabelecer relações entre este texto e a tradição xamânica eurasiática (Bizerril, 1996a). Em linhas gerais, o aprendizado do idioma finlandês e o acesso às transcrições dos textos orais levaram-me a um reposicionamento diante de meu objeto, passando de uma perspectiva mais próxima da história das religiões em sua versão eliadiana a uma aproximação mais antropológica, mas certamente influenciada por historiadores dos períodos moderno e medieval, vinculados em termos de perspectiva teórica à nova história, e por alguns estudos de literatura comparada.

medieval e moderna. Já que pretendo revisitar esse campo transdisciplinar e um objeto que combina performance e obra literária, de modo a retomar e re-direcionar algumas conclusões anteriores, devo ressaltar a especificidade da temática que deu origem a essa reflexão, ainda que as considerações que se seguem possam vir a ser sugestivas para o tratamento de outros tipos de textos poéticos. Isto é, tenho em vista uma leitura da interface da tradição romântica e de tradições camponesas locais e orais, tratadas simultaneamente como documento histórico e material etnográfico. Deste modo, já que estas tradições orais camponesas podem ser pensadas como existindo, em certa medida, às margens ou nos interstícios do projeto da modernidade e sendo incorporadas a este através da mediação de projetos eruditos de construção de identidade cultural, no caso, as diversas versões do movimento romântico na Europa do século XIX, certas categorias que foram instrumentais para a interpretação nesta situação particular, como por exemplo a própria dicotomia entre popular e erudito superposta àquela entre oral e escrito, talvez não sejam plenamente adequadas para lidar com a natureza complexa de alguns fenômenos da sociedade contemporânea, que podem apresentar analogias com o meu tema, mas que demandam a interpretação de fenômenos relativos à cultura de massa e às conseqüentes mediações entre produção, distribuição e consumo de bens simbólicos.

|

Começarei por considerar a atitude que serve de ponto de partida à interpretação. Partindo mais uma vez da perspectiva gadameriana, pode-se dizer que as obras de arte possuem simultaneamente aspectos alegóricos e simbólicos,³ onde aos primeiros corresponde a parcela do texto que é sensível ao contexto, comentando a experiência social, mesmo que de forma indireta ou opaca, enquanto os últimos correspondem à abertura infinita do texto,

Esta mudança se expressou, entre outros aspectos, na passagem de uma ênfase da dimensão sagrada do material poético a uma maior percepção das especificidades de suas manifestações orais e literárias, mediante a aplicação crítica das categorias oralidade e letramento que, neste contexto, superpõem-se à cultura popular e cultura erudita. Esta dicotomia remete à existência de textos divergentes construídos a partir do mesmo repertório, ou ainda, de estilos divergentes de produção destes textos.

³ A extensão do debate que envolve a diversidade de possibilidades de definição das categorias alegoria e símbolo, em função de sua relevância tanto para a lingüística quanto para crítica literária e para própria antropologia, transcende em muito o âmbito deste artigo, de modo que opto por restringir-me a lançar mão desta definição particular.

que transcende o lugar de comentário, para ser detentor de uma verdade em alguma medida universal (ver Gadamer, 1996, p. 122). Em função de meu próprio horizonte de investigação e das características do objeto que suscitou originalmente essa reflexão – já mencionado acima – meu ponto de partida é a hipótese de uma dimensão liminar e reflexiva⁴ das obras de arte em geral, mas, em particular, nas artes performáticas e na literatura (Turner, 1982, p. 27-28, 1985, p. 291-301, 1992, p. 67-87, 1994, p. 50; Bizerril, 1997, f. 2-5), entendidas como *locus* de subjuntividade cultural, por oposição ao caráter indicativo do cotidiano. Em outras palavras, entre outros aspectos, a obra de arte ou o momento da performance podem ser considerados, como espaços nos quais se produzem e se apresentam reflexões – que não são meramente construtos lógicos, mas pertencem simultaneamente ao plano da experiência estética, dizendo respeito, por isso mesmo aos sentidos e à afetividade – sobre os acontecimentos históricos, sobre a ordem social e os códigos culturais e, por fim, sobre o próprio fazer artístico. Mais especificamente, tenho também em mente a definição de performance de Richard Bauman⁵ (1977, p. 4, 9-11), que considera-a não apenas um ato e um evento artísticos, mas uma maneira de utilizar a linguagem. No momento da performance estabelece-se um quadro interpretativo a partir do qual se compreende as mensagens,⁶ de modo que pressupõe a competência comunicativa da platéia e do narrador, no sentido de ir além do mero conteúdo referencial, simultaneamente proporcionando uma ampliação da experiência. Tal quadro interpretativo se produz através de dispositivos comunicativos – tanto lingüísticos quanto paralingüísticos – culturalmente convencionais, que sugerem de que maneiras interpretar as mensagens. Tais convenções variam de acordo com cada tradição e mesmo no interior de cada gênero particular, que, por sua vez, pode estar ligado a determinados tipos de contextos, instituições e sujeitos sociais.

Estendendo-me um pouco mais sobre estes aspectos, as referências no texto poético tanto podem ser explícitas, em um sentido de certa maneira didático, quanto implícitas, como parte do pano de fundo do texto poético que

⁴ Utilizo essa categoria no sentido de que a obra de arte é um espaço para pensar, sentir, experienciar e mesmo para agir dramaticamente, e não no sentido meramente de um “espelhamento do mundo”, de uma simples imitação da realidade.

⁵ Contudo, ao contrário deste autor, utilizo a categoria performance de uma maneira mais restrita, já que não pretendo abarcar o seu campo integralmente, uma vez que este diz respeito, em cada cultura a diversos aspectos da tradição oral e a gêneros diversos de fala pública.

⁶ Discuto mais adiante e mais detalhadamente a questão dos códigos de interpretação.

é idealmente compartilhado pelo artista e por sua platéia. Uma outra maneira de tratar essa problemática é levar em conta a meta-dimensão de todas as situações narrativas (Babcock, 1977, p. 61-79), constituída por aspectos metacomunicativos – onde o assunto do discurso é a relação entre os falantes – e metalingüísticos – em que tema é a própria linguagem –, embutidos na narrativa, os quais proporcionam um contexto interpretativo para compreender e avaliar o texto, comentando sobre o narrador, o ato de narrar e a narrativa como mensagem e como código. Sendo assim, a performance poética pode ser pensada como um tipo especial de enunciado e, portanto, a própria tradição pode ser pensada como uma cadeia dialógica.

Retornando à questão da obra de arte ou o momento da performance como espaços reflexivos, tais espaços podem ser tratados como liminares nas sociedades tradicionais, no sentido de ocorrerem dentro de fronteiras metafóricas rituais, ou liminóides nas sociedades modernas – isto é, dessacralizados, diversificados e profissionalizados. Ambos são caracterizados por ambigüidade simbólica, ou seja, superposição de significados antitéticos, bem como possuem uma abertura potencial à produção de efeitos sobre a história ou sobre a cultura.

Para compreender este aspecto eficaz ou efetual⁷ das obras de arte, a partir de uma perspectiva a um só tempo histórica e antropológica, a contextualização é um passo fundamental, ainda que, do ponto de vista da experiência estética ou religiosa, a leitura do texto eminente não dependa necessariamente da recuperação do contexto de sua produção. Pensando o texto como alteridade, tenho em vista, como ideal, a busca da recuperação de sua especificidade, concebendo a interpretação, à maneira de Gadamer (1977, p. 376-377), como “fusão de horizontes”,⁸ um movimento tendencial de encontro entre as

⁷ Bauman (1977, p. 37-43) utiliza a noção de qualidade emergente da performance para dar conta destas questões. Apesar de ser um sistema estruturado cada performance tende a ser um caso particular, como texto, evento e em função da interação comunicativa pode dispor mesmo de potencial para tornar a própria estrutura social emergente, a partir do tipo de ampliação da experiência que caracteriza a performance. Esta conclusão tem paralelos na afirmação do potencial transformador dos fenômenos liminares associados à experiência da *communitas* e da anti-estrutura (categorias de Victor Turner). Entretanto, a noção de estrutura social em Bauman, pelo menos do que se pode depreender dos exemplos que este cita, remete mais a algum tipo de configuração situacional do que à noção britânica clássica de sistema de posições, a que correspondem determinadas pessoas e papéis.

