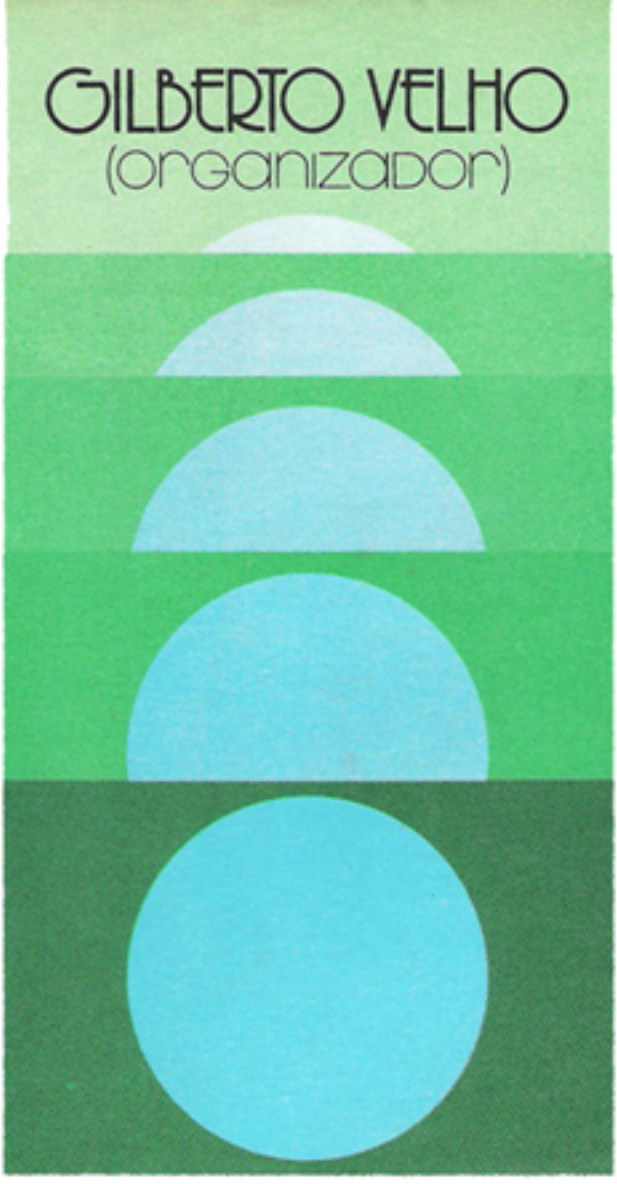
GILBERTO VELHO
(organizador)



ARTE E SOCIEDADE

ensaios de sociologia da arte

ANTROPOLOGIA SOCIAL

ZAHAR EDITORES

ARTE E SOCIEDADE

Os ensaios reunidos neste volume representam, em conjunto, uma etapa decisiva para a incorporação do mundo da arte como problemática significativa para a ciência social brasileira, revelando a preocupação e os objetivos comuns de uma reflexão sistemática sobre diferentes aspectos da criação e da produção artísticas, seja em termos teóricos mais amplos, seja em termos de análise de problemas e situações mais específicas.

Nesse sentido, de resto, esses ensaios deram — e agora, de certa maneira, voltam a dar — continuidade à série, em quatro volumes, *Sociologia da Arte*, também publicada sob a orientação e responsabilidade do Professor GILBERTO VELHO, na qual foram apresentados textos com a intenção de criar, ao longo dos anos, um suporte propriamente sociológico para o estudo da Arte em suas diferentes manifestações e aspectos, estabelecendo-se, com isso, marcos e mapas básicos de orientação talvez nem sempre homogêneos e unificados, mas sempre representativos de *alternativas* para o encaminhamento dessa problemática.

Os textos aqui inseridos remetem o leitor a uma vasta e variada gama de temas em Ciências Sociais, desde problemas de estrutura de classes e estratificação social até estudos de sistemas de parentesco, passando por questões de campo intelectual, antropologia política, modos de produção, etc. Assim, faz nitidamente parte do discurso da Ciência Social, sem que isto signifique que não existam de várias maneiras, e sob diferentes ângulos, contribuições diretamente úteis para o público interessado em arte em geral. Cada vez mais o discurso sócio-antropológico torna-se essencial para os mais variados e aparentemente díspares campos de conhecimento. No caso brasileiro, particularmente, as crescentes necessidades de debate a respeito da natureza de nossa sociedade e cultura fazem com que, cada vez mais, pessoas das mais diversas ocupações e interesses sintam-se compelidas a pensar e opinar sobre as nossas perspectivas e futuro. A Arte tem desempenhado um papel particularmente vigoroso na luta contra o obscurantismo, nas suas mais diversas formas. Por isso mesmo, cabe pensar sobre suas características e possibilidades num esforço de relativização e contextualização em que não só o produto artístico propriamente dito seja examinado, mas, também, as próprias condições de sua produção, a carreira do artista, suas estratégias e vicissitudes. Com isso, estaremos contribuindo não só para o desenvolvimetno da ciência propriamente dita, mas para uma visão crítica mais refinada de nossa realidade sócio-política.

ARTE E SOCIEDADE

Ensaios de Sociologia da Arte

BIBLIOTECA DE ANTROPOLOGIA SOCIAL

Diretor: GILBERTO VELHO

Nesta coleção:

DESVIO E DIVERGÊNCIA, Gilberto Velho

ELEMENTOS DE ORGANIZAÇÃO SOCIAL, Raymond Firth

ESTIGMA: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada, Erving Goffman

GUERRA DE ORIXÁ, Yvonne Maggie Alves Velho

O PALÁCIO DO SAMBA, Maria Julia Goldwasser

UMA TEORIA DA AÇÃO COLETIVA, Howard S. Becker

GILBERTO VELHO
(Organizador)

ARTE E SOCIEDADE
ensaios de sociologia da arte

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

capa de

JANE

1977

Direitos para esta edição contratados com
Z A H A R E D I T O R E S
Caixa Postal 207 (ZC-00), Rio

Impresso no Brasil

Índice

Introdução 7
GILBERTO VELHO

1 — Mundos Artísticos e Tipos Sociais 9
HOWARD S. BECKER

2 — Vanguarda e Desvio 27
GILBERTO VELHO

3 — Por Que os Índios Suya Cantam para as Suas Irmãs? 39
ANTHONY SEEGER

4 — Relações de Parentesco e de Propriedade nos Romances do "Ciclo da Cana" de José Lins do Rego 64
JOSÉ SÉRGIO LEITE LOPES

5 — Uma Genealogia de Euclides da Cunha 88
ALFREDO WAGNER B. DE ALMEIDA

6 — Romeu e Julieta e a Origem do Estado 130
E. B. VIVEIROS DE CASTRO e RICARDO BENZAQUEN DE ARAÚJO

Introdução

GILBERTO VELHO

Este livro reúne trabalhos de cientistas sociais com preocupações e enfoques diferentes. Sua unidade reside no ponto de vista comum de que a arte é um fenômeno social e como tal deve ser estudada. Por outro lado, os autores preocupam-se também em tomar a obra de arte como reveladora de uma determinada sociedade e momento histórico.

Neste sentido, tratam-se todos de textos de Sociologia ou Antropologia da Arte e não de crítica ou de estética. Com exceção de Howard S. Becker, os autores são professores, ex-alunos ou alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sob esse aspecto, a unidade reside em um determinado tipo de padrão e disciplina intelectuais. O próprio Becker foi, no segundo semestre de 1976, professor visitante no PPGAS do Museu Nacional, quando teve oportunidade de expressar, em palestras e conversas informais, seus pontos de vista sobre uma análise sociológica do mundo artístico. Seus trabalhos já foram parcialmente divulgados no Brasil no livro *Uma Teoria da Ação Coletiva*, publicado por esta editora. O artigo aqui apresentado dá continuidade às suas preocupações de ver a arte como resultado e expressão de tipos de interação social e de uma *ação coletiva*.

Meu trabalho tem como objetivo apresentar algumas idéias sobre o mundo artístico intelectual brasileiro e suas atuais condições de existência. Há a preocupação de utilizar

a teoria sociológica do desvio para contextualizar a produção artística intelectual em nosso país.

Anthony Seeger mostra em seu trabalho como, através do estudo de uma forma musical específica, no caso a *akia* dos índios Suyá, é possível apreender regras e princípios básicos de uma estrutura social.

José Sérgio Leite Lopes, por sua vez, através da análise da obra de José Lins do Rego, penetra na estrutura social da *plantation* nordestina, examinando as relações de parentesco e o próprio funcionamento e transformações de um determinado tipo de economia e vida social.

Alfredo Wagner B. de Almeida preocupa-se em perceber a identidade social de Euclides da Cunha e coloca sua obra dentro de um campo intelectual específico, analisando exaustivamente as diferentes forças, instituições e tendências que o configuravam e situando as interpretações surgidas em torno da figura e obra de Euclides.

Finalmente, Eduardo Viveiros de Castro e Ricardo Benzaquen de Araújo, através do exame de um *clássico* da literatura ocidental, discutem a noção de indivíduo subjacente à obra e procuram relacioná-la com as transformações sociais da época, especificamente com o aparecimento do Estado moderno.

Assim, creio que este livro, não apresentando uma unidade teórica, expressa uma certa variedade de preocupações que pode permitir alternativas de pesquisa e linhas de trabalho. Certamente os textos apresentam, entre si, graus diferentes de proximidade metodológica e teórica, mas, ao enfatizar a heterogeneidade, valorizo conscientemente o pluralismo e a diversidade.

GILBERTO VELHO
Museu Nacional, dezembro de 1976

1

Mundos Artísticos e Tipos Sociais

HOWARD S. BECKER
Northwestern University

Tradução de ILANA STROZENBERG

Defina-se um mundo como a totalidade de pessoas e organizações cuja ação é necessária à produção do tipo de acontecimento e objetos caracteristicamente produzidos por aquele mundo. Assim, um mundo artístico será constituído do conjunto de pessoas e organizações que produzem os acontecimentos e objetos definidos por esse mesmo mundo como arte. Permitam-me explicitar esta tautologia e, ao fazê-lo, indicar quatro aplicações que ela tem para a pesquisa comparativa. A definição acima sugere, então, as seguintes proposições e questões:

(1) É possível entender as obras de arte considerando-as como o resultado da ação coordenada de todas as pessoas cuja cooperação é necessária para que o trabalho seja realizado da forma que é. Esta abordagem impõe um roteiro específico à nossa pesquisa. Devemos, em primeiro lugar, estabelecer a relação completa dos tipos de pessoa cuja ação contribui para o resultado obtido. Conforme sugeri num artigo anterior (Becker, 1974), esta relação poderia incluir desde as pessoas que concebem o trabalho — compositores ou dramaturgos, por exemplo —, as que o executam — como músicos e atores —, as que fornecem os equipamentos e materiais indispensáveis à sua execução — fabricantes de instrumentos musicais, por exemplo —,

até as que vão compor o público do trabalho realizado — freqüentadores de teatro, críticos, etc. Embora, convencionalmente, se selecione uma ou algumas destas pessoas como sendo o "artista", a quem atribuímos a responsabilidade pelo trabalho, parece-nos ao mesmo tempo mais justo e mais produtivo, do ponto de vista sociológico, considerá-lo como a criação conjunta de todas elas.

(2) A definição proposta coloca o problema da coordenação das atividades de todas essas pessoas. Para este problema, a solução que melhor permite aproximar o trabalho de humanistas e cientistas sociais é considerar o fato de que as pessoas coordenam as suas ações a partir de um conjunto de concepções convencionais incorporadas numa prática comum e nos produtos materiais do mundo a que pertencem (Gombrich, 1960; Meyer, 1956; Smith, 1968). Embora passível de ser intuitivamente entendida, a noção de convenções deve ser mais bem analisada. No âmbito deste artigo, no entanto, é suficiente dizer que as convenções permitem a existência das atividades cooperadas através das quais os produtos de um determinado mundo se atualizam, permitindo, ainda, que isto ocorra com um investimento de tempo e energia relativamente pequeno.

(3) A idéia de que, em qualquer época, haverá sempre um único mundo artístico nos é tão poderosamente sugerida pelo senso comum que se torna necessário insistir no elemento mais circular de nossa definição — a afirmação de que um mundo se constitui do conjunto de pessoas cuja ação é essencial à produção do que elas produzem, seja qual for o objeto desta produção. Em outras palavras, isto significa que não começamos por definir o que é a arte, para depois descobrirmos quem são as pessoas que produzem os objetos por nós selecionados; pelo contrário, procuramos localizar, em primeiro lugar, grupos de pessoas que estejam cooperando na produção de coisas que elas, pelo menos, chamam de arte. Localizados esses grupos, procuramos, então, todas as demais pessoas igualmente necessárias àquela produção, construindo, gradativamente, o quadro mais completo possível de toda a rede de cooperação que se ramifica a partir dos trabalhos em pauta. Tanto do ponto de vista teórico quanto do empírico, portanto, é perfeitamente possível haver vários desses mundos coexistindo num mesmo momento. Eles podem se desconhecer mutuamente, estar em conflito ou manter

algum tipo de relação simbiótica ou cooperativa. Podem, ainda, ser relativamente estáveis, quando as mesmas pessoas continuam a cooperar entre si durante algum tempo, praticamente da mesma maneira, ou bastante efêmeros, no caso de as pessoas se reunirem exclusivamente na única ocasião em que produzem um determinado trabalho. Quanto aos seus membros, eles podem participar de apenas um ou de vários mundos, simultânea ou sucessivamente. Assim, o ato de selecionar um dos mundos como sendo autêntico e rejeitar os demais como menos importantes ou verdadeiros não corresponde a nenhuma necessidade científica e sim a um mero preconceito estético ou filosófico.

(4) Qualquer valor social atribuído a um trabalho tem a sua origem num mundo organizado (Danto, 1964; Dickie, 1971; Levine, 1972). A interação de todas as partes envolvidas produz um sentido comum do valor do que é por elas produzido coletivamente. A sua apreciação mútua das convenções partilhadas, e o apoio que conferem umas às outras, convence-as de que vale a pena fazer o que fazem e de que o produto de seus esforços é um trabalho válido.

TIPOS DE ARTISTAS

Podemos descrever os membros dos diversos mundos adotando como critério o grau em que participam ou dependem dos comportamentos regulares que constituem a ação coletiva do mundo a que pertencem e dos quais dependem os resultados dessa ação. Neste artigo, focalizarei apenas aqueles membros que, na ideologia de seus respectivos mundos, são habitual e oficialmente considerados como "artistas". O mesmo tipo de descrição, no entanto, poderia em princípio ser feita de outros participantes desses sistemas de ação coletiva. Vamos começar considerando alguns tipos de artista do senso comum, empiricamente identificáveis, tentando ver até que ponto a inserção de seu trabalho no contexto de mundos e convenções antes descrito pode-nos ajudar a compreendê-lo.

Os Profissionais Integrados

Imaginem, em relação a qualquer mundo artístico organizado, uma obra de arte canônica, isto é, um trabalho rigorosamente realizado de acordo com os ditames das

convenções vigentes naquele mundo. Uma obra de arte canônica seria aquela para cuja realização estariam perfeitamente providenciados os materiais, instrumentos e condições de exibição, e formados todos os seus colaboradores — intérpretes, fornecedores, pessoal de apoio e, em especial, os integrantes do público. Como todas as pessoas envolvidas saberiam de antemão exatamente o que fazer, esse tipo de trabalho poderia ser criado com um mínimo de dificuldade — os fornecedores entregariam os materiais certos, os intérpretes saberiam exatamente como entender as instruções recebidas, os museus reservariam exatamente o espaço adequado e providenciariam a iluminação correta para a exposição do trabalho, o público estaria capacitado a reagir sem nenhuma dificuldade às experiências emocionais geradas pela obra de arte, e assim por diante. Não há dúvida de que um trabalho desse tipo poderia ser relativamente monótono para os seus participantes, na medida em que, por definição, não conteria nenhum elemento inédito, único, ou que chamasse a atenção. Nada no trabalho viria a violar as expectativas. Assim, nenhuma tensão seria criada, nenhuma emoção despertada. Um exemplo extremo, caricatural, desse tipo de trabalho pode ser representado pela música de fundo dos restaurantes ou ainda pelos quadros pendurados nas paredes dos motéis.

Imaginem, agora, um artista canônico, isto é, um artista que estivesse perfeitamente preparado para, e fosse perfeitamente capaz de, produzir uma obra de arte canônica. Um artista desses estaria plenamente integrado no mundo artístico instituído — não causaria qualquer tipo de problema a quem quer que devesse cooperar com ele e todos os seus trabalhos teriam um público não só numeroso como receptivo. Poderíamos chamá-lo de "profissional integrado" (Blizek, 1974).

Em qualquer mundo artístico organizado, a maioria dos artistas será necessariamente constituída de profissionais integrados. Como esses artistas conhecem, entendem e habitualmente usam as convenções que regulam o funcionamento de seu mundo, eles se adaptam facilmente a todas as atividade padronizadas por eles desenvolvidas. Assim, se são compositores, escrevem músicas que possam ser lidas pelos intérpretes e executadas em instrumentos disponíveis; se são pintores, empregam materiais disponí-

veis para produzir trabalhos que do ponto de vista do tamanho, de forma, do desenho, da cor e do conteúdo sejam "condizentes" com os espaços disponíveis e a capacidade de as pessoas reagirem adequadamente. Eles permanecem, portanto, restritos aos limites do que os públicos potenciais e a situação consideram respeitáveis. Essa maneira regular de fazer as coisas caracteriza todos os aspectos da produção de suas obras de arte, desde os materiais empregados, as formas, os conteúdos, as maneiras de apresentar, os tamanhos e formatos, até a duração e as modalidades de financiamento dos trabalhos. O fato de os profissionais integrados usarem as convenções e se conformarem com as mesmas no que diz respeito a todos estes itens faz com que as obras de arte possam ser realizadas com relativa eficiência e facilidade. A simples identificação das convenções a que cada um deve obedecer permite que as atividades de um grande número de pessoas sejam coordenadas com um mínimo de investimento de tempo e energia.

Em igualdade de condições, qualquer pessoa num mundo artístico prefere lidar com profissionais integrados, pois assim as coisas ficam bem mais simples. Qualquer pessoa ligada a um mundo artístico, no entanto, espera também que esse mundo não produza exatamente o mesmo trabalho indefinidamente, mas que introduza pelo menos variações e inovações, mesmo que as diferenças entre trabalhos sucessivos sejam bastante pequenas. Um mundo artístico inteiramente profissionalizado pode tornar-se escravo das próprias convenções que lhe dão existência, passando a produzir o que poderíamos chamar (se levássemos a sério as conseqüências) de trabalho de rotina. Provavelmente, muito embora prefiram usar termos como "profissional competente", "artífice", e outras expressões no gênero, a maioria dos que participam de qualquer mundo artístico são considerados e se autoconsideram produtores de rotina. O pintor acadêmico, no auge da supremacia de sua academia, bem como o dramaturgo de sucesso, durante o apogeu da Broadway nos anos 30, são exemplos desse tipo de artista. Em sua análise da pintura francesa, White e White (1965) discutem exatamente esse tipo de pessoa, lembrando-nos que a maior parte dos pintores profissionais do século XIX estava inteiramente voltada para o que, muito adequadamente, chamam de "a máquina artística da época".

Está claro que os artistas considerados mais criativos pelos integrantes de seu próprio mundo, isto é, aqueles que produzem variações e inovações marginais, mas que não chegam a violar as convenções o suficiente para provocar o rompimento da ação coordenada, não são chamados de produtores de rotina. Qualquer que seja o termo positivo empregado no seu mundo para denominá-los, talvez a melhor maneira de pensarmos sobre eles seja como estrelas contemporâneas. Este caso nos sugere o argumento mais geral de que cada um dos tipos que vamos discutir aqui apresenta exemplos tanto de artistas e obras de arte considerados sem originalidade e valor quanto de artistas e obras de arte tidos como de primeira categoria.

Ao enfatizar a relativa facilidade com que os profissionais integrados conseguem realizar o seu trabalho, não pretendo sugerir que eles jamais enfrentem dificuldades. Embora os que participam de um mundo artístico tenham um interesse comum em ver as coisas realizadas, têm também interesses particulares que muitas vezes estão em conflito. Muitos desses conflitos surgem entre participantes de categorias diferentes e são, de fato, crônicos e tradicionais. Assim, dramaturgos e compositores desejam que suas obras sejam interpretadas tal como as imaginam, enquanto atores e músicos preferem interpretá-las do modo que mais os favoreça. Por sua vez, os escritores gostariam de poder rever as suas novelas até a fase das provas de página, mas isso exigiria do editor um investimento superior ao desejado. Os diários e as cartas de artistas estão repletos de queixas contra a intransigência daqueles com quem trabalham e de relatos de lutas amargas travadas em torno dessas questões.

Os Inconformistas

Qualquer mundo artístico organizado produz os seus inconformistas. Os inconformistas são artistas que, tendo pertencido ao mundo artístico convencional próprio de sua época, lugar e meio social, acharam-no tão inaceitavelmente restrito que acabaram por não querer mais conformar-se com as suas convenções. Ao contrário do profissional integrado, que aceita quase que totalmente as convenções do mundo artístico a que pertence, o inconformista, embora mantenha com esse mundo uma ligação afastada,

recusa a sujeição às suas normas, impossibilitando-se com isso de participar de suas atividades organizadas.

Não é de espantar, portanto, que os inconformistas tenham que enfrentar sérias dificuldades para verem o seu trabalho realizado. Essas dificuldades são às vezes tão grandes que o trabalho planejado não chega a se efetivar. Uma boa parte da obra de Charles Ives, por exemplo, não foi executada em público durante o período ativo de sua vida de compositor (Cowell e Cowell, 1954; Perlis, 1974). Se os seus trabalhos chegam a se realizar, é porque os inconformistas ignoram as instituições artísticas estabelecidas — museus, salas de concerto, editoras, teatros, etc., criando as suas próprias. Desta forma, escritores imprimem e distribuem o próprio trabalho; artistas plásticos projetam obras que não poderiam ser expostas em museus — trabalhos na natureza e arte conceitual, por exemplo, fugindo com isso ao que acreditam a tirania dos diretores de museus e dos mantenedores; atores, dramaturgos e diretores elaboram formas de teatro de rua; e os artistas em geral recrutam seguidores, discípulos e auxiliares, buscando-os entre pessoas sem formação e não profissionalizadas. Criam, assim, sua própria rede de colaboradores, chegando até a recrutar novos públicos.

Apesar de tudo isso, no entanto, os inconformistas vieram de um mundo artístico, foram treinados nele e, num grau considerável, continuam voltados para ele. A intenção do inconformista parece ser a de forçar o seu mundo artístico de origem a reconhecê-lo, exigindo que, em vez de ele se adaptar às convenções impostas por esse mundo, seja este que se adapte às convenções por ele próprio estabelecidas para servir de base ao seu trabalho. Isso porque os inconformistas não renunciam a todas e nem mesmo a muitas das convenções de sua arte. Se James Joyce foi um iconoclasta em relação às formas literárias e mesmo lingüísticas de sua época, ainda assim escreveu um livro acabado. Não escreveu, por exemplo, um livro como a *History of the World*, de Joe Gould, que, entre outras coisas, nunca seria concluído e não poderia ter sido todo escrito (Mitchell, 1965); nem inventou uma forma literária que fosse cantada em vez de impressa, ou na qual a sua própria caligrafia fosse um elemento importante da composição; o que escreveu, isto sim, foi um livro europeu perfeitamente identificável. Igualmente, os criadores de tra-

balhos na natureza estão, afinal de contas, criando esculturas; os materiais, a escala e o contexto de suas obras são anticonvencionais, mas as preocupações com a forma e o volume são partilhadas com escultores mais canônicos.

Ives tinha noções tão inovadoras acerca de melodia, tonalidade e padrões de interpretação que os músicos que lhe eram contemporâneos não podiam, ou não queriam, tocar as suas peças, enquanto o público não gostava do pouco que ouvia. Ainda assim, Ives compôs para instrumentos convencionais, e tanto as formas de instrumentação quanto as formas musicais utilizadas — sonata, sinfonia, *lieder* — eram as habituais. John Cage e Harry Partsch foram muito mais longe do que Ives no desafio à organização musical convencional.[1] Cage, por exemplo, usa instrumentos especialmente preparados e Partsch (1949), por sua vez, exige que se construam instrumentos especiais para executar a sua música. Ambos — e, naturalmente, não são os únicos a fazê-lo — exigem que os músicos aprendam a interpretar uma nova notação musical para poderem executar suas composições. Cage vai ainda além ao exigir que o músico contribua muito mais do que habitualmente na determinação das notas e dos sons que serão produzidos. Diversamente da música tradicionalmente composta, que deixa pouca margem para o intérprete neste aspecto, as instruções de Cage se reduzem muitas vezes a meros esboços, e o músico tem que preencher as notas e os ritmos específicos por sua própria conta. Apesar de todas essas inovações, no entanto, tanto Cage quanto Partsch ainda acreditam na noção de concerto como o principal meio de apresentar os seus trabalhos ao público. Para ouvi-los, as pessoas continuam comprando entradas, fazendo fila na sala de espera numa hora marcada, e sentando-se em silêncio enquanto, no palco, um espetáculo lhes é oferecido.

Em suma, o inconformista está orientado para o mundo da arte canônica e convencional. Ele se concentra na mudança de algumas das convenções que regulam o seu

---

[1] Um excelente exemplo de uma obra de Cage em que o compositor exige improvisação por parte do intérprete pode ser ouvido em *Atlas Eclipticalis*, editado pela Deutsche Gramophon sob o número 137009. A gravação de uma das obras mais extensas de Partsch, *Delusion of the Fury*, Columbia M2 30576, inclui uma palestra do compositor em que este explica e faz demonstrações de seus instrumentos.

funcionamento e, de modo mais ou menos ingênuo, aceita todo o restante. O trabalho desses inovadores acaba muitas vezes sendo totalmente incorporado ao corpo histórico da produção daquele mundo artístico estabelecido, cujos membros consideram as inovações úteis para gerar a variação necessária para impedir que a arte se transforme em ritual. As inovações se tornam mais aceitáveis através da familiaridade e da associação e, portanto, o ajustamento essencial das inovações dos inconformistas a todas as demais convenções faz com que a sua assimilação seja relativamente fácil. Embora peçam-lhes coisas novas, os inconformistas tratam com as mesmas pessoas que fabricam o material para os artistas mais convencionais, e o seu pessoal de apoio é o mesmo. Igualmente, eles buscam o estímulo e o aplauso dos mesmos públicos para os quais os artistas mais convencionais trabalham, muito embora, em virtude da maior dificuldade de reagir a trabalhos novos e não familiares, exijam um maior esforço de sua parte.

O fato de o trabalho do inconformista apresentar tantos elementos em comum com o trabalho convencional aponta para o argumento mais geral de que o inconformismo não é uma característica inerente ao próprio trabalho, mas que se encontra, na verdade, na relação deste trabalho com o mundo artístico convencional a que está ligado. A obra de arte inconformista é aquela que opta por ser difícil de assimilar por parte deste mundo, sendo esta uma dificuldade que ele se recusa a enfrentar, pelo menos por algum tempo. Caso o mundo artístico contemporâneo acabe se adaptando, tanto o artista quanto a sua obra perderão a sua qualidade de inconformismo, já que as convenções do primeiro terão passado a incorporar o que antes lhes era estranho. É a possibilidade do inconformista se tornar um artista convencional, e não apenas a ocorrência empírica de muitos casos intermediários, que explica a dificuldade de se traçar uma fronteira precisa entre o profissional integrado inovador e o inconformista.

Da mesma forma que nem todo trabalho produzido por profissionais integrados é considerado de alta qualidade, são poucos os inconformistas que merecem o respeito do mundo artístico com o qual estão brigando. Na verdade, é bem provável que boa parte dos membros desse mundo jamais chegue a ouvir falar da grande maioria dos

inconformistas e que, mesmo entre aqueles de que se ouve falar, muito poucos obtenham uma opinião favorável. Quase sempre, pelo contrário, os inconformistas permanecem como curiosidades cuja obra pode ser revivida, de tempos em tempos, por antiquários interessados ou, então, servir como estímulo à imaginação dos novatos. Um exemplo interessante, no campo da música, é a obra de Conlon Nancarrow, que compõe peças para pianola utilizando o método anticonvencional de fazer furos diretamente no rolo do instrumento.[2] Tendo conseguido, através desse método, produzir efeitos como o glissando cromático, impossível de se obter na pianola de outro modo, o artista usou estas possibilidades para criar uma música extremamente atraente e mobilizadora. Sua inovação, no entanto, nunca pegou, e os músicos que conhecem o seu trabalho encaram-no como pouco mais do que uma curiosidade interessante.

Os Artistas Ingênuos

Um terceiro tipo de artistas, objeto de atenção considerável no campo das artes visuais hoje, é aquele alternativamente chamado de "primitivo", "ingênuo" ou "espontâneo", e cujo protótipo é representado por Grandma (Vovó) Moses, muito embora ela tivesse sido finalmente descoberta pelo mundo artístico e desfrutado de alguma notoriedade (uma experiência, aliás, nada incomum para essas pessoas). Os artistas incluídos neste tipo provavelmente nunca tiveram relação alguma com qualquer mundo artístico — eles desconhecem os membros do mundo artístico em que habitualmente são produzidos trabalhos como os seus; não receberam a mesma formação que as pessoas que geralmente produzem esses trabalhos; e sabem muito pouco acerca da natureza, da história e das convenções do meio em que estas trabalham, bem como do tipo de trabalho que ali é normalmente produzido. Por serem incapazes de explicar o que fazem em termos convencionais, e porque ninguém além deles próprios sabe fazer o que seria necessário para ajudá-los ou com eles cooperar e não existe uma linguagem em que isto possa

[2] *Studies for Player Piano*, de Nancarrow, foi editado pela Columbia sob o número MS 7222.

ser explicado, o trabalho dos artistas ingênuos é tipicamente solitário. A obtenção de qualquer tipo de ajuda requer que estes artistas criem a sua própria rede de cooperação, recrutando, treinando e mantendo um grupo de pessoas que vão gradativamente aprendendo o que é necessário fazer e como fazê-lo. Na maioria das vezes, eles conseguem recrutar no máximo umas poucas pessoas para desempenharem o papel de apreciadores do trabalho.

Ao sugerir que o trabalho destas pessoas poderia ser enquadrado em categorias padronizadas, tais como a pintura ou composição musical, fiz com que este parecesse mais convencional do que de fato é. Isto, no entanto, corresponde muitas vezes à realidade. Grandma (Vovó) Moses é apenas um exemplo entre inúmeros pintores primitivos, cujo modelo mais famoso é Henri Rousseau, que conhecem e se conformam com as convenções da pintura de cavalete, pintando sobre telas ou placas de madeira de tamanhos convencionais, e empregando materiais também relativamente convencionais (Bihalji-Merin, 1971).

Vários artistas ingênuos, no entanto, vão muito além deste ponto. Basta lembrar, por exemplo, o caso de Simon Rodia, o homem que construiu as *Watts Towers* em Los Angeles (Trillin, 1965). Um projeto certamente grandioso para que se possa chamá-las de escultura, as *Towers* também não poderiam ser consideradas exatamente uma obra arquitetônica. Constituídas de várias torres vazadas em concreto armado, a mais alta medindo acima de 100 pés, elas foram decoradas por Rodia com aplicações de diversos materiais de fácil acesso, tais como garrafas de rolha, louça de barro barata, etc., e com impressões feitas no cimento com todo tipo de utensílio de cozinha, ferramentas, e coisas no gênero. Para construí-las, o autor utilizou as técnicas que adquirira no ofício de ladrilheiro, e as imagens por ele criadas, embora provavelmente mais religiosas do que outra coisa, são bastante idiossincráticas. Em todo caso, as *Watts Towers* são únicas no seu gênero, não havendo nenhum outro trabalho que se lhes assemelhe. Esta singularidade aponta para uma verdade — o fato de Rodia, como outros artistas ingênuos, ter trabalhado totalmente fora das redes de cooperação convencionais que caracterizam as artes.