⁸ “Horizonte é o âmbito de visão que abarca e encerra tudo o que é visível a partir de um determinado ponto”. [“Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible a partir de un determinado punto”] (Gadamer, 1977, p. 372). Esta noção refere-se a posições particularizadas e consequentemente limitadas, sem que sejam absolutamente fechadas ou estáticas, já que se constroem também histórica e conjunturalmente.

posições histórico-culturais particulares – e em certa medida irreduzíveis – do texto e do intérprete. Dessa forma, o ato de leitura é composto pelo jogo entre leitor, autor e texto. O texto é o território da alteridade, aonde pode ocorrer o encontro dos horizontes, sempre parcial, diante da opacidade irreduzível do outro. Portanto, o ato de leitura é semelhante, em sua estrutura, ao diálogo: só é possível a partir de uma atitude potencial de abertura para a diferença, mas que é também em alguma medida, aquilo que Bakhtin (1992, p. 290) chama de uma “atitude *responsiva ativa*”, já que ouvir pressupõe responder ao enunciado do outro, produzindo um outro enunciado que é um elo em uma cadeia dialógica.

A historicidade inevitável do intérprete precisa ser reconhecida – já que não há uma posição supra-histórica e supra-cultural de onde pensar a própria identidade – mas não deve preencher todo o espaço da interpretação. Direcionando esta questão para o antropólogo como intérprete e autor, Stephen Tyler (1987, p. 101) nos lembra que: “Todo etnógrafo é um filho do seu tempo e vai a campo informado por significações contemporâneas; os eventos significativos de sua geração e o consenso de teoria e prática são os marcos e fronteiras de sua imaginação.”⁹ O reconhecimento da própria historicidade do leitor-intérprete equivale à afirmação de sua posicionalidade, isto é, de que o ato de conhecer é sempre parcial, pois se produz, metaforicamente, a partir de um lugar histórico-social-cultural. “Todos nós escrevemos e falamos *desde* um lugar e um tempo particulares, *desde* uma história e uma cultura que nos são específicas. O que dizemos está sempre ‘em contexto’, *posicionado*” (Hall, 1996, p. 68). A idéia de posicionamento remete à metáfora bakhtiniana do diálogo, de acordo com a qual dois interlocutores sentados um diante do outro, sempre possuem um *excedente de visão*, aquilo que se vê apenas daquela posição específica (Holquist, 1990, p. 31-33) e que é constitutiva do diálogo e do próprio ato de conhecer. Falando sobre o conhecimento de outras culturas, o que diz respeito diretamente aos antropólogos e historiadores, Mikhail Bakhtin afirma que:

Uma *compreensão ativa* não renuncia a si mesma, ao seu próprio lugar no tempo, à sua cultura, e nada esquece. O importante no ato de compreensão é a *exotopia* do compreendente no tempo, no espaço, na cultura, a respeito do que ele quer compreender. (Bakhtin, 1992, p. 367-368).

⁹ Há algumas sutilezas e matizes intraduzíveis no original como o uso dos adjetivos possessivos no feminino: “Every ethnographer is a child of her time and comes to the field informed by contemporary significances; the meaningful events of her generation and the consensus of theory and practice are the landmarks and boundaries of her imagination.”

Esse posicionar-se contudo, não pode reduzir-se a uma mera autobiografia, na medida em que as limitações de um lugar de fala não podem ser exorcizadas simplesmente pelo tom confessional do discurso. Para criar a possibilidade de diálogo com o texto, além de reconhecer a parcialidade fundamental do próprio horizonte, é relevante a reconstrução do contexto original do texto, mesmo que este nunca possa ser completamente resgatado nem que tampouco esgote todos os sentidos da obra de arte, devido ao excesso semântico desta, bem como devido ao aspecto projetivo que está embutido na sua leitura, em função da ambigüidade, ou melhor, multivocalidade, característica deste tipo de textos e já que a própria pergunta que o leitor lança do presente para o passado sempre é seletiva, sendo determinada pelos seus preconceitos (dados por sua própria historicidade e pela vinculação a uma tradição). Se, como afirma Hans Gadamer (1977, p. 361), "...cada texto deve ser compreendido a partir de si mesmo"¹⁰ para isso este deve ser tornado legível, ou seja, é preciso conhecer sua linguagem, entendendo esta palavra não apenas em sentido literal, de um idioma, mas também no de um sistema simbólico cujas categorias demarcam um horizonte daquilo que é dizível. Do contrário, o espaço da voz do texto reduz-se a um silêncio preenchido pelo intérprete: o diálogo passa a ser apenas uma das máscaras do monólogo.

Seria enriquecedor neste debate acerca da historicidade do sujeito dialógico do conhecimento, acrescentar o conceito de cronotopo, inicialmente introduzido por Bakhtin (1988, p. 211-363; Holmquist, 1990, p. 109-115) na análise de textos literários, em particular da estrutura da narrativa. Por trabalhar as concepções de tempo e de espaço conjuntamente e como termos indissociáveis, a noção de cronotopo remete ao cruzamento das coordenadas sincrônicas e diacrônicas que constituem a especificidade do olhar e da voz de um determinado sujeito: todo ponto de vista é cronotópico e portanto valorado (Bakhtin, 1992, p. 373). Há, por assim dizer, um parentesco entre a noção gadameriana de horizonte, o cronotopo bakhtiniano e a posicionalidade de Stuart Hall, no sentido de que ambas remetem à problemática do diálogo. Ainda que Hall o faça mais implicitamente e incluindo em sua abordagem o problema da hegemonia, da diferença de "força" entre as diferentes vozes, todas inserem o sujeito dialógico na especificidade de sua história.

¹⁰ "... cada texto debe ser comprendido desde sí mismo".

||

Conseqüente, com relação a este aspecto, a tarefa da interpretação do texto poético demanda um esforço de reconstrução dos seus sentidos, que passa, em certa medida, por sua contextualização, para compreender “a que pergunta o texto responde”, quais os códigos através dos quais a resposta é formulada e diante de que realidade histórico-social. Em outras palavras, é preciso levar em consideração três tipos de contextos: a situação existencial total de produção do texto eminente, como performance ou literatura; a história; a cultura (Bizerril, 1997, f. 12-14, 41ss.).

Quanto à primeira acepção da noção de contexto, considero que nas artes performáticas em geral, mas particularmente no caso da narrativa oral improvisada, há um índice muito maior de determinação das componentes não estritamente textuais no momento da performance, que dizem respeito a suas qualidades dramáticas – isto é, recursos gestuais, expressivos e sonoros, centrais a sua qualidade estética e que são mutiladas quando de seu registro, isto é, da passagem do texto da poesia oral à escrita ou gravação¹¹ – mas também a ser este um espaço e um instante ritualizado, de deslocamento relativo com relação às regras que regem o cotidiano e a estrutura social – tendo por implicação que os textos são lidos a partir de um quadro interpretativo distinto daquele que rege a comunicação mais cotidiana – instante este no qual o poeta interage diretamente com a platéia, que define um horizonte do idealmente dizível na performance. Tal deslocamento é, portanto, contextualmente condicionado no que diz respeito ao uso seletivo da tradição com finalidades estratégicas diante de circunstâncias históricas ou rituais. Referindo-me mais precisamente à tradição finlandesa, sua técnica de composição assemelha-se ao modelo de *composição durante a performance* de Parry e Lord (1981), isto é, a cada apresentação específica, o texto é produzido a partir de um repertório formulaico¹² e temático que lhe é prévio, por um processo que combina colagem e improvisação. Em outras palavras, neste modelo de tradição oral, o momento da composição e da apresentação do poema coincidem: nele o poeta recria a narrativa partindo de um cânone estilístico -que é ao mesmo tempo

¹¹ Neste sentido, pode-se considerar também que uma peça teatral reduzida ao texto escrito pelo dramaturgo ou uma peça musical reduzida à notação em partitura, sem seus componentes de encenação ou interpretação na performance, são apenas aspectos parciais e relativamente abstratos da obra, que se atualiza plenamente na leitura que artistas particulares fazem destes textos.

¹² Expressão do autor. [N. de E.].

uma constrição e uma ferramenta mnemônica – e também de um repositório de unidades infinitamente recombináveis (as fórmulas) a partir de e no âmbito de estruturas temático-narrativas prévias, de modo que cada narrativa é uma atualização de um tema pertencente ao *corpus* da tradição e, ao mesmo tempo, um exemplar único e idiossincrático. Além disso, a duração e a qualidade da apresentação dependem tanto das habilidades narrativas do poeta quanto da interação intersubjetiva imediata deste com sua platéia: a maneira como o público reage à narrativa vai determinar sua extensão e mesmo seu conteúdo.¹³ Com relação a isso, há uma dimensão didática: a narrativa revela estruturas cosmológicas, códigos culturais, mas também estratégias para a ação; através dela, estas estruturas e códigos são acionados e manipulados de maneira criativa de modo a produzir efeitos de identificação ou ruptura; acontecimentos relevantes para o grupo são implícita ou explicitamente comentados. Mais explicitamente, minha perspectiva busca combinar duas abordagens na análise das narrativas, articulando sincronia e diacronia, estrutura (ou cultura) e história (ou prática). Na literatura, ocorre um outro tipo de deslocamento: o texto, como manifestação tangível, depende menos, para sua inteligibilidade, deste contexto imediato aonde é produzido -sem, por isso, deixar de ser revelador a seu respeito -; ao mesmo tempo, a comunidade tem menor controle sobre os usos da narrativa, que passa a circular em circuitos mais amplos, que operam a partir de outras noções de autorialidade.¹⁴ Desta forma, sua duração no tempo é estendida, de modo que, idealmente o mesmo texto pode existir em outros contextos, o quais, no entanto, vão determinar as formas possíveis de leitura.

As noções de codificação e decodificação,¹⁵ originalmente utilizadas por Stuart Hall (1993, p. 90-103) na sua proposta de uma teoria da interpretação da televisão, podem ser úteis para refletir sobre as relações entre o contexto imediato na poética oral e literária, na medida em que desmontam a idéia de transparência do processo de comunicação e sugerem uma dimensão dialógica da interpretação do texto poético. Isto é, pode haver assimetria com relação aos códigos mediante quais a mensagem é produzida e interpretada. No caso da tradição oral finlandesa, a poesia é (ou era) produzida por especialistas

¹³ É importante ressaltar que há um constante esforço de adequação por parte do narrador em função daquilo que ele pode inferir ou intuir a partir das reações do público. Neste sentido, processos de adaptação análogos podem ocorrer tanto quando o público é uma comunidade local como quando é o próprio etnógrafo.

¹⁴ Expressão do autor. [N. de E.].

¹⁵ “Encoding” e “decoding”, no original em inglês.

– em geral não-profissionais, antes de terem sido descobertos pelos eruditos românticos – da narrativa, que muitas vezes eram também especialistas de determinados tipos de ritos de passagem (tanto ritos de tipo terapêutico e de natureza xamânica, quanto casamentos, funerais, etc.), de modo que a performance estava associada a determinadas etapas do ciclo de atividades anuais – tempo do trabalho e da festa – e a momentos de crise individual e coletiva. Neste contexto, já se manifesta uma descontinuidade em um nível primário: a própria linguagem e as convenções de produção do discurso poético são distintas daquelas aplicadas no cotidiano, lembrando aqui mais uma vez a noção de Bauman (1977, p. 4, 9-11), já citada anteriormente, da performance como “um modo de falar”. Tal mudança de registro tanto destaca a performance do cotidiano como pode ser também, paradoxalmente, um obstáculo à compreensão plena da mensagem, o que parece ser particularmente relevante no caso do vocabulário arcaico do gênero épico. Além disso, é de se supor que os especialistas devam conhecer de forma mais aprofundada do que sua platéia o repertório de mitos e metáforas a que se referem implícita ou explicitamente em sua poesia. Isso por si só já abre a possibilidade de leituras plurais do texto poético, que não podem ser todas reduzidas a simples mal-entendidos. Retornarei mais adiante a estas questões ao discutir a cultura como contexto. No que diz respeito à codificação e decodificação como momentos da transmissão de uma mensagem, pode-se dizer que na performance há uma quase superposição dos dois momentos, isto é, durante a improvisação o narrador pode tentar interferir de forma mais imediata na interpretação, buscando direcioná-la a partir de sua percepção das reações da platéia. Na literatura – mas também no caso do registro escrito ou fonográfico da performance – os dois momentos são distanciados no tempo, apesar de que o autor, em alguns casos, possa ter uma expectativa de leitura, não pode alterar o texto no momento da escrita em função da reação dos leitores, pois o encontro entre autor e leitor só ocorre posteriormente, mediado pelo texto, o qual, no momento da leitura já está concluído e, neste sentido, relativamente fora do controle direto do autor, ainda que, por vezes, potencialmente sujeito a alterações posteriores.

Por outro lado, um caminho para abordar conjuntamente o contexto em que ocorrem a leitura e a performance é pensá-los em termos de um contexto da atualização do texto poético, e não daquele de sua produção. A tradição oral é atualizada – trazida para o presente – a cada performance poética, em que um novo texto é produzido a partir do repertório, da técnica de composição e dos cânones estilísticos da tradição. Do mesmo modo, a obra literária o é pelo

ato da leitura. Assim, a leitura ocorre a partir dos cronotopos reais do autor e dos leitores, isto é, a partir da contemporaneidade histórica e da cultura em que cada qual está inserido estabelece-se uma relação dialógica.

Um ponto importante é que este contexto da atualização da obra de arte contém algo de inassimilável pelo instrumental analítico do pesquisador. O caráter participativo e transformador da experiência estética não pode ser plenamente evocado pela mera descrição de uma obra, mesmo com finalidades analíticas. Sem com isso estar propondo uma solução de tipo empirista, há uma nível de irredutibilidade da experiência direta da performance que é central a sua eficácia. Da mesma forma, com relação à literatura, o ato da leitura não pode ser substituído pelo mero comentário de um terceiro acerca da obra. A afirmação deste aspecto de irredutibilidade do vivido na arte tem paralelos com a crítica de Segato (1992, p. 114-135, 1993, p. 83-90) à redução do vivido apenas a sua dimensão comunicativa, no caso da prática antropológica da interpretação do campo religioso, que implica a intradutibilidade de aspectos essenciais da alteridade. A experiência estética no seu potencial transformador da consciência, teria algo em comum com a experiência religiosa, mas também com a experiência etnográfica, neste caso no sentido de seu potencial terapêutico, de acordo com a proposta de Tyler (1987, p. 199-216), mas também no sentido de que, além de saber acadêmico, a antropologia incluiria uma dimensão iniciática, ao proporcionar experiências de encontro com a diferença, que implicam ter que lidar com o enigmático, o inexplicável e a própria perplexidade, as quais teriam um potencial transformador da subjetividade do próprio antropólogo (Carvalho, 1993, p. 91-107). Ao mesmo tempo, em função de seu caráter de experiência imediata, distingue-se da versão do projeto etnográfico defendida por Tyler (1987), na qual há um predomínio da escrita, em um momento posterior à experiência de campo, na transformação do etnógrafo, que é um mediador, e de seu público leitor: em outras palavras, através da escrita da etnografia é que se faz possível a assimilação da experiência transformadora no campo.

Por outro lado, tenho como ideal que o intérprete da obra de arte possa de alguma forma contagiar o senso comum, no sentido de transportar para a vida cotidiana essa experiência transformadora da consciência. Em certo sentido, nesta dimensão, por assim dizer, terapêutica está o valor destas experiências. O antropólogo e o historiador aproximam-se do artista e do especialista do sagrado em seu papel de mediadores entre dois mundos, dois horizontes. Em ambos os casos, uma vez realizada a mediação, o seu produto (obra de arte, etnografia) de alguma maneira transcende o intérprete-mediador, alcança uma relativa autonomia.

Contudo, ainda que não substituam a experiência estética, de uma maneira complementar, os comentários produzidos no âmbito da própria tradição, mas também aqueles do especialista (historiador, antropólogo, crítico de arte, etc.), constroem um campo intertextual a partir do qual se produzem as interpretações de um determinado texto cultural.¹⁶

A história também precisa ser incorporada à interpretação, tanto como processo que produz uma moldura metafórica dentro da qual a obra de arte é produzida, mas também porque a própria obra de arte, como expressão particular de idéias e valores no interior de uma cultura, tem efeitos sobre os processos históricos. Minha própria posição parte de uma leitura da nova história (já discutida em Bizerril, 1996b, 1997), de Bakhtin (1992), mas também do projeto de Sahlins (1981, 1990, 1995) de incorporar a dimensão diacrônica na análise estruturalista, tendo como pressuposto que: “as diferentes ordens culturais têm seus modelos próprios de ação, consciência e determinação histórica – suas próprias práticas históricas” (Sahlins, 1990, p. 62). No contexto deste projeto, Sahlins (1990, p. 78) distingue entre dois tipos de estrutura: “entre aquelas que são praticadas principalmente através do subconsciente individual e aquelas que organizam a ação histórica de forma explícita, enquanto projeções das relações míticas”. O seu exame de situações de contato entre sociedades polinésias e colonizadores europeus exemplifica de forma magistral como os mesmos acontecimentos são lidos de maneira particular e mesmo oposta por agentes pertencentes a culturas distintas ou a grupos específicos no interior de uma mesma sociedade, de que maneira essas leituras divergentes produzem suas próprias formas de ação histórica e, por fim, como a prática mito-histórica produz mudanças estruturais através da reavaliação dos significados e valores das categorias culturais.¹⁷

¹⁶ Agradeço por essa sugestão a José Jorge de Carvalho, comunicação pessoal.