Se os artistas ingênuos chegam ao seu estilo idiossincrático e criam formas e gêneros únicos e peculiares é

porque nunca adquiriram nem internalizaram os hábitos de visão e de pensamento que os artistas profissionais necessariamente adquirem no decorrer de sua formação. Enquanto um inconformista precisa lutar para se livrar dos hábitos deixados pela formação profissional, o artista ingênuo nunca chegou a possuí-los. Muitos dos artistas cujas construções exigem o mesmo tipo de habilidade que as *Watts Towers* adquiriram-nas da mesma forma que Rodia, como membros de um ou outro ramo da indústria de construção. Outros haviam sido agricultores ou faziam pequenos trabalhos manuais em geral. Em termos mais gerais, o que se verifica é que as sociedades ensinam a muitas pessoas várias técnicas que podem servir para fins artísticos, mas as ensinam em contextos não artísticos e com objetivos utilitários. Aqueles que adquirem estas técnicas podem, então, partir para a realização de obras de arte idiossincráticas, sem que nunca tenham entrado em contato com o mundo artístico convencional. A partir daí é possível explicar o porquê da dificuldade, neste caso específico, de se encontrarem exemplos do campo da música para comparar com os do campo da produção visual. É relativamente raro alguém adquirir técnicas musicais desta maneira informal e não profissional, porque elas são tão especializadas que não têm utilidade fora do trabalho artístico.

Sem ter recebido formação profissional e não mantendo nenhum contato com o mundo artístico convencional, os artistas ingênuos tampouco adquiriram o vocabulário convencional com o qual pudessem expor os motivos e formular as explicações de seu trabalho. Como não conseguem explicar o que fazem dentro de uma terminologia artística convencional, e como seu trabalho raramente pode ser explicado como outra coisa que não arte, os artistas ingênuos freqüentemente têm dificuldades quando alguém lhes pede uma explicação. No entanto, não se enquadrando em nenhuma categoria convencional, e sem a legitimidade conferida por uma ligação autêntica com qualquer mundo artístico estabelecido, construções como as *Watts Towers*, os jardins de escultura de Clarence Schmitt, o *Palais Ideal* de Cheval, e as centenas de outros trabalhos semelhantes que agora estão sendo descobertos por críticos interessados exigem de fato uma explicação (Cardinal, 1972). Como seus autores são incapazes de

oferecê-la, aqueles trabalhos aparecem como sinais evidentes de excentricidade, ou loucura, e seus autores transformam-se facilmente em objetos de ridículo, de ofensas e, inclusive, de violência. Rodia, por exemplo, era atormentado pelos garotos da vizinhança e suas torres foram alvo de vandalismo. Cheval, por sua vez, ao descrever como começou a colecionar pedras para o *Palais*, conta que "não demorou muito e as línguas do lugar começaram a funcionar... As pessoas pensavam realmente que eu estivesse louco. Algumas riam de mim; outras reprovavam ou criticavam o que eu fazia". Quando, por outro lado, esses artistas tentam se explicar e ao seu trabalho — e muitos não o fazem — suas explicações, não estando convencionalmente apoiadas em qualquer repertório de motivos amplamente compartilhado, podem vir a substantivar as suspeitas de excentricidade. Aqui estão alguns exemplos (Blasdell, 1968):

> O Sr. Tracy, de Wellington, Kansas, construiu uma casa de garrafas. Eis como explica o fato: "Vi uma casa de garrafas na Califórnia onde tinham usado só um tipo de garrafa. Então, fiz uma melhor do que aquela usando garrafas de todos os tipos."
> Herman Rousch, um agricultor de Cochrane, Wisconsin, transformou a casa e o terreno de sua propriedade numa obra de arte, e explica o que fez da seguinte maneira: "É como se diz, moço, um homem deve deixar marcas de sua passagem e não apenas cupões cancelados da previdência social."
> S.P.D. Dinsmor, de Lucas, Kansas, afirma: "Se o *Jardim do Éden* (nome que deu à obra de arte que construiu) não está certo, Moisés é o culpado. Ele o escreveu e eu o construí."
> Fred Smith diz: "Tenho 166 anos e estarei ainda melhor quando completar 175. Estas coisas têm que estar na pessoa. É preciso ser quase privilegiado para fazer o que eu fiz."

Assim como o caráter inconformista de certas obras de arte, o caráter primitivo da arte ingênua encontra-se na relação com o mundo artístico convencional. Não é o caráter do trabalho em si, mas sobretudo o fato de ter sido realizado sem referência às imposições das conven-

ções do seu tempo, que distingue a arte ingênua das demais formas de expressão artística. Isto explica uma questão que, de outro modo, pareceria bastante complicada: a obra de Grandma (Vovó) Moses continuaria a ser ingênua depois da pintora ter sido descoberta e seus trabalhos expostos em museus e galerias, onde foram aclamados pela crítica? Na medida em que ela, ou qualquer outro primitivo "descoberto", continuar ignorando as imposições do mundo em que está agora incorporada, o caráter de sua obra permanecerá o mesmo. Inversamente, na medida em que a artista começar a levar em conta aquilo que seus novos colegas esperam dela e com o que estão dispostos a cooperar, ela terá se tornado uma profissional integrada. Mesmo se integrada num mundo que, para incorporar as variações por ela criadas, tenha se transformado de alguma maneira.

Arte Popular

No último caso que quero considerar aqui, o da arte popular, não existe nenhuma comunidade artística profissional. Na verdade, embora pessoas de fora da comunidade e da cultura possam encontrar méritos artísticos no trabalho, o que se faz não é realmente considerado arte, pelo menos por nenhuma das pessoas envolvidas na sua produção. Dentro da comunidade, a maioria, ou a maioria das pessoas de um determinado grupo de sexo e idade, fazem este tipo de trabalho. Apesar de reconhecerem que uns o fazem melhor do que outros, esta é uma consideração de somenos importância; o principal é que o trabalho seja realizado dentro de um padrão mínimo de qualidade, suficiente para o objetivo em vista. Um excelente exemplo, em nossa própria cultura, é o ato de cantar "parabéns pra você" nas festas de aniversário. Desde que se cante, importa muito pouco que alguns cantem desafinado ou fora de tempo, sendo que qualquer membro competente da cultura é capaz de entoar uma versão aceitável.

Os artistas populares (se é que, em geral, se pode falar dos membros da comunidade que se dedicam a este tipo de atividade como artistas) se assemelham aos artistas canônicos pelo fato de estarem bem integrados num mundo em que as convenções de sua arte são bem conhecidas e servem facilmente de base para a ação coletiva.

Ninguém se surpreende com o fato de as mulheres das regiões de montanha confeccionarem colchas de retalhos, e tanto o tipo de colcha fabricado quanto os critérios a partir dos quais são julgadas são razoavelmente bem conhecidos e expressos por todos os membros da comunidade.[3] Peggy Goldie, uma antropóloga que estudou os valores estéticos dos habitantes da aldeia de Oaxaca, conta que aprendeu rapidamente a distinguir qual das mulheres que faziam panelas de barro na aldeia era a autora de uma determinada peça, pensando com isso demonstrar a elas que havia entendido o caráter de sua atividade artística. Um dia, desejosa de exibir a sua capacidade, observou: "Foi você quem fez aquela panela, não foi, Maria?" Maria respondeu inicialmente que não sabia se havia sido ela a autora da tal panela e, incitada a responder, acabou dizendo que, na verdade, não entendia por que alguém gostaria de saber uma coisa dessas. O que se percebe, em resumo, é que embora estas mulheres fizessem uma linda cerâmica, não estavam orientadas para a nossa noção convencional de que quem faz alguma coisa bonita gosta de ser elogiado e assume a responsabilidade da autoria. A idéia de uma conexão exclusiva e artística entre o artista e sua obra simplesmente não existia.

Na medida em que o artista constrói a sua obra de arte com a ajuda de outras pessoas que sabem tanto a respeito dela quanto ele próprio, podendo, cada uma delas, desempenhar quaisquer dos papéis necessários à sua execução, a cooperação se dá facilmente e quase sem nenhuma fricção além da que é normal em toda a relação humana. Bruce Jackson (1972) descreve a maneira pela qual os condenados negros das prisões do Texas coordenam seus esforços através de canções de trabalho cujo ritmo permite que atividades como derrubar árvores sejam realizadas com segurança. Diz que alguns homens são melhores líderes que outros e que todos preferem quando são eles que puxam as canções. Mesmo que alguém não seja um bom líder, no entanto, poderá servir para o objetivo proposto, desde que mantenha o ritmo. Todos podem liderar porque todos já conhecem a canção. A principal função do líder é simplesmente a de cantar os versos que deverão

[3] O autor está se referindo especificamente ao contexto dos Estados Unidos. (N. do T.)

ser repetidos em coro, extraindo-os de um amplo repertório de versos que todos sabem pertencer àquela música. Todas as partes da música são conhecidas por todos e não há nenhuma ocasião em que devam ser cantadas numa ordem necessária, em um número determinado ou uma combinação específica.

Está claro que estas comunidades populares não são comunidades artísticas, apesar da semelhança de todos os aspectos acima descritos com o que foi dito acerca do mundo artístico convencional no qual, igualmente, todos conhecem o seu lugar e sabem como desempenhar a atividade prevista. As comunidades populares se distinguem das artísticas pelo fato de a atividade em si mesma ter outra função além da estética e de nenhuma das pessoas envolvidas ser um "artista profissional". Os que apresentam um bom desempenho não são considerados como pessoas especiais e sim como simples membros da comunidade que, por acaso, são mais hábeis que outros no exercício de determinadas funções.

CONCLUSÃO

As quatro formas de se estar orientado para um mundo artístico — como um profissional integrado, um inconformista, um artista espontâneo ou um artista popular, sugerem um esquema geral de interpretação das maneiras pelas quais as pessoas podem estar orientadas para qualquer tipo de mundo social, seja qual for o centro de interesse em torno do qual se organiza ou a rotina convencional de suas atividades coletivas. Na medida em que um mundo tiver constituído uma rotina própria e estabelecido maneiras convencionais de se desempenhar as atividades a que seus membros habitualmente se dedicam, as pessoas poderão participar na qualidade de membros plenamente competentes, isto é, que sabem exatamente como fazer bem e facilmente tudo o que tem que ser feito. A maior parte das coisas feitas neste mundo serão realizadas por pessoas desse tipo, que seria o análogo dos profissionais integrados numa perspectiva generalizante. Em se tratando de uma atividade em que todos os membros da sociedade, ou todos os membros de uma numerosa subcategoria da sociedade, tomem parte, estes

poderiam ser enquadrados num tipo de que o artista popular seria o análogo mais aproximado. Algumas pessoas, no entanto, embora sabendo o que é convencional, optarão por se comportar de modo diferente, e terão de enfrentar dificuldades previsíveis no que se refere ao envolvimento nas atividades coletivas daquele mundo. É possível que umas poucas inovações propostas por estas pessoas sejam absorvidas pelo mundo mais amplo do qual se diferenciaram; neste caso, ao invés de excêntricas, elas passarão a ser consideradas como inovadoras dignas de respeito, pelo menos retrospectivamente. Outras, ainda, não saberão da existência daquele mundo, ou não lhe darão importância, inventando tudo separadamente para si mesmas — este tipo seria a versão generalizada do artista ingênuo.

Assim, finalmente, poderíamos afirmar, com bastante mais fundamento do que se afirma habitualmente, que o mundo da arte espelha a sociedade mais ampla na qual está inserido.

BIBLIOGRAFIA

Becker, H. S. (1974), "Art as collective action", *American Sociological Revue* 39(6): 767-776; publicado em *Uma Teoria da Ação Coletiva*, Becker, H., Zahar Editores, 1976, como "Arte como ação coletiva".

Bihaiji-Merin, O. (1971), *Masters of Naive Art*, Nova York: McGraw-Hill.

Blasdell, G. N. (1968), "The grass-roots artist", *Art in America* 56 (setembro-outubro): 25-41.

Blizek, W. L. (1974), "An institutional theory of art". *British J. of Aesthetics* 14 (setembro): 142-150.

Cardinal, R. (1972), *Outsider Art*. Nova York: Praeger.

Cheval, F. (1968), "The fantastic palace of Ferdinand Cheval". *Craft Horizons* 28, 1:8-15.

Cowell, H. e S. Cowell (1954), *Charles Ives and his Music*. Nova York: Oxford University Press.

Danto, A. (1964), "The artworld". *J. of Philosophy*, 61:571-584.

Dickie, G. (1971), *Aesthetics: An Introduction*. Nova York: Pegasus.

Gombrich, E. H. (1960), *Art and Illusion: A study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Jackson, B. (1972), *Wake Up Dead Man: Afro-American Worksongs from Texas Prisons.* Cambridge: Harvard University Press.

Levine, E. M. (1972), "Chicago's art world". *Urban Life & Culture* 1:292-322.

Lewis, D. K. (1969), *Convention: A Philosophical Study.* Cambridge: Harvard University Press.

Meyer, L. B. (1956), *Emotion and Meaning in Music.* Chicago: University of Chicago Press.

Mitchell, J. (1965), *Joe Gould's Secret Story.* Nova York: Viking.

Partsch, H. (1949), *Genesis of a Music.* Madison: University of Wisconsin Press.

Perlis, V. (1974), *Charles Ives Remembered: An Oral History.* New Haven, Conn.: Yale University Press.

Smith, B. H. (1968), *Poetic Closure: A Study of How Poems End.* Chicago: University of Chicago Press.

Trillin, C. (1965), 'I know I want to do something" *New Yorker* (maio, 29): 75-120.

White, H. e C. White (1965), *Canvasses and Careers.* Nova York: John Wiley.

2

Vanguarda e Desvio

GILBERTO VELHO

I — A análise sociológica da vanguarda artística-intelectual-brasileira contemporânea, inevitavelmente, conduz aos problemas de comportamento desviante com todas as suas implicações teóricas. Sem desejar deter-me em intrincadas discussões sobre a própria noção de vanguarda, creio poder afirmar que entre os artistas e produtores culturais em geral há uma constante reflexão sobre a sua natureza. Assim é que, preocupado com as categorias e discurso do referido universo, extraí algumas definições e afirmações:

"Vanguarda é a preocupação de se renovar, de não ficar parado, estático. É um estado de espírito revolucionário"; "A arte brasileira de vanguarda é aquela preocupada em rever-se sempre, criar formas novas, estar sempre se fazendo, sem sacralizar nada. É a negação da arte acadêmica, convencional, presa a regras e normas"; "Ser vanguarda é não estar preso a nenhum esquema definitivo, é duvidar das coisas".

A noção de vanguarda é sobretudo auto-avaliativa. Assim é que na sociedade brasileira encontram-se *vanguardas*; pois existem vários grupos competindo pela primazia em termos de abertura, progresso. Dificilmente pode-se encontrar um consenso contemporâneo sobre quem ou o que é *vanguarda.*

Evidentemente, não pretendo estar lidando com um discurso "bruto", "espontâneo". Por sua própria natureza, os grupos de que estou tratando apresentam teorias mais ou menos elaboradas e apoiadas em bibliografias especí-

ficas. Não se trata de negar a existência de teorias em outros grupos sociais, mas sim chamar atenção para o grau de elaboração intelectual e o caráter "cultivado", intelectualizado dessas auto-referências e avaliações. Este tipo de conhecimento e educação dá, pelo menos potencialmente, condições às vanguardas artísticas e intelectuais de sustentarem, com alguma consistência, seus projetos. Vendo, de início, como uma totalidade o universo pesquisado, não distinguindo artistas de intelectuais, parece-me que o que Mannheim chamou de *empatia* é uma capacidade, socialmente originada, que vai caracterizá-lo:

"O intelectual moderno possui uma disposição dinâmica e encontra-se perenemente preparado para rever suas opiniões e começar de novo, pois ele tem pouco atrás de si e tudo a sua frente... A empatia é outra capacidade, significativamente moderna, do intelectual. Pouco tem sido dito sobre a origem sociológica desse traço, que não reflete apenas um fenômeno psicológico. Essa capacidade de "Pôr-se no lugar do outro" não é tão auto-evidente e intemporal como pode parecer à primeira vista. Este traço distingue o intelectual moderno do escolástico e também do sábio solitário. Esses últimos podem possuir sabedoria mas não de um tipo caracterizado pela reflexão que se submete a auto-exames periódicos. É claro que a simpatia e compreensão são traços universais, mas não se pode dizer o mesmo do desejo de penetrar em pontos de vista desconhecidos ou desnorteantes. A sabedoria da pessoa experiente mas "inculta" pode relacionar-se à de outros na medida em que ambos pertencem ao mesmo meio, ao passo que a "verdadeira educação" é uma fonte de transcendência intelectual do próprio meio". (Mannheim, 1974 — pp. 92-93).

Os membros de vanguardas constituiriam, até por um problema de autodefinição, aqueles setores da *intelligentsia*[1] que levariam mais longe e de forma mais radical esse projeto de estranhar-se e de rever-se. Ao assumirem esta postura vão de encontro a regras e normas. Isto não se

[1] Não estou diferenciando crucialmente o uso que Mannheim faz de *intelligentsia* do uso que faço (via Becker) de mundo *artístico-intelectual*. Parece-me que a diferença mais significativa é que a noção de *mundo* reforça a idéia de fronteiras e de uma certa autonomia, além de referir-se não só às pessoas mas às suas atividades, ocupações, lugares, etc.

dá necessariamente apenas no plano estético-cultural mas na própria procura de consistência existencial. Assim é que a atitude iconoclasta tende a se tornar globalizante, incorporando diferentes aspectos da vida de muitos indivíduos. A pesquisa de fronteiras ao nível do trabalho é, muitos vezes, paralela a incursões ao nível da biografia propriamente dita, as diferentes fronteiras simbólicas da sociedade, em termos de opções, comportamentos, gostos, etc. Desta forma os membros de vanguardas recorrentemente incidem no desagrado de grupos mais conservadores, sendo alvo de acusações de desvio e anormalidade. Embora o que se esteja chamando de vanguarda envolva uma gama variada e heterogênea, uma das características de alguns de seus segmentos é seu caráter mais *público*. São pessoas que, de várias maneiras, expõem-se por sua própria atividade à atenção da sociedade, como escritores, artistas plásticos, compositores, atores, etc.

Embora, no sentido empregado por Howard S. Becker (Becker, 1975), possa-se distinguir uma infinidade de *mundos* com fronteiras mais ou menos claras como o do cinema, o da literatura, o acadêmico, o das artes plásticas, etc., no caso brasileiro, carioca particularmente, há uma forte tendência dessas pessoas virem a constituir um *mundo* comum. Freqüentam certos restaurantes e bares, vão à praia em determinados pontos, encontram-se, mesmo que suas atividades possam ser muito diferentes como a de um sociólogo e a de um compositor, ou de um arquiteto e de um professor de Literatura. Partilham certos gostos, certas preferências, embora existam facções e diferenças internas como demonstrei em outro trabalho (Velho, 1975). Um dos problemas interessantes seria o de localizar exatamente uma vanguarda ou os aspectos vanguardistas deste mundo. Mesmo havendo uma grande variação na sua composição interna, o *ethos* dominante estaria ligado a uma visão de mundo política e existencialmente progressista. Assim tanto ao nível de sua percepção da realidade política, propriamente dita, como em relação aos costumes, hábitos e valores dominantes na sociedade brasileira, tenderiam a adotar uma postura crítica. As formas desta manifestação podem variar desde a adoção de um projeto político mais consistente, aproximando pessoas que pensam de maneira semelhante, até manifestações de protesto estritamente individuais e momentâneas, sem maior con-

tinuidade. No entanto, os próprios limites desse grupo e de seu *ethos* são constantemente marcados e definidos pela interação com outros grupos ou forças existentes na sociedade brasileira. Assim é que pode-se perceber a existência de uma *ação coletiva*[2] mais abrangente e de uma *consciência de grupo*[3] mais nítida quando a atuação da censura torna-se mais agressiva. É comum então, nestes momentos, perceber as redes de relações sendo acionadas congregando indivíduos através de manifestos, protestos, discussões ou movimentos de solidariedade em geral. Embora dentro do meio artístico-intelectual muitos lamentem o grau escasso de apoio encontrado entre seus pares nessas ocasiões, há que chamar atenção que isto, por si só, já é sintoma da existência de um tipo de expectativa de *ação coletiva* que não teria que existir necessariamente. Nos depoimentos de artistas-intelectuais aparecem constantemente queixas sobre a fragmentação, falta de unidade e individualismo em seu meio. Apesar disso e de outros tipos de dificuldades, inclusive políticas, há que se chamar atenção para a produtividade do mundo artístico-intelectual brasileiro nos últimos doze anos. As suas atividades, embora prejudicadas por toda sorte de interferências, apresentaram uma certa continuidade. Um número relativamente grande de filmes foi produzido e realizado por pessoas direta ou indiretamente ligadas ao grupo do Cinema Novo, sem dúvidas um dos importante focos de criação artística no país. A ação desses cineastas garantiu algumas conquistas básicas iniciais em termos de acesso ao mercado ainda amplamente controlado por distribuidoras estrangeiras. Isto só foi possível através de um mínimo de organização e definição de objetivos. No caso do teatro, uma das frentes comuns mais evidentes tem sido a luta contra a censura que tem se revelado, em certos períodos, especialmente dura em relação às atividades teatrais. A proibição de peças, a interdição de espetáculos, os cortes se, por um lado, enfraquecem as possibilidades de trabalho, por outro lado forçaram inclusive pessoas declaradamente "apolíticas" a tomarem posições e a se organizarem em nome de sua própria sobrevivência profissional. Em relação à música não só o problema da censura tem sido

[2] Utilizo a noção de ação *coletiva* conforme foi formulada por Park (Park, 1967).

[3] Ver a noção de grupo desenvolvida por Barth (Barth, 1970).

constante com cortes, proibições, interdição de *shows*, recolhimento de discos mas, especialmente, nos últimos anos surgiram acusações contra artistas de utilizarem tóxicos. As prisões e processos demonstraram a preocupação de certas autoridades em utilizar pessoas famosas, conhecidas, como exemplos. O uso de tóxicos, real ou imaginário, por parte desses artistas, foi denunciado, mobilizando uma ação policial, com invasão de domicílio e provocando forte repercussão na imprensa e órgãos de comunicação em geral.

A busca ao tóxico e aos seus consumidores tem, periodicamente, promovido um clima de "caça às bruxas" atingindo ou ameaçando em várias oportunidades pessoas ligadas ao mundo artístico-intelectual. Na realidade parece evidente que o problema não é com o tóxico, por si mesmo, mas sim toda uma preocupação com os estilos de vida e visões de mundo hipoteticamente a ele associados. Assim é que por diversas ocasiões autoridades de diferentes níveis falam em "desregramento", "crise moral", "orgias", etc. O próprio modo de vestir, corte de cabelo podem justificar ações repressivas. No caso dos artistas isto vem reforçar os preconceitos e estereótipos tradicionalmente existentes. Afinal de contas são pessoas que "trocam o dia pela noite", "não têm horário" ou "emprego fixo". Os problemas matrimoniais explicitados, desquites, separações seriam sintomas de instabilidade e leviandade, ameaça à família. Quanto a desvios sexuais todo tipo de acusação aparece direta ou indiretamente, sendo a de homossexualismo a mais comum.

II — O fato é que de dentro deste mundo *artístico-intelectual* partem constantes críticas e reparos ao *establishment*, fazendo com que essas acusações e esse processo de estigmatização tenham caráter eminentemente político. As denúncias de uso de tóxicos, as imputações de desregramento ou perversão são basicamente dirigidas contra indivíduos ou grupos que não se revelam especialmente entusiasmados com o *status quo*. É uma contrapartida de acusar as camadas populares, de invalidar sua participação sócio-política porque são "ignorantes", "despreparadas", "analfabetas". Em relação aos artistas e intelectuais manipulam-se outras categorias de acusação. Quando não é possível acusar-se diretamente de subversão utiliza-se

o recurso de cercear a produção artístico-intelectual em nome dos bons costumes, da família brasileira, da moral.

Toda essa pressão tem tido como uma de suas conseqüências provocar um maior "sentimento de nós", em áreas antes bastante separadas e distanciadas pela especialização profissional.

Assim, apesar de períodos de indiferença, mais ou menos profunda, que atingem certos grupos, nota-se uma certa continuidade, nos últimos anos, de uma preocupação em dialogar e de produzir de maneira menos isolada e fragmentada. Como exemplos podem-se citar filmes e peças de teatro que, por sua própria natureza, têm possibilitado o encontro de pessoas de origens e atividades bastante diversificadas como músicos, artistas plásticos, cientistas sociais que podem participar da própria produção e realização. Ao lado de discussões informais, roteiros podem ser feitos, espetáculos programados, seminários e debates organizados. A qualidade duvidosa sob o ponto de vista estético de certas realizações não pode obscurecer o fato de existir uma crescente consciência da importância de ampliar fronteiras, de buscar informações em outras áreas, de unir esforços.

Portanto, sem menosprezar as dificuldades, pode-se falar no crescimento global da produção artístico-intelectual brasileira, no Brasil, e na criação de públicos novos. A juventude universitária e secundarista que, sem dúvida, cresceu muito tem sido a base deste processo. Por outro lado, as próprias dificuldades do mundo acadêmico, especialmente entre 1968-1972, tinham gerado um certo gigantismo na Arte que, durante algum tempo, voltou-se contra ela. A expectativa de que nos filmes, peças, etc. fossem discutidos e resolvidos os grandes problemas nacionais colocava os artistas numa posição bastante incômoda, embora nem sempre conscientizada por eles mesmos.[4] A lenta porém gradual e contínua retomada da produção acadêmica em Ciências Sociais e a própria atividade editorial permitem que essa situação se modifique, estabelecendo-se uma nova divisão de trabalho que não impede a comunicação e intercâmbio. Assim vários públicos se estabelecem, buscando formas de conhecimento ou entretenimento

[4] Ver a minha introdução à *Sociologia da Arte IV* na Coleção Textos Básicos de Ciências Sociais, desta Editora, onde discuto esse problema.

específicas. Há, por exemplo, um público propriamente universitário para as Ciências Sociais, um público eminentemente jovem, secundarista, adolescente para música moderna. Mas, de diversas formas e em diferentes momentos, estes públicos se cruzam e se confundem. Na realidade, apesar da censura e de outras formas de coerção e talvez devido a elas, há uma razoável circulação de informações ao mesmo tempo que surgem constantemente grupos e centros de estudo, companhias experimentais, revistas, jornais, cursos livres. Por mais que possam parecer efêmeros — lamente-se a sua falta de continuidade — de uma maneira ou de outra contribuem para a manutenção de um clima de curiosidade e pesquisa intelectuais. Basicamente, seja esta a intenção explícita ou não, desenvolve-se uma posição crítica e relativizadora dos modelos ideológicos dominantes. Não estou, no momento, preocupado em distinguir caso por caso com o fim de localizar grupos ou atividades mais ou menos *conseqüentes*. É evidente que boa parte deste mundo artístico-intelectual depende e tem várias ligações com os grupos dominantes da sociedade brasileira, seja por sua própria origem familiar ou por relações de trabalho. É praticamente impossível encontrar em uma sociedade — como a brasileira — intelectuais ou artistas absolutamente desvinculados do *status quo*.[5]

No entanto, a natureza da sociedade complexa e da vida metropolitana permite através de sua heterogeneidade e contradições o desenvolvimento de áreas, domínios com um certo grau de autonomia e continuidade próprias. No caso da criação e de atividades artístico-intelectuais, por mais que possam ser restringidas e coagidas em determinadas conjunturas ou períodos históricos, geram domínios e situações onde pode-se até falar de uma "cultura" própria com uma certa capacidade de autolegitimação. Parece-me um certo simplismo ver a *intelligentsia* dividida grosseiramente entre servidores do *status quo* e das classes dominantes de um lado e, de outro, intelectuais e artistas revolucionários, aliados ou a serviço das classes dominadas. Esta visão sócio-política não capta a ambigüidade do processo social e das biografias individuais. A ambigüi-

[5] Embora sob outro ângulo, focalizei essa questão em "Para que Sociologia da Arte no Brasil" em Cadernos Brasileiros, Ano IX, n.º 40, março-abril, 1967.

dade é, justamente, a marca registrada do estilo de vida dessa categoria social, permanentemente pressionada por experiências e pressões contraditórias. Isto poderia até ser visto como sinal de fraqueza ou inconsistência, mas é impossível escamotear as possibilidades de empatia, reavaliação e autocrítica permanentes de que fala Mannheim. O escolástico ocupava uma posição na sociedade que confirmava cada vez mais sua postura intelectual. Sob este ponto de vista constituiu um *tipo* social bastante coerente e consistente. A leviandade, verdadeira ou falsa, a mutabilidade ou até o camaleonismo do intelectual e artista contemporâneo, mais especificamente dentro da sociedade brasileira, expressam a multiplicidade de vivências e solicitações, acentuadas por um clima repressivo e autoritário que talvez no Brasil apareça com maior nitidez, fazendo com que a nossa experiência seja um dos casos limites do mundo contemporâneo. De qualquer forma o problema transcende às nossas fronteiras geográficas e remete a discussões de caráter mais geral. A crescente especialização e fragmentação em domínios e subáreas da sociedade industrial, o processo crescente de burocratização, a aparentemente contraditória exacerbação do individualismo associada ao gigantismo do Estado e das grandes corporações, a violência física e simbólica manifestando-se sob formas novas e variadas constituem alguns dos traços do mundo contemporâneo, especialmente acentuados naquelas sociedades que associam seus projetos de crescimento econômico a formas de governo explicitamente autoritárias.

III — Diante desse quadro é que torna-se possível aproximar-se da compreensão do *ethos* e do estilo de vida do mundo artístico-intelectual brasileiro, especialmente de seus setores vanguardistas mais expostos à ação coercitiva do sistema. As frustações políticas e culturais vividas nos últimos anos acentuam, de um lado, certo isolamento ao mesmo tempo que estimulam uma inquietação e espírito de pesquisa que constantemente reaparecem, entremeados de períodos de aparente marasmo e descompromisso. Há uma procura de formas de comunicação que rompam o bloqueio burocrático do *establishment*. Por outro lado, elaboram-se, na prática, estratégias de negociação e trabalho dentro do próprio *establishment* através de contatos, troca de

idéias, participação em órgãos especializados, etc. Isto não acontece devido a um cuidadoso e maquiavélico plano de "infiltração". Estas formas de atuação são, sobretudo, formas de sobrevivência possíveis devido ao caráter não monolítico do chamado "sistema". Não são apenas as contradições, mas a própria heterogeneidade característica da sociedade complexa, capaz de gerar canais e domínios de atuação especializados e relativamente autônomos, que vai criar essas áreas de manobra e negociação da realidade. A ambigüidade consiste exatamente nesta vivência de aceitação e rejeição que se alternam ou no tempo ou por áreas distintas da burocracia e do *establishment*. Assim, por exemplo, um órgão federal ou um governo estadual podem apresentar durante um certo período uma política cultural mais flexível ou progressista. Essa orientação pode ser contraditória à de outros órgãos da burocracia estatal ou pode estar, simplesmente, atuando em uma área própria, autônoma em termos, onde outros órgãos ou agências não tenham interesse ou meios de interferir. É importante frisar que a heterogeneidade de uma sociedade complexa se expressa, também, através da competição, às vezes de luta política mais ou menos declarada, entre órgãos e agências da burocracia que podem ter interesses conflitantes conjunturais ou mesmo mais duradouros e contínuos.

Um dos problemas centrais da vanguarda é o medo de "burocratizar-se", "aburguesar-se" ou então de tornar-se "acadêmica". A questão clássica que sempre se tem colocada é não só a da sobrevivência mas a do próprio sucesso relativo. Se um artista ou intelectual de vanguarda começa a ter sua obra reconhecida por um público maior e não apenas por seu círculo imediato de amigos e admiradores, se os trabalhos passam a ser procurados e valorizados em um mercado cultural, e ou legitimados por instâncias acadêmicas, obviamente colocam-se problemas de identidade e auto-avaliação. "Virar acadêmico", "aderir", "vender-se" são acusações potenciais, passíveis de serem acionadas em áreas onde a competição costuma aparecer com muito vigor. É interessante chamar atenção para o fato de existir um sistema interno de acusações no mundo artístico-intelectual que não exclui as acusações contra *outsiders* e que, por outro lado, relaciona-se com as acusações que vêm de fora, acionadas por indivíduos ou grupos ligados

diretamente ao *establishment*.[6] O fato de haver um sistema interno de acusações é evidência da competição pelos escassos recursos, *rewards* disponíveis.

As posições mais assumidamente vanguardistas teriam, pelo menos, como projeto dispensar os benefícios e homenagens do *establishment*. Procurar canais de comunicações próprios, desvincular-se dos interesses comerciais são meios de reafirmar uma identidade e independência. No entanto, torna-se muito difícil encontrar grupos ou indivíduos que desempenhem esse papel plenamente, sem a necessidade de revê-lo e redimensioná-lo até com alguma dramaticidade. A categoria de acusação *oportunismo* pode ser acionada contra esses indivíduos e grupos. Trata-se de um processo aparentemente sem fim que marca verdadeiros ciclos de formação de grupos no mundo artístico-intelectual. A reelaboração e revisão de fronteiras internas e externas vincula-se a esse processo, com a fabricação constante de *outsiders* e desviantes.

IV — Portanto, o mundo artístico-intelectual e sua vanguarda estão e não estão no *establishment*. É esta ambigüidade que lhe dá uma de suas marcas mais distintivas. No caso brasileiro esse fazer e refazer fronteiras, transpor e voltar, aceitar e negar, tem aparecido com bastante nitidez. A empatia de que fala Mannheim — pôr-se no lugar do outro, relativizar-se — são as características que permitem esse movimento, acentuadas pela conjuntura sócio-histórica que aguça a instabilidade de uma base social, já de saída precária, dificultando a existência de *commitments* duradouros.

O fato é que o mundo artístico-intelectual, mesmo em seus setores e segmentos que possam parecer estar momentaneamente mais integrados, vive basicamente isolado. Isto se dá no caso brasileiro, com especial ênfase, devido ao fato de que as características básicas que definem o *ethos* do grupo encontram-se em choque com projetos básicos dos grupos que detêm o poder. Ou seja, a dúvida, a crítica, o pôr em questão são incompatíveis com o modelo autoritário dominante. Assim sendo, forçosamente,

---

[6] Creio que o mais importante trabalho sobre acusações ainda é o livro da ASA, organizado por Mary Douglas — *Witchcraft, Confessions and Accusations* (Douglas, 1970).

os canais de comunicação com outros grupos sociais são, em princípio, bloqueados. É claro, como já foi dito, que há brechas, mas aproveitá-las ou criá-las sempre requer esforço, empenho e cuidados especiais. As relações com o Estado são particularmente carregadas de ambigüidade. De um lado, critica-se o autoritarismo mas, por outro lado, há que buscar apoio na burocracia governamental para obter recursos financeiros ou, simplesmente, para não ser totalmente alijado através da censura, restrições, etc. Toda esta dificuldade de relacionar-se para fora leva o mundo artístico-intelectual brasileiro, especialmente carioca, a ser intensamente endogâmico. As pessoas sempre se encontram, vão a lugares onde sabem que encontrarão seus pares, casam-se e trocam de companheiro dentro do grupo, viajam juntos, etc. Com isto, em certos segmentos pode até desenvolver-se um *ethos* aristocratizante em que sejam ritualmente marcadas, através de uma etiqueta particular, as distâncias sociais e culturais entre o grupo e os *outsiders*.[7]

Fica evidente, portanto, a posição ambígua e relativamente isolada do mundo artístico-intelectual dentro da sociedade brasileira contemporânea. As acusações de desvio expressam o controle político a que são submetidos os chamados "produtores de cultura". Essas acusações somam-se a outros mecanismos de controle como a censura, o corte de verbas, as suspeitas propriamente políticas, etc.

Os setores vanguardistas mutáveis e instáveis expõem-se mais diretamente a acusações que concernem seu estilo de vida, seu comportamento cotidiano, na medida em que parecem expressar com maior vigor uma negação de alguns dos valores mais caros aos grupos que detêm o poder, como a disciplina, a produtividade e o moralismo. A crítica explícita ou implícita, ou até uma indiferença em relação a objetivos proclamados e exaltados, reforça a imagem negativa do artista e do intelectual. Só a própria natureza de uma sociedade complexa, heterogênea e com múltiplos domínios é que permite a sobrevivência e alguma continuidade da produção artístico-intelectual. De

[7] Discuto o problema do *ethos* aristocratizante em minha tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da USP (Velho, 1975).

qualquer forma a vivência de *stranger* no sentido de Simmel (Simmel, 1971), de estar e não estar, de pertencer e não pertencer, é uma característica que marca, profundamente, a experiência e o *ethos* do mundo artístico-intelectual brasileiro. Parece-me ser esta a explicação sociológica que está na origem de muitas crises e problemas de natureza aparentemente psicológica existentes nesse meio. Sem desprezar as experiências biográficas particulares, há que chamar atenção para estes limites e características de uma categoria social encurralada na sociedade brasileira contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

Barth, Fredrik (1970), *Ethnic Groups and Boundaries, The Social Organization of Culture Difference,* Bergen-Oslo: Universitets Forlaget e Londres: George Allen and Unwin.

Becker, Howard S. (1974), "Art as Collective Action" *American Sociological Review,* dezembro, Volume 39, N.º 6 e 1976, *Uma Teoria da Ação Coletiva,* Zahar.

Douglas, Mary (org.) (1970), *Witchcraft, Confessions and Accusations,* Londres: Tavistock.

Mannheim, Karl (1974), *Sociologia da Cultura,* Perspectiva, São Paulo.

Park, Robert E. (1967), *On Social Control and Collective Behavior,* The University of Chicago Press.

Simmel, Georg (1971), *On Individuality and Social Forms,* The University of Chicago Press.

Velho, Gilberto (1967), "Para que Sociologia da Arte no Brasil", *Cadernos Brasileiros,* Ano IX, N.º 40, março-abril.

Velho, Gilberto (1969), *Sociologia da Arte IV,* Coleção Textos Básicos de Ciências Sociais, Zahar.

Velho, Gilberto (1975), *Nobres e Anjos. Um Estudo de Tóxicos e Hierarquia,* Departamento de Ciências Sociais, USP, São Paulo.

3

Por Que os Índios Suya Cantam para as Suas Irmãs?

ANTHONY SEEGER

Tradução de ILANA STROZENBERG

Etno-musicologia abrange, num termo único, o que, há décadas, tem constituído dois interesses distintos: enquanto um grupo de estudiosos se interessa pela relação entre a música e a sociedade que a produz, um outro grupo se volta para o estudo dos sons musicais em si. As próprias questões colocadas pelos membros de um e de outro grupo refletem as diferenças nas suas orientações. Diante de um desempenho musical, um etno-musicólogo de orientação antropológica começa, em geral, por colocar duas perguntas aparentemente simples: "O que os membros deste grupo estão fazendo?" e "Por que o fazem desta maneira?".[1] Já um etno-musicólogo de orientação musicológica partiria de duas outras questões principais: "Quais os sistemas sonoros equivalentes ao que chamamos de música?" e "Quais as estruturas destes sistemas sonoros?". A primeira destas questões consiste numa avaliação e se apóia nas concepções ocidentais de música, e a segunda focaliza apenas uma parte do domínio mais amplo abrangido pela primeira questão do antropólogo.

[1] Como buscar as respostas para estas questões e que aspectos enfatizar têm sido temas de muita divergência entre antropólogos e etno-musicólogos. As duas questões, no entanto, são formuladas em geral por todos eles.

Embora as duas orientações dos etno-musicólogos sejam em princípio complementares, os trabalhos publicados neste campo tendem a privilegiar apenas uma das orientações em detrimento da outra. Os estudos que focalizam a relação entre música e sociedade permanecem freqüentemente nos níveis da classificação ou dos valores e, ou não tratam dos sons em si (Zemp |1971|), ou são severamente criticados por sua falta de acuidade musical (resenhas de Merriam |1967| por Powers |1970| e Kolinski |1970|). Inversamente, a maioria dos estudos centrados nas estruturas sonoras não considera as relações entre estas estruturas e outros aspectos da sociedade cuja música se está analisando (a revista *Ethnomusicology* apresenta vários exemplos desse tipo de abordagem). Um dos resultados da diferença entre as questões colocadas a respeito de um desempenho musical vem sendo uma longa, e por vezes áspera, polarização entre a *etno* e a *musicologia* no interior da disciplina.[2] [3]

Apesar de suas diferenças, os etno-musicólogos dos Estados Unidos em geral concordam em afirmar — um pouco como uma questão de fé — que a música está de algum modo relacionada com a sociedade que a produz. É necessário, no entanto, ir além dessas generalizações otimistas e investigar a natureza da vinculação postulada através de estudos que analisem tanto as estruturas sonoras produzidas quanto a sua relação com os seres humanos que a produzem.

O corpo deste ensaio consiste numa análise de um único gênero musical — a *akia* — encontrado entre os

---

[2] Esta situação foi descrita por Merriam (1969, 1973). Há algumas exceções a esta polarização, entre as quais C. Seeger (1940, 1970) e Blacking (1973).

[3] A música das sociedades indígenas brasileiras tem sido objeto de estudos esporádicos e é ainda muito pouco conhecida. Os primeiros viajantes freqüentemente coletavam exemplos musicais, mais tarde registrados em suas publicações. São importantes as coleções fonográficas pioneiras feitas por Roquette Pinto (1935) e Kock-Gruenberg (1923). O trabalho decisivo sobre instrumentos musicais é de autoria de Izikowitz (1935). As análises das músicas coletadas eram geralmente realizadas por pessoas não familiarizadas com outros aspectos das sociedades a que aquelas pertenciam e, portanto, restringiam-se ao estudo dos sons musicais em si. Entre estas análises encontram-se os trabalhos de Luis Heitor Correa Azevedo (1938) e Helza Cameu (1956, 1962).

índios Suya do Brasil Central.[4] Duas abordagens complementares são utilizadas: a primeira é uma análise da *akia* à luz da organização cosmológica e social dos Suya em busca de princípios que lhes sejam comuns; a segunda consiste no exame do contexto total em que este gênero musical se atualiza, de modo a verificar que tipo de pressões o contexto exerce sobre os sons produzidos, e vice-versa. Se o contexto influi sobre os sons, é também bastante provável que estes, por sua vez, contribuam para criar, ou até mesmo alterar, o contexto em que serão produzidos.

Esta não pretende ser uma análise da música Suya em geral, assim como um estudo da sonata não poderia ser tomado por uma análise da música ocidental. O que desejo aqui, especificamente, é demonstrar a inter-relação existente entre determinadas características da sociedade em que um certo gênero de música aparece, o contexto de seu desempenho e os sons efetivamente produzidos durante este desempenho. Estarei, com isso, dando um exemplo de como as relações entre música e sociedade, e entre os sons musicais em si, podem ser reunidas numa mesma análise.

ESTRUTURA E DESEMPENHO

A análise de domínios diferentes em busca de princípios comuns é uma prática tradicional na antropologia e na música. Tanto as relações sociais e as especulações cosmológicas quanto as criações musicais são fenômenos estruturados. A análise de sistemas de papéis e *status* bem como de valores e crenças vem, há muito, merecendo o interesse de antropólogos (entre outros Radcliffe-Brown [1973]; Radcliffe-Brown e Forde [1950]; Evans-Pritchard [1940], Fortes [1958 e 1959]; Lévi-Strauss [1949 (1976),

[4] O autor e sua esposa realizaram um trabalho de campo no total 18 meses entre os Suya; em 1971-1973, financiados por uma bolsa do Training Program in Behavioural Sciences USPHS GM 1059 e, em 1976, financiados com recursos próprios. O trabalho de campo foi realizado de acordo com a tradição antropológica de observação participante — morando numa casa Suya, aprendendo sua língua, caçando, pescando, plantando uma roça e fazendo perguntas. O autor participou integralmente dos acontecimentos musicais dos Suya e foi por eles considerado como um razoável cantor de *akia*. É, em parte, da euforia de cantar por quinze horas seguidas que este trabalho se desenvolveu.

1963, 1964, 1966, 1968, 1971]; Geertz [1973]. A música é também altamente estruturada, operando de acordo com regras definidas no que diz respeito à forma e ao conteúdo. Assim, por exemplo, os sons cujos princípios de organização não são perceptíveis para uma determinada audiência são freqüentemente rejeitados por ela como simples "ruído".

Dentro de determinados limites, no entanto, a vida social, a cosmologia e a música têm lugar para a variação, a interpretação e a especulação. Atores individuais escolhem alternativas e interpretam. Do mesmo modo, compositores e músicos trabalham segundo as regras de sistemas musicais dados de maneiras que podem ser consideradas inovadoras e/ou artísticas. Além de certos limites, todavia, a maioria das sociedades aplica sanções, seja através de estigmas, da excomunhão ou, ainda, através de críticas negativas e da perda de público. Na medida em que as interpretações, as especulações e a criatividade surgem de situações específicas, pode-se analisá-las com sucesso a partir da perspectiva do desempenho. Neste sentido, o desempenho é a conjunção da tradição, da prática e da emergência de novas formas.

A perspectiva do desempenho e o reconhecimento da importância do contexto em que se realiza representam tendências crescentes nos estudos das diversas formas de comportamento social. Nas ciências sociais esta abordagem foi proposta por Goffman (1958); na lingüística, por Hymes (1962) e Bauman e Sherzer (1974); no folclore por Abrahams (1968) e Ben-Amos e Goldstein (1974); e, na música, mais recentemente, por Herndon e Brunyate (1975). Essas análises dedicam uma maior atenção às variações no que é apresentado e à situação em que a apresentação se produz. Os desempenhos musicais, por exemplo, são considerados como inseridos em, e tornados significativos em relação a, contextos relevantes (Bauman 1975: 35). Por contexto entende-se, principalmente, aquilo que se pode descobrir através de investigações do tipo "quem", "o que", "onde", "quando", "como", "para quem", e "por quê?". Muito embora os sons produzidos durante uma apresentação musical sejam facilmente captados em aparelhos de gravação, uma série de coisas que afetam os sons mas que, em si, não podem ser gravadas podem estar acontecendo. Estes contextos "extramusicais" po-

dem fazer com que duas apresentações de uma mesma música escrita resultem bastante diferentes. A ingenuidade intencional da primeira pergunta formulada pelo antropólogo — "O que é que eles estão fazendo?" — tem o objetivo específico de evitar *bias*, tais como o pressuposto de que os aspectos importantes do domínio que se deseja investigar são conhecidos de antemão. Para se abordar a questão de por que certas formas musicais possuem determinadas estruturas sonoras, a música não deve ser pensada apenas como uma estrutura de sons, mas, sobretudo, como um acontecimento que se configura como desempenho e está inserido numa sociedade e numa situação dadas.

Na medida em que a análise da *akia* Suya vai depender, fundamentalmente, da inclusão do contexto de seu desempenho na interpretação das estruturas sonoras vou, em primeiro lugar, fazer uma comparação entre duas situações de apresentação musical na cultura ocidental que, além de esclarecer a argumentação desenvolvida até o momento, deverá justificar a análise que se segue.

Tanto a "música clássica" quando o *rock* são produtos da cultura européia. Um concerto de música clássica e um festival de *rock*, no entanto, se diferenciam em vários aspectos que não simplesmente o dos sons produzidos numa e outra ocasião.

Num concerto de música clássica — digamos durante a apresentação de um concerto de cordas — os sons estão relativamente divorciados de outros aspectos da vida em torno. Os concertos se realizam num local especialmente afastado das residências do público, geralmente num centro populoso, e acontecem num horário especial — depois do "trabalho" e antes de "dormir". As roupas usadas na ocasião refletem, em geral, o *status* de cada um na comunidade mais ampla. Uma vez no interior da sala de concertos, projetada em função da acústica, o público senta-se silenciosamente em poltronas confortáveis, de frente para os concertistas. As luzes da platéia são apagadas e as que permanecem acesas focalizam os músicos. Como a atenção do público deve se concentrar nos sons vindos dos concertistas, e o volume dos sons dos instrumentos é relativamente fraco, tenta-se evitar qualquer outro som. Os músicos entram e saem do palco de maneira estilizada, tocam segundo partituras escritas e não falam com o pú-

blico. Este, por sua vez, só se comunica abertamente com eles em determinados momentos da apresentação, especialmente no final. Tanto os comentários feitos logo após o espetáculo quanto as matérias publicadas a respeito nos jornais, no dia seguinte, versam sobre os sons estruturados que foram nele produzidos e a sua relação com os de outras apresentações das mesmas obras. Ocasionalmente, encontra-se alguma notícia sobre quem compareceu ao concerto e como estavam trajados; isto, porém, nas colunas sociais.

Tudo isto pode ser contrastado com o que acontece por ocasião de um concerto de *rock*, como os que foram populares nos Estados Unidos, no final dos anos 60. O festival de Woodstock, que também apareceu em versão cinematográfica, é um bom exemplo. Assim como os concertos de música clássica, os concertos de *rock* eram também realizados em locais especialmente afastados das casas do público, mas, ao contrário dos primeiros, geralmente longe dos centros populosos, em ambientes bucólicos — no campo, perto de praias, nas montanhas. Como os locais não eram escolhidos em função de suas qualidades acústicas, um vasto equipamento de amplificação tornava-se necessário. A música se prolongava por horas todos os dias e, na medida em que ninguém no público estava trabalhando e que o sono era irregular, ele não se situava rigidamente entre o trabalho e a hora de dormir. As roupas, quando usadas, eram informais e, idealmente, negavam diferenças de *status*. Durante a apresentação, o público nem sempre permanecia sentado ou se mantinha em silêncio. Dançava-se, conversava-se, comia-se, tomavam-se drogas, fazia-se amor, enfim, acontecia de tudo no decorrer do espetáculo. Isto só era possível porque o volume da música era suficientemente forte, fazendo-se ouvir apesar de todas aquelas atividades que, por sua vez, eram consideradas como parte do prazer tirado da música. Os artistas utilizavam formas extramusicais de comunicação: moviam-se com gestos exagerados e extáticos e falavam diretamente com o público. A música não obedecia a uma partitura mas incluía uma grande parte de improvisação. Através do que era ostensivamente um acontecimento musical, muitos elementos do público acreditavam ter descoberto uma nova forma de relacionamento humano. Descrições feitas por alguns dos participantes naquela

época revelam um sentimento de catarse e de liberação das estruturas de sua própria sociedade, semelhante ao que Victor Turner, deu o nome de *communitas* (V. Turner 1968). Durante algum tempo, pessoas da idade da maioria do público presente ao festival se autodenominaram de "a geração Woodstock". A nova relação fora criada através de um acontecimento musical e de outros acontecimentos musicais posteriores. A própria música, através de seu ritmo, de sua estrutura flexível, de sua relativa simplicidade estrutural e do apelo que exercia sobre um determinado grupo de idade, contribuíra para criá-la.

O contraste entre um concerto de música de câmara e um concerto de *rock* parece óbvio, mas as lições que dele se podem tirar talvez não o sejam. Se um grupo de *rock* se apresentasse vestido a rigor, sem movimentos dramáticos ou comunicação verbal com o público e, se esse público permanecesse sentado em silêncio, manifestando-se apenas ao final de cada número, novas pressões se exerceriam sobre a música e ela já não seria mais a mesma. Um quarteto de cordas que tocasse em Woodstock também sofreria conseqüências, nem que fosse apenas pela insuficiência da amplificação mecânica e pela ausência dos habituais auxílios à concentração.[5]

Uma vez esclarecida a importância do acontecimento musical total para os sons produzidos, o restante deste ensaio se divide em duas partes. A primeira é uma descrição da *akia*, ou "o que eles estão fazendo". A segunda é uma análise de por que a *akia* tem a forma que tem ou "por que eles a fazem desta maneira".

A AKIA: O QUE ELES ESTÃO FAZENDO

Os índios Suya falam uma língua da família Gê e vivem dos produtos da caça, pesca e agricultura de queimada, no Parque Nacional do Xingu. Sua única aldeia consiste num círculo de casas em torno de uma praça

[5] A interação entre músicos e público foi comentada de maneira interessante por Stalder (1974) a respeito da música na Índia. A autora faz também as seguintes especulações sobre as apresentações de *jazz*: "Eu me pergunto se uma das razões do declínio do *jazz* nos anos 50 e 60 não se encontra talvez no fato de que os músicos de *jazz*, no seu esforço para livrar a sua música da associação com os bordéis, não a tenham livrado também, inadvertidamente, de uma de suas fontes de criação: o público receptivo" (Stalder, 1974:8).

aberta onde fica a casa dos homens. A organização espacial da aldeia é importante para os Suya e será discutida mais adiante. As etapas do ciclo de vida masculino são marcadas por ritos de passagem elaborados, em que o movimento espacial no interior da aldeia é enfatizado e nos quais a música desempenha um importante papel. Os ciclos das estações, igualmente, são marcados através da música e de rituais.

Os Suya se definem enquanto grupo, distinto dos demais grupos que conhecem, pelo uso de discos labiais e auriculares e pelo gênero de música a que chamam *akia*. O termo *akia*, em outros contextos, significa "gritar" e, de fato, as canções de *akia* se distinguem por serem cantadas por indivíduos masculinos, isoladamente ou em grupo, sempre em voz muito aguda. Quando um grupo de homens canta junto, cada um deles canta a sua própria *akia* o mais agudo que puder. Por ocasião das cerimônias, no climax final que dura toda a noite, os homens são capazes de cantar as suas respectivas *akias*, todos ao mesmo tempo, por até dezesseis horas seguidas. Este gritar coletivo de melodias díspares produz uma cacofonia impressionante. A extensão do tempo que os Suya passam cantando *akia* e a importância que lhe atribuem fazem deste gênero de canção um elemento central de seu repertório cultural. Tanto pela sua grande estridência quanto por sua importância cultural, a *akia* coloca um problema para o etnomusicólogo.

A Figura I é uma transcrição aproximada de uma estrofe musical cantada por um Suya em 1972, e que foi considerada por ele e por outros como uma boa *akia*.[6] Embora o leitor deva evitar tirar muitas conclusões sobre este gênero musical a partir de um só exemplo, a Figura I ilustra certas características que são comuns a todas as *akias*. A melodia começa com a sua nota mais aguda. Praticamente todas as mais de 50 *akias* coletadas começam com a nota mais aguda ou com a sensível um grau abaixo daquela nota, subindo diretamente para ela. A linha melódica global de toda *akia* é descendente ou "em planos", com um intervalo aproximado de uma quinta. A última nota da estrofe é o seu tom mais grave. Geralmente, há uma divisão entre o

[6] Devo esta transcrição a Eeero Tarasti, do Departamento de Música, Universidade de Helsínqui, Finlândia. Tomei a liberdade de rever a sua apresentação visual.

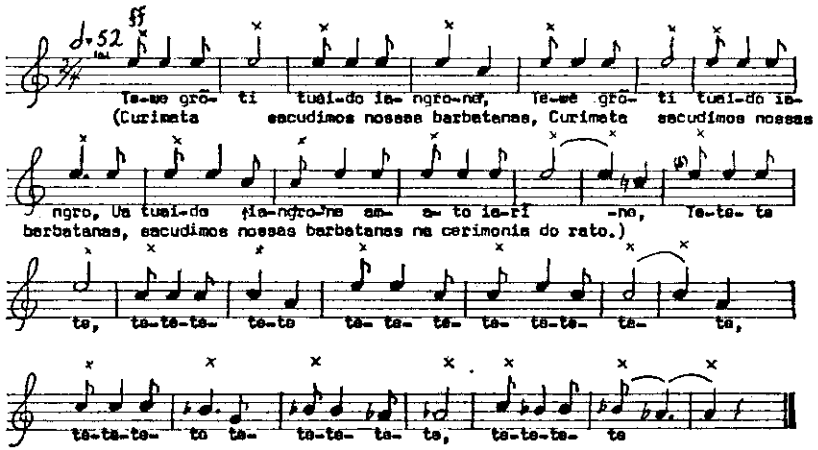


FIGURA I: A *Akia* de Uetagu — 1972

Indica um tom, um microintervalo acima do tom indicado.
Indica o som do chocalho de piqui.

QUADRO I: Algumas características das canções Suya

(O sinal positivo (+) na coluna indica que o primeiro termo do par de alternativas é característico do gênero; o sinal negativo (−) indica que o segundo termo do par é que é característico)

Características	*akia*	*ngere*	*agachitum ngere*
Cantor: indivíduo/uníssono	+	−	+
Instrumento: um chocalho para cada homem/um chocalho para todos	+	−	nenhum
Registro da voz: muito agudo e tenso/ grave e descontraído	+	−	−
Volume da voz: muito forte/moderada	+	−	−
Andamento: varia com os movimentos/ principalmente fixo	+	−	+
Linha melódica: "em planos" ou descendente/plana	+	−	−
Forma melódica: estrofe única/outra	+	+	+
Localização: dentro e fora da aldeia/só dentro da aldeia	+	−	+
Cantores: só homens/às vezes, também mulheres	+	−	+

lugar em que a melodia continua voltando para a(s) nota(s) mais aguda(s) e aquele em que começa a descer (letra *b* na Figura I). Este ponto corresponde muitas vezes ao momento em que se interrompem as palavras com sentido e começa-se a cantar através de sílabas sem nexo, que servem apenas de suporte para a melodia. (Segundo os Suya, as sílabas *te-te-te-te* são apenas "palavras de música".)

Alguns dos elementos da Figura I, no entanto, não se mantêm constantes no decorrer de todo o canto da *akia* transcrita. O primeiro tom varia de acordo com o estado da voz do cantor e o contexto em que estiver cantando. O andamento, por sua vez, também varia, dependendo inteiramente dos movimentos corporais que o acompanham.

O Quadro I compara os traços característicos da *akia* com os de dois outros gêneros musicais: o *ngere* (canções graves cantadas em uníssono), e o *agachitum ngere* (canções graves cantadas individualmente). O quadro não é uma descrição de estilos de canções, mas visa, tão somente, indicar algumas das características que distinguem a *akia* de dois outros gêneros musicais dos Suya.

O andamento e o ritmo da *akia* são construídos em torno do som percussivo de chocalhos feitos de sementes de piqui. Na Figura I, o som do chocalho está marcado por *x* e coincide com uma batida do pé direito. Esta batida pode ser feita parado, marchando, ou com um passo saltado (*iarĩ*). O andamento dos movimentos e, conseqüentemente, da canção, varia segundo o momento da cerimônia, o fato de o cantor se apresentar individual ou coletivamente, e, também, com o seu grau de cansaço.

O timbre da voz é forçado, e algumas vezes se quebra. No decorrer da noite, à medida em que o cantor vai ficando rouco, a altura do tom de sua *akia* desce progressivamente. A altura inicial do canto varia também com a idade do cantor. Espera-se que os homens jovens se esforcem para cantar no tom mais agudo possível. Os homens casados e com muitos filhos podem começar um pouco mais grave. Os mais velhos, devido talvez ao esforço de cantar *akia* por muitos anos, freqüentemente sentem dificuldade de falar e parecem perpetuamente roucos. Assim, cantam num tom mais grave ou emitem um determinado grito em falseto que é a prerrogativa dos velhos.

Muito embora toda *akia* obedeça a esses padrões gerais, cada uma delas deve também ser reconhecidamente diferente de todas as demais *akias* cantadas concomitantemente. As diferenças entre as *akias* se fazem notar nos modelos rítmicos — através do uso de tresquiálteras,* síncopes* e pausas* —, na letra *e* em determinados traços melódicos.

Os Suya dividem a *akia* de duas maneiras: pela estrutura do todo e pela estrutura da estrofe. Ao nível da estrofe, a parte com palavras (letra (a) na Figura I) é chamada de "dizer o nome", *sinti iaren*, e aquela em que se cantam apenas as sílabas musicais (b) é chamada de *kuré*, que se pode traduzir como "acaba". O número de frases dedicadas ao "dizer o nome" e ao "acaba" varia nas diferentes *akia*.

Vista como um todo, a *akia* possui uma estrutura mais ampla do que a da estrofe isolada que ilustra a Figura I. Sempre com base numa mesma linha melódica, com exceção de uma única coda,* a *akia* tem várias divisões maiores. A Figura II apresenta as partes da *akia* que serão discutidas no texto. A divisão principal é aquela que separa a *akia* em duas partes: o "início" (*Kradi*) e o "fim" (*Sindaw*). Estas duas partes, por sua vez, se subdividem internamente de modo idêntico: ambas se abrem com o canto da estrofe musical sem nenhuma palavra, apenas *te-te-te-te* em toda ela; e ambas concluem com uma pequena coda que consiste na repetição da parte *te-te-te-te* da estrofe (*b* na Figura I). As subdivisões das duas partes principais da *akia* recebem nomes específicos.

1. *Kwã kaikaw*. O termo *kaikaw* é usado para traduzir a palavra "pobre" e significa "sem coisas" ou "sem posses

---

* *Tresquiálteras*: "Quiáltera de três figuras, que tomam o lugar de duas" [uma quiáltera é a "redução ou ampliação ocasional do valor das notas que formam uma unidade de tempo ou de compasso"]. *Síncope*: "Som articulado sobre um tempo fraco, ou parte fraca de um tempo prolongado ou prolongada sobre o tempo forte ou a parte forte do tempo seguinte". *Pausa*: "A duração dos silêncios de um trecho musical" (*Novo Dicionário Aurélio* (org.) Aurélio Buarque de Holanda Ferreira).

* *Coda*: "Fragmento musical acrescentado como apêndice conclusivo de uma peça em que há repetições" (*Novo Dicionário Aurélio* (org.) Aurélio Buarque de Holanda Ferreira).

importantes" (tais como dinheiro). Quando empregado para descrever uma das partes de uma *akia*, o termo se traduziria melhor como "a parte sem substância". Este "sem substância" apresenta ainda duas outras subdivisões: o "realmente sem substância" (*kaikaw kumeni*) e a "aproximação do nome" (*sinti sara*). O "realmente sem substância" é a parte em que apenas as sílabas sonoras são cantadas durante toda a estrofe. Após ter cantado dessa forma por uma ou várias vezes, o cantor começa a introduzir algumas palavras no seu canto sem, no entanto, introduzi-las todas. Mais especificamente, ele não canta ainda o nome do animal que dá identidade à parte principal que estiver cantando. Do mesmo modo que a parte "sem substância", a "aproximação do nome" pode ser cantada uma ou várias vezes antes de se passar para a próxima subdivisão. A *akia* composta por este autor em 1976 apresentava a seguinte "aproximação do nome":

> Me aproximo do meu nominado, eu danço.
> Me aproximo do meu nominado, eu danço.
> Me aproximo do meu nominado. Te-te-te-te...