¹⁷ Aqui caberia uma pequena interrupção para explicitar minha posição acerca da polêmica Sahlins *versus* Obeyesekere. Este último critica a interpretação de Sahlins ao episódio do capitão Cook entre os havaianos, como um caso de “mythmaking” ocidental, propondo uma interpretação alternativa a partir da crítica documental e da ênfase no caráter imperialista da expedição de Cook, aparentemente limitando sua discussão à dimensão mais empírica da obra de Sahlins, sem atacar diretamente o problema de uma antropologia histórica. Contudo, tal crítica invalidaria, em certa medida, este projeto teórico, no sentido de desmontar o estudo de caso que demonstra sua viabilidade. Por outro lado, Sahlins (1995) parece ter até agora a última palavra neste debate, apesar da riqueza da crítica documental de Obeyesekere e de sua indicação que ocorre mito-práxis também entre os europeus, já que a argumentação deste último falha ao se basear em um apelo a uma racionalidade pragmática universal de senso comum, que é somente atribuída aos nativos e aos leitores – dos quais o autor tenta ganhar a cumplicidade -, mas não aos membros da expedição de Cook. Além disso, sua suposta posição privilegiada como intérprete do ponto de vista

Voltando à questão da história como contexto, pode-se dizer que, da mesma forma que há uma relação entre obra de arte e tradição, de modo que a primeira é também em certa medida uma manifestação da segunda e um modo de sua construção, reprodução e transformação, ocorrendo por assim dizer um diálogo entre autor, obra e tradição no plano da “longa duração” ou “grande temporalidade”, o mesmo pode ser dito das relações entre um evento e um sistema simbólico. Em outras palavras, assim como a obra literária é metaforicamente “colorida” pelos acontecimentos históricos, assim também cada cultura matiza os acontecimentos históricos e é a base para sua interpretação. A dimensão diacrônica traz consigo um aspecto de imponderabilidade, onde acontecimentos únicos e irrepetíveis,¹⁸ que fazem parte de processos de maior ou menor duração são ao mesmo tempo agente de transformações estruturais e de expressão desta estrutura, como código a partir do qual esses mesmos acontecimentos são lidos e produzidos, pois os atores sociais são ao mesmo tempo sujeito e objeto da história.

Estabelecendo, mais uma vez um paralelo entre os campos estético e religioso, é possível pensar as mudanças estruturais que ocorrem através da práxis histórica, ou mito-histórica como quer Sahlins, em termos da idéia de *conversão*¹⁹ no sentido não apenas de uma experiência individual, mas sim coletiva, como construção de uma nova forma de leitura da experiência, ou criação de um novo cosmos através de novos textos culturais. Há, além disso, uma aproximação entre esta noção de conversão e a definição da performance como lugar de liminaridade, no sentido de ambas serem instantes de suspensão do tempo para postulação de um novo cosmos.

havaiano, baseada no fato de ele próprio ser ceilandês implica uma noção genérica de nativo, uma alteridade única e oposta ao Ocidente, que é ela própria resultado de um esquema interpretativo ocidental. Paradoxalmente, a crítica mais genérica ao Ocidente formulada por Michel-Ralph Trouillot (1991, p. 30) aplica-se perfeitamente a Obeyesekere: “O Outro não pode ser abrangido por uma categoria residual: não há nenhum nicho do selvagem. [...] não há um Outro, mas multidões de outros que são todos outros por diferentes razões, apesar das narrativas totalizantes, incluindo aquela do capital.” [“The Other cannot be encompassed by a residual category: there is no savage slot. [...] there is no Other, but multitudes of others who are all others for different reasons, in spite of totalizing narratives, including that of capital.”]

¹⁸ Ao menos do ponto de vista de um historiador, já que acontecimentos distintos possam ser interpretados, de acordo com noções de temporalidade circular, como ocupando um mesmo ponto, ou melhor, uma posição equivalente, dentro de um modelo cíclico de história. Além disso, não se pode falar em fato histórico como algum tipo de realidade objetiva tendo existência própria. Não existe evento descolado da interpretação que, por assim dizer, cria-o. Isto ocorre tanto no que diz respeito ao ofício do historiador quanto nas práticas históricas das sociedades por ele estudadas. (Expressão do autor. [N. de E.].)

¹⁹ Agradeço por essa sugestão a Rita Laura Segato, comunicação pessoal.

Um último aspecto que gostaria de destacar é que a historicidade de uma tradição estética, em especial no caso das tradições orais, pode ser pensada em termos da idéia da simultaneidade de presenças²⁰ históricas. Ao tratar uma tradição como memória coletiva, sua manifestação específica no presente, tal como um poema, por exemplo, no caso de uma tradição oral, é simultaneamente um documento do presente e de passados superpostos e reconstruídos a partir de um lugar do presente, e a partir do qual se faz a seleção e interpretação da memória do passado a partir de exigências da atualidade. No caso da tradição finlandesa, folcloristas como Matti Kuusi (por exemplo, 1980, p. 9-23) elaboraram um modelo de extratos temáticos para o *corpus* poético fino-báltico que correlaciona estilo, estrutura e temática a urna estimativa de idade dos poemas:

poemas míticos, que narram os atos de criação nos tempos primordiais e as origens do mundo e de seus fenômenos; poemas xamânicos, que tem como seus heróis primários sábios e feiticeiros que dominam técnicas extáticas e contatos com o outro mundo; poemas de aventura, que enfocam, como assunto principal, a corte e as expedições de pilhagem de seus heróis; e poemas de fantasia, que incluem imagens de contos de fadas e animais. Parte da poesia finlandesa também deriva das lendas de santos cristãos. Além de épicos e encantamentos, a poesia *rúnica* na métrica do Kalevala também inclui elementos líricos. Entre os mais recentes subgêneros desta poesia *rúnica* estão as baladas medievais e poemas históricos sobre guerras e figuras históricas tais como reis, duques e chefes guerreiros.²¹ (Pentikäinen, 1989, p. 84).

De acordo com este modelo, o material poético octossilábico pode ser agrupado em quatro períodos distintos, em termos de suas origens: *Era*

²⁰ José Jorge de Carvalho (1997), utiliza sua noção de simultaneidade de presenças para interpretar a pluralidade cultural contemporânea na América Latina. No campo específico da minha temática, utilizo esta metáfora para compreender a superposição de tempos históricos, pensados em termos da dinâmica da grande temporalidade, ou longa duração, nas narrativas, especialmente, épicas.

²¹ "mythical runes, which tell about acts of creation in primordial times and about the origins of the world and its phenomena; shamanistic runes, which have as their primary heroes sages and conjurers who govern ecstatic techniques and contacts with the other realm; adventure runes, which focus on courtship and the plundering journeys of their heroes as primary subject matter; and fantasy runes, which include fairy-tale figures and animals. Part of Finnish poetry also derives from Christian saints' legends. In addition to epics and charms, runic poetry in the Kalevala meter also includes lyric elements. Among the most recent subgenres of this runic poetry are medieval ballads, and historical poems about wars and historical figures such as kings, dukes, and war chieftains." (Nota do tradutor: *rune* é a tradução inglesa para a palavra finlandesa "runo", poema.).