2. *Sinti iaren.* Esta expressão, que pode ser traduzida como "dizer o nome", designa a parte da *akia* que se inicia quando o cantor começa a introduzir o nome de uma determinada espécie da flora ou da fauna na primeira linha da estrofe. O nome do animal — trata-se geralmente de um animal — é utilizado na identificação das diferentes *akias*, e seu uso é bastante freqüente ao se fazer referência às *akias* de outras pessoas. O "dizer o nome" da *akia* composta para o autor em 1976 era:

> Rato grande dança.
> Me aproximo de meu nominado, eu danço.
> Me aproximo de meu nominado. Te-te-te-te...

O "dizer o nome" constitui o verso completo e é cantado várias vezes. Às vezes, durante horas a fio.

3. *Kuré.* Para concluir a primeira parte principal da *akia*, o *te-te-te-te* é repetido uma vez como uma espécie

de coda. Feito isso, o cantor pode cantar o "fim" ou segunda parte principal de sua *akia*, ou, então, mudar para uma outra.

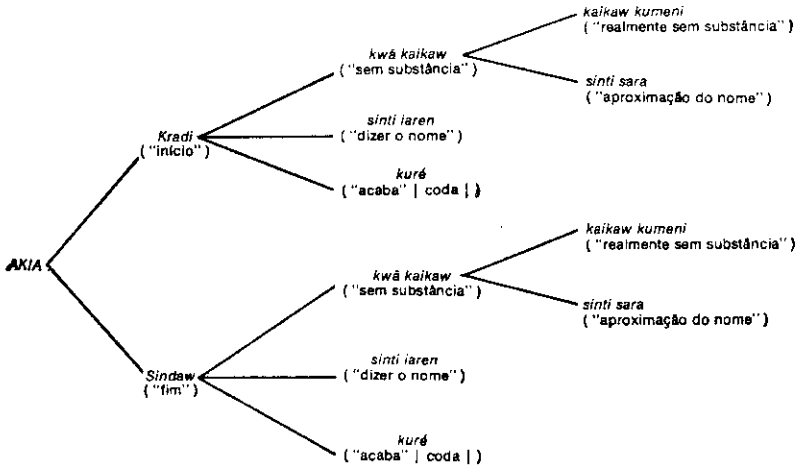


FIGURA II: As partes da *akia*

O "início" (*kradi*) e o "fim" (*sindaw*) da *akia* são estruturalmente idênticos e se diferenciam principalmente pela letra. Os animais nominados no "início" e no "fim" nunca são os mesmos. O "fim" da *akia* composta para o autor em 1976 tinha o seguinte "dizer o nome":

> Rato vermelho.
> Vou cortar a máscara, eu danço.
> Vou cortar a máscara. Te-te-te-te...

A primeira e a segunda partes da *akia* são mantidas separadas. Numa cerimônia, há momentos em que todos os homens devem cantar o "início" e outros em que todos devem cantar o "fim". Há também certas ocasiões em que o "início" é cantado na frente do lado leste da casa dos homens e o "fim", na frente do lado oeste.

A estrutura total da *akia* surge de forma extremamente clara quando se observa o modo pelo qual um can-

tor-compositor ensina uma das canções do gênero a alguém que não seja compositor. O professor canta primeiro as partes "sem substância", "aproximação do nome" e "dizer o nome", repetindo duas vezes cada uma (duas estrofes). A coda, então, é cantada, apenas uma vez. Feito isso, e após uma breve pausa para "pensar" e "ouvir", o professor procede da mesma maneira com o "fim".

As *akias* estão constantemente sendo criadas. Cantam-se novas *akias* sempre que se realiza uma cerimônia em que elas aparecem. Assim, num determinado ano, um Suya canta várias novas *akias*. O repertório ao vivo de *akias* é muito extenso e, na medida em que novas *akias* são aprendidas, as antigas são esquecidas. Além das suas próprias *akias*, compostas para cerimônias anteriores, um Suya sabe também as *akias* mais famosas de alguns de seus parentes — geralmente avós, pai e irmãos da mãe. Há ocasiões em que um Suya é capaz de cantar as *akias* de um parente masculino ininterruptamente durante um dia inteiro. Como se vê, a *akia* é um gênero musical vivo e criativo, muito embora esta criatividade se exerça no interior de determinados limites importantes. Estes limites podem ser resumidos como: 1) uma estrutura caracterizada por uma divisão dualista em "início" e "fim", além de outras subdivisões menores; 2) uma melodia caracterizada por uma linha "em planos" ou descendente; 3) uma voz forte e forçada e cujo tom é o mais agudo que se conseguir atingir cantando.

A SOCIEDADE SUYA: POR QUE ELES FAZEM ASSIM

A análise dos sons e da estrutura da *akia* realizada na seção anterior é puramente descritiva. Muitas das análises da música não ocidental param neste ponto, limitando-se a conclusões do tipo: "Esta é a música dos ... e a maneira como a cantam". A questão do "porquê", no entanto, é não apenas perfeitamente legítima mas, na verdade, imperativa. Mais especificamente, no caso da *akia*, as questões são por que as divisões dualistas são uma constante do gênero, por que as canções são "sem substância" até que o animal seja nominado, por que o estilo é tenso e estridente, a linha melódica é "em planos" e a altura do tor e o andamento são variáveis. Dever-se-ia ainda inda-

gar por que todos os Suya cantam as suas respectivas *akias* ao mesmo tempo e, finalmente, por que cantam em geral. Serão estas, justamente, as questões desenvolvidas nesta seção.

O dualismo que caracteriza a estrutura da *akia* está relacionado com a estrutura igualmente dualista da organização social e da cosmologia dos grupos que a cantam. Os sistemas simbólicos e as formas de organização social das sociedades de língua Gê do Brasil central têm sido freqüentemente analisados a partir da generalidade das representações dualistas (Lévi-Strauss 1963 caps. VII, VIII; 1964; Maybury-Lewis 1967; Melatti 1970; Seeger 1974; Da Matta 1976; T. Turner, mimeografado, s.d.). Reconhecem-se, por exemplo, apenas duas direções. Do mesmo modo, a sociedade é dividida em vários tipos de metades e existem dois papéis de liderança (Seeger 1974). Tanto uma equivalência lingüística quanto o modo de cantar revelam uma associação entre as partes da *akia*, as metades da organização social e as direções no espaço. O leste é chamado de *kaikwa kradi*, que significa "início" ou "base do céu", e o oeste de *kaikwa indaw*, que se traduz como "fim do céu". Nas corridas de tora, a metade *ambanyi*, que se localiza no lado leste da casa dos homens, carrega a base (*kradi*) de um tronco de buriti, enquanto os *krenyi*, localizados no lado oeste da casa dos homens, carregam a sua parte superior (*sindaw*). Ora, a primeira parte da *akia* também se chama *kradi* e, em determinadas cerimônias, deve ser cantada na frente do lado leste da casa dos homens. Inversamente, a segunda parte da *akia* é chamada *sindaw* e deve, nestas mesmas ocasiões, ser cantada na frente do lado oeste da casa dos homens.

Há, portanto, uma congruência entre a estrutura diádica da *akia* e as características diádicas dos cosmos e dos grupos sociais que as cantam. As mesmas pressões sobre a forma operam na produção simbólica (música), na organização dos grupos sociais e nos demais domínios da sociedade Suya.

Muitos estudiosos da organização social dos grupos Gê afirmam que o dualismo destas sociedades está fundado numa relação de tensão dinâmica, oposição e transformação mútua entre os domínios que se costuma chamar de "natureza" e "cultura" ou, ainda, de "natureza" e "sociedade". (Lévi-Strauss 1964, 1966, 1968, 1971; Melatti

1970; Seeger 1974; Da Matta 1976; T. Turner, mimeografado s.d.). Entre os Suya, a "sociedade" é sinteticamente representada, espacialmente, pela praça no centro da aldeia e, socialmente, pela coletividade de homens adultos. A "natureza", por sua vez, é espacialmente sintetizada pela floresta circundante e, fisicamente, por determinados animais. As regiões intermediárias são consideradas "sociais" ou "naturais", segundo o contexto e os níveis em que se estabelece o contraste.

Nem a "natureza", nem a "sociedade", no entanto, teriam existido sempre na sua forma atual. Segundo a mitologia Suya, houve um tempo em que a onça possuía o fogo, um rato possuía roças e certas pessoas que moravam embaixo da terra possuíam o sistema de nominação, enquanto os Suya não possuíam nada disso. Através de uma série de incidentes, os homens foram adquirindo todas essas coisas, ao mesmo tempo que os animais e as pessoas embaixo da terra as foram perdendo. Mas como os processos de transformação são recíprocos, alguns homens também se transformaram em animais.

A partir desta perspectiva, pode-se compreender a importância dos nomes de animais. Como foi visto anteriormente, as *akias* são "sem substância" até que um animal seja nominado. Isto se explica pelo fato de se acreditar que toda música é aprendida com os animais, cuja linguagem os cantores-compositores têm um dom especial para ouvir e entender (Seeger 1974). Antes de ensinarem as canções aos outros homens, eles vagueiam pela floresta à escuta de canções da espécie ou tipo particular de animal, ou planta, cuja linguagem conhecem. De volta à aldeia, ensinam as canções ouvidas aos outros homens. O processo através do qual são adquiridas as coisa essenciais à continuidade social — fogo, produtos das roças, nomes — prossegue com a obtenção e canto de novas *akias* do domínio natural; *akias* estas que são cantadas por ocasião dos ritos de passagem. O ato de aprender e cantar novas *akias* é, assim, parte de um longo e permanente processo de obtenção de coisas do reino animal em proveito dos humanos. O animal nominado na *akia* é, justamente, aquele de quem a canção foi aprendida. Portanto, a divisão entre uma parte "sem substância" e uma parte em que se "diz o nome" tem um significado cosmológico.

Discutiu-se até aqui a estrutura dualista da *akia* e a importância dos nomes de animais que nela aparecem, mostrando-se a sua relação com a estrutura social e as crenças sobre os cosmos. Estas características são verdadeiras para todos os gêneros de música dos Suya. Nada, no entanto, foi dito a respeito dos detalhes musicais que diferenciam a *akia* do restante da música Suya. Para se entender o porquê das características distintivas da *akia* será necessário voltar ao contexto em que são cantadas, à intenção dos cantores e a aspectos específicos da organização social Suya.

Os Suya afirmam que cantam *akia* para as suas irmãs. Apesar de o público se constituir, normalmente, de todas as mulheres da aldeia, as irmãs de um homem são tidas como os verdadeiros juízes de seu desempenho. Dizem os Suya que suas irmãs ficariam "tristes" se um homem não aprendesse uma nova *akia* para uma determinada cerimônia, ou se a cantasse mal, mas que, inversamente, ficariam "felizes" se ele a cantasse bem e possuísse uma *akia* particularmente reconhecível e memorável, que pudesse ser ouvida e identificada acima do canto de todos os demais. O desejo de cada homem é, portanto, cantar forte, clara e individualmente.

A intenção do intérprete, seja qual for a música, é consideravelmente importante. No caso da *akia,* quando cada homem canta para pessoas diferentes, a intenção individual aparece tanto na estrutura musical quanto no estilo do canto. Como cada homem deseja que sua *akia* seja ouvida não apenas melhor do que as demais, mas também apesar delas, todos têm que cantar forte e em tons agudos. Toda cerimônia tem vários momentos em que todos os homens começam a cantar as suas *akias* ao mesmo tempo. Para serem ouvidas e apresentar alguma linha melódica — algumas *akias* praticamente não têm melodia até a frase final — a melodia de cada uma só pode ser descendente. O final da estrofe permite dar à voz um breve descanso antes de se retornar aos tons mais agudos na repetição. Finalmente, o timbre forçado é, como a altura da voz, um resultado do objetivo de ser ouvido por parte do cantor.

Os contextos em que as *akias* são cantadas não poderiam deixar de influir sobre a sua composição. A necessidade de ser ouvido, individualmente, mais forte do que

os outros devem ser congruente com os aspectos característicos do gênero que foram anteriormente descritos. A variação rítmica e melódica bem como a variação na letra das canções resultam da importância de ser audivelmente reconhecível e individualizável. Uma *akia* que não cumprisse simultaneamente as normas de conformidade e originalidade não seria apreciada pelo seu público e, uma vez cantada, seria rapidamente esquecida. Talvez nem mesmo se chegasse a cantá-la.

A idéia desenvolvida até aqui é a de que, na medida em que cada homem Suya canta para as suas próprias irmãs, as *akias* possuem certas características musicais que lhes são impostas pelo contexto. Restam ainda duas questões: 1) por que os Suya cantam para as suas *irmãs*? e 2) por que *cantam* para as suas irmãs? Por que não cantar, por exemplo, para as suas esposas? E por que cantar?

Um dos contrastes mais importantes da sociedade Suya está na diferenciação entre parentes consangüíneos e parentes por casamento. O termo empregado para consagüíneos — *kwoiyi* — é mais bem traduzido como "nós" e se opõe a *kukidi*, que se pode traduzir como "outros". Os Suya afirmam que todas as pessoas partilham uma substância física com seus pais, irmãos, irmãs e os próprios filhos. As relações entre estes parentes se caracterizam pela intimidade e cooperação. O fato de todos guardarem *resguardo* quando um deles é ferido, por exemplo, se explica pelo fato de se acreditar que a ingestão de alimento temperado por qualquer um deles resultaria na inflamação da ferida de um irmão, como se ele próprio a tivesse comido. Há, portanto, identidade física. Nenhuma restrição deste tipo se aplica aos parentes relacionados pelo casamento, o cônjuge, inclusive, com quem as relações se caracterizam pela "vergonha" (*hwiasam*).[7] Todo homem possui, assim, duas famílias e duas lealdades: a família na qual nasceu e a família para a qual entra quando se casa e onde seus filhos crescem. Estas famílias se localizam em casas diferentes; uma vez que, ao casar, um homem deve residir na casa da família de

[7] Roberto Da Matta (1976) descreve um conjunto semelhante de crenças encontrado entre os Apinaye, sociedade da mesma família lingüística dos Suya.

sua esposa, enquanto suas irmãs permanecem com o grupo de residência natal.

Os ritos de passagem dos Suya são centrados na transferência do rapaz de sua residência natal para a casa dos homens e, de lá, para a casa de sua esposa. Uma vez na casa dos homens, jamais voltará a dormir na sua casa natal. Uma vez na casa da esposa, lá deve permanecer. Um homem muitas vezes sente "vergonha" de entrar na casa de sua irmã porque é também ali que mora o marido dela. Verifica-se, desse modo, uma atenuação geral das relações entre um homem e sua família de nascimento, na medida em que é iniciado, casa-se e constrói sua própria família.

Em todas as cerimônias Suya, no entanto, as relações com os consangüíneos — especialmente com as irmãs e seus filhos — são mais enfatizadas do que as relações com os afins. Por exemplo, ao invés de dar comida à sua esposa e ocupar-se dos próprios filhos como na vida cotidiana, um homem dá comida às suas irmãs, de quem também a recebe, e dança com alguns dos filhos delas, a quem transmite seus nomes. Nota-se, em determinadas cerimônias, uma forte oposição e hostilidade simbólicas entre os membros da família de nascimento e certos grupos de nominação, bem como entre consangüíneos e afins. As cerimônias invertem, desse modo, a tendência que leva a um envolvimento crescente da pessoa com sua própria família e com o seu cônjuge, enfatizando os fortes laços que a ligam aos irmãos de sexo oposto, espacialmente afastados de sua residência. O canto dos Suya é, portanto, uma entre várias ações rituais voltadas para os parentes consangüíneos de um homem e, em particular, para as suas irmãs.

Um homem *canta* para a sua irmã porque o som é capaz de estabelecer uma ponte através da distância espacial que separa o homem adulto de seu grupo de residência natal. Todos os ritos de passagem dos Suya enfatizam um afastamento espacial irreversível em relação a este grupo de residência, e as *akias* nele cantadas permitem que um homem se comunique com a sua irmã sem para tanto voltar à sua casa e regredir em termos da progressão espacial marcada pelo ritual.[8]

[8] A razão pela qual, na sociedade ocidental, as canções de amor são cantadas mais freqüentemente pelos pretendentes do que pelos

A importância de se comunicar através do espaço por intermédio das *akias* se torna mais claro quando se consideram os locais em que elas são cantadas em comparação com aqueles em que se cantam as canções graves e uníssonas — os *ngere* (Quadro I). As *akias* são cantadas nas roças — dentro dos limites de audição da aldeia —, na praça central e na casa dos homens, mas nunca, por muito tempo, no interior das casas. Se é verdade que os homens entram em todas as casas em várias das cerimônias onde se cantam *akia*, uma vez dentro delas cantam os *ngere*, em que os indivíduos não se esforçam para serem ouvidos enquanto tal, mas, pelo contrário, combinam as suas vozes. Ao entrarem em cada uma das casas os homens não o fazem como irmãos que se comunicam com as suas irmãs e sim como coletividade masculina. Logo que acabam de cantar os *ngere*, cada homem começa imediatamente a cantar a sua própria *akia* e os dançarinos se precipitam para a porta, retornando à praça. Individualmente, os homens gritam as suas *akias* através do espaço; coletivamente, eles cantam *ngere* dentro de todas as casas.

Uma outra razão pela qual os homens cantam para suas irmãs se encontra ainda no grande valor atribuído à fala e ao canto como características da masculinidade adulta. A virtuosidade no canto é uma qualidade valorizada no homem, sobretudo depois da iniciação. A oratória, por sua vez, é importante para a participação dos homens adultos nos processos políticos da aldeia, havendo, inclusive, um tipo especial de oratória que é restrito aos chefes e aos especialistas rituais. Até mesmo a medicina Suya enfatiza a expressão verbal: muito embora as ervas medicinais sejam importantes, os cantos de cura, que mencionam nomes de animais e instilam metaforicamente no paciente certas características específicas de um animal ou planta determinados, são considerados mais eficazes. Conforme tentei mostrar em outro trabalho, a ênfase na fala e no canto está também relacionada

esposos talvez seja a mesma: o uso dos sons como meio de atravessar distâncias espaciais e psicológicas que, mais tarde, quando já se adquiriu uma maior familiaridade e intimidade, são atravessadas de outras formas, mais diretas.

à enfatização física da boca conseguida através da inserção de um disco de madeira no lábio inferior (Seeger 1975).

CONCLUSÃO

Este ensaio mostra como certas características da sociedade e da cosmologia Suya, bem como certas particularidades do contexto de desempenho, exercem influências específicas sobre os traços musicais distintivos da *akia*. Considerando-se, por um lado, que as cerimônias Suya em geral envolvem certos laços especiais que ligam um homem à sua irmã e, por outro, que o desempenho oral é altamente valorizado em diversos domínios desta sociedade, entende-se, como decorrência bastante lógica, que os Suya cantem para as suas irmãs. Dado que cada homem canta com o objetivo de ser ouvido individualmente e que todos o fazem ao mesmo tempo, determinadas características estilísticas da *akia* se impõem. Finalmente, foi visto como o dualismo que atravessa a cosmologia e a organização social Suya se encontra também presente na organização de sua música.

A análise da *akia* mostra, portanto, como os sons produzidos num desempenho musical sofrem a influência de determinados aspectos da organização social, da cosmologia e do contexto específico em que se realiza o desempenho. Tanto os princípios gerais de organização quanto os contextos dos desempenhos musicais variam nas diferentes sociedades. No que diz respeito aos princípios, por exemplo, os Suya se caracterizam pela presença de um dualismo; entre os javaneses, os princípios comuns podem estar nas suas concepções sobre a ordem do tempo (Hoffman 1975); entre os Cherokee, podem existir princípios de divisão em quatro — o número de direções espaciais reconhecidas — e em sete — o número de clãs matrilineares (Fogelson 1971; Herndon 1971). Outras sociedades poderiam apresentar ainda outros princípios de organização. Qualquer que seja o caso, no entanto, os limites entre o que seria uma organização musical "pura" e o que seriam fatores "extramusicais", não envolvidos na produção de sons, são extremamente difíceis de estabelecer.

Onde os princípios diferem, no entanto, os contextos podem ser os mesmos. Assim, o contexto de desempenho de determinadas canções dos índios Guayaki do Paraguai parece apresentar algumas semelhanças com o das *akias* dos Suya. Segundo Clastres (1966), os homens cantam canções individuais, todos ao mesmo tempo. Remetendo a importância e a natureza do conteúdo destas canções a determinados conflitos relativos à distribuição da caça e à troca de mulheres, o autor afirma:

> Os caçadores Guayaki encontraram no seu canto o ardil inocente e profundo que lhes permite recusar no plano da linguagem a troca que não podem abolir no nível dos bens e das mulheres (Clastres 1966: 107).

Num certo sentido, os Guayaki ao repudiarem a troca e os Suya ao cantarem para as suas irmãs estão fazendo praticamente a mesma coisa. Poder-se-ia esperar que a música produzida por sociedades tão diferentes quanto essas fosse semelhante devido à semelhança entre os contextos de seu desempenho?

Clastres, infelizmente, nem apresenta a música Guayaki nem dá indicações sobre quem a ouve. As questões comparativas sobre a etno-musicologia dos índios sul-americanos não podem ser respondidas em razão do pouco que se sabe a este respeito. Seria importante descobrir mais, por exemplo, a respeito da música de outras sociedades de língua Gê para compará-la com a dos Suya. Por outro lado, seria também interessante estabelecer comparações entre a música Suya e a de outras sociedades em que o contexto de desempenho apresentasse aspectos semelhantes. Os estudos realizados por Lévi-Strauss sobre os mitos da América do Sul (Lévi-Strauss 1964, 1966, 1968, 1971) permitem levantar a hipótese de que os mesmos elementos apareceriam na música de várias sociedades, embora recombinados e com ênfases diferentes em lugares diferentes. No atual estágio da disciplina, no entanto, tudo isto não passa de mera especulação.

O objetivo bastante modesto deste ensaio foi revelar algumas das pressões que determinadas características dos contextos sociais, cosmológico e de desempenho exercem sobre a *akia*. Há muitos aspectos relativos à varia-

ção e ao desempenho musical que não foram discutidos. Toda a questão da estética foi também ignorada (embora os Suya certamente considerem que certas músicas são mais "bonitas" do que outras). Essas preocupações, no entanto, ultrapassam o âmbito de um único ensaio. Preferi, assim, concentrar-me na questão das pressões contextuais e o modo pelo qual influem sobre os sons musicais produzidos, visando, com isso, demonstrar que para se entender uma tradição musical é importante analisar os sons em si, mas também ir além deles e observar o desempenho musical como um todo, inserido nos seus vários contextos. Acredito que estudos realizados nesta linha, sobretudo quando for possível torná-los comparativos, poderão levar a uma melhor compreensão não apenas das tradições musicais mas, igualmente, de por que os homens fazem música e esta soa do jeito que soa nas mais diferentes sociedades. Este poderia ser o caminho para a reunião dos diversos interesses numa única *etnomusicologia.*

BIBLIOGRAFIA

Abrahams, R. D. (1958). "Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore" *in Journal of American Folklore,* Vol. 81, N.º 320, pp 143-158.

Bauman, R. (1975). "The Theoretical Boundaries of Performance" *in* Herndon, M. e R. Brunyate, *Proceedings of a Symposium on Form in Performance, Hard-Core Ethnography.* Mimeografado.

Bauman, R. & J. Sherzer 1974 (orgs.), *Explorations in the Ethnography of Speaking.* Londres: Cambridge University Press.

Ben-Amos, D. e Goldstein, K. (orgs.) 1974. *Folklore: Performance and Communication.* Haia: Mouton.

Blacking, J. (1973), *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.

Cameu, Helsa (1956). "Sobre Música Indígena", *Revista do Conservatório Brasileiro de Música,* jan-fev-mar. 1956, N.º 2 pp. 45-47.

Cameu, Helsa, (1962). "Musica Indígena", *Revista Brasileira de Folklore,* Ano II n.º 4 pp. 23-42.

Clastres, P. (1966). "L'arc et le panier" *in L'Homme,* vol. VI n.º 2.

Correa de Azevedo, Luís Hetor, (1938). *Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros.* Tese ao concurso para pro-

vimento da cadeira de Folclore Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro: Rodrigues e Cia.
Da Matta, R. (1976). *Um Mundo Dividido: Estrutura Social dos Índios Apinaye*. Petrópolis: Vozes.
Evans-Pritchard, E. E. (1940). *The Nuer*. Oxford: Clarendon Press.
Fogelson, R. (1971). "The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnographer's View", *in Ethnomusicology* Vol. XV, N.º 3, pp. 327-339.
Fortes, M. (1958). "Introduction" *in* Goody, J. (org.) *The Developmental Cycle in Domestic Groups*. Londres: Cambridge University Press. pp. 1-14.
Fortes, M. (1959). *Oedipus and Job in West African Religion*. Londres: Cambridge University Press.
Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Culture*. Nova York: Basic Books.
Goffman, (1958). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City: Doubleday & Co.
Herndon, M. (1971). "The Cherokee Ballgame Cycle: An Ethnomusicologist's View" *in Ethnomusicology* Vol. XV, N.º 3, pp. 339-353.
Herndon, M. e Brunyate, R. (1975). *"Proceedings of a Symposium on Form in Performance. Hardcore Ethnography*. University of Texas, Mimeografado.
Hoffman, S. (1975). "Epistemology and Javanese Music". Comunicação apresentada no Encontro Anual da Sociedade de Etnomusicologia, outubro de 1975.
Hymes, D. (1962). "The Ethnography of Speaking" *in* Gladwin, T. and W. C. Sturtevant (orgs.), *Anthropology and Human Behavior*. Washington, D. C. 13-53.
Izikowitz, C. G. (1935). *Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians: A Comparative Ethnographycal Study*. Goteberg. Elandus Bektryckeri Aktiebelag.
Koch-Bruenberg (1923). *Von Roraima zum Orinoco*. Stuttgart: Streecker und Schroeder (Volume 3, especialmente).
Kolinski, M. (1970). "Review Essay on *Ethnomusicology of the Flathead Indians" in Ethnomusicology*, Vol. XIV, N.º 1 pp. 77-99.
Lévi-Strauss, C. (1949). *Les Structures Élémentaires de La Parenté*. Paris: Plon.
Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural Anthropology*. Nova York: Basic Books.
Lévi-Strauss, C. (1964). *Le cru et le cuit*. Paris: Plon.
Lévi-Strauss, C. (1966). *Du miel aux cendres*. Paris: Plon.

Lévi-Strauss, C. (1968). *L'origine des manières de table.* Paris: Plon.

Lévi-Strauss, C. (1971). *L'homme nu.* Paris: Plon.

Maybury-Lewis, (1967). *Akwe-Shavante Society.* Oxford: The Clarendon Press.

Melatti, J. C. (1970). *O Sistema Social Krahó.* Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.

Merriam, A. P. (1967). *Ethnomusicology of the Flathead Indians.* Chicago: Aldine 1969.

Merriam, A. P. (1969). "Ethnomusicology Revisited" *in Ethnomusicology* Volume XIII n.º 2 pp. 213-229.

Merriam, A. P. (1973). "Review of Hugo Zemp, *Musique Dan" in Ethnomusicology,* Vol. XVII, n.º 1, pp. 139-141.

Pinto, Roquette (1935). *Rondônia.* São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Powers, W. K. (1970). "Review Essay on *Ethnomusicology of the Flathead Indians" in Ethonomusicology,* Vol. XIV, N.º 1, pp. 67-77.

Radcliffe-Brown, A. R. (1973). *Estrutura e Função na Sociedade Primitiva.* Petrópolis: Editora Vozes.

Radcliffe-Brown, A. R. e D. Forde (orgs.) 1950. *African Systems of Kinship and Marriage.* Londres: Oxford University Press.

Seeger, A. (1974). "Nature and Culture and Their Transformation in the Cosmology and Social Organization of the Suya, A Ge-Speaking Society of Central Brasil". Tese de doutorado, Universidade de Chicago.

Seeger, A. (1975). "The Meaning of Body Ornaments: A Suya Example" *in Ethnology,* Vol. XIV, N.º 3, pp. 211-224.

Seeger, C. (1940). "Music and Culture" *in Proceedings of the Music Teachers, National Association for 1940, pp.* 112-122.

Seeger, C. (1970). "Toward a Unitary Field Theory for Musicology", *Selected Reports,* Vol. 1 n.º 3, Institute of Ethnomusicology, University of California, Los Angeles, pp. 171-210.

Stalder, S. (1974). "The Role of the Audience in Hindusthani Music", São Francisco, outubro, 1974.

Turner, T. ms. "The Kayapo Myth of the Origin of Cooking Fire" manuscript.

Turner, V. W. (1968). *The Ritual Process.* Chicago: Aldine.

Zemp, H. (1971). *Musique Dan: la musique dans la pensée et la vie sociale d'une société africaine.* Haia: Mouton & Co.

4

Relações de Parentesco e de Propriedade nos Romances do "Ciclo da Cana" de José Lins do Rego

JOSÉ SÉRGIO LEITE LOPES

INTRODUÇÃO*1 *2

Os romances de José Lins do Rego que constituem o chamado "ciclo da cana" nos fornecem elementos descritivos da "família patriarcal tradicional" brasileira em sua decadência. Através desses elementos se pode discutir e avaliar as teses comumente aceitas sobre esse tipo de família e a anulação da família dos trabalhadores que ela acarreta. (Cf. Oliveira Vianna, Gilberto Freyre, Caio Prado Júnior.)

Os romances descrevem a composição e funções da família da casa-grande e a mudança em seu papel, correlativamente às transformações econômicas da área, a decadência dos engenhos e surgimento das usinas. Existem também elementos descritivos da família dos trabalhadores.

---

*1 O presente artigo foi, em sua primeira versão, um trabalho apresentado para o curso "Organização Social e Parentesco", do Professor Roberto da Matta, no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social — Museu Nacional — UFRJ. Desejo agradecer aqui as valiosas sugestões de Moacir Palmeira e de Rosilene Alvim.
*2 Foi publicado originalmente na *Revista de Ciências Sociais* da Universidade Federal do Ceará.

As descrições da família da casa-grande e da família dos trabalhadores não são no entanto homogêneas, e diferem segundo o tipo de narrativa dos diferentes romances (narração na primeira pessoa, por um personagem; narração na terceira pessoa, pelo autor). Nos romances *Menino de Engenho, Doidinho* e *Banguê*, toda a vida do engenho é vista através do personagem Carlos de Melo, membro da família da casa-grande, neto do "patriarca" e seu sucessor. Nos romances *Moleque Ricardo, Usina* e *Fogo Morto*, o autor se coloca alternativamente do ponto de vista de diversos personagens, inclusive de trabalhadores (o moleque Ricardo e o morador, mestre Zé Amaro). Essas duas "situações de entrevista" (termo empregado aqui apenas como imagem) condicionam as descrições dadas pelo autor. Enquanto no primeiro grupo de romances o autor aprofunda a visão que o personagem Carlos tem de sua família e subsidiariamente dos trabalhadores, no segundo grupo o autor analisa "de dentro" as diferentes imagens de família e de classe que têm os diferentes grupos sociais dentro do engenho.

Neste trabalho, interessa-nos analisar: 1) os dados apresentados nos romances sobre a família da casa-grande no engenho, as relações entre as diferentes famílias nucleares dos engenhos, e finalmente as relações entre essas famílias e as famílias dos trabalhadores; 2) a mudança no papel da família com relação às situações de engenho, engenho em decadência e usina. A situação particular das famílias descritas por José Lins, mesmo quando "anormais", com relação às outras famílias da mesma classe, podem fornecer elementos para o esclarecimento da regra.

1. — A FAMÍLIA NO ENGENHO

a) *A Família do Santa Rosa*

Nos primeiros romances do "ciclo da cana", a família de casa-grande de engenho por excelência aparece à primeira vista como sendo a família residente no engenho Santa Rosa. Esse conjunto de pessoas ligadas entre si por laços de parentesco tem por chefe o coronel Zé Paulino, que tem uma ascendência política sobre o resto da família, instalada geralmente em engenhos vizinhos, e o domínio político do município (cf. *Fogo Morto*).

O primeiro emprego do termo "família" refere-se a um conjunto de pessoas tendo relações consangüíneas ou afins (Sinhazinha, cunhada de Zé Paulino) e residentes na mesma casa-grande de um engenho.[1] O segundo emprego refere-se a uma família extensa, tendo uma ascendência comum — o avô de Zé Paulino — e residindo de forma "contígua" (Oliveira Vianna) em engenhos próximos.

Seguindo o próprio Zé Lins, podemos iniciar esse trabalho através da análise da família do Santa Rosa, visto que ela tem um papel de dominação sobre a família extensa. As lacunas ou "anomalias" na estrutura dessa família nuclear com relação às famílias nucleares de outros engenhos podem ser elas próprias instrutivas. A evolução do Santa Rosa é acompanhada pelo personagem Carlos de Melo, que é dos nossos principais "informantes", visto que os três primeiros romances do ciclo são narrados através de sua pessoa. A própria evolução do personagem faz um paralelo à evolução da família, e parte da destruição da família, enquanto ligada à propriedade independente da terra, está ligada à destruição do personagem. A segunda parte da destruição da família será conduzida pelo personagem Juca.

A vida de Carlos de Melo será marcada pela destruição de sua família nuclear: sua mãe é assassinada pelo pai, que enlouquece e é recolhido ao hospício, vindo a morrer, ainda na infância de Carlos, quando ele está na escola (*Doidinho*). Carlos é trazido da cidade para a família materna, onde seu avô é senhor de engenho do Santa Rosa. Na reconstrução da família nuclear feita por Carlos, seu novo pai é representado pelo avô enquanto sua

---

[1] A unidade familiar parece ser dada pela casa e não pelo engenho, visto que um engenho pode ser partilhado em duas famílias nucleares (caso dos "engenhos novos") ou pode haver duas casas em um engenho, como a casa de D. Inês, distinta da casa-grande do Santa Fé (cf. *Usina*). A divisão do engenho parece funcionar diferentemente, segundo a consangüinidade ou a afinidade, conforme teremos oportunidade de ver adiante. No caso do *filho*, o senhor de engenho ou divide com ele seu engenho, assistindo-se então à formação de um "engenho novo", ou não divide, e então o filho não tem função ativa no engenho e aguarda apenas a sucessão (como exemplo de caso de não divisão: Zé Paulino com relação a Juca e depois Carlos). No caso do genro co-residente, o senhor de engenho não divide seu engenho, mas dá terras para ele administrar (por exemplo, Capitão Tomás com relação a Lula).

nova mãe — a tia Maria — irmã da mãe, está deslocada uma geração abaixo em relação à do novo pai. Ainda em *Menino de Engenho*, tia Maria, que é a pessoa que lhe tem mais afeto e que se torna sua segunda mãe, casa-se e segue as regras da patrilocalidade:[2] seu marido, um primo do engenho Gameleira, a leva para seu engenho. A precariedade de sua segunda mãe é ressentida por Carlos, que a perde com o seu casamento: sente que a sua "mãe", solteira, quando avança no sentido de se tornar mãe, através do casamento, deixa ao mesmo tempo de ser mãe para ele. Assim o dia do casamento de tia Maria é um dia negro para Carlos (capítulo 27 de *Menino de Engenho*). Quando nasce a primeira criança de tia Maria, uma filha, a incompatibilidade entre o papel de segunda mãe e o de verdadeira mãe se torna mais claro para Carlos: "Mas tia Maria me perguntava umas coisas por perguntar, sem interesse por mim. Sem dúvida que agora seria toda para a sua filha. Tinha sido somente a minha mãe postiça. Abandonara-me pelo marido. Avalies então com a filha saída de suas entranhas. Aquela ternura pelo Carlinhos, aqueles cuidados, aqueles dengos teriam sido mais exercícios que ela fizesse para a verdadeira maternidade" (*Doidinho*, capítulo 22).

Resta a "madrasta", tia Sinhazinha, da geração de seu avô, irmã de sua avó, que assume para Carlos toda a repressão que poderia conter uma figura materna. Resta ainda, na maternidade difusa reconstruída por Carlos, suas relações complementares (à "segunda mãe" e à "madrasta") com as negras da cozinha e da antiga senzala: a ama-de-leite de sua mãe, a negra Generosa; Avelina, mãe do moleque Ricardo; vovó Galdina, que criou o próprio Zé Paulino e que vai para o Santa Rosa quando do inventário do sogro de Zé Paulino (fato para o qual aponta Oliveira Vianna quando inclui em sua categoria "clã pa-

[2] As regras de residência, no entanto, devem ser nuanceadas e articuladas com as regras de herança e de poder. Assim a patrilocalidade é apenas uma tendência. Na constituição de uma aliança, sua preferencialidade em constituir-se dentro ou fora da família extensa (endogamia ou exogamia com relação à família extensa) varia segundo as conjunturas. Quando ela se dá fora da família extensa, deve-se levar em conta na explicação da residência o peso político das duas famílias: se a aliança ocorre entre duas famílias extensas poderosas ou se ela se verifica entre uma família extensa poderosa e outra não poderosa.

rental" as mães-de-leite e os filhos naturais da família da casa-grande).[3]

Com a perda de sua segunda mãe, a tia Maria, cresce mais a figura de seu segundo pai, seu avô.

No colégio interno e diante dos colegas a figura de Zé Paulino assume cada vez mais o papel de pai para Carlos. É Zé Paulino que ele deseja que vá visitá-lo nos dias de folga, são as façanhas e riqueza do avô que Carlos evoca para contrapor aos colegas que se gabam dos respectivos pais. É com o avô que Carlos sonha no colégio: "E sonhei. Andava por uma estrada, e ali fora encontrar o velho Zé Paulino. Queria falar com ele, e não consentiram". "Para onde vocês levam ele?" "O coronel morreu", diziam. Mas não via caixão. Corria para junto dele, e as minhas pernas estavam enterradas. Então o velho dizia: "Deixai o menino vir, é dele o reino dos céus". E por mais força que fizesse, não me largava do canto em que estava. Aí uma pessoa gritou: "Amarrem uma pedra no pescoço do coronel e sacudam no açude." Acordei aos berros, com a satisfação de reconhecer a mentira do sonho" (*Doidinho*, capítulo 6).[4]

Mas, com a descoberta pelos colegas da história de seus pais, a figura de Zé Paulino não consegue apagar como pai os aspectos negativos de seu verdadeiro pai: "Eu estava entre eles como um que não podia levantar a voz, que não tinha em casa um pai para competir com os dele. O velho Zé Paulino seria um substituto poderoso

[3] É interessante perguntar-se se essa maternidade difusa de Carlos não aponta para a regra de maternidade na casa-grande. O papel das amas-de-leite e negras da cozinha, nessa maternidade, parece sugerir que a maternidade difusa na família da casa-grande é complementar à paternidade difusa da família de escravos. O caso de Carlos, sendo um caso-limite (família nuclear destruída), parece melhor revelar a regra, pois para essa maternidade, tendo um caráter excepcional com relação ao modelo de família nuclear da ideologia dominante burguesa, um caso extremo parece mais ilustrativo que um caso médio.

[4] Esse sonho como que antecipa a imagem futura que fará Carlos a respeito da amizade recíproca entre ele e seu avô, sua predileção pelo neto com relação a outras pessoas da família (em particular Juca). "É dele o reino dos céus" — a sucessão do avô é dada a Carlos, mas ele não consegue mover-se para salvar a propriedade da família. O sonho parece mostrar a competição pelos favores do 'pai', e mesmo que Juca não apareça explicitamente no sonho, a disputa pelos favores de Zé Paulino por parte de Carlos, se dá contra ele. O sonho faz sentir a cooptação de Carlos por Zé Paulino.

cheio de dignidade, porém não me salvaria do opróbrio de um assassino" (*Doidinho*, capítulo 14).

Assim a destruição brusca da família nuclear original atormenta a infância de Carlos, faz dele um menino nervoso, receoso da hereditariedade da loucura do pai, merecedor do apelino de *Doidinho*.[5]

Além dos três personagens da "família nuclear reconstruída" de Carlos já apresentados (Zé Paulino, tia Maria e Sinhazinha), existe um quarto elemento, que é o irmão da mãe, tio Juca, personagem que, amigo de Carlos na sua infância, torna-se seu inimigo na fase adulta, quando da sucessão do avô. Em função de seu novo "pai" — seu avô — Carlos como que sobe uma geração e o tio Juca é como um irmão mais velho. Espécie de braço direito de Zé Paulino, no romance *Fogo Morto*, Juca aparece no entanto apagado pelo pai nos romances anteriores. É como um elemento redundante em relação ao pai, embora seja seu sucessor. Essa redundância não deixa de ser uma característica comum entre Juca e Sinhazinha, esta última redundante em relação a tia Maria. Com efeito, Sinhazinha necessita recriar para si uma nova função social que antes do casamento de tia Maria é dificultada pela existência da sobrinha em casa. Tendo-se separado do marido, o Coronel Quincas do Engenho Novo — homem de importância política no município, que a "baniu" para a casa da irmã, trazendo-a amarrada num carro de boi — Sinhazinha combate a sua situação do "exilada" no Santa Rosa externando um autoritarismo repressivo sobre a cozinha, a despensa e as crianças, domínio da mulher na casa-grande. Após a morte da irmã, D. Janoca, essas funções recriadas, provavelmente, crescem. "Provavelmente", pois D. Janoca é um personagem que nunca aparece: já é falecida nos três primeiros romances e é somente mencionada em *Fogo Morto*, que cobre um período anterior da história do Santa Rosa. A própria

[5] Esses tormentos de infância com relação ao problema de sua paternidade, é interessante notar-se, vão surgir no colégio, sugerindo um conflito interno de Carlos, resultante de um conflito entre as regras diferentes de paternidade segundo a família conjugal urbana e a família extensa rural. No engenho, a paternidade do avô é indiscutível, não havendo lugar para os problemas que Carlos sente no colégio. Do ponto de vista da família extensa dos engenhos, Zé Paulino é de qualquer forma o primeiro pai de Carlos, mesmo que seu pai fosse vivo, devido à estrutura de poder dentro da família extensa.

substituição de D. Janoca é partilhada pela filha ainda solteira,[6] tia Maria, e pela irmã, Sinhazinha, embora as duas cumpram as mesmas funções de forma antagônica. Tia Maria cuidando da cozinha, das crianças (Carlos, primos) e exercendo a função assistencialista aos moradores, que cabe à mulher da casa-grande. Sinhazinha cuidando da casa, de forma repressiva. A primeira é adorada pelas crianças e pelos moradores na medida em que a segunda é detestada.[7]

Se Juca é "redundante" com relação a Zé Paulino (no que concerne à direção do engenho, não no que concerne à sua sucessão) e Sinhazinha é "redundante" com relação a tia Maria, no entanto são os elementos da geração logo acima de Carlos que abandonam o Santa Rosa devido ao casamento, e são os elementos da segunda geração acima de Carlos que permanecem. Essa saída do engenho pelo casamento não tem, no entanto, as mesmas repercussões para tia Maria e tio Juca. Enquanto a primeira obedece à regra da patrilocalidade, casando-se com um primo de um engenho próximo que a leva para lá, o segundo, ao contrário, casa-se e vai para um engenho dado pelo sogro, ao invés de trazer a mulher para o Santa Rosa. Dessa forma ele tem meio caminho andado para a perda da sucessão do Santa Rosa (que pula para a geração de Carlos, que é a geração residente no engenho), além da censura da família (cf. nota 2).

---

[6] Solteira e, ao que parece, sobrevivente: sua irmã Clarisse (mãe de Carlos) é assassinada pelo marido, na cidade onde mora, e sua irmã Mercês morre de parto. Deve-se notar que no único cerimonial que aparece nos romances enquanto ela é solteira, a "visita" do cangaceiro Antônio Silvino, é ela que faz as honras de senhora da casa-grande no jantar "oferecido" ao bando, e não Sinhazinha.

[7] Se Sinhazinha e tia Maria estão em diferentes gerações — o fato da velhice podendo explicar à primeira vista a maior marginalização da primeira — ambas, no entanto, são "a mulher" do senhor de engenho, partilhando as duas faces da senhora de engenho em duas pessoas, quando geralmente essas faces pertencem a uma só pessoa: o aspecto repressivo e mediador ao mesmo tempo da senhora de engenho, e que constitui sua ambigüidade. A maior marginalização de Sinhazinha e a escolha de tia Maria (e não Sinhazinha) para ser "mãe" de Carlos — quando o "pai" é Zé Paulino — podem também ser explicados pelo fato de Sinhazinha ser *cunhada* co-residente de Zé Paulino, que geralmente é uma figura com *tabu*, além de ser casada (embora separada). Tanto é que com o casamento de tia Maria e sua saída do engenho, Sinhazinha assume o lugar de senhora de engenho, mais ainda que, Zé Paulino e ela sendo velhos, o problema do tabu (incesto) é contornado.

É interessante notar que, do ponto de vista de Carlos, tanto na geração do avô como na geração da mãe ele tem um parente "amigo" e um parente "inimigo", um parente que assume (mesmo que seja apenas durante parte da vida de Carlos) o lugar do pai ou da mãe e um parente que assume o lugar de receptor de seu ódio, seja na infância (Sinhazinha) seja na idade adulta (Juca):

	+	−
1.ª geração	Pai da mãe (Zé Paulino)	Irmã da mãe (Sinhazinha)
2.ª geração	Irmã da mãe (tia Maria)	Irmão da mãe (tio Juca)

O "positivo" e o "negativo" acima referem-se não somente à amizade de Carlos, como à "normalidade" e à obediência às regras do parentesco da sociedade em que os personagens estão inseridos. Além de serem respectivamente segundo pai e segunda mãe de Carlos, Zé Paulino e tia Maria têm seus lugares de senhor de engenho e senhora de engenho obedecendo às regras de residência que o sistema de parentesco exige (tia Maria indo para o engenho do marido). Enquanto isso, Sinhazinha fracassa como senhora de engenho, separando-se do marido e indo morar na casa da irmã, e Juca só consegue ser senhor de engenho desobedecendo as regras de residência. E ambos são "inimigos" de Carlos.[8] Ainda mais: pelo fato de serem "redundantes" em relação a Zé Paulino e tia Maria, que ocupam as posições importantes na família e no engenho

[8] Deve-se notar também que o "positivo" e o "negativo" têm por referencial a Zé Paulino, figura dominante da família, e por extensão referem-se à amizade de Carlos, cooptado por Zé Paulino. O "negativo" de Sinhazinha e Juca está assim bastante referido a Zé Paulino: Sinhazinha por sintetizar em sua pessoa o tabu da cunhada co-residente, da mulher casada e rejeitada, e portanto de pertencer e não pertencer simultaneamente ao grupo nuclear de Zé Paulino; Juca por romper as regras de aliança e residência, pois vai morar no engenho do sogro que tem *menos poder* que seu pai (caso seu sogro fosse mais poderoso, tal fato provavelmente não seria uma ruptura da regra).

— senhor de engenho, dono da casa; senhora de engenho, dona da casa — isto é, pelo fato de Juca e Sinhazinha somente ocuparem essas posições quando do desaparecimento dos dois outros (Sinhazinha no lugar de tia Maria quando esta se casa; Juca no lugar de Zé Paulino, depois de sua morte e depois da falência de Carlos) ou então por vias "anormais" (Juca vai ser senhor de engenho com um engenho dado pelo sogro), eles são sempre "substitutos" — característica essa que é também a característica da "madrasta" e do "padrasto" em uma estrutura de família nuclear. Se Sinhazinha é vista explicitamente por Carlos como "madrasta", em oposição ao "pai" na primeira geração, Juca pode ser tido como "padrasto" em oposição à "mãe" na segunda geração, embora Carlos não o veja explicitamente como tal.

	Obediência às regras de residência	Desobediência às regras de residência
1.ª geração	2.º pai de Carlos senhor de engenho (Zé Paulino)	"Madrasta" de Carlos; separada do marido, morando com a irmã (Sinhazinha)
2.ª geração	2.ª mãe de Carlos; vai ser senhora de engenho no engenho de seu marido	"Padrasto": adversário de Carlos na sucessão de Zé Paulino e vai morar no engenho do sogro (Juca)
	Têm a afetividade de Carlos	Têm a inimizade de Carlos

O que se pode observar é que na casa-grande do Santa Rosa não existe o casamento: Zé Paulino é viúvo (seu casamento foi desfeito pela morte da esposa), Sinhazinha é separada, tia Maria sai do Santa Rosa quando se casa, indo para o engenho do marido. Tio Juca também sai do Santa Rosa com o casamento, indo para um engenho dado

pelo sogro e finalmente Carlos — que vem substituir a Juca na sucessão do avô, devido à "deserção" do tio pelo engenho do sogro — não se casa. Além disso, as negras da cozinha, da antiga senzala, não constituem nunca uma família nuclear, por falta de marido estável — família matrifocal, maternidade "forte" dos escravos e ex-escravos: as mulheres dão a coesão à família escrava, mantendo os filhos em torno de si, enquanto os homens circulam.[9] No entanto, essa característica da família dos escravos ou ex-escravos que trabalham para a casa-grande (casamento instável) é uma característica tradicional, enquanto que para a casa-grande, ao contrário, a dificuldade na constituição de famílias nucleares pode refletir, na estrutura familiar, a decadência da ordem social dos engenhos, a dificuldade da reprodução de suas relações sociais.

Deve-se ponderar aqui, no entanto, que com relação ao não-casamento (viuvez) de Zé Paulino, sua *viuvez* talvez sirva para introduzir e compor sua imagem de "patriarca" da família extensa, levando ao extremo a regra da patrifocalidade da família da casa-grande e do apagamento da senhora de engenho, como o inverso da matrifocalidade da família escrava e do apagamento do marido-escravo. Talvez a própria escolha de Carlos para a sucessão de Zé Paulino possa ligar-se a sua característica de solteiro, representando assim a patrifocalidade acentuada — necessária — ao papel de "patriarca". O casamento e o celibato na casa-grande teriam assim tendências contraditórias para o funcionamento da ordem social dos engenhos.

Para completar as relações de Carlos com os habitantes da casa-grande do Santa Rosa, deve-se mencionar suas relações com os moleques do engenho. Além das relações "maternais" das negras da cozinha da casa-grande em relação aos filhos e netos dos senhores de engenho que beneficiam também a Carlos, as relações deste último com os moleques (filhos e netos das negras da cozinha, ou de outros moradores do engenho; interessante notar o termo moleque para eles e não menino, tal como o autor

[9] Cf. os artigos de Raymond Smith em "Caribean Studies: A Symposium", Vera Rubin (org.), Seattle: University of Washington Press, 1960; e em "Sistemas de plantaciones en el Nuevo Mundo", Seminario de San Juan, Puerto Rico, Washington: Unión Panamericana, 1964.

usa para Carlos: *Menino de Engenho*) são de amizade e de "fraternidade".

Quando Carlos descobre que perdeu sua segunda mãe, com o nascimento da filha de tia Maria, vai consolar-se com os moleques: "Saí do quarto para os moleques, que não mudavam nunca: a amizade ali era de sempre" (*Doidinho*, capítulo 22). Enquanto "menino de engenho", Carlos sentia-se feliz nos quartos da senzala onde dormiam as negras da cozinha e seus filhos: "Era ali onde estávamos satisfeitos, como se ocupássemos aposentos de luxo" (*Menino de Engenho*, capítulo 22).

Além disso, os moleques têm na infância de Carlos um papel que nunca mais terão: "O interessante é que nós, os da casa-grande, andávamos atrás dos moleques. Eles nos dirigiam, mandavam mesmo em todas as brincadeiras, porque sabiam nadar como peixes, andavam a cavalo de todo jeito, matavam pássaros de bodoque, tomavam banho a todas as horas e não pediam ordem para sair para onde quisessem. Tudo eles sabiam fazer melhor do que a gente: soltar papagaio, brincar de pião, jogar castanha. Só não sabiam ler. Mas isto, para nós, também não parecia grande coisa" (*Menino de Engenho*, capítulo 22).[10]

---

[10] Essa "inversão", ligada ao ciclo de vida de Carlos e dos moleques (infância), além de mostrar pela excepcionalidade do fato ("O interessante é que nós, os da casa-grande, andávamos atrás dos moleques") a regra de dominação sobre os moleques tornados adultos, mostra o contraste entre a situação de infância em que o contacto direto com a natureza e seu domínio representa a liberdade e a superioridade dos moleques na visão das crianças, e a situação adulta em que o contacto direto com a natureza é inerente à própria condição de dominado e é a mediação pela qual se exerce o domínio da natureza (e da organização social) pela classe dominante. No caso da infância, o contacto direto com a natureza e o seu domínio pertencem aos mesmos agentes sociais — os moleques; enquanto que no caso adulto, ao contrário, o contacto direto com a natureza é uma característica de um tipo de agente social — os "moradores" do engenho, os produtores diretos — mas o domínio da natureza, através das relações de produção e portanto através da dominação sobre os produtores diretos, é uma característica de outro tipo de agente social — os senhores de engenho.

A iniciação sexual de Carlos marca também o início da transição entre a situação de "fraternidade" com os moleques e de "filiação" com as negras da cozinha na infância e a situação de dominação sobre os moradores na idade adulta.

Ainda na infância, Carlos inicia-se na atividade sexual com as negras do engenho: Luísa, Zefa Cajá. Essa atividade precoce, mal vista pelos parentes devido justamente a seu caráter precoce, era no entanto tolerada e admirada pelos homens da família: é a gênese antecipada das relações normais que têm os homens da casa-grande com as filhas de seus moradores.[11] "O dono da terra fizera mal. Os pobres lhe pagavam esse foro sinistro — a virgindade das filha" (*Doidinho*, capítulo 8).[12]

Em *Banguê*, Carlos vem adulto, da cidade, de volta ao engenho. Somente encontra, na casa-grande do Santa Rosa, a geração de seu avô Zé Paulino e Sinhazinha. Juca e tia Maria casaram-se e saíram do Santa Rosa.

As relações que tinha na infância com os moleques e as cozinheiras transformam-se nas relações de dominação com os moradores: "Ninguém falava comigo. A negra que me limpava o quarto fazia este serviço como se tivesse com medo de alguma coisa... Os moleques que haviam sido meus companheiros... eram iguais aos outros. Passavam por mim como estranhos. Um dia chamei um deles para conversar. Tinha casado, três filhos, morava na Areia e vinha para o eito. Falava comigo desconfiado, de cabeça baixa. Como tinha se degradado, ele que fora meu chefe nas brincadeiras de Antônio Silvino! (capítulo 3, *Banguê*)... Sumiram-se todos, fechando a porta ao companheiro que se fora para outro nível" (capítulo 9).

Suas relações com os moradores transformam-se nas relações sexuais com as filhas dos moradores do engenho, que são relações de dominação tradicionais dos membros da casa-grande, incidindo sobre a família dos ex-escravos e moradores. É sabido que todos os senhores de engenho têm amantes e filhos naturais. Zé Paulino tem um filho natural que é o maquinista do engenho, tio Juca tem vários filhos naturais. Quincas, irmão mais moço de Zé Paulino, foi morto por um feitor que havia-

---

[11] Sendo também uma forma de afirmação da exogamia de classe, impedindo a quebra de proibições incestuosas endogâmicas.

[12] Mais uma vez, a paternidade forte da classe dominante se complementa com a matrifocalidade da classe dominada. Assim, as relações sexuais de Carlos com as "negras" (Zefa Cajá, etc.) ao longo de seu ciclo de vida transformam-se em relações com pessoas situadas na classe dominada enquanto tal.

lhe tomado sua amante.[13] Carlos tem relações com Maria Chica, a qual tem um filho natural seu. Carlos fica surpreso quando oferece a Maria Chica educar seu filho, separando-o da mãe, e ela recusa a oferta. Surpreende-se com o sentimento maternal onde ele achava que não havia. Mais uma vez um exemplo "anormal" pode esclarecer a "normalidade": "Ouvira falar sempre no Santa Rosa com repugnância nesse parente que se casara com uma mulata com quem vivia. Ali dentro da igreja achava o meu primo um digno, um grande... Isso de descer de sua arrogância de senhor de engenho para essa renúncia, para esse contato com os pobres de sua bagaceira, isto me parecia grandioso. O bom rico que botava na sua cama de casal a negrinha que lhe lavava os pés... O velho Zé Paulino censurava o sobrinho..." (*Doidinho*, capítulo 8).

Esse episódio do sobrinho de Zé Paulino — que além de não ter casado com "uma moça de engenho de porteira fechada" casa-se com uma mulata, sendo muito criticado pela família — deve-se ao casamento e não à relação com uma mulata. Sacralizando a relação que mantinha com a filha de uma ex-escrava sua, esse sobrinho faz com que a mulata entre para a família, bem como os seus filhos. O fato de manter relação com a filha da escrava não está em jogo, é um fato normal, não foge às regras do engenho. O que está em jogo, o que coloca em risco as regras, é a sacralização da relação. Por um lado, com o casamento, cessa a relação de dominação de classe que implica a relação sexual de um senhor de engenho com uma moradora; e por outro lado a filha da escrava entrando para a família extensa tem ao menos, teoricamente, direito a decisões envolvendo parte da família e parte da propriedade da família extensa.

É interessante notar que autores como Oliveira Vianna e Gilberto Freyre tomam esses casos extremos de adoção de filhos naturais, de casamento com ex-escravas, de relações entre amas-de-leite e seus senhores (cf. tristeza das cozinheiras quando tia Maria se casa e vai embora, quando Zé Paulino morre, etc.) como a regra das relações entre senhores de engenho e trabalhadores. A

---

[13] "(Zé Paulino e) tio Juca enchia(m) a várzea de olhos azuis e testas largas" (*Banguê*, capítulo 18).

família da casa-grande englobaria no "clã parental" (Oliveira Vianna) os filhos naturais e as amas-de-leite, enquanto o clã feudal abrangeria todos os moradores que participam, do lado da família da casa-grande dos engenhos, das "lutas de famílias".

A família dos trabalhadores é assim ofuscada pela família da casa-grande. Esses autores que generalizam a respeito da família dos trabalhadores, com base nos empregados domésticos da casa-grande, não vêem os "filhos naturais" e o que está por detrás disso — relações sexuais com as filhas dos moradores, *facilitadas* pela *matrifocalidade* — como relação de dominação da casa-grande sobre a família dos moradores, constantemente ameaçada de destruição.[14]

Encontrando somente a geração do avô no engenho, Carlos automaticamente assume um lugar na geração acima dele, visto que Juca não reside no Santa Rosa; a relação de Carlos com a família volta-se para o problema da continuidade ou desaparecimento do Santa Rosa e da predominância de Zé Paulino e de seu herdeiro sobre o resto da linhagem. A problemática de Carlos com seus parentes, que antes (em *Menino de Engenho* e *Doidinho*) era baseada na reconstrução de sua família nuclear, torna-se em *Banguê* a problemática de suas relações com toda a família extensa, quando está em jogo a sucessão da propriedade, do domínio político sobre a família extensa e desta sobre o município e a "Várzea do Paraíba".

Re-socializado na cidade, tendo "alisado os bancos da academia", Carlos volta com a idéia de suceder a seu avô, continuando sua obra, unificando a família extensa em torno de si, querendo ser uma espécie de "intelectual orgânico" da família e de seus interesses. "De fora, eu me voltava com o pensamento para o Santa Rosa. Sim, eu queria continuar a minha gente, ser também um senhor rural. Era bonito, era grande a sucessão do meu avô. Fazia cálculos, sentia orgulho em empunhar o cacete de patriarca do velho Zé Paulino. Seria um continuador" (capítulo 1, *Banguê*). Essa idéia esmorece com a

[14] Por outro lado, esses autores, assim como Carlos em relação a Maria Chica, não vêem o papel da mãe como mantenedora do núcleo familiar dos trabalhadores. Sobre esse papel da mãe, observar sua importância na família de Ricardo.

confrontação à realidade da vida do engenho e à inadaptação de Carlos a essa vida. Sua ambição restringe-se então a ser apenas um intelectual *tout court* da família e oscila entre escrever uma biografia de Zé Paulino e descrever a vida dos moradores do engenho explorado por sua família (instigado por Maria Alice, uma visita da cidade). Nem esses desejos mais restritos são levados adiante e Carlos leva uma vida sem papel social definido enquanto o avô é vivo. Sinhazinha cresce na casa-grande com a velhice e a invalidez de Zé Paulino. Ao contrário do que ocorre no Santa Fé (capitão Tomás com relação a Lula, seu genro) Zé Paulino não dá a Carlos nenhum pedaço de terra para incentivá-lo a sair da "preguiça" e tratar do que seria seu (cf. nota 1 deste trabalho).

Com a morte de Zé Paulino, Carlos chega a senhor de engenho pela sucessão do avô. Tio Lourenço, irmão do avô, é chamado a resolver a partilha: "O que vocês devem fazer é ficar cada um onde está. José Paulino deixou o bastante para todos ficarem bem". Juca e Carlos brigam pelo Santa Rosa, briga esta que chega até a justiça. Tia Maria e Sinhazinha ficam a favor de Carlos: "Depois que (Juca) se casara com gente daquelas bandas dera para brigar com todo mundo. Só levava as coisas para o mal. Tudo obra do sogro. Aquele casamento fora uma infelicidade" (capítulo 5). Carlos fica com o engenho.

No entanto, sem as qualidades dos senhores de engenho tradicionais, completamente desadaptado a seu novo papel social, Carlos enfrenta ainda a ascensão de um concorrente poderoso, interessado na absorção dos engenhos da área, e em particular do Santa Rosa.

A ascensão da usina vizinha vem completar o quadro da decadência do Santa Rosa, que é levada ao limite pela inaptidão de Carlos. O paralelismo entre a decadência da ordem social dos engenhos e a desestruturação das relações familiares tradicionais é também representado de maneira acentuada na pessoa de Carlos, que, não controlando nem seus moradores, nem a ascensão do foreiro Zé Marreira de moleque a concorrente mais forte, também não participa das trocas de mulheres pelo casamento entre famílias proprietárias. Apaixonando-se, ao contrário, por uma mulher casada, hóspede do Santa Rosa que o abandona em pouco tempo pelo marido, Carlos presta-

se mais ainda aos comentários desfavoráveis e à indisposição da família.

Ameaçada a independência da família com relação à sua atividade econômica, é uma oportunidade propícia para que Juca proponha a fundação de uma usina da família, fazendo face à concorrência da Usina São Félix, como solução única para o impasse. Carlos, único elemento de sua antiga "família nuclear" reconstruída ainda residente no Santa Rosa, parte de volta para a cidade, enquanto Juca assume o lugar que perdera quando da sua opção pela órbita do sogro.

b) *As Famílias no Engenho em Decadência — Santa Rosa, Santa Fé e Zé Amaro*

É interessante observar-se os traços comuns entre as famílias mais detidamente descritas nos diversos romances, a família do Santa Rosa e a família do Santa Fé (*Fogo Morto*), para a observação da inter-relação entre a modificação na reprodução das relações sociais condicionada à mudança econômica na região (transformação do engenho em usina, decadência de engenhos) e a estrutura familiar da casa-grande.