Proto-fínica, aproximadamente de 500 A.C. a 500 D.C. quando da ocupação da Finlândia pelos antepassados dos finlandeses; *Kalevala Antigo*, de 500 D.C. à cristianização; *Kalevala Médio*, começando com as cruzadas do séc. XII, quando a Finlândia é colocada no âmbito da área de influência católica ao ser cristianizada e conquistada pelos suecos, assim como a Carélia o foi por missionários ortodoxos vindos de Novgorod; *Kalevala tardio*, começando com a Reforma e o surgimento do finlandês literário no século XVI (Idem, p. 85-86).²² Além disso, embora uma determinada temática ou ciclo narrativo possa ter uma origem remota, a datação de uma determinada versão pode remeter a um período mais recente, já que uma tradição oral viva reconstrói constantemente seus textos, que são recriados a cada performance. Uma das ressalvas ao método de Kuusi é o pressuposto evolucionista subjacente às hipóteses de que o estilo é um indicador da idade e de que a estrutura das poesias desenvolveu-se de formas mais simples para formas mais complexas, pressuposto o qual foi recentemente relativizado pelo próprio autor em função de descobertas arqueológicas e lingüísticas. O que há de mais relevante neste modelo é a idéia de profundidade temporal de longa duração: mesmo que a maioria das poesias tenha sido coletada nos dois últimos séculos, é possível que elas façam referência a épocas muito anteriores. Mas ainda neste sentido, mesmo correndo o risco de estar produzindo uma polêmica meramente terminológica que talvez não afete o cerne do problema teórico, a substituição da metáfora do extrato – cuja noção geológica e arqueológica implica um estado de fixidez, fossilização e imutabilidade do passado – pela presença histórica, possibilitaria uma leitura mais dinâmica das relações entre passado e presente na produção da poesia e destacaria o caráter vivo e atual de temas que, ainda que sejam documentos de vários passados de profundidade temporal variável, são apropriados criativamente no presente, aonde adquirem novos sentidos por seleção, rearranjo, consolidação de novas temáticas e amnésia estrutural seletiva. Além disso, pelo menos em um plano mais consciente, o passado no interior da tradição é mais precisamente a memória de uma interpretação de alguns eventos e estruturas simbólicas produzidos no passado e, no caso das tradições orais, depende em boa medida de sua relevância estrutural no presente para continuar a ser lembrado.

²² Um aspecto para o qual chamo a atenção é que o próprio Kuusi (1980, p. 21-23), na obra citada por Pentikäinen, menciona descobertas recentes que sugerem modificações nas balizas cronológicas deste modelo, em particular, o deslocamento da estimativa do início da ocupação da Finlândia para a Idade do Bronze (1300-400 A.C.).

Por fim, uma obra de arte é produzida tendo por pano de fundo e matéria-prima um sistema simbólico, que pode ser aqui entendido em duas acepções: I) em um sentido mais estrito, as convenções estilísticas de um determinado gênero artístico que operam simultaneamente como ferramentas e limitações, de modo que a criação é também um diálogo entre um(a) autor(a) e uma tradição; II) em um sentido mais amplo, a própria cultura, entendida como sistema simbólico cujos significados são idealmente públicos, mas necessariamente plurívocos, abertos a várias leituras que remetem a distintos recortes identitários, as quais podem divergir da versão hegemônica tanto a partir da negociação e da modificação, quanto por derivarem de tradições interpretativas relativamente independentes. Nas palavras de Victor Turner (1985, p. 154) – em um momento mais tardio de sua obra, em que seus interesses se voltaram dos ritos de passagem para a performance, a literatura e o teatro – cultura pode ser pensada como:

... uma série interminável de negociações entre agentes acerca da atribuição de significado às ações das quais eles participaram conjuntamente. O sentido é atribuído verbalmente através do discurso e não verbalmente através de ação ritual e cerimonial e é frequentemente armazenado em símbolos que se tornam referências em contextos situacionais subseqüentes.²³

Colocando a questão em outros termos, a cultura é caracterizada por inconsistências internas, pela ocorrência de regras contraditórias, concepções ambíguas e valores heterogêneos, acionadas pelos atores sociais em diferentes contextos.²⁴ Essa pluralidade interna pode ser também parcialmente compreendida em termos de subsistemas, operando no interior do sistema global.

²³ “... an endless series of negotiations among actors about the assignments of meaning to the acts in which they jointly participate. Meaning is assigned verbally through speech and non verbally through ritual and ceremonial action and is often stored in symbols which become indexical counters in subsequent situational contexts.”

²⁴ Essa noção corresponde, grosso modo, à idéia de inconstância “ideológica” de Luís Eduardo Soares (1994, p. 30-31): “O fenômeno a que nos referimos é o da heterogeneidade de concepções ou valores aos quais aderem os mesmos atores sociais, em esferas diferentes de sua experiência cotidiana. Neste caso, as rupturas que marcam a descontinuidade ideológica correspondem às fronteiras que distinguem os âmbitos da vida social: doméstico, trabalho, lazer, religioso, política, etc. A cada domínio podem corresponder certas idéias, certos discursos, determinadas normas e valores, certa hierarquia de relevância na definição de pertinência temática, os quais tenderiam a formar totalidades independentes, mais ou menos sistemáticas e coerentes internamente, mas por vezes incoerentes ou mesmo contraditórias entre si, ainda que se focalize a articulação entre esferas, tecida por uma trajetória individual.” Contudo, distanciando-me

Neste sentido, é possível tratar os personagens e temas das narrativas como pontos de condensação de “paradigmas-raiz”,²⁵ já que as narrativas oferecem, simultaneamente, um comentário sobre o mundo e um modelo exemplar para ação. Uma outra possibilidade é imaginar a cultura como estrutura descentrada na qual convivem pluralidades de vozes e identidades não-essenciais, acionadas circunstancialmente e mais ou menos irredutíveis umas às outras, mas não necessariamente equivalentes em termos de prestígio.

Ao se considerar a dimensão comunicativa da obra poética, pressupõe-se que autor e público partilhem, em alguma medida, um conhecimento das referências implícitas no texto: instituições, valores, linguagem, etc. Pode-se dizer que, ao menos nas situações historiográfica e etnográfica clássicas, este conhecimento da cultura como contexto implícito e, a partir desta, de um recorte de determinados acontecimentos históricos, é o que diferencia uma comunidade e o pesquisador, já que este em geral estaria inserido em outro horizonte cultural, distante no tempo e/ou no espaço. Isso também distingue os textos produzidos para um circuito local daqueles destinados ao público do circuito transnacional de circulação mercantilizada de textos culturais, que pode ter a oportunidade de consumir obras desvinculadas de seu contexto. (A respeito da distinção entre textos locais e globais, ver Carvalho, 1997.)



A compreensão é um escuta seletiva das diversas vozes que são ou poderiam ser expressas pelo texto. Ler ou interpretar é tanto manipular o código no

em certa medida do autor citado, pessoalmente deixo em aberto a possibilidade dos atores sociais serem incoerentes até mesmo no campo mais restrito de um mesmo âmbito da vida social. Chamaria a atenção, além disso, para a permeabilidade que existe entre os diversos campos, de modo que podem-se influenciar mutuamente, em determinadas circunstâncias, ocorrendo trânsito entre as normas e valores de um campo para outro. Outro aspecto é que pode ser que ocorram relações hierárquicas entre os diversos campos, havendo diferenças de abrangência com relação a suas respectivas regras.

²⁵ Victor Turner (1985, p. 167) elabora a seguinte noção de paradigma-raiz (“root-paradigms”): “Estes não são meramente agrupamentos cognitivos de regras a partir das quais muitos tipos de ações sociais podem ser gerados, mas representam modelos culturais conscientemente reconhecidos (ainda que apenas em situações de intensificação da consciência), de um tipo alusivo, metafórico, delimitado cognitivamente, dotado de carga emocional e impulsionado eticamente, de modo a dar forma à ação em circunstâncias críticas publicamente.” [“These are not merely cognitive clusters of rules from which many kinds of social actions can be generated, but represent consciously recognized (though only on occasions of raised consciousness) cultural models of an allusive, metaphorical kind, cognitively delimited, emotionally loaded, and ethically impelled, so as to give form to action in publicly critical circumstances.”]