O Santa Fé é fundado por uma família nuclear chefiada pelo Capitão Tomás, proveniente de uma família extensa de proprietários de fazenda de algodão e outros produtos no sertão. Essa nova família que se implanta na várzea, ao lado do Santa Rosa, tem uma evolução parecida à do engenho vizinho. O Capitão Tomás, senhor de engenho, respeitado na várzea por sua ascensão social, defronta-se, como Zé Paulino, com os problemas da sucessão. Tendo tido apenas duas filhas, que mandou educar nos colégios da cidade, ele defronta-se com a primeira dificuldade sucessória, o fato de não ter filho homem. Para a filha mais velha, "prendada, bem educada" — Amélia — é difícil arranjar-se um bom casamento, devido à inadequação rural dos pretendentes à menina socializada na cidade. Finalmente, um primo distante do Capitão Tomás, vindo da cidade passar algum tempo no engenho, resolve casar-se com Amélia. Ficam residindo no engenho, e para tentar quebrar a inércia para o "trabalho" (função de direção no campo) do genro, Capitão Tomás lhe dá um pedaço de engenho. Lula, o marido de

Amélia, é um personagem que tem muitas semelhanças com Carlos: é a mulher que o liga ao engenho, assim como foi através de sua mãe que Carlos ligou-se ao Santa Rosa. É um personagem que vem de fora, da cidade, e não se adapta às funções de senhor de engenho, não consegue reproduzir a figura de seu antecessor, o Capitão Tomás (semelhanças com a problemática de Carlos em *Banguê*), levando o engenho à beira da falência. Tendo se expandido às custas da ineficiência econômica do Santa Rosa dirigido por Carlos, seu foreiro Zé Marreira, ex-moleque do eito de Zé Paulino, e novo *kulak*, depois de contribuir para a falência de Carlos, volta-se para o Santa Fé, comprando-o depois da morte de Lula.

A segunda filha do Capitão Tomás, Olívia, é louca. Com o casamento de Amélia, torna-se a única figura sem função social no engenho Santa Fé. Ocupa assim uma posição que se repete nas famílias analisadas nos romances — a solteirona e/ou louca — a posição de Sinhazinha, de Dona Inês (cf. *Usina*), de D. Neném (filha de Lula e Amélia) e de Marta (filha de Zé Amaro).

O problema do capitão Tomás com relação às filhas — demora no casamento de Amélia, loucura de Olívia — se repete com relação a Lula: sua filha única, D. Neném, não consegue casar-se. Nesse sentido, o capitão Tomás está para Olívia assim como Lula está para D. Neném.

Parece existir portanto uma homologia entre os elementos da família do Santa Rosa e os da família do Santa Fé:

Santa Fé	*Santa Rosa*	*Função Social*
Capitão Tomás	Zé Paulino	Senhor de engenho
Mariquinha	Janoca - Tia Maria - Sinhazinha	Sr.ª de engenho
Lula - Amélia	Carlos - Clarisse	Sucessão
Olívia - Neném	Sinhazinha	Sem função social

A figura de senhora de engenho é ocupada no Santa Rosa por D. Janoca até sua morte, quando assume tia Maria até seu casamento e depois Sinhazinha. Esta última só passa a ter função social por substituição, pois antes

do casamento de tia Maria ocupa o lugar das "sem função social": as solteironas, loucas e "banidas" pelos maridos. A semelhança de Lula com Carlos se dá através do fato de que são as mulheres que os ligam à família e à sucessão do engenho. No entanto, o desenrolar da sucessão do senhor de engenho, no Santa Fé e no Santa Rosa, também faz com que Juca se assemelhe a Lula, e Carlos a Mariquinha.

Na sucessão do Capitão Tomás, surge uma disputa — entre Mariquinha (senhora de engenho) e Lula (o genro) — ganha por Mariquinha com o apoio da família do Ingá e dos engenhos da várzea. Somente com a morte de Mariquinha é que Lula assume a direção do engenho.

No caso da sucessão de Zé Paulino, a pessoa mais próxima ao inventariado é Juca, o filho do falecido senhor de engenho. Mas este perde a sucessão para Carlos, o neto, por ter abandonado o engenho para viver no engenho do sogro. A hierarquia de sucessão nos dois casos é:

Zé Paulino/Capitão Tomás
Juca/Mariquinha
Carlos/Lula

O Santa Fé, sendo ele próprio uma família extensa (duas famílias nucleares de gerações sucessivas co-habitando), a sucessão segue a linha descendente normalmente na hierarquia. A sucessão é pleiteada pela senhora de engenho e ganha por ela (já que o genro, substituto do filho que o Capitão Tomás não teve, não consegue afirmar-se enquanto senhor de engenho), pois apesar de ser mulher não tem filho e sim genro.[15] O Santa Rosa, no entanto, não tem nenhuma família nuclear completa, e a sucessão passa do filho para o neto, devido ao abandono pelo filho da patrilocalidade. A sucessão não segue a hierarquia de proximidade de parentesco com relação ao falecido senhor de engenho, mas pula uma geração. A hierarquia efetiva é então:

Zé Paulino/Capitão Tomás
Carlos/Mariquinha
Juca/Lula

[15] Nas disputas, Lula é considerado no Ingá e na Várzea como o "genro mau".

onde Juca e Lula assumem por substituição a Carlos e filho-inexistente-de-capitão-Tomás-substituído-por-Mariquinha, para ambos fracassarem em seguida: o primeiro como usineiro, o segundo como senhor de engenho.[16]

Não é somente entre as famílias da classe dominante que aparecem semelhanças quando da decadência da ordem social dos engenhos. A família nuclear do mestre Zé Amaro, seleiro, morador do Santa Fé, apresenta características semelhantes à família da casa-grande. Zé Amaro, assim como Capitão Tomás e depois Lula, têm um grande sofrimento por causa de sua filha, que é sucessivamente solteirona e louca, ocupando posição análoga, primeiro, a D. Neném, depois a Olívia. Além disso, Amélia e Sinhá (a mulher de Zé Amaro) assemelham-se pelo fato de terem casado tardiamente (evitando ficarem "moças-velhas") e de serem ambas estéreis após o primeiro filho, o que as afastam de seus maridos ainda mais pelo fato de terem filhas únicas solteironas.

Morador	*Casa-Grande*
Mestre Zé Amaro	Capitão Tomás — Lula
Sinhá	Amélia
Marta	Olívia — Neném

Assim como Capitão Tomás e Lula não têm filhos homens a quem passar a direção da propriedade, Zé Amaro não tem a quem transmitir a sua "arte" e sua relativa independência com relação ao senhor de engenho que ele herdou de seu pai, mestre-seleiro em Goiana, homem com uma morte nas costas.[17] Zé Amaro tem um compadrio horizontal com Vitorino Papa-Rabo, primo pobre de

[16] Deve-se notar que Juca, como Lula, assumem a condição de senhor de engenho através de suas mulheres. Carlos também pode almejar a posição de senhor de engenho devido aos laços que o ligam à propriedade através de sua mãe. As mulheres parecem ser um "recurso estratégico" para o acesso à propriedade.

[17] Carlos, Zé Amaro e Lula são marcados pela excepcionalidade de seus respectivos pais.

Zé Paulino, que tem apenas um sítio como um morador de qualquer engenho. Adriana (mulher de Vitorino), que trabalha como capadora de frangos de engenho em engenho, sustentando seu marido D. Quixote, somente casou-se com ele para não ficar "moça-velha" — tal com Sinhá — e ambas somente tiveram um filho. Os dois compadres, figuras que contestam a ordem social, Zé Amaro por sua revolta contra os senhores de engenho, Vitorino, político da oposição, são ambos discriminados pela maioria dos moradores: o último é sempre debochado, o primeiro é tido como lobisomem.

É interessante notar que a semelhança de Capitão Tomás e Lula com Zé Amaro — suas "esquisitices" com relação ao destino das filhas e à impossibilidade de reproduzirem na geração seguinte o que são atualmente — não custam aos dois primeiros a "morte social" que sofre Zé Amaro e que o leva finalmente ao suicídio. Essa "morte social" é devida, mais do que à sua vida familiar,[18] ao fato de que Zé Amaro contesta a ordem social, por sua independência com relação ao patrão, sua dignidade de mestre de ofício, sua condenação à adulação de certos trabalhadores ao patrão. Ele chega a engajar-se na rede de apoio ao bando do cangaceiro Antônio Silvino, sendo um militante devotado. Essa contestação de Zé Amaro está fora do alcance da maioria dos moradores (não a Alípio, ao cego Torquato, ao morador Manuel de Ursula ou a Vitorino) e é reinterpretado pelo "povo do engenho" como um lobisomem.

2 — A FAMÍLIA E A USINA

O poder dentro da linhagem dos Melo, que dominam a Várzea da Paraíba, sofre modificações, com a transformação do engenho Santa Rosa na usina Bom Jesus. Se no passado a liderança de Zé Paulino na família baseava-se em um domínio político lentamente construído,[19] o novo

[18] O próprio Zé Amaro acha que é tido como lobisomem devido ao fato de ser "um pai sem coração, um marido desnaturado" (*Fogo Morto*, cap. 8, p. 129), devido aos aperreios que lhe causa a filha doente e a culpa de tal fato, que ele atribui a sua mulher. *Fogo Morto*, ed. José Olímpio, 11.ª edição, 1971.

[19] Zé Paulino chegou a representante da Guarda Nacional no município.

domínio de Juca — construído às pressas devido à falência de Carlos e à emergência da usina vizinha ameaçando a independência econômica da família — baseia-se na dominação econômica da família, transformando cada casa-grande pertencente à família extensa em fornecedora da usina. Juca não é mais um primeiro entre pares como Zé Paulino (senhor de engenho entre senhores de engenho) mas detém através da usina o monopólio da compra da cana dos engenhos da família extensa e, desta forma, o controle econômico da família.

Além desta modificação na composição do poder dentro da família extensa dos Melo, a própria família nuclear residente na casa-grande da usina sofre modificações.

No engenho, a senhora de engenho exerce grande parte da função de redistribuição do senhor de engenho. É ela que redistribui alimentos e remédios para escravos e trabalhadores, é ela que lida diretamente com os empregados domésticos, e é através da cozinha que muitos moradores têm acesso ao assistencialismo da casa-grande. Assim, tia Maria, chamada "Dona Maria Moça", é muito querida pelos trabalhadores, Dona Amélia, do Santa Fé, é admirada pelos moradores do Santa Fé por sua maneira calma de falar, a ausência de D. Dondon na casa-grande da usina é lastimada pelos moradores.

Na usina, a mulher perde sua função na casa-grande, operando-se geralmente uma distinção entre a usina, local de trabalho, e a moradia principal da família nuclear do usineiro, na cidade. Assim D. Dondon, a mulher de Juca, vai morar na cidade, lamenta os tempos de engenho, quando além de ter uma função social a mais da socialização dos filhos, ela (em parte por isso) pode apropriar-se mais da pessoa de seu marido. A casa-grande da usina é, usualmente, uma casa sem mulher — e essa característica permanece até hoje. A usina São Félix aparece, nos romances, personificada por Dr. Luís; sua mulher e filhos não aparecem. O caráter familiar dos engenhos tende a desaparecer nas usinas, que tendem a transformar-se em sociedades anônimas.

Compreende-se assim que a função de redistribuição do senhor de engenho, função pela qual ele é representado como uma figura paterna, repousa em grande parte na complementação da senhora de engenho, que cumpre

uma função assistencialista e é representada como uma figura materna. Sem "mãe", desaparece na usina a figura do "pai", para os moradores.

Cabe aqui discutir-se ligeiramente a importância dada por muitos historiadores às relações paternalistas na *plantation* brasileira e a dificuldade que se coloca na compatibilização entre a importância das relações de parentesco apontadas nessa formação social e as relações entre as classes sociais (Oliveira Vianna, Caio Prado). Essa compatibilização poderá se esboçar levando-se em conta o papel mediador do senhor de engenho com relação aos moradores, que assegura a comunicação deste com o mundo exterior. Seu papel de redistribuição, ao mesmo tempo que isola os trabalhadores entre eles, faz com que eles dependam de suas relações instáveis com esse "pai" redistributivo simbólico, que possui o monopólio quase completo de sua força de trabalho.[20] Essa relação simbólica de "paternidade" dissimula no entanto uma relação de dominação de classe; relação de dominação essa que é sentida particularmente por Zé Amaro, artesão morador do Santa Fé, cuja lucidez é digna, segundo o fetichismo dominante nos outros moradores, de um lobisomem. Já a "lucidez" de Feliciano, que tem atitude semelhante à de Zé Amaro, morador expulso de seu sítio pela usina, é no entanto compreendida, no contexto da usina, pelos moradores em geral, quando depois de sua morte é tomado como um santo (cf. *Usina*, capítulo XV).

Com a usina, desaparecem para o usineiro as "cabras-amantes" do engenho: o usineiro vai procurá-las lá onde sua (delas) "elite" vai estabelecer-se, entregando o tributo do valor de troca de seu corpo às donas dos prostíbulos da cidade. Os filhos naturais da família da casa-grande cessam de se reproduzir. A prostituição nos domínios da usina e nos engenhos, no entanto, começa a proliferar, sobre a base favorável da herança representada pela família matrifocal, em escala ampla, e é uma alternativa freqüente na vida das filhas dos moradores dos engenhos. Em *Usina* é o barraqueiro que assume o papel de antigo senhor de engenho, tendo amantes nas

---

[20] Cf. "Latifundium et Capitalisme, Lecture Critique d'un Débat", Moacir Palmeira, cap. 4: "Propositions"; thèse de 3.e cicle, Paris, mimeo.

filhas dos trabalhadores, devido ao poder que confere a sua posição social. A prostituição também aumenta devido à crescente procura pelos contingentes de trabalhadores sazonais.

A matrifocalidade, no período de engenho, e depois a prostituição, refletindo a ameaça constante de destruição da família dos trabalhadores, reflete bem a medida em que a dominação de classe exercida sobre os trabalhadores repercute sobre sua família: a família constantemente ameaçada de uma classe é o complementar da família estabelecida da classe dominante.

A Usina São Félix acaba vencendo a concorrência com a Usina Bom Jesus, dos Melo, e domina a várzea do Paraíba, tomando-a das mãos de uma família extensa que detinha o poder na região há quatro gerações. Além da mudança econômica da área — a família extensa tendo montado uma usina tardiamente, com forte concorrente estabelecido — o próprio desenrolar da sucessão pelo poder dentro da família extensa leva ao seu enfraquecimento.

Juca, primeiramente, fugiu à responsabilidade familiar de suceder a Zé Paulino: casou-se e fugiu à regra da patrilocalidade. Foi tomar conta de um engenho doado pelo sogro. Assim, perde a sucessão para Carlos que tem a família a seu lado, defendendo as regras de residência. Quando Carlos vai à falência, Juca tem a iniciativa de reunir a família extensa levando-a a buscar uma solução para enfrentar o surgimento das usinas, fundando uma, e reconquistando o Santa Rosa como centro dominante da família extensa. No entanto, Juca não sucedeu ao pai segundo as regras familiares — ele pôde reconquistar o lugar que perdera devido a uma situação econômica de emergência. Sua relação com a família extensa torna-se dominantemente econômica — os parentes são sócios de Juca, mas são de fato reduzidos à posição dependente de fornecedores, submetidos ao monopólio da usina. Para mantê-los nessa posição, e manter-se como maior dirigente, Juca é obrigado a associar-se com comerciantes da cidade e capitalistas americanos. Ele é o mediador entre a família e esses grupos econômicos. A família extensa aceita devido às promessas de lucros futuros maiores que os já existentes no presente. A família extensa, no entanto, não está preparada para resistir a uma crise

devido à baixa de preço do açúcar. Como eram as relações econômicas que uniam a família extensa a Juca, essas relações econômicas, agora em crise, afastam a família de Juca, criticando-o ainda mais que o controle de parte da propriedade passa virtualmente aos credores da usina. Tio Lourenço e o coronel Trombone, parentes de influência política antiga na família extensa, recusam-se a tomar em mãos o negócio, ainda mais porque estavam incompatibilizados com o tipo de dominação exercida por Juca sobre a família. Ao mesmo tempo que a oposição a Juca se avoluma com a crise da usina e ela não consegue unificar-se em outras bases para tomar em mãos sua direção, aumenta a tendência à extinção da família extensa enquanto poder econômico unificado, vindo a submeter-se economicamente a um não-parente, a Usina São Félix. Por não ter respeitado as regras familiares, falta o apoio da família extensa a Juca, a qual se desagrega com ele.

A não-observância por Juca do modelo tradicional do engenho — explicitada na regra de residência, na sucessão do pai, nas relações com a família extensa enquanto seu líder (dominação econômica) — é cobrada a ele pelo grupo familiar no momento de seu "juízo final" enquanto usineiro. Na medida em que Juca fracassa, ele não consegue nem reproduzir a figura do pai enquanto senhor de engenho-chefe da família extensa, nem produzir a nova figura de Zé Paulino correspondente à época das usinas, e o peso da crítica da família desaba sobre ele, embora a família desabe com ele.

5

Uma Genealogia de Euclides da Cunha

ALFREDO WAGNER B. DE ALMEIDA

INTRODUÇÃO

Nosso primeiro passo na elaboração do presente trabalho consistiu numa consulta à obra *Bibliografia de Euclides da Cunha*, de autoria de Irene M. Reis (1971), com o objetivo de coletar informações iniciais concernentes às leituras necessárias e imprescindíveis, que nos permitissem compor uma possível identidade social de Euclides da Cunha. Concebida como uma orientação a consulentes interessados nas obras de, e referentes a, Euclides da Cunha, esta peça bibliográfica contém catalogados mais de 2.000 títulos, incluindo livros e artigos sobre o autor, além de suas obras, manuscritos, etc. Esse material foi coletado em inúmeras bibliotecas e, dentre outras, as principais no que diz respeito à produção intelectual, no tem-

---

* O presente exercício constitui parte de um trabalho realizado para o curso de *História do Pensamento Social no Brasil*, organizado pelo prof. L. de Castro Faria, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. A partir deste curso, que data do primeiro semestre de 1974, prosseguimos nossos estudos relativos a este tema, orientados, não só pelo professor mencionado, mas também pelo professor Moacir G. S. Palmeira. Agradecemos a ambos pela valiosa orientação que nos têm fornecido.

Quando redigimos esta parte do trabalho estávamos na condição de bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq.).

po histórico em que Euclides da Cunha escreveu suas obras, a saber: Biblioteca do Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Biblioteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Biblioteca da Academia Brasileira de Letras e Biblioteca do Conselho Nacional de Geografia. A autora consultou também as principais bibliografias, não só aquelas de caráter mais abrangente — Bibliografia Brasileira e Bibliografia Mensal — mas também aquelas que tratam especificamente do autor em questão — "Algumas fontes para o estudo de Euclides da Cunha", de J. Calante de Souza (1959), e "Euclides da Cunha: ensaio biobibliográfico", de Francisco Venâncio Filho (1931). Tais dados básicos nos permitiram adotar a bibliografia supracitada, como ponto de partida para a constituição de um quadro de leituras específicas, capaz de prover-nos das interpretações necessárias à construção da identidade social de Euclides da Cunha.

Identidade Social, no caso, diz respeito à forma como esse autor é representado, à ótica segundo a qual foi analisado e é interpretado pelos demais agentes do *campo intelectual*,[1] isto é, as escolas e correntes de pensamento em que é inserido e colocado como pertencente, e o conjunto de componentes das análises interpretativas, que suscitam uma classificação por oposição, semelhança, continuidade, ruptura e influência — elementos que usualmente são acionados ao se pensar o autor e sua obra.

Os agentes do campo intelectual mencionados seriam os críticos, os literatos, os "classificadores de intelectuais" responsáveis pelas histórias das idéias, pelas antologias e histórias da literatura, pelas listas de publicações e pelas coleções das livrarias e editoras, enfim os diversos estudiosos das denominadas escolas de pensamento e das periodizações que recortam no tempo e no espaço os vários momentos pelos quais transcorre o *campo intelectual*, de cuja estrutura interna eles próprios e o autor em questão, Euclides da Cunha, são partes integrantes. "...cada um deles é determinado pelo fato de fazer parte

[1] "Irredutível a um simples agregado de agentes isolados, a um conjunto aditivo de elementos simplesmente justapostos, o *campo intelectual* da mesma maneira que o campo magnético constitui um sistema de linhas de força: isto é, os agentes ou sistemas de agentes que o compõem podem ser descritos como forças que se dispondo, opondo e compondo-lhe conferem sua estrutura num dado momento do tempo" (Bourdieu, 1968, p. 105.)

desse campo: à posição particular que ele aí ocupa deve, com efeito, *propriedades de posição, irredutíveis* às propriedades intrínsecas, e particularmente um tipo determinado de participação no *campo cultural* enquanto sistema de relações entre temas e problemas e, por isso mesmo, um tipo determinado de *inconsciente cultural,* ao mesmo tempo que é intrinsecamente, dotado daquilo que chamaremos *peso funcional,* porque sua "massa" própria, isto é, seu poder (ou melhor, sua autoridade) dentro de campo não pode ser definido independentemente da posição que ocupa no campo." (Bourdieu, 1968, p. 106).

Em conformidade com o objetivo proposto selecionamos a quinta parte da obra bibliográfica consultada, que atende pela denominação de "Obras sobre Euclides da Cunha". Tal escolha implicou uma exclusão em tremos analíticos das demais subdivisões da obra mencionada constituída a saber por: obras do autor (livros, trabalhos esparsos, prefácios), correspondência (ativa, passiva, de terceiros), manuscritos e iconografia.

Destas demais partes, aquela referente à correspondência poderia ser tomada também como entrada à percepção e análise de uma identidade social do autor. Não recorremos a ela todavia porque, se por um lado expressa uma relação social entre Euclides da Cunha e seus pares — intelectuais de prestígio e fama, atestados pelas indistintas coletâneas alusivas ao pensamento social brasileiro, como dentre outros: Araripe Jr., Coelho Neto, José Veríssimo, Machado de Assis, Rui Barbosa e Vicente de Carvalho, que são signatários das cartas — por outro lado, estes últimos se apresentam neste contexto, antes como amigos, em circunstâncias de cordialidade, do que como integrantes de campo intelectual, emitindo pareceres formalizados sobre o autor e sua obra. Nas cartas esses pareceres, ainda que existam, não estão sujeitos às regras e disposições que regem as relações sociais *públicas*, entre membros do campo intelectual. Ao se proceder semelhante distinção está-se apontando para os diferentes tipos de discurso que estão em jogo: o discurso formal, onde estão presentes o conjunto de disposições e os esquemas que configuram a produção intelectual de uma época, expresso em ensaios, artigos e pesquisas, e o discurso de caráter intimista, privado, onde estas regras se manifestam em estado prático, se apresentam implicita-

mente, expresso em cartas. Nesta ordem, cartas e estudos publicados, ainda que contendo argumentos similares, relativos a um determinado autor e sua obra, ainda que tendo sido escritos por um mesmo indivíduo, não teriam o mesmo peso no campo intelectual, não gozariam de uma equivalência de poder. Isto é, cartas e estudos publicados possuiriam um *status* distinto, ao nível do grau de autoridade com que concorrem nos processos de avaliação da produção intelectual em uma determinada época.

O reconhecimento dado aos estudos publicados, quer seja pela concordância ou pelo desacordo, por parte de outros agentes do campo intelectual, aponta ser esta a *mediação legítima*, porque via de comunicação intrínseca e particularizadora dos critérios de julgamento propriamente intelectuais, que rege as relações sociais entre os autores e seus pares na estrutura interna do referido campo. Os agentes do campo intelectual se comunicam entre si e com um público amplo, ao nível dos artigos, ensaios e pesquisas que publicam, esta é a via legítima que autoriza o reconhecimento — de Euclides da Cunha enquanto autor e portanto membro do campo intelectual — e a consagração pelas instâncias legitimadoras: academias, institutos e círculos literários. As cartas não desfrutam deste poder, apenas as manifestações formalizadas em texto têm foro reconhecido na esfera intelectual.

Não há autor que possa ser reconhecido e consagrado apenas pelas cartas, além do mais o autor pode prescindir do concurso delas para alcançar o intento de consagração. Não se poderia dizer o mesmo dos estudos críticos classificatórios. São esses textos publicados que são referidos e simultaneamente alvo de referências de outras obras e autores, permitindo assim relações de reciprocidade consideradas legítimas ao nível do campo intelectual. Um dos elementos que confere especificidade ao campo intelectual se delineia inclusive a partir deste sistema de remissões a outros livros e textos, configurando-se numa articulação como "nó em uma rede" (Foucault, 1972.)

Apesar de muitas das cartas catalogadas terem sido publicadas em revistas literárias, sob o auspício de instituições que são importantes fontes de autoridade na esfera intelectual, como: Revista da Academia Brasileira de Letras, Revista do Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, Revista do Livro, Revista do Brasil, isto não lhes

confere um peso funcional equivalente àquele de um texto publicado (ensaio, pesquisa, etc). O que poderia sugerir esta equivalência, justificando inclusive uma outra investigação teórica, é a suposição de que as cartas em pauta, enviadas por intelectuais consagrados a Euclides da Cunha, possam ter contribuído na trajetória do projeto criador, quer dizer, o autor as recebendo pode mostrar-se receptivo a certos "conselhos e observações" provenientes de indivíduos que legislam, que reconhecidamente detêm os mecanismos de decisão no campo intelectual. Em seqüência, a análise das cartas poderia contribuir para que se desvendasse pormenorizadamente as "igrejinhas" (Romero, S., 1969), as "panelinhas" (Broca, 1956) e as relações entre os membros de grupos de "admiração mútua" (Bourdieu, 1968), ou seja, quem consulta quem, sobre o que, quando vai produzir um texto. E contribuiria para um exame das relações, com agências de poder externas ao campo intelectual, mas que nele atuam; como seria o caso da correspondência de Euclides com o Barão do Rio Branco. Em resumo, seria uma tarefa de dissipação, para elucidar o que está subjacente na produção intelectual de uma determinada época, em termos de círculos intelectuais, mapeando internamente os membros das várias facções que concorrem pelo poder e legitimação no seio do campo intelectual.

Desta maneira, a correspondência entre os agentes do campo intelectual entre si, e com Euclides da Cunha, constitui a expressão de uma relação dual que ainda que pudesse possibilitar uma visão mais precisa e particular da imagem do autor, ao tempo de sua existência física, está circunscrita aos limites impostos por uma relação íntima de caráter privado e restritivo. Dizemos existência física para distinguir de existência intelectual. Enquanto tal não desempenha uma função pública no campo intelectual, distinguindo-se desta forma das próprias críticas e estudos publicados sobre Euclides da Cunha, elaborados pelos mesmos intelectuais signatários das cartas, que foram tomadas como base. Ao invés das cartas, selecionamos pois as interpretações, críticas, classificatórias, que concorrem para forjar a identidade social de Euclides da Cunha. O fato de termos privilegiado esta via de acesso não implica invalidação da outra via aludida, pelas cartas, a uma definição social do autor. Por se tratar de

um estudo de representações, pode estar apoiado em matérias-primas várias — cartas, documentos, ensaios, ícones, atas de institutos e academias, "memórias" e diários "secretos" — dependendo da articulação pretendida. Nosso propósito se atém aos textos publicados, por pretendermos uma posição relativa do autor face às regras manifestas e difundidas em textos, processos de reconhecimento e consagração, critérios de legitimidade, e enfim um determinado estágio do campo intelectual em que o autor foi interpretado e reconhecido.

* * *

Descartada a utilização da parte relativa à correspondência, e retomando a quinta parte selecionada, observamos que a mera escolha da parte pretendida não resolvia o problema dos limites especiais das leituras específicas necessárias e inaugurava uma nova questão. Nesta quinta parte estão catalogados mais de 2.000 títulos de e sobre Euclides da Cunha. Frente a esta quantidade se impunha uma nova tarefa seletiva: que obras escolher? Impossibilitados de ler todas as obras enumeradas, o que também não seria necessário, pois estamos interessados em princípios classificatórios, e se tomamos o campo intelectual enquanto um complexo de relações entre seus agentes, mediadas pelos temas e problemas de uma época e por uma certa maneira de apreensão destes temas, a leitura de todas as obras listadas incorreria fatalmente numa redundância. Um autor pode ser pensado e interpretado dentro de padrões que se repetem nestas centenas de obras, as interpretações sobre ele podem girar em torno de algumas análises interpretativas que contêm elementos básicos presentes nas demais. Assim colocada a questão, restaria saber quem é que constitui principalmente o "senso público" da época, ou seja, quem são os principais responsáveis pela avaliação das obras do momento, que lhe conferem valor e importância, reconhecendo-a como pertencente ao campo da produção intelectual. Quais os "classificadores de intelectuais" que desfrutam desse poder na época? Quais os avais conferidos ao autor e sua obra? Como identificar os componentes do senso público? Adotando-se o critério de que autores são sempre citados, constatamos que Sílvio Romero e José Veríssimo

ambos constituem fontes imprescindíveis de todos os historiadores (do pensamento social brasileiro) e demais "classificadores de intelectuais" dos momentos posteriores às últimas décadas do século XIX e primeira do século XX. São necessariamente citados, o reconhecimento que tiveram a seu tempo é confirmado neste reconhecimento posterior. A perpetuação da existência intelectual e da presença no campo intelectual ocorre ao nível do sistema de remissões. Juntamente com Araripe Jr. compõem o trio, cuja presença nunca é relegada quando se trata de escrever sobre o surgimento de Euclides da Cunha no campo intelectual. Araripe Jr. é descrito como se tivesse sido o padrinho, que saúda Euclides no seu batismo intelectual. A obra de batismo é *Os Sertões*. A partir dela Euclides da Cunha passa a ser objeto de reflexão dos detentores dos mecanismos de decisão do campo intelectual.

Essas interpretações primeiras constituíram-se nas fontes de validação para o conjunto de interpretações posteriores, além de contribuir decisivamente para o reconhecimento e consagração de Euclides da Cunha no seu próprio tempo.

No decorrer do estudo, procuraremos avaliar o estágio por que passava então o campo intelectual para que possamos entender o valor relativo deste senso público.

Os intermediários temporais entre as interpretações primeiras e a atualidade das interpretações sobre Euclides da Cunha e sua obra seriam as presenças obrigatórias nos estudos hodiernos: Ronald de Carvalho, Gilberto Freire, Alceu de Amoroso Lima, Afrânio Coutinho, Otto M. Carpeaux, Antônio Cândido, Cavalcanti Proença, N. Werneck Sodré, Agripino Grieco, Alfredo Bosi. Para compor esta lista, tomamos não apenas as interpretações mais difundidas para um público amplo, mas também aquelas que se referiam especificamente ao autor em questão e que contribuíram em menor grau para o estabelecimento de normas e critérios de avaliação da produção intelectual, como as de Astrogildo Pereira, Otávio Brandão e Lúcia Miguel Pereira.

Assim, os trabalhos que integram a quinta parte são escritos tanto por intelectuais que foram contemporâneos de Euclides da Cunha e do surgimento de sua obra, quanto por intelectuais de hoje. Permitindo-nos, pois, estabelecer re-

lações entre essas várias interpretações do autor e sua obra e articular uma definição social transistórica. Esta nos permitirá compreender o lugar que o autor ocupa na estrutura do campo intelectual e as várias interpretações no tempo, permitindo, ainda, uma relação entre as interpretações. *Lugar*, a este nível, entendido como função da definição que seus pares lhe conferem, que seria em outras palavras a dimensão da aceitação obtida pelo autor e sua obra, e sua posição frente a esta definição, que lhe grangearam uma posição de autor de sucesso (Bourdieu, 1968).

A leitura das interpretações contemporâneas ao autor e sua obra possibilitam-nos o entendimento dos critérios de avaliação que concorreram para a legitimação da obra e que domínios da cultura a reconheceram enquanto tal. Simultaneamente os próprios critérios adotados pelo autor, na medida em que correspondem a uma expectativa de sua época, na execução de sua obra, sua relação com o campo cultural — temas e problemas da época e com a problemática — ou maneira de aprender o objeto em definição, ficaram revelados.