qual foi produzida a mensagem, quanto estabelecer criativamente relações de sentido. Contudo, ainda que o domínio da conotação seja aberto à polissemia, não é possível todo e qualquer sentido. Além disso, há, de forma tendencial, sentidos que são dominantes, porque oferecidos pelo sistema de classificação hegemônico,²⁶ do qual o narrador não partilha necessariamente, já que sua posição de fala pode ser liminar, marginal, ou subalterna. Tal posição, por sua vez, constrói-se conjunturalmente, pode variar em função das circunstâncias em que um texto é assimilado. Por exemplo, no caso do épico finlandês, o narrador é um membro de uma comunidade camponesa, mas simultaneamente está à margem da modernidade, em cujo horizonte Elias Lönnrot estava inserido, como editor do material oral e autor do *Kalevala*. Em outras palavras, o caráter hegemônico, negociado ou marginal do código que serviu de referência à composição do texto só pode ser avaliado por referência à dimensão dialógica e histórica da leitura. Sem descartar estas complexidades, as interpretações podem ser: de acordo com o código hegemônico; produzidas por negociação, isto é, combinando um reconhecimento da posição hegemônica em termos mais globais, mas produzindo outras leituras em um nível mais restrito; e por fim a partir de um código alternativo, cujas referências são opostas ao dominante (Hall, 1993, p. 100-103). Dessa forma, em função do caráter “multiacentual” (Grossberg, 1996, p. 157) dos signos, a interpretação é, por excelência, o território do diálogo, do mal-entendido e da negociação, p. não há comunicação transparente e não problemática, o texto não está nunca sob controle total do autor. Contudo, no âmbito das possibilidades de interpretação, talvez o espaço para a plurivocidade seja mais amplo na performance, que tem uma relação maior com as margens da sociedade, do que no território da escritura que, por participar mais profundamente do centro, pode ser palco de uma luta mais acirrada pela hegemonia.

Os três tipos de contexto, diferenciados com finalidades analíticas, estão estreitamente imbricados. O instante de criação da obra, bem como aquele de sua apresentação a um público são pontos na diacronia, neste sentido sofrendo

²⁶ De acordo com Hall (1993, p. 102): “A definição de um ponto de vista hegemônico é (a) que define em seus próprios termos o horizonte mental, o universo, de sentidos possíveis de todo um setor de relações em uma sociedade ou em cultura; e (b) que carrega em si o selo da legitimidade – aparece coextensivo com o que é ‘natural’, ‘inevitável’, ‘aceito’ sobre a ordem social.” [“The definition of a hegemonic viewpoint is (a) that it defines within its terms the mental horizon, the universe, of possible meanings, of a whole sector of relations in a society or culture; and (b) that it carries with it the stamp of legitimacy – it appears coterminous with what is ‘natural’, ‘inevitable’, ‘taken for granted’ about the social order.”]

determinações de outros acontecimentos, conjunturas, processos e estruturas históricos. Por outro lado, a cultura permeia a obra como código que lhe dá sentido. Ao mesmo tempo, é como que uma espécie de filtro a partir do qual a experiência histórica é interpretada. Neste sentido, história e cultura precisam ser pensadas conjuntamente, pois a primeira é modulada por opções dos sujeitos que se baseiam no caráter plurívoco e seletivo da segunda, mas ao mesmo tempo estas opções podem produzir mudanças estruturais, estabelecendo novas relações entre significantes e significados. A própria noção de “texto eminente” pode ser, paradoxalmente, enriquecida desta forma, na medida em que a ascensão de um texto cultural à condição de eminência decorre em certa medida de um processo histórico de seleção dentre vários textos e, conseqüentemente, de disputa entre interpretações antagônicas. Em outras palavras, não é possível afirmar ao certo que um texto se tornará eminente no momento de sua produção.

A reconstrução, apreensão ou recaptura do contexto na prática da interpretação etnográfica e/ou historiográfica se dá através de uma estratégia intertextual. Isto é, em primeiro lugar, a compreensão de um texto pode implicar a comparação com outros textos culturais, da mesma ou de outras tradições. Por outro lado, o próprio horizonte do intérprete está relativamente circunscrito por uma comunidade de sentido e de linguagem constituída pela comunidade acadêmica, ou por um determinado circuito disciplinar no interior da mesma, que delimita as convenções a partir das quais o seu texto histórico-etnográfico é produzido, não só em termos de estilo, mas também de conceitos, orientação teórica, referências implícitas autores e obras. (Quanto a este segundo aspecto, ver Tyler, 1987, p. 89-103.)

IV

Um maneira de ilustrar algumas das considerações feitas nas páginas anteriores é a partir de uma breve análise de alguns fragmentos de poesia épica, mais precisamente duas seqüências que correspondem a fórmulas de abertura e conclusão da performance poética. Antes de dar prosseguimento, contudo, seria elucidativo retornar à noção bakhtiniana de *cronotopo*: “À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa “tempo-espço).” E prossegue: [...] “No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão de indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se,

comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico” (Bakhtin, 1988, p. 211). Retornarei logo mais a esta questão.

Voltando aos fragmentos, começemos com uma seqüência de abertura, cantada por Arhippa Perttunen, que faz parte do material colhido por Elias Lönnrot em Latvajärvi, Carélia, no ano de 1834:

“Itse laulan, millon kuulen
kuta kuulen, niin kujerranand
ennen saatuja sanoja
opetuuta luottehia.
Omat on saamani sanani
omat tieltä tempomani
päistä heinän hieromani
kanarvoista katkomani.

“I myself sing when I hear
what I hear I carol -
words I found before
charms I have been taught:
my own finding are my words
my own snatching from the road
my grinding from the grass tops
My snapping from the heather.

Olin piennä paimenessa
lassa karjan katsonnassa,
menin silloin mättähälle
kirven kirjavan sivulle
paaen paksun lappehille.
Niin saoin sanoa saatu
pantu aitan parven päähän
kukkaroh kultaseh
vaskiseh vakkaseh.

When small I was a herdsman
as a child minding cattle
I went then to a hummock
to the side of a bright rock
The edge of a thick boulder:
I found words by the hundred
put them up in the shed loft
in a purse of gold
in a copper box.

Kuin aika tosin tulee
aukoan sanasen arkun
kirjokannen kiimahutan
poikkipuolin polvilleni.
Ei sampo sanoja puutu
luottehia Lemminkäinen:
luottehillen lahoovi
virsillen vanhanoo.”
(Kuusi, 1980, p. 25).

When the time is truly come
I’ll open the chest of words
the bright lid slam back
right accross my knees.
There’s no lack of sampo-words
Lemminkäinen-charms:
he will rot upon the charms
Grow old upon the verses.”
(Kuusi; Bosley, 1995, p. 20).

O fragmento acima consiste em uma fórmula que delimita o início da performance, na qual o narrador se constrói para sua platéia. Em certa medida esta introdução manipula dois cronotopos: o primeiro é o do aprendizado do modo de composição formulaico, que mistura escuta, arte da memória e prática auto-didática, no contexto do tempo do trabalho, isto é, das atividades cíclicas anuais, que se contrapõem ao tempo liminar da performance, mas sobre o qual ele se projeta, pois “o tempo que é chegado” para que o poeta abra o seu “baú de palavras” é o momento da performance, no presente, em que o narrador não é mais um jovem aprendiz, mas sim, um cantor experiente e com vasto repertório, que exhibe suas habilidades para uma platéia.

Antes de prosseguir com a interpretação, gostaria de acrescentar um segundo fragmento, para encerramento da performance, recolhido de um poeta anônimo por Z. Topelius no norte da Ostrobótnia, entre 1803-1804:

“Herenemmä, heittäenemma
Luonemma, lopettanemma
Paremmille laulajille
Tautavammille runoilie:
Käärin virteni kerälle
Sovittelen sommelolle,
Panen aitan parven päähän
Luisten lukkujen sisälle
Jost ei pääse päivinähan
Selviä sina ikänä
Ilman luien lonsumata
Leukain leviämätä
Hammasten hajoamata
Kielen keikkelehtämätä.”
(Kuusi, 1980, p. 217).

We will stop, we will leave it
we will round off, we will end
for better singers
more skillful poets:
I'll wind my verse in a ball
I'll arrange it in a coil
put it up in the shed loft
inside locks of bone
whence it shall never be freed
nor ever get out
unless the bones are shaken
the jaws are opened
the teeth are parted
The tongue set wagging.”
(Kuusi; Bosley, 1995, p. 280).

A fórmula de encerramento é um dispositivo para indicar o fim da performance como enunciado, preparando para um retomo às formas de comunicação e de percepção mais cotidianas, ou, talvez prefaciando a intervenção de um outro cantor, já que a apresentação simultânea de dois cantores -um deles podendo ser tanto um assistente do primeiro, repetindo os versos para dar-lhe tempo de compor novos, quanto um rival, com quem confronta suas habilidades – é recorrente entre os poetas épicos da Carélia.