Contornamos assim o impasse da quantidade por uma seletividade reveladora dos agentes do campo intelectual, que em termos distintos mais contribuíram para uma definição social de Euclides da Cunha.[2]

Nossa lista é aquela das presenças, nos terrenos conhecidos e reconhecidos no campo intelectual, não nos passou pela cabeça reavaliações e suspeitas sobre esta lista de presenças. Estamos trabalhando assim implicitamente com um *senso comum da intelectualidade*, que orbita em redor de personagens irrecusáveis. Não invalidamos, no entanto, esforços no sentido de relacionamento de listas de ausências, que muitas vezes podem obrigar o senso-comum do mundo *savant*, e o não-dito, mas reconhecido sempre, a passar por revisões profundas, que provocam alterações nos elementos componentes das interpretações, ou da interpretação presente.

---

[2] A partir destas leituras enunciadas recorremos a outras fontes por elas apontadas, muitas vezes não presentes na bibliografia tomada como base. E lemos também artigos de datas posteriores à publicação da bibliografia de Irene Monteiro Reis.

UMA GENEALOGIA DE EUCLIDES DA CUNHA

Os intérpretes de Euclides da Cunha e sua obra têm na remissão à origem um dos constituintes essenciais de seu padrão explicativo. No âmbito das interpretações, a preocupação permanente de elucidar as denominadas raízes intelectuais do autor, de compor a sua gênese, no que intitulam evolução do conhecimento, conduz os classificadores de intelectuais à descrição de uma origem expressa pelos seguintes quesitos básicos: precisar uma *data* de nascimento intelectual do autor e sua obra, declarar *nomes de autores* que são tomados como *antepassados* de Euclides da Cunha, evocar *obras* que antecedem a produção intelectual do autor, num movimento precursor, mencionar *escolas de pensamento* e movimentos culturais em que o autor foi *gerado*. Nesta ordem, observa-se que datas (ano, década, quartel de século, século), nomes de autores, obras e escolas de pensamento constituiriam as unidades manifestas, no conjunto das interpretações que circunscrevem a argumentação relativa à gênese intelectual de Euclides da Cunha. Estas unidades não são pensadas em si, por não encerrarem em si próprias, uma vez mencionadas, os componentes de explicação dos vínculos que as articulam com o autor em questão. A existência delas no corpo das interpretações não pode ser dissociada de dois componentes analítico-explicativos, que tornam possível a vinculação pretendida entre o autor em estudo e as datas, nomes de autores, obras e escolas de pensamento que lhe são atribuídos. Estes componentes permitem a efetivação do laço, que integra autores e obras de épocas distintas, pertencentes a diferentes regiões geográficas e distintos campos intelectuais e que integra também domínios variados como literatura, história, sociologia, geografia, etnologia, ciências físicas e naturais, antropologia etc. As unidades classificatórias da origem seriam assim articuladas a dois níveis, que não aparecem manifestamente distintos nas interpretações e lhes são implícitos, enquanto unidades de análise: *temas* e *formas de apreensão dos problemas*.

Os temas, como elementos de um campo cultural — "enquanto sistema de relações entre temas e problemas de uma época" (Bourdieu, P., 1968; p. 106) — perpassam

épocas distintas, assegurando uma *continuidade de comunicação* na produção do conhecimento, permitindo que no geral sejam efetuados vínculos entre gerações intelectuais.

A um nível mais abstrato que aquele das interpretações referidas, os estudos teóricos desenvolvidos por P. Bourdieu reforçariam a possibilidade de vinculações:

> "Pelo fato de que o campo cultural transforma-se por reestruturações sucessivas e não através de revoluções radicais, alguns *temas* são levados a primeiro plano enquanto outros são relegados sem serem completamente abolidos, o que assegura a *continuidade de comunicação entre as gerações intelectuais*". (Bourdieu, 1974, p. 208.)

Para nosso entendimento, os vários estágios por que passa o campo cultural funcionariam como expressões do campo intelectual em cada um dos momentos.

O segundo nível, aquele das formas de apreensão particulares dos elementos temáticos, possibilita que se efetuem os vínculos quer seja, segundo um gênero, no sentido amplo (tragédia, epopéia, poema em prosa e/ou poema épico, etc.); um estilo particular ou uma certa postura do autor frente ao objeto de descrição. Estes dois últimos itens, por sua vez, instauram uma série de oposições, especificadoras da posição do autor no campo intelectual: profissional *versus* diletante, científico *versus* bacharel, academismo e bizantinismo *versus* objetividade; apontando ao mesmo tempo para diferentes formações discursivas e para transformações em curso no processo de autonomização do campo intelectual.

Ambos os níveis seriam acionados nas interpretações sobre Euclides da Cunha e sua obra, sob a égide de um método genético, que incide numa reconstituição indefinida (Focault, M., 1972, p. 32) dos primórdios intelectuais, descrevendo uma trajetória similar àquela das análises históricas de cunho evolucionista, ao estabelecer uma *continuidade* no campo cultural entre cada novo acontecimento e o passado intelectual. A *continuidade*, neste sentido, seria o movimento de inserção do autor nos parâmetros da tradição, ajustado numa linearidade e enquadrado em linha direta nas origens aceitas, sempre evocadas. Assim entendida, a continuidade possui um significado distinto da *continuidade de comunicação* de

Bourdieu, antes citada, que se refere à coexistência no pensamento de um autor de "elementos pertencentes a eras escolares diferentes", não necessariamente contemporâneas a ele. Aproximar-se-ia do *tema da continuidade* que, segundo Foucault, (*ibid.*, p. 31) deveria ser evitado nas análises históricas, e que se manifesta segundo as noções de tradição, influência, evolução, desenvolvimento, etc. A origem, para Foucault, estaria subjacente à noção de tradição, "que autoriza reduzir a diferença própria a qualquer começo, para remontar, sem descontinuar na citação indefinida da *origem*" (*ibid.* — grifo nosso).

As quatro unidades apontadas, que circunscrevem a argumentação da gênese intelectual de Euclides da Cunha, se apresentam para o conjunto das interpretações. É preciso proceder à ressalva de que há interpretações, tomadas individualmente, que não possuem os quatro elementos. Há intérpretes, por exemplo, que utilizam datas e escolas de pensamento para situar a origem e não lançam mão do concurso de autores e obras. Há outros classificadores de intelectuais que se comportam inversamente. Pode-se assim percorrer o caminho de todas as combinatórias possíveis, duas a duas, com as quatro unidades. Consideradas isoladamente, vale dizer que não há interpretações com datas ou escolas de pensamento, ainda que possa haver só com nomes de autores e obras. O que indicaria que, enquanto algumas só aparecem em combinação, outras, ainda que aparecendo de forma combinada, gozariam também de uma autonomia de uso.

As interpretações em jogo datam de períodos distintos, que se estendem desde a publicação da obra que consagra o autor, *Os Sertões*, até o tempo hodierno. Esse marco inicial se atém ao fato de que é a partir da obra mencionada que Euclides da Cunha passa a ser objeto de investigação dos classificadores de intelectuais, responsáveis pela consagração e reconhecimento dos novos produtores intelectuais.

Uma última questão preliminar é que os classificadores de intelectuais não se referem às mesmas datas, escolas, nomes de autores e obras para situar Euclides da Cunha. Ocorre uma heterogeneidade nas remissões. Estas variações funcionam segundo a periodização do campo intelectual procedida pelo intérprete, segundo o corte efetuado na sua representação do campo intelectual. De

acordo com a ruptura adotada pelo intérprete, Euclides da Cunha terá sua origem associada a certa data, certos nomes de autores, etc.

Nosso objetivo é buscar uma ordenação das interpretações, segundo a ótica de que a heterogeneidade de remissões ocorre num fundo de permanência, que transforma o heterogêneo em complementar, que dissipa a diferenciação aparente, permitindo que se obtenha o que seria uma genealogia completa de Euclides da Cunha ao nível das interpretações analisadas. Assentada num *continuum*, o que está ausente numa interpretação estaria manifesto em outra, possibilitando-nos assim construir uma escala estendida de seu limite mais inferior — o tempo mais passado referido — que parte de sua situação frente à tradição, e através de mediações sucessivas executa uma ação aproximativa, até o tempo que lhe é contemporâneo (Palmeira, 1971).

Apesar das rupturas distintas ao nível das interpretações sobre Euclides da Cunha e sua obra, haveria uma continuidade em que as lacunas de uma interpretação vão-se completando pelo dito em outras. O ponto aparentemente arbitrário e variável da origem, adotado pelo intérprete isolado, se encadeia com os demais formando sistema.

Os classificadores de intelectuais não recorrem a quaisquer nomes de autores e obras para precisar uma origem de Euclides da Cunha. Empenham-se na descrição de uma gênese firmada em autores e obras consagrados historicamente, portadores de uma condição de inquestionalidade, em quaisquer que sejam as histórias do pensamento, da literatura e das idéias. A genealogia traçada por sua vez está circunscrita nas dimensões intrínsecas de um campo intelectual tomado universalmente.

> "*Os Sertões* são uma obra de ficção, uma narrativa heróica, uma epopéia em prosa, da *família* de *A Guerra e a Paz*, da *Canção de Rolando* e cujo *antepassado* mais ilustre é a *Ilíada*." (Coutinho, A., 1959, p. 7) (grifos nossos.)[3]

[3] A. Coutinho neste ensaio está empenhado numa proposição ao debate em torno da questão: *Os Sertões* seriam uma obra de ciência ou uma obra literária? Segundo sua proposição "de qualquer modo, todavia livro de ciência é que não é..." (*ibid.* p. 14); e conclui que de sua investigação "...resultará a reclassificação de *Os Sertões* na história literária brasileira como obra de arte de ficção" (*ibid.*, p. 1).

A utilização dos termos *família* e *antepassado* sugere uma relação de parentesco, em várias gerações e distintos espaços geográficos de atualização, que agrupa autores e obras de reconhecida consagração em diferentes épocas, reduzindo as diferenças temporais e de ordem histórica que porventura separem estes eventos. Numa ordenação cronológica, Homero, um anônimo e Tolstoi, respectivamente, integrariam em princípio uma galeria de ancestrais intelectuais de Euclides da Cunha. Os dois primeiros têm sua existência contestada, quando se afirma que tanto a Ilíada e a Odisséia quanto a Canção de Rolando não significam senão o resumo de cantos e contos mais populares, sem autoria definida. Usufruiriam neste sentido de um estatuto mitológico.

Na composição desta galeria, observa-se que o ponto de origem mais distante remonta ao lugar que o senso-comum das histórias literárias considera o "berço da cultura". Quer dizer, na busca de uma origem distante e adequada, os intérpretes de Euclides da Cunha terminam por situá-lo no lugar comum de todas as origens consideradas "ilustres" e "clássicas": a Grécia.

Ao nível do conjunto de interpretações analisado, o limite do quadro genealógico não ultrapassaria a Grécia de Homero. Esta é a época passada mais remota a que se referem os classificadores de intelectuais, no contexto da origem. Não há qualquer menção a períodos cronologicamente anteriores a este. Representa o ponto definido da origem, preciso, inequívoco e irrefutável, ainda que não explícito necessariamente em todos os intérpretes do autor em estudo. As interpretações descreveriam neste particular um movimento similar ao das histórias da literatura, que por sua vez acatam os ditames da trajetória da historiografia oficial, assinalando a "antiguidade clássica", Grécia e Roma, como os primórdios da "civilização".

A pretendida linha unitária que tem na Grécia o seu extremo inferior, numa contagem cronológica reversiva, possui mediações que executam a unidade por aproximações sucessivas. Assim, no esforço retrospectivo a França constitui uma mediação sempre presente entre a Grécia e o ponto de que se parte: Euclides da Cunha e sua obra, Grécia e França, por sua vez, constituem, se unidas, um ponto de convergência obrigatório, onde se entrecru-

zam as gêneses dos intelectuais consagrados; representam talvez o espaço oficial da origem no campo intelectual brasileiro. Significam dois ápices deste campo que, numa sucessão, asseguram uma continuidade na classificação do conhecimento produzido. Outros pontos de mediação como a Rússia (Tolstoi, Dostoiewski) ou a Grã-Bretanha (Walter Scott, Rudyard Kipling) também aparecem na genealogia de Euclides da Cunha, sendo no entanto eventuais, ao nível dos demais agentes do campo intelectual.

Neste espaço oficial em que se elege o seu antepassado mais "ilustre", Euclides da Cunha é agraciado com uma distinção — quem pontifica sua genealogia é um dos autores expoentes de espaço sagrado — que as análises interpretativas coroam: Homero. Os intérpretes colocam assim Euclides da Cunha precisamente no cerne da tradição, e de maneira rigorosa elegem um antecessor, que justifica a consagração suprema no campo intelectual: ser "imortal", isto é, membro da Academia Brasileira de Letras.

O pertencimento do autor à *família* intelectual referida pressupõe a existência de laços comuns que o congregam aos demais membros. O estabelecimento de laços, que são percebidos pelos intérpretes, como de vinculação de Euclides da Cunha aos outros integrantes da *família* ocorre num sistema de relações revelado baixo a expressão *linha*.

> "... parece indiscutível que *Os Sertões* são um poema épico em prova a ser classificado na *linha* de *Ilíada* e da *Canção de Rolando*." (Coutinho, A., 1959, p. 13) (grifo nosso.)
> "O sopro da tragédia que lhe varre as páginas é antes da *linha* das grandes tragédias literárias do que das frias descrições históricas. O fato trágico é o motor que lhe move a intimidade dos sucessos..." *ibid.*, p. 8.)

Os atributos "poema épico em prosa" e "tragédia" são apresentados como elos que justificam o intento de alinhamento. A noção de *semelhança* funciona como acessória à composição da *linha*, quando figuras importantes do campo intelectual são mobilizadas para se traçar pontos comuns e identidades entre elas e o autor em estudo.

É ela quem atualiza a relação do autor e sua obra com os ascendentes evocados.

> "... o crescendo da *tragédia* nunca esmorece. Falo da Revolução Francesa de Michelet. *Os Sertões* neste ponto a *assemelham*." (Araripe Jr., 1966, p. 92) (grifos nossos.)

A priori, o pólo tomado para realizar a *semelhança* pertence a um tempo determinado ou a uma espécie de produção intelectual universalmente reconhecida pela classificação de "obra-prima".[4] O procedimento adequado é o de se aproximar sempre a obra analisada da tradição legítima, sendo que toda a originalidade das similitudes levantadas é pré-dada nos constituintes internos a este espaço. São estes aspectos similares estabelecidos que autorizam que sob a expressão *linha* sejam agrupadas obras de períodos distintos.

Nos momentos em que a expressão *linha* é utilizada através da evocação da "tragédia", a ligação com o antecedente grego não se dá em linha direta e a mediação francesa se insurge naturalmente, desapercebida enquanto mediação, para o intérprete. Michelet e a Canção de Rolando estão situados exatamente entre o ponto de partida das análises interpretativas — Euclides da Cunha e sua obra — e o ponto passado mais longíquo atingido, *Ilíada* e Homero.

A representação desta gênese intelectual não é de uso exclusivo dos intérpretes. Os classificadores de intelectuais, assim como os autores por eles analisados, são também agentes do campo intelectual que compõem sua estrutura interna e que travam, neste âmbito, relações sociais de acordo com os ditames reguladores da produção intelectual da época. No período contemporâneo à publicação de *Os Sertões*, a referência a autores e nomes da "Grécia Antiga" constituía uma modalidade de validar

---

[4] *Os Sertões* como "... *a maioria das obras-primas da humanidade*, cada uma realizando-se segundo uma lei que é a sua própria e criando o seu próprio padrão estrutural. É assim a *Divina Comédia*. Como é assim o *Quixote*", (Coutinho, A., 1959, p. 11.)

Dante e Cervantes ainda que não geograficamente pertencentes à Grécia, são consagrados o bastante para integrarem a tradição e o fato de serem citados é perfeitamente aceito.

a produção intelectual, de uso difundido. Tal uma regra senso-comum do mundo *savant*.

Euclides da Cunha, a exemplo de incontáveis outros autores de sucesso e fama, partilha desta forma de representação. Como os demais autores consagrados:

> "Sou *grego*, pequeno e forte". Tobias Barreto. (Cf. Broca, p. 105.)
> "Eu sou o último heleno". Bradava... Coelho Netto". (Cândido, A., 1973, p. 14.)[5]

aceita e invoca, ele próprio, a relação de parentesco que lhe é atribuída. Aceita a ascendência que lhe conferem, tornando uníssona a definição dos intérpretes sobre ele e a sua própria auto-representação": ...um misto de celta, de tapuia e *grego*..."[6]

O autor comunga das regras que conduzem à consagração, munindo-se da identidade étnica exigida. Cumpre a regra, porém, não de uma forma absoluta e exclusiva, pois divide esta identidade com duas outras:

> "Mas já era muito, em plena época de Coelho Netto e B. Lopes, admitir um escritor *vitorioso* no Rio de Janeiro que fosse 1/3 tapuio e não completamente *heleno*". (Freire, G., 1944, p. 24) (grifos nossos.)

Sem renegar a imprescindível mediação francesa, aparentemente esquecida no "auto-retrato", o autor assinava artigos em jornais com o pseudônimo de *Proudhon*. Um nome de batismo suficientemente legítimo para uma convivência correta, dentro dos ditames vigentes, no campo intelectual.

Euclides da Cunha estaria assim colocado, por si próprio e por seus intérpretes, no centro da tradição reconhecida através de relações de parentesco com autores do passado e contemporâneos a ele, igualmente famosos.

---

[5] Coelho Netto invocava esta condição para ilegitimar os "modernistas", que intentavam a implantação de uma instância de avaliação intelectual concorrente e em oposição frontal às instâncias então oficiais no campo da cultura.

[6] "No seu auto-retrato em verso, Euclides escrevera:
"Este caboclo, este jagunço manso,
misto de celta, de tapuia e de grego..." (Grieco, A., 1968, p. 162.)

Tratar-se-ia de um caso de parentesco cognático no campo intelectual brasileiro, em que aqueles que são classificados como grandes pensadores e intelectuais, os denominados "clássicos", "vultos", "imortais", descenderiam de um mesmo antepassado. As relações sociais no campo intelectual são assim marcadas por este parentesco, que é vivido pelos agentes do campo intelectual. Todos se crêem ou partilham da crença de possuírem um antepassado comum. A esse nível, mais adequado que uma linhagem, talvez fosse preciso falar de um clã, como a maior linhagem reconhecida ou como um grupo extenso de linhagem, cuja descendência estaria num antepassado comum, mitológico. Por outro lado, os possíveis "heróis culturais" de nosso campo intelectual seriam passíveis de serem detectados também ao nível das interpretações analisadas.

Analogamente à representação dos agentes do campo intelectual, as instituições consagradas seriam também representadas e concebidas como sucessoras ou descendentes daquelas encontradas no espaço delimitado da tradição. Os "imortais" da Academia Brasileira de Letras comumente tomados como membros do "Olimpo", presente contudo a mediação francesa:

> "A Academia Brasileira se havia constituído pelo modelo francês da 'Casa de Richelieu'; era natural que aqui também, como na França, surgisse a réplica de uma 'Goncourt'." (Broca, B., p. 53.)

Nesse sentido, a estrutura institucional de reconhecimento e avaliação das obras, expressa nas instâncias oficiais e nos seus próprios concorrentes, seria não apenas representada como descendente, mas como importação de modelo. Esta distinção entre a *representação da gênese* e um processo concreto de "transplante cultural" conduziria a uma investigação distinta daquela aqui pretendida. Ou seja, uma questão é pensar a Grécia e a França como critérios de avaliação da produção intelectual, outra questão, bem distinta, é a adoção de processos de avaliação vigentes na Grécia e na França.

A referência à Grécia significava um dos critérios de legitimação no campo intelectual, ao tempo em que Eu-

clides da Cunha lançava *Os Sertões*.[7] Segundo uma periodização de B. Broca (*ibid.*),

> "... a Grécia triunfou plenamente em nossas letras até a guerra de 1914. Alguns citavam-na a cada passo, porque realmente lhe conheciam a história e freqüentavam os mestres da antigüidade clássica: outros helenizavam de oitiva, porque *ninguém podia considerar-se verdadeiramente culto, se não falasse em Heitor, Ajax e no cerco de Tróia.*" (P. 101) (grifo nosso.)

A reprodução mecânica desse critério, sem passar pelas próprias conquistas nos processos de classificação da produção intelectual e pelo movimento de transformações operadas no campo cultural, faz com que ele continue a prevalecer, como critério, nas interpretações de Euclides da Cunha e sua obra, posteriores ao período contemporâneo ao autor. Trata-se de um falso antietnocentrismo espacial, pois uma coisa é proceder à análise hoje de um autor do passado com os mesmos olhos da época que lhe é contemporânea, outra coisa, muito diferente, é interpretar e relativizar os olhos da época do autor estudado com as técnicas classificatórias hodiernas e executar um movimento de reinterpretação, sem incorrer, aí sim, em uma postura etnocêntrica. Esta questão poderá ser aprofundada quando de um estudo da indefinição do estatuto da crítica literária e do próprio campo de classificação de intelectuais no caso do campo intelectual brasileiro. Em suma, retomando, alteram-se os padrões de legitimação e não há interpretações posteriores que, sem repeti-los, lhes acoberte sob um ângulo crítico, relativizando-os.

A referência à Grécia, nas interpretações contemporâneas a Euclides da Cunha e sua obra e nas interpretações posteriores, está presente indistintamente no quadro das imagens acionadas. Neste particular está pois explicado por que não procedemos a uma distinção quando utilizamos as citações de interpretações de tempos diversos, reunindo todas indistintamente.

---

[7] "Alguns livros de *1902*

Um ano que deu esses dois extraordinários livros, cada um no seu gênero, *Canaan*, do Sr. Graça Aranha e *Os Sertões*, do Sr. Euclides da Cunha..." (Veríssimo, J. 1905, p. 154.)

Assim, as analogias empregadas, para serem dotadas de legitimidade, referem-se sempre ao mesmo espaço, o que lhes confere uma validade transistórica condizente com o êxito e a fama do autor.

> "Ilion, a Tróia antiga, teve seu poeta. A Tróia Negra dos Palmares não encontrou o seu cantor. Mas a Tróia dos *camponeses de Canudos teve o seu Homero*". (Brandão, O., 1956, p. 108.)

A própria leitura realizada pelo intérprete lhes transmite sensações só antes sentidas quando liam um Xenofonte ou um Flaubert. Esta é a sensação legítima a ser sentida, é aquela permitida ao nível da tradição intelectual, percorrendo inclusive desapercebida mas criteriosamente a mediação necessária entre Euclides da Cunha e a Grécia, enquanto autores e obras: a França (Flaubert).

> "O historiador da guerra de Canudos atinge nesta página um grau de emoção inolvidável. Lembra ao mesmo *tempo Xenofonte e Flaubert*. (Araripe, Jr., 1904, p. 116.)

A definição apriorística da origem grega autoriza as correlações espontâneas, naturais, nas interpretações dos classificadores de intelectuais, e estas imagens impensadas ou fruto de um aparente espontaneísmo estão também calcadas no espaço oficial delimitado, que exerce sobre elas uma proteção imune a qualquer investigação mais acurada.

> "Lá vai a boiada "vagarosamente, a cadência daquele canto triste e preguiçoso". E refere os animais de mais acentuada presença: e sobre a voz do vaqueiro abaionando "toar merencório" ecoando saudoso nos descampados mudos. "Só falta se apor em estrofes e antiestrofes para que *voltemos à Grécia*". (Proença, C., 1974, p. 164) (grifo nosso.)

Em reforço à idéia de que Euclides da Cunha e seus intérpretes se movimentam com critérios similares de avaliação, pode-se acrescentar que na própria narrativa de *Os Sertões* ocorre em inúmeras passagens o apelo a imagens evocativas da Grécia e da França.

Uma série de transformações a partir deste movimento atinge o cenário e os personagens da obra, moldan-

do-os no trabalho descritivo, com o recurso das imagens gregas e francesas. Conforme sugere:

> "*A natureza protege o sertanejo.* Talha-o como *Anteu*, indomável". (*Os Sertões*, 1.ª ed., Cultrix, 1973, p. 179.)

A dupla relação, do *sertanejo* com a *natureza* e a do *sertanejo* com o exército, pode ser pensada através da figura de Anteu como sugere Euclides da Cunha. Ela contém o ensinamento da reflexão da última expedição que marchou sobre Canudos, quer dizer, Hércules, quando lutava com Anteu, se apercebeu que ele recuperava forças cada vez que tocava no solo — a sua força emanava da natureza — devito a isto, para derrotá-lo, teve de erguê-lo e, estreitando-o nos braços, assim suspenso, conseguiu sufocá-lo. Não era outra a relação dos sertanejos com a natureza no contexto da guerra de Canudos, segundo a proposição contida em *Os Sertões* — a mesma de Anteu — e como Anteu foram derrotados os sertanejos.

Mas o *sertanejo* não é apenas Anteu, há circunstâncias na narrativas em que ele é também Hércules. Quando descreve suas qualidades, a qualidade que o autor privilegia como máxima, é o fato de o *sertanejo* ser um forte. Neste sentido ele é um Hércules, porém — e sem esquecer mais uma vez a mediação francesa — fisicamente deformado, como o sineiro personagem de Victor Hugo, Quasímodo.

"O sertanejo é, antes de tudo, um forte... É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto..." (*ibid.*, p. 99).

O mesmo movimento atinge o cenário e o arraial de Canudos, que nas interpretações (Brandão, 1956) fora tratado de Tróia, recebe pelo autor a complementação que lhe é necessária nos emaranhados do campo intelectual:

"Malgrado os defeitos do confronto, Canudos era nosso Vendéia" (*ibid*).

Novamente a França entre Euclides da Cunha e a Grécia.

No mesmo período de publicação de *Os Sertões*, a referência à França constituía também um critério de legitimação no campo cultural. Em relação a esse critério,

Euclides é apresentado como uma ruptura, uma descontinuidade.

> "Nessa época em que todo mundo delirava por Paris, houve um escritor brasileiro que não manifestou absolutamente essa preocupação: Euclides da Cunha". (Broca, 1956, p. 98.)

A sua postura e os temas que elegeu contribuem para destacá-lo neste particular:

> "Ao invés de um passeio a Paris, expressão que andava sofregamente nos lábios de todos os confrades de letras, Euclides da Cunha queria passear no Acre..." (ibid.)

E essa ruptura, sem tornar-se um obstáculo à sua consagração, concorria como um anticritério consagrador, pois nessa mesma época os principais avaliadores da produção intelectual já se manifestavam neste sentido apesar da instituição de legitimidade oficial continuar ligada ao critério da referência à França:

> "Nos escritos desses autores (Oliveira Lima, Graça Aranha, Domício da Gama, Rodrigo Otávio, Magalhães Azevedo, Souza Bandeira) notam-se em doses que se não pode ocultar uns amaneirados diplomáticos, umas atitudes e posições que podem interessar lá fora; mas cá dentro não agradam por inquestionavelmente postiças... Serão de muito bom gosto na Sorbonne; aqui de um insosso sabor estrangeiro." (Romero, 1943, p. 403.)

A observação de S. Romero afirma talvez o prelúdio do declínio de um critério no campo intelectual brasileiro devidamente incorporado por Euclides da Cunha.

A ascendência *celta*, também reivindicada por Euclides da Cunha, autorizava uma outra série de analogias espontâneas, estabelecidas sem qualquer argumentação convincente de apoio nas interpretações. Quase como se fora fato consumado e sem questionamento:

"Estamos em pleno romance de Walter Scott..." diria Araripe Jr. (1966) quando Euclides da Cunha conjuga "fatos verdadeiros de lutas para orná-los com as suas ficções poéticas".

"Aí, só sendo comparável ao Rudyard Kipling que descreveu as operações militares de Lorde Roberts, tra-

çou as mais belas cartas que um jornal brasileiro já inseriu..." (Grieco, A. 1968, p. 161.)

O que contribui para suposição de que todas as imagens acionadas nas interpretações, apesar de uma aparente espontaneidade, navegam num espaço permitido, bem delimitado. O que sugere uma regra, que tem atravessado silenciosa as citações trabalhadas: autores consagrados atraem em razão direta referências igualmente consagradas.

* * *

A inserção, por supostas semelhanças, de autores russos nas interpretações sobre Euclides da Cunha e sua obra data de alguns dos primeiros intérpretes que o reconheceram no campo intelectual: Araripe Jr. e Silvio Romero.

> "Parecem páginas do *Purgatório* ou dos quadros tétricos de Dostoiewski." (Romero, S., 1943, p. 421.)

Nesta circunstância, pode-se destacar o caso de duas interpretações de diferentes classificadores de intelectuais, que fazendo uso de um mesmo atributo vão associar Euclides da Cunha a dois diferentes autores russos. O mesmo atributo é a condição de *psicólogo das multidões*, os dois intérpretes que o usam são Araripe Jr. (1904) e A. Coutinho (1959) e os dois autores russos evocados são Dostoiewski, na interpretação de Araripe, e Tolstoi, na interpretação de Coutinho.

> "Esta situação terrível o Sr. Euclides da Cunha descreve nos detalhes militares, com *intensidade igual* à dos romances de Dostoiewski, que foi um dos maiores senão o maior dos *psicólogos das multidões* produzido pelo século XIX." (Araripe, 1904, p. 117), (grifos nossos.)

> "Euclides da Cunha, como Tolstoi, é um soberbo *psicólogo das multidões*... Em ambos o mesmo tom realístico a colorir a epopéia, nas duas o mesmo fatalismo, *o mesmo domínio da psicologia de massas*, cujo heroismo obscuro e cuja passividade são, como disse um crítico de Tolstoi, o fator decisivo na sua filosofia da história e na movimentação dos acontecimentos." (Coutinho, 1959, p. 8.)

O atributo de junção, condição de *psicólogos das multidões*, está atrelado a um dos temas principais da época contemporânea ao aparecimento do autor: a psicologia coletiva. Além do mais, o termo *psicologia de massas* coincide com o título de uma das obras francesas mais vendidas no mercado de livros da cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, e mais abundantemente citada pelos autores do período. Trata-se de *Psychologie des foules*, de autoria de Gustave Le Bon.[8]

Os dois autores russos evocados são ambos universalmente consagrados.

Estas condições mencionadas autorizam o uso arbitrário de listar *antepassados* diferentes por um mesmo laço, *pois não contrariam*, ao nível do laço estabelecido, a tradição. A legitimidade da combinação se escuda na consagração do autor ao qual se pretende vincular e no tipo de laço estabelecido, não importando muito quem seja, ou qual dos antecessores consagrados possa ser. Mais de meio século separa as duas interpretações, uma de 1904 (Araripe) e a outra de 1959 (Coutinho); no entanto percebe-se que os critérios de avaliação, por semelhança, permanecem exatamente os mesmos. Reforça-se desta forma a suposição anteriormente levantada da permanência das normas de avaliação, contemporâneas de Euclides da Cunha, nas interpretações hodiernas.

Antes de concluir esta parte relativa à genealogia cuja dimensão se restringiu aos vínculos do autor em estudo com um campo intelectual tomado universalmente, faz-se imprescindível algumas observações.

No conjunto das interpretações analisadas, não há uma menção sequer a Portugal. A genealogia construída de Euclides da Cunha não possui autores e obras portugueses, nem Portugal é mencionado como mediação ou como "berço intermediário" à ligação com a Grécia. Esta ausência seria explicada talvez pelo caráter "nacionalista" atribuído à obra de Euclides da Cunha — que intentaremos analisar posteriormente — que permitindo ligá-lo à Grécia ou à França, em nome da universalidade da "tradição" do conhecimento, não autoriza absolutamente que se o associe à antiga metrópole, opositora da soberania. Nenhum dos classificadores de intelectuais analisa-

[8] Cf. Estudos sobre o campo intelectual brasileiro, atualmente em elaboração pelo professor Luís de Castro Faria.

dos o faz — ocorre uma concordância muda — que acata sem acordo explícito a regra do silêncio com relação a autores e obras de Portugal. Ao nível do não-dito, do discurso mudo, que vaza todas as interpretações em exame (Foucault, 1971), Portugal seria a lacuna necessária, a ausência sempre presente nas análises interpretativas.