O ideal teria sido que os dois fragmentos pertencessem à mesma performance, ao invés de estarem unidos apenas por sua temática e função. Contudo, é pertinente tratá-los conjuntamente, já que dentre os dispositivos metanarrativos mais importantes estão aqueles que correspondem a abertura e fechamento da narrativa, pois estabelecem explicitamente o quadro interpretativo, isto é, delimitam a narrativa no tempo, indicam a que gênero pertencem e conseqüentemente quais seus critérios de avaliação (Babcock, 1977, p. 71-72) e neste sentido são indicadores importantes para o intérprete, com relação ao contexto que pode lhes servir de referência. Na medida em que distanciam a performance poética das formas de comunicação mais cotidianas, as próprias características estilísticas do épico oral finlandês podem ser consideradas como dispositivos metanarrativos: por exemplo, a linguagem poética especial, o verso trocaico tetramétrico aliterativo, a organização dos versos em dísticos e conseqüentemente a ocorrência de paralelismo e redundância, como pode ser visto nos fragmentos citados acima.²⁷ Além disso, chamaria a atenção também para as formas implícitas de auto-comentário e auto-referência, que põem em relevo a dimensão dialógica da narrativa, em particular na performance oral, mas também na literatura.

Aproveitando para fazer uma conexão com a literatura, neste sentido, vale destacar que Lönnrot utilizou-se de vários trechos de fórmulas similares para construir o prólogo e o epílogo do *Kalevala* (respectivamente Canto I, p. 1-102 e Canto L, p. 513-620). Desta forma, ele evoca o narrador oral e sua audiência, mediante uma estratégia de superposição dos cronotopos da performance e da leitura, ambos sendo cronotopos da narrativa, projetando-os sobre si próprio e seus leitores. Em função do próprio caráter de colagem da obra de Lönnrot (Bizerril, 1996b, p. 71-93, 1997, f. 61-104), é possível considerá-la em certa medida, mas em um sentido muito estrito como polifônico. Isto é, por um lado, há uma presença não-intencional de várias vozes sociais e de várias presenças históricas simultâneas, em função do *Kalevala* ter sido escrito a partir da coleta e montagem de fragmentos de tradição oral, na qual este aspecto polifônico resulta da história da língua e da cultura, percebidas em termos de longa duração. Por outro, elas são manipuladas de forma monologizante por Lönnrot, que as organiza de forma linear em sua narrativa, estabelecendo ligações entre ciclos épicos mais curtos e independentes entre

²⁷ Para uma discussão mais detalhada deste aspecto, ver, por exemplo, Anttonen (1994, p. 120-132), Honko et al. (1993, p. 54-55), Pentikäinen (1989, p. 86). Para uma discussão em português ver o capítulo quatro de minha dissertação de mestrado (Bizerril, 1997, f. 67-70).

si e superpondo personagens²⁸ e feitos a partir de uma noção de coerência que é externa ao épico oral. Além disso, este autor visa cortar todos os vínculos com o presente da tradição oral camponesa viva que lhe serviu de inspiração, mediante a eliminação de todas as referências ao cristianismo e a construção da narrativa como documento etnográfico que descreve o modo de vida dos antigos finlandeses, uma relíquia que estabelecia a identidade cultural e histórica finlandesa no século XIX em conformidade com o ideário romântico da busca das “origens”, no qual está embutido o sentimento nostálgico que projeta o popular e o autêntico no passado. Essa estratégia fica clara quando se leva em consideração o canto com que se conclui o *Kalevala*: o Julgamento de Väinämöinen (*Väinämöisen Tuomio*, Canto L), no qual Lönnrot combinou dois temas da poesia oral. É o único poema com uma temática claramente cristã, mais precisamente, tendo sido interpretado pelo menos desde Lönnrot como uma alegoria do triunfo do cristianismo na Finlândia. Lönnrot uniu o tema de Marjatta ao do julgamento de Väinämöinen, assim como a partida voluntária do sábio ao abandono da criança (Pentikäinen, 1989, p. 148). Sem me estender por demais sobre este ponto, já que uma transcrição do canto seria excessivamente longa, o poema narra o nascimento de uma criança sem pai, depois que sua mãe, a virgem Marjatta, comeu um fruto silvestre (em finlandês *marja*, que corresponde à categoria *berry* em inglês). Väinämöinen é chamado para decidir o destino da criança, e sugere que a abandonem no pântano ou que a matem, mas esta fala em defesa própria, acusando-o de diversos crimes:

“... lainasit emosen lapsen
ornan pääsi päästimeksi...”
(Kalevala, L, p. 466-467).

“... vendiste el hijo de tu madre
para salvarte la cabeza...”
(El Kalevala, L, p. 443-444).

E ainda:

“... menettelit neiet nuoret
alle aaltojen syvien...”
(Kalevala, L, p. 472-473).

“... morir dejaste a unas muchachas
en lo profundo de las olas.”
(El Kalevala, L, p. 448-449).

²⁸ Por exemplo, no suplemento ao *Velho Kalevala* (a versão de 1835), Lönnrot comenta a confusão dos poemas sobre Lemminkäinen e Kullervo ou entre Lemminkäinen e Joukahainen. Segundo ele, na poesia popular ocorrem variações tanto nas seqüências de eventos em diferentes versões dos poemas como nos nomes de seus personagens, mesmo os mais conhecidos (Pentikäinen, 1989, p. 35).

Väinämöinen, parte rumo ao horizonte – isto é, o local em que o céu e a terra se encontram – em um barco criado por seus encantamentos e a criança é coroada o novo rei da Carélia. Preocupei-me em citar os crimes dos quais Väinämöinen é acusado, porque eles sugerem a possibilidade do canto L ser lido como uma estória de inadequação, ou melhor, de conflito de regras, em que não é o personagem que muda – já que durante todo o épico, mesmo logo após seu nascimento, ele é sempre o velho e justo Väinämöinen (*Vaka vanha Väinämöinen*) – mas o ambiente, ou os critérios de avaliação, mudam, de modo que seus atos heróicos que correspondem a eventos citados respectivamente nos Cantos IV (a suicídio da donzela Aino) e X (o rapto do ferreiro Ilmarinen para que este forje um *sampo* em Pohjola), passam a ser considerados crimes. Pode ser elucidativo para contextualizar o Julgamento de Väinämöinen, o fato de que o abandono de uma criança ilegítima parece ter sido prática corrente antes da cristianização. De acordo com Juha Pentikäinen (1989, p. 148):

O tema básico do “Julgamento de Väinämöinen” pode ser fixado no tempo histórico: foi decretado que o abandono (de crianças) era um ato criminoso durante o período missionário da Cristandade e o ordálio tornou-se parte dos processos legais medievais. O poema está relacionado aos primórdios do período missionário cristão e ao fim do período medieval.²⁹

O conflito de regras faz sentido quando interpretado dentro da perspectiva da simultaneidade de presenças, do confronto de vozes pertencentes a diversas épocas e que dialogam na longa duração da tradição oral, mas também no *Kalevala*, como texto literário. Assim, nele há em primeiro lugar a voz dominante de Lönnrot, que combina para seus próprios fins fragmentos das vozes heteróclitas dos cantores populares; ocorre também uma tensão entre tradição xamânica e cristianismo, ou talvez mais precisamente entre ordem social pré-cristã e cristandade e, no contexto desta última, entre o luteranismo de nosso autor romântico e as seitas dissidentes ortodoxas dos Antigos Fiéis que, durante o século XIX, preservaram majoritariamente a tradição oral fino-báltica.

²⁹ “The basic theme of ‘Väinämöinen’s Judgement’ can be fixed in historical time: abandonment was decreed to be a criminal act during the missionary period of Christianity and the ordeal became a part of medieval legal processes. The poem is related to the early missionary period of Christianity, and the end of the medieval period.”

É pertinente pensar que este canto, levando em consideração sua posição no contexto mais amplo do épico de Lönnrot, realiza uma passagem, estabelece uma fronteira radical entre o passado – que é corporificado por um conjunto de narrativas que inclui tanto a cosmogonia quanto uma combinação de aventuras marítimas e relatos de experiências xamânicas, mas também materiais provenientes de outros gêneros (como poesia ritual, lírica e encantamentos) – e o presente dos leitores, em sua maioria vinculados à cultura erudita urbana e ao cristianismo em sua versão luterana. Lönnrot constrói seu épico como um mito de origem da Finlândia, mas também como se as vozes que registrou não mais existissem no presente, nas aldeias da Carélia e da Ingria, e assim ele, de uma certa maneira, silencia sobre as práticas xamânicas, associadas a este gênero de poesia, que existiam entre os camponeses seus contemporâneos e que ele próprio testemunhou durante suas viagens ao campo. E como se a pequena tradição precisasse ser esvaziada de sua atualidade para ser apropriada pela grande tradição e transformada em matéria-prima para a invenção da nação.³⁰ Ou dito, de uma forma mais hermenêutica, é como se a posição exotópica de Lönnrot com relação à oralidade possibilitasse outras perguntas e uma outra síntese para dar conta dos problemas da criação da sociedade nacional. Isso é possível porque, como afirma Mikhail Bakhtin (1992, p. 309):

As palavras não são de ninguém e não comportam um juízo de valor. Estão a serviço de qualquer locutor e de qualquer juízo de valor, que podem mesmo ser totalmente diferentes, até mesmo contrários.

Ocorre, portanto, em conformidade com o projeto romântico, a apropriação dos símbolos populares para a criação da “coisa nacional”. A propósito, parece haver paralelos entre o caso romântico europeu e o caso contemporâneo japonês, com relação ao processo de passagem de certas tradições de um lugar marginal à de representação, por assim dizer, condensada do nacional, como manifestações canônicas da cultura tradicional, mas também em termos da experiência japonesa de sua cultura tradicional como algo em constante desaparecimento, conforme analisado em profundidade por Marilyn Ivy (1995).

³⁰ Paradoxalmente, décadas depois e ainda dentro do contexto do romantismo finlandês, o épico de Lönnrot incitou um verdadeiro movimento de redescoberta da cultura popular da Carélia, fonte de inspiração nacionalista para artistas plásticos como Akseli Gallen-Kallela e compositores como Jean Sibelius, entre outros.

V

Encerrarei com uma conclusão posicional e provisória. Há dois aspectos que dizem respeito a um projeto antropológico que gostaria de explicitar. Em primeiro lugar, na investigação dos campos estético e religioso me parece um aspecto fundamental que o texto acadêmico traga consigo, isto é, evoque algo do potencial transformador da arte e da religião como experiências que ocorrem em uma esfera distinta daquela do cotidiano, de modo a ter um efeito de transformação da consciência tanto para o autor como para os leitores. Neste sentido, dentre as estratégias possíveis, posiciono-me a favor de um investimento na legibilidade do texto, a qual não implica a exclusão da preocupação com a qualidade literária, poética mesmo, do texto etnográfico, nem tampouco uma noção ingênua de transparência da comunicação, ou ainda uma pretensão monológica absoluta do autor. Um outro conjunto de questões diz respeito à necessidade de estimular a vitalidade da disciplina antropológica, garantindo desta forma sua relevância no mundo contemporâneo. Quanto a este aspecto, a abertura de novas frentes em termos de temática e abordagem, através de tentativas de diálogo com outras disciplinas – no meu caso, por exemplo, a história e a literatura comparada – podem ser bastante enriquecedores, implodindo o “nicho do selvagem”³¹ (Trouillot, 1991), isto é, a posição da alteridade genérica construída por oposição ao Ocidente, e, dessa maneira, incluindo o passado, o Ocidente (ou alguns de seus aspectos) e a literatura no horizonte de indagação. Como pode ser exemplificado pelo épico finlandês (Bizerril, 1996b, 1997), a obra literária pode constituir-se como lugar de diálogo com outros plurais, alteridades sincrônicas e diacrônicas.

Referências

ANTTONEN, P. J. Ethnopoetic analysis and Finnish oral verse. In: SIIKALA, A.-L.; VAKIMO, S. (Ed.). *Songs beyond Kalevala: transformations of oral poetry*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1994. (Studia Fennica Folkloristika 2).

³¹ “Savage *slor*”, no original em inglês.

- BABCOCK, B. A. The story in the story: metanarration in folk narrative. In: BAUMAN, R. et al. *Verbal art as performance*. Austin: Waveland Press, 1977. p. 61-79.
- BAUMAN, R. et al. *Verbal art as performance*. Austin: Waveland Press, 1977.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BIZERRIL, J. Xamanismo e literatura. *Humanidades*, EdUnB, BSB, n. 40, p. 56-72, 1996a.
- BIZERRIL, J. Kalevala: resgatando a oralidade do épico. *Textos de História*, Departamento de Historia, UnB, v. 4, n. 2, p. 71-93, 1996b.
- BIZERRIL, J. *Da voz ao livro – reflexões sobre oralidade e literatura no contexto da poesia tradicional finlandesa*. Dissertação (Mestrado em Antropologia)–Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1997.
- CARVALHO, J. J. Antropologia: saber acadêmico e experiência iniciática. In: ANUÁRIO Antropológico 90. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 91-107.
- CARVALHO, J. J. Globalization, traditions, and simultaneity of presences. In: SOARES, L. E. *Cultural pluralism, identity and globalization*. Rio de Janeiro: Unesco: ISSC: Educam, 1997.
- GADAMER, H.-G. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977.
- GADAMER, H.-G. *Verdad y método II*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1992.
- GADAMER, H.-G. *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos, 1996.
- HALL, S. Encoding, decoding. In: DURING, S. *The cultural studies reader*. London: Routledge, 1993. p. 90-103.

- HALL, S. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio*, v. 24, p. 68-75, 1996.
- HOLQUIST, M. *Dialogism: Bakhtin and his world*. London: Routledge, 1990.
- HONKO, L. et al. *The Great Bear: A thematic anthology of oral poetry in the Finno-Ugrian languages*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1993. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura Toimituksia 533).
- IVY, M. *Discourses on the vanishing*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- KUUSI, M. (Ed.). *Kalevalaista Kertomarunoutta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1980. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura Toimituksia 362).
- KUUSI, M.; BOSLEY, K. (Ed.). *A trail for singers: Finnish folk poetry: epic*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1995. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura Toimituksia 601).
- LORD, A. B. *The singer of tales*. 4th print. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- LÖNNROT, E. *El Kalevala*. Trad. Joaquin Fernandez y Ursula Ojanen. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- LÖNNROT, E. *Kalevala*. 27th ed. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1985. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura Toimituksia 14).
- GROSSBERG, L. History, politics, and postmodernism: Stuart Hall and Cultural Studies. In: MORLEY, D.; KUAN-HSING C. (Ed.). *Stuart Hall*. London: Routledge, 1996. p. 151-173.
- OBEYESEKERE, G. *The apotheosis of Captain Cook: European mythmaking in the Pacific*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- PENTIKÄINEN, J. *Kalevala mythology*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

SAHLINS, M. *Historical metaphors and mythical realities*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1981.

SAHLINS, M. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SAHLINS, M. Cosmologias do capitalismo. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro: ISER, p. 8-25, 1992.

SAHLINS, M. *How natives think*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

SEGATO, R. L. Paradoxo do relativismo: o discurso racional da antropologia frente ao sagrado. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro: ISER, v. 16, n. 1-2, p. 114-135, 1992.

SEGATO, R. L. Religião e sociedade: a vocação missionária da antropologia? In: ANUÁRIO Antropológico 90. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 83-90.

SOARES, L. E. Hermenêutica e ciências humanas. In: SOARES, L. E. *O rigor da indisciplina*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p. 17-69.

TROUILLOT, M.-R. Anthropology and the savage slot. In: FOX, R. (Ed.). *Recapturing anthropology*. Santa Fé: School of American Research Press, 1991.

TURNER, V. An anthropological approach to the Icelandic saga. In: BEIDELMAN, T. O. (Ed.). *The translation of culture*. London: Tavistock, 1971.

TURNER, V. Liminality and the performative genres. In: HANSON, F. A. (Ed.). *Studies in symbolism and cultural communication*. Lawrence: University of Kansas, 1982. (University of Kansas Publications in Anthropology, 14).

TURNER, V. *On the edge of the bush: anthropology as experience*. Ed. Edith Turner. Tucson: The University of Arizona Press, 1985.

TURNER, V. *Blazing the trail: way marks in the exploration of symbols*. Ed. Edith Turner. Tucson: The University of Arizona Press, 1992.

TURNER, V. *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. 7th ed. New York: Cornell University Press, 1994.

TYLER, S. *The unspeakable: discourse, dialogue, and rhetoric in the postmodern world*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.