As referências a um campo intelectual universal são expressas principalmente através de nomes de autores e obras, sendo que datas e escolas de pensamento a esse nível não são acionados para se pensar a origem.

A identidade de *tapuia*, reivindicada por Euclides da Cunha, não tratada nesta parte, será examinada na parte posterior, quando a *origem* é apresentada segundo um campo intelectual tomado nacionalmente.

Há diversos nomes de autores, obras e datas que aparecem nas interpretações sobre o autor e sua obra, mas que são empregados fora do contexto da origem. A lista dos autores consultados por Euclides, que foram por ele citados, que foram catalogados como influenciadores de sua obra (Buckle, Martius, Huxley, Fred Hartt, Herschell, Tyndall, Saint-Hilaire, Humboldt, Hegel, Meyer, Bates, Taine...) é extensa, mas não se confunde com aquela de nomes que são representados como integrando a galeria de seus ancestrais (Homero, Anônimo, Dante, Cervantes, Michelet, Tolstoi, Dostoiewski...) no campo intelectual. A lista ao nível da representação da origem não se confunde, pois, com aquela que trata das reproduções no corpo da obra de teses, esquemas, conceitos de outros autores, também consagrados. Uma sugestão de estudo, inclusive, poderia ser a de um confronto dessas duas listas.

A representação da *origem* presente nas interpretações sobre Euclides da Cunha, considerada nos contornos de um campo intelectual pensado nacionalmente, assinala A. Taunay e José de Alencar como os predecessores mais remotos do autor. Classificado usualmente como um dos *continuadores* da obra nacional destes românticos, passa a ser esta uma geraçao intelectual de *origem*, a que o autor é filiado pelos intérpretes.

Ronald de Carvalho (1958, p. 49), efetua uma periodização da história da literatura brasileira, segundo três momentos distintos. O terceiro período é denominado "autonômico", isto é, de 1830 em diante a literatura tor-

na-se *nacional*, independente da "influência lusitana", que foi preponderante nos períodos anteriores. É um período em que os românticos e naturalistas "trouxeram para a nossa literatura novas correntes européias" (*ibid.*).

Carvalho interpreta Euclides da Cunha como pertencente a esse período. Classifica-o entre os *críticos e historiadores*. Neste ato classificatório, Euclides é colocado lado a lado com aqueles intelectuais consagrados, que saudaram seu ingresso nos planos superiores do campo intelectual e que contribuíram, com suas interpretações, para esta ascensão aos mais elevados níveis de consagração. E alinhado, sem uma distinção precisa, na seguinte ordem: "...Sílvio Romero, Euclides da Cunha,... José Veríssimo, Araripe Jr., João Ribeiro" (*ibid.*, p. 51). Pode-se depreender daí uma suposição de que as interpretações posteriores àquelas contemporâneas a Euclides vão aproximando e reunindo sob uma mesma classificação aqueles que, no seu tempo, guardavam distinções em relação a ele, que não permitiam então reuni-los baixo a mesma nomeação.

O tempo, ao nível das interpretações, como que apaga estas distinções entre o autor e os seus primeiros intérpretes. As interpretações posteriores passam a situá-los conjuntamente, enfatizando o fato de serem consagrados e agentes do campo intelectual de uma mesma época, com sua produção vinculada pois a um campo cultural determinado. Os níveis de consagração, ainda que distintos, seriam assim homogeneizados no tempo.

Ainda com Carvalho, em seus estudos sobre a relação entre o "Cepticismo Literário" e a "Reação Nacionalista", situará Euclides da Cunha em oposição aos "céptico", isto é, aos que não firmavam o espaço dos acontecimentos narrados, aos que descreviam personagens genéricos, que podiam pertencer a qualquer lugar do planeta, aos que usavam imagens imprecisas, diluídas no universal (*ibid.*, p. 360). No âmbito desta oposição, Euclides da Cunha é colocado como componente da "Reação Nacionalista", que investe contra este caráter genérico da produção intelectual, buscando precisar um lugar determinado e personagens específicos no corpo da obra.

A determinação do lugar geográfico é configurada por um processo gradativo de concretização: *zona tropical*, *Brasil*, *sertão*. Ou seja, *zona tropical* pode compreender

dezenas de países e regiões, daí ser necessário destacar o *Brasil*, este por sua vez possui inúmeras regiões, mas a escolha no entanto vai incidir naquela considerada "mais *genuinamente* nacional" (Miguel Pereira, L., 1973, p. 183 — Romero, 1943, p. 1941): o *sertão*.

> "*O homem da zona tropical* é assim um ser destinado ao terror e à humilhação diante da natureza... Basta mencionar os Caucheros e o Judas Ashaverus de Euclides da Cunha." (Carvalho, 1958, p. 362.)
> "O *Brasil* não estava esquecido entretanto. Afonso Arinos, no *Pelo Sertão*, Coelho Netto, no *Sertão*, Graça Aranha, no *Canaan* e Euclides da Cunha, nos *Sertões*, *continuavam* com mais penetração e espírito científico, a obra nacional dos nossos românticos de Alencar a Taunay." (*Ibid.*, p. 360), (grifos nossos.)

O *Brasil* como o local preciso, determinado, em que a narrativa se desenrola, passa a ser lido como *sertão*, os próprios títulos das obras acima mencionados o evidenciam. Por outro lado a denominada "Reação Nacionalista" encontra no *sertão* o elemento *nacional* por excelência.

> "... outro fator étnico da nossa formação, o sertanismo, revela o anseio, num país onde a cultura é importada, de valorizar os elementos mais *genuinamente nacionais*." (Miguel Pereira, 1973, p. 183.)

No campo cultural da época, talvez só este entendimento tão particular, restritivo e radical de *Brasil* pudesse ser forte o suficiente para amparar o "sentimento de brasilidade", apontado por Carvalho, em contraposição a elementos tão complexos como "a influência lusitana" (Carvalho, p. 49), o "helenismo do tempo", o "academismo renaneano" e a "imitação do humor inglês" (Freire, 1944, p. 24).

O *sertão* passa a ser lido, ao nível dos classificadores de intelectuais e no próprio tempo, como o *Brasil*, o *nacional*. Expressa um movimento de introspecção, de volta para o "elemento puro da nacionalidade" que habita a área rural e interiorana. É este o espaço inaugurado, então, no campo intelectual, onde se atualizam os temas e os problemas da produção intelectual da época. É este o espaço em que se movimentam os elementos da narrativa de Euclides da Cunha, perfeitamente em consonân-

cia com os ditames do campo cultural. É segundo este espaço também que ele é classificado: Sodré (1969, p. 496) por exemplo, estudará Euclides no capítulo denominado "Interpretações do Brasil", distinguindo aquela do autor estudado, como a "interpretação social".

As escolas literárias, que possibilitam esta passagem de significado entre termos diferentes, são intituladas Romantismo (Carvalho, 1958) e Regionalismo (Pereira, 1973 — Sodré, 1969).

Dentro do capítulo intitulado Romantismo é que encontraremos, na interpretação de Carvalho, enunciado o *precursor* de Euclides da Cunha, aquele que vem antes dele e como que o anuncia intelectualmente:

> "Alencar é um *precursor* do estilo nervoso, cheio de tumultos, cortado de acidentes, vário, cambiante, meigo e violento de Euclides da Cunha. É mister acentuar essa *semelhança*, pois há em ambos uma constante exaltação pela terra, em ambos o ambiente domina o homem..." (*Ibid.*, p. 254.)

Novamente a parecença definindo a aproximação pretendida pelos intérpretes, porém agora com vínculos mais estreitos: as gerações intelectuais associadas estão num mesmo campo intelectual e separadas por poucas décadas uma da outra. Ao precisar que o período "autonômico" é de 1830 em diante, Carvalho já reuniu Taunay, Alencar e Euclides numa grande clivagem onde as diferenças são aparadas.

Retomando o processo de determinação do lugar geográfico, *sertão*, uma pergunta se impõe: que personagens serão descritos? Em princípio, dentro da coerência pedida na época, ao nível da relação homem-natureza, que analisaremos posteriormente, a resposta só poderia ser a população do lugar geográfico escolhido. Mas isto não basta, pois a população[9] é uma abstração se não se precisa as classes que a compõem, que por sua vez só têm sentido se são delimitados os elementos que a prescrevem e os grupos sociais que a integram. O esforço de concretização do tipo de personagem como que percorre esta trajetória, tudo ao nível dos critérios da produção intelectual da época.

---

[9] Cf, K. Marx; ver *O Método da Economia Política.*

Os intérpretes procedem a distinções, que permitem apontar o personagem particular eleito. Proença (1974, p. 307) de pronto distingue:

> "Aquele *sertanejo* "antes de tudo um forte" vem substituir o *índio* Peri na galeria de heróis-ancestrais-símbolos... (grifos nossos.)

A passagem de Alencar a Euclides expressa, na substituição do *sertanejo* pelo *índio*, o que seria uma aparente alteração de um dos constituintes da *continuidade*. Porém, estes dois personagens não são pensados na obra de Euclides como antagônicos ou absolutamente distintos, muito pelo contrário, além do próprio Euclides da Cunha autodefinir-se também como tapuia (cf. parte dois de "Uma genealogia de Euclides da Cunha"), o *sertanejo*, personagem de sua obra, tem no *índio* o antecedente mais importante. Enfim, isto aponta para uma variação dentro de um mesmo tipo, tomado genericamente, que não interrompe a continuidade pretendida pelos intérpretes, ainda que recoloque o grupo social, que deve constituir o personagem central da narrativa. Neste sentido é que os personagens seriam os *sertanejos* e não os *índios*.

A obra de Euclides, pelo tema e personagens, se põe dentro de todos os critérios essenciais que a produção intelectual emergente na época solicitava. E assim é reconhecida e consagrada. Nesta ordem é que Romero, por exemplo, enfatiza a importância de Euclides no reconhecimento de "seu interesse pela *genuína população nacional, a grande massa rural sertaneja*, na qual palpita mais forte o coração da raça". (Romero, 1943, p. 1941).

* * *

A escolha dos personagens não está confinada, porém, nos mecanismos de decisão de um campo intelectual pensado isoladamente, como se bastasse uma ordem, advinda das principais instâncias legitimadoras da produção cultural, para que tal tema ou tal personagem fossem instituídos, envergando o estatuto de constituinte obrigatório da produção intelectual de uma época.

No caso do campo intelectual brasileiro de então, a escolha dos personagens está diretamente vinculada aos acontecimentos políticos que possibilitaram a emergência, no campo de poder, de um grupo social até então não legitimado na cena política. Ou seja, antes mesmo de serem tomados como objeto de reflexão por Euclides da Cunha, os *sertanejos* se impuseram enquanto força política e só assim criaram as condições que os alçaram à posição de objeto da obra do autor. Houve outros momentos da história brasileira em que os *sertanejos* desempenharam um papel destacado nos acontecimentos políticos, como foi o caso da revolta dos balaios e dos cabanos — Balaiada e Cabanagem — entre outros, e não foram içados à condição de objeto da produção intelectual. A esse tempo, cabe ressaltar, eram outros os temas e problemas do campo cultural, o que contribuiu para tornar de tal forma opaca a participação *sertaneja* nesses movimentos armados de rebelião, e nem permitiu sequer fossem devidamente estudados e incorporados à historiografia oficial, como sujeitos. Os *sertanejos*, neste sentido, seriam indivíduos das "classes subalternas" que não possuem "história", isto é, "cuja história não deixa traço nos documentos históricos do passado" (Gramsci, 1968, p. 80). O que distingue a situação estudada daquelas anteriores seria a especificidade do conjunto de articulações entre o campo de poder e o campo intelectual, que o autoriza ou não a expressar certas transformações políticas ou mesmo a obscurecer outras.

As relações entre o campo de poder e o campo intelectual na época indicavam uma certa subordinação do segundo ao primeiro. As instâncias de consagração cultural possuíam ditames impostos pelas esferas políticas, quer sejam monárquicas, no século XIX, através do Instituto Histórico e Geográfico, criado em 1838, quer sejam republicanas, via Academia Brasileira de Letras, criada em 1897. A vigência de critérios extraculturais na avaliação de autores e obras, na consagração e nos processos de escolha de que indivíduos deveriam integrar as instâncias legitimadoras, assinalava a presença do poder político.[10] A autonomização relativa do campo intelectual fren-

[10] Os *Escândalos da Academia* relatados por Brito Broca (1956, p. 67) clarificam as modalidades de interferência do poder político nas áreas de consagração propriamente intelectuais. A seleção para

te à sociedade poderia ser pensada nesta época como uma subordinação deste ao campo de poder.

Em reforço a esta subordinação, observa-se que a própria instância consagradora de intelectuais e legitimadora de sua produção dispõe-se para as "autoridades políticas".

"Príncipes, cardeais, ministros, almirantes, são aí recebidos como os homens da ciência mais transcendente ou especializada... também aqui pensamos assim". Afrânio Peixoto, referindo-se à academia francesa no discurso proferido em 1912, recebendo Oswaldo Cruz na Academia Brasileira de Letras e justificando o seu pinçamento para esta instituição. Os próprios intelectuais formulavam assim implicitamente a consagração no seu campo via esferas de poder. Ou seja, os próprios intelectuais eram concordes e coniventes com esta relação de subordinação do campo intelectual ao campo de poder.

Muitas vezes, porém, o aval dos intelectuais era distinto daquele das instâncias políticas, a *classificação* dos intelectuais era diferente da *nomeação* no campo de poder:

No concurso para o cargo de lente de lógica no Externato Pedro II, "*Classificado* em primeiro lugar, não foi entretanto Farias Brito o *nomeado*, mas Euclides da Cunha, *protegido pelo Barão do Rio Branco*". (Romero, 1969, p. 243)

O exame destas relações entre o campo intelectual e o campo de poder pede uma investigação particular, que as estude devidamente. Contudo vale firmar que, apesar

---

o ingresso de novos membros na Academia Brasileira de Letras era nitidamente marcada por essa interferência. Assim, em 1911, Mário de Alencar, "amparado por dois poderosos padrinhos: Machado de Assis e o Barão do Rio Branco", é escolhido ao invés de Domingos Olímpio, este apesar de "todo o *mérito literário* que lhe reconheciam não lhe conseguiria fazer frente". No presente caso, tem-se a aliança entre um membro do campo intelectual, que gozava de um grande prestígio (Machado de Assis) e um representante do campo de poder (Barão do Rio Branco); o primeiro aceitando, pois, as regras de ingresso não intrínsecas a um campo intelectual, fazendo coro à adoção de critérios "extraliterários".

No mesmo sentido, a eleição de Lauro Müller em 1912: "Tratava-se de alguém que não era escritor e nem possuía livro publicado como exigiam os estatutos" (*ibid.*, p. 69). A eleição do Almirante Jaceguai para a Academia Brasileira de Letras, em 1907, também se inclui na mesma situação.

da subordinação verificada, não se tem a obra-de-arte equiparada à propaganda política como uma mera expressão do poder.

Por sua vez, a subordinação se manifesta segundo um complexo de mediações, que não permite seja igualada ao "mecenatismo", que legislava no mundo da cultura, de maneira direta porque financiador da produção artística e intelectual. Isto apesar das dificuldades de edição serem imensas na época, como destacam certas declarações de Euclides registradas por Broca.

Um movimento no campo intelectual, intitulado "Reação Nacionalista" pelos classificadores de intelectuais, se põe de encontro a outro movimento no campo de poder, em que uma classe social marginal ao processo de decisão política se impõe na cena política constituída pela força das armas. Na obra de Euclides da Cunha este duplo movimento é sintetizado. Os *sertanejos,* para um público amplo, constituíam um tipo exótico, eram estrangeiros de que o mundo letrado se apossava para permitir-lhes um processo de naturalização mais gradativo e legítimo que aquele da "ilegalidade" da força das armas. "Era como se tratasse de populações da Mongólia, da Turquia ou do Saara" (Romero, 1943, p. 1957). O campo intelectual assim entendido funcionava como instrumento de uma ideologia dominante para integrar nos seus domínios, devidamente, os *sertanejos,* fazendo do seu exotismo um elemento familiar e de incorporação ao território.

Os *sertanejos,* por sua vez, chegam ao campo intelectual mediados pela sua ação política, no campo de poder. Em outros momentos haviam sido captados, sem contudo ocupar lugar de destaque nos temas do campo intelèctual, sendo mediados porém pelo campo religioso: como exemplo, o caso dos "sebastianistas" descrito por Araripe Jr. Nesses outros momentos, não chegaram a gozar de uma condição de primazia no campo intelectual, como ao tempo de Euclides. Nas circunstâncias anteriores enfrentaram as polícias estaduais e foram por elas destruídas. Em Canudos, enfrentaram principalmente o Exército. A distinção entre o tipo de força repressora é necessária porque conduz à especificidade do campo de poder: o Exército ocupava a este tempo a posição de mais importante força política organizada no bloco de poder. Os estudos e análises de Sílvio Romero em *Doutrina Contra Dou-*

trina contém uma precisão importante neste sentido. Em fins de 1892 escrevia:

"Durante a nossa vida de nação independente por setenta dilatados anos, a força militar tinha aparecido por vezes na arena política, a propósito, como que guiada por um espírito superior; praticava o seu feito, ajudava o mundo civil e retirava-se também a propósito, como que guiada ainda pelo mesmo espírito superior... Há alguns anos, porém, em dias da República, ela tomou o direito de cidade na política e parece não querer largar mais o posto". (Romero, 1969, p. 285)

"...que a força armada intervém abertamente nos negócios públicos, torna-se o árbitro das situações, dirige a engrenagem social em suas rodas capitais, é também agora uma realidade no Brasil" (*ibid.*).

Além de força política que detinha o executivo, sua ação se fazia sentir no campo intelectual. A Escola Militar representava uma instituição que concorria com as faculdades de direito, jurídicas, da "aristocracia agrária" na formação de pensadores. Euclides da Cunha, realizador da síntese mencionada, tivera sua formação escolar na Escola Militar da Praia Vermelha. O conhecimento particular inculcado por esta escola concorreu inclusive como fator de escolha, para Euclides da Cunha ser o repórter de *O Estado de São Paulo*, designado para cobrir diretamente a quarta e última expedição militar contra Canudos. A esse tempo a Escola Militar instituía uma instância de legitimidade concorrente às instâncias já oficializadas no mundo *savant*.

Desfrutando desta posição de força principal no bloco de poder, o Exército simbolizava, enquanto instituição, uma fonte de autoridade inquestionável e imbatível, que se sobrepusera e vencera fragorosamente os monarquistas e os militares participantes da Revolta da Armada.

A derrota consecutiva de três expedições militares deste Exército, pelos *sertanejos* de Canudos, assinala a emergência de um novo grupo social na cena política. O fato de que essas expedições derrotadas eram compostas pela oficialidade de elite, inclusive pelo Coronel Moreira César, "líder da ala florianista do Exército" (Bosi, 1973, p. 15), morto em combate, acentua a dimensão que a autodefesa armada dos *sertanejos* possa ter tido no campo de poder. Os boletins de mortos, oficiais e praças, e

as circunstâncias da retirada da terceira expedição revelavam também um contendo poderoso. Ainda que os contendores considerados legítimos, na cena política, fossem os membros da nobreza e patentes militares, partidários da restauração monárquica, os *sertanejos* impuseram por uma via considerada ilegítima a legitimidade de sua oposição. As primeiras interpretações da guerra, posteriormente desmentidas, afirmavam que Canudos era um reduto militar, comandado por nobres e militares monarquistas. Esta interpretação diluía os *sertanejos* e realçava uma posição de mando imaginária, levada a efeito pelos oficiais da Marinha revoltosos, os opositores considerados verdadeiramente legítimos.

Apesar delas, os *sertanejos*, pelo poder das armas, se autolegitimaram na cena política gradativamente, a cada vez que a derrota de uma expedição evidenciava sua atuação enquanto força autônoma, independente das frações políticas reconhecidas no bloco de poder. Impuseram assim ao adversário o seu reconhecimento enquanto antagonistas políticos, combatendo por uma *monarquia* de significado distinto daquela monarquia concebida pela nobreza. Embora os *sertanejos* fossem também cognominados "fanáticos", não ficou, principalmente nos domínios do campo religioso, a representação que deles se fazia; foi sempre tratada no campo de poder e assim confundida com o adversário máximo da fração política dominante.

Os *sertanejos*, independentemente de uma vontade manifesta, se colocaram como concorrentes que sacudiam o equilíbrio de poder estabelecido e que ameaçavam o próprio regime instaurado.

Atentemos para as baixas que impuseram ao Exército, que evidenciam a gravidade do conflito:

"No episódio de Canudos — diz Olímpio de Souza Andrade — houve aproximadamente 5 mil baixas do lado do Exército, um número estarrecedor se atentarmos que o Exército Brasileiro nesta época era bastante pequeno (14 mil homens mais ou menos)." (*O Estado de São Paulo*, 26/4/75)

Assim, os *sertanejos, jagunços, cabras, colonos, vaqueiros, matutos, tabaréus, caboclos — nomeações do homem do sertão* — que aparecem em *Os Sertões* se impuseram pela guerra no cenário político e na consciência intelectual de uma época marcada pela subordinação do

campo intelectual ao campo de poder. Os *sertanejos* tornaram-se conhecidos de um público amplo, difuso, leitor de jornais e revistas noticiosas e de um público restrito de consumidores especializados da produção intelectual do período. Os personagens exóticos se transformam em figuras do cotidiano, sendo sua imagem aparada para a introdução deles no mundo letrado, pelos autores e repórteres, políticos e militares.

Esta introdução não é tão direta conforme sugere. Encerra um aparente paradoxo: como é que aqueles que são considerados como *bandidos* e *fanáticos* no campo de poder se insurgem como *heróis* no âmbito intelectual, numa época em que este está subordinado àquele?

A resposta a esta indagação ir-se-á delineando na medida em que formos descrevendo as formas de apreensão dos temas e personagens do campo cultural da época, ou seja, como é que os elementos escolhidos se combinam na narrativa e o tipo de relação que guardam entre si. Esta análise apontará um consenso no instante em que os derrotados *sertanejos*, representados como ingênuos, ignorantes e atrasados, passam a ser vistos segundo uma visão apiedada. Desta maneira o campo intelectual, no caso, expressa uma representação sobre as classes dominadas que reforça a generosidade e a universidade dos princípios de *igualdade* social apregoados pela classe dominante. É a compaixão do mundo letrado diante das figuras "incultas" e no "limite da bárbarie", dos homens do *sertão*, que permite torná-los os *heróis* "ingênuos".

Dito isto, passemos à análise da problemática ou modalidade de apreensão dos objetos (Althusser, 1967).

Além da escolha de qual protagonista deve ser o principal, cabe investigar a posição do autor que constrói a narrativa, quer dizer, de que ponto ele descreve os objetos e que instrumentos e artifícios emprega para descrevê-los.

Segundo os intérpretes que lhe foram contemporâneos — Romero, Veríssimo, Araripe Jr. — os atributos de Euclides, que preenchem as exigências do estatuto de escritor, na época, seriam inúmeros. Em primeiro lugar para proceder à descrição o autor pessoalmente esteve no *sertão* (Canudos), realizou viagens pelo Acre e Amazônia, em geral, e estas ocorrências informam a narrati-

va. Euclides se colocava na postura de descrever o visto e o sentido, de trazer para o papel as figuras vivas que sua percepção captou. Esta postura difere daquela vigente no período denominado usualmente "indianista", em que se escrevia sobre indígenas "imaginários", sem que os autores jamais os tivessem visto. Os *homens do sertão* na obra de Euclides são aqueles que o escritor observou, com quem conversou, etc. A "observação direta de zonas do interior" (Romero, 1943) ou o "testemunho presencial" (Veríssimo, 1905) constituiriam, assim, o primeiro atributo reconhecido, que concorre para conferir a Euclides o estatuto de escritor.

Descrever as figuras observadas, mas de que maneira?

Os intérpretes então se encarregam de assinalar os demais atributos agregados. Para eles, Euclides descreve com "sinceridade" (Veríssimo, *ibid.*) e segundo a "veracidade dos fatos" (Romero *ibid.*), no sentido em que o autor eliminaria qualquer fantasia ou narração tendenciosa. Corroboram a noção de uma versão única e verdadeira na realidade, como se verdade e realidade operassem como sinônimos ou noções indissociáveis. Romero, por exemplo, se refere ao caráter *"fotográfico"* que a obra desempenha. Como se fora uma foto inquestionável, demonstração evidente de fidedignidade, reprodução exata do real. Porém, Romero acentua a "imaginação potente" do autor, como se a *verdade*, que concebe podendo ser uma, pode ser descrita de maneira vária, e neste particular o atributo exponencial de Euclides era a "superioridade da forma". Segundo Veríssimo, esta se concretizava não só na riqueza metafórica, mas no "conhecimento da língua" que possuía o autor. Euclides preenche, enfim, para os intérpretes, "as reais qualidades de escritor": "força, energia, eloqüência, nervo, colorido, elegância" (Veríssimo, *ibid.*).

Euclides, além da literatura, estava equipado de conhecimentos "téchnicos" (Veríssimo, *ibid.*) o que tornava sua obra "um estudo sério, não (era) uma literatura fácil" (Romero, *ibid.*). Euclides da Cunha é posicionado assim a meio caminho entre a literatura e a ciência, numa época em que limites tênues as distinguiam em nosso campo intelectual. Reforçando o caráter ambíguo,

Romero frisa "a relativização da importância científica da obra", sem deixar de assinalar seus aspectos meritórios, no domínio literário e naquele do conhecimento propriamente científico da época.

Esses atributos são como ferramentas de que o autor dispõe para descrever o objeto, são como que os contornos de sua ótica.[11]

---

[11] Ao estarmos afirmando a concordância absoluta de Euclides da Cunha com os ditames do campo cultural da época, não estamos desenvolvendo uma proposição que elimine elementos particulares presentes na constituição do campo discursivo. O campo de discurso em Euclides passaria, se fosse o objeto de estudo pelos critérios do processo de individualização dos discursos, mais difundidos. Estes critérios, como o sistema lingüístico ao qual os discursos pertencem e a identidade do sujeito que os articulou (Foucault, 1972, p. 58) — ou "a articulação das regras de formação para todos os objetos, para todos os conceitos" (Foucault, 1972, p. 39 — têm que ser operacionalizados, de maneira correlata com o exame do instante por que passa o campo intelectual, no próprio momento histórico da produção intelectual do sujeito que os articulou.

No caso de Euclides da Cunha, ao nível da identidade, pois, de quem articulou, o estatuto de *engenheiro* comporta normas de competência e saber, passagens obrigatórias por instituições, aprendizado de regras pedagógicas e inculcação de *esquemas mentais*, que dispõem de maneira particular argumentos e proposições (Bourdieu, 1974). Seriam as condições legais que dão direito à prática e ao experimento e que tornam o indivíduo portador de tal identidade (Foucault, *ibid.*). A relação com a fase por que passa o campo intelectual é essencial a nosso ver porque, por exemplo, o estatuto de *engenheiro* em fins do século passado e o estatuto de *engenheiro* hoje, no caso brasileiro, se ligam a critérios que diferem e ocupam lugares distintos no campo intelectual, conferindo uma mudança de significado à própria identidade. As mudanças sucessivas porque passa o campo cultural, se levadas em conta, contribuem para conferir à análise maior rigor. No caso de Euclides da Cunha, o curso de engenharia na Escola Militar da Praia Vermelha, em fins do século passado, já era por si só fonte de autoridade e consagração. Na classificação de S. Romero, são vários os *engenheiros* classificados na história do pensamento social brasileiro, e principalmente os *engenheiros militares*, classificados como filósofos e pensadores. Samuel de Oliveira e Liberato Bittencourt, "jovens engenheiros militares" (Romero, p. 233), são enumerados no quadro de filósofos brasileiros, em fins do século passado e início deste. A veiculação do positivismo e sua presença no pensamento social brasileiro tornam a Escola Militar uma poderosa instância de legitimação a esse tempo, tão poderosa quanto as faculdades jurídicas; observa-se, neste aspecto, uma dimensão própria das instituições que formam a "identidade", a qual

Euclides vai construir a figura do personagem, o *sertanejo*, segundo os temas étnicos e antropológicos que dominavam o debate intelectual na época. Não escolherá um personagem principal determinado, individualizado, com um nome próprio, com uma família, etc. Descreverá um "personagem coletivo", no esboço dos traços "mais expressivos das sub-raças sertanejas" (nota preliminar de *Os Sertões*).

Por "sub-raças sertanejas", os *tipos* correspondentes seriam o *jagunço*, o *tabaréu*, o *caipira* enunciados nesta nota preliminar, e o *cabra*, o *matuto*, o *caboclo*, o *vaqueiro* que aparecem no decorrer da obra.[12]

Como é que se combinam na narrativa os personagens e o espaço geográfico em que eles se movimentam? A própria indagação está referida à problemática da época que estabelecia uma relação de influência entre a natureza e a organização social. Assim, a influência exercida pelos elementos físicos sobre a organização da sociedade e sobre o caráter individual constitui uma relação necessária que perpassa a narrativa. (Ver Carvalho, 1958, citando Buckler). A relação entre o homem e a natureza expressa naquela entre o *sertanejo* e o *sertão* aponta para características do primeiro, moldadas pela ação do

---

foi alterada e não subsiste na estrutura interna do campo intelectual contemporâneo.

Sua persistência no campo intelectual se manifesta por um "inconsciente cultural", mas sua posição no campo é outra e é outro seu papel na produção intelectual hodierna.

Esta seria uma observação preliminar ao estudo do campo de discurso em Euclides da Cunha.

12 O termo camponês não aparece no corpo da narrativa de *Os Sertões*. Há interpretações, no entanto, posteriores àquelas contemporâneas do surgimento da obra de Euclides da Cunha, que empregam esta expressão para designar os *sertanejos*, *jagunços*, *matutos*, *caboclos*, *caipiras*, *cabras*, etc., presentes em *Os Sertões*.

Brandão (1956) em várias passagens refere-se à "luta titânica dos *camponeses* de Canudos" (p. 89), assinala que Euclides "viveu a imortal epopéia dos jagunços. Vibrou diante da grandeza bravia, heróica selvagem do *camponês* brasileiro" (p. 86) etc.

O termo *camponês* seria, pois, uma expressão não explícita na obra mas que ganhou foros no campo intelectual, que permitiram fosse explícita em interpretações posteriores sobre Euclides e sua obra. Só uma análise dos constituintes da categoria permite elucidar esta passagem de significado.

Num estudo posterior, da construção das categorias presentes na obra de Euclides, tornaremos a esta questão.

segundo. Os solos "secos, estéreis" encontrariam expressão no embrutecimento, no atraso, no isolamento do *homem do sertão*. O tipo biológico definido e descrito, segundo os aspectos físicos que o *condicionam*. Os personagens serão descritos a partir deste pressuposto, que orienta a modalidade de reflexão e não serão descritos espontaneamente, independente de regras de construção conforme possa sugerir. Isto evidencia a precisa autocolocação de Euclides nos cânomes de consagração de seu tempo. O próprio plano da obra *Os Sertões* é seccionado segundo os elementos principais que a constituem: a terra, o homem e a luta.

Com o *sertão* em oposição à *civilização*, alinhado nos limites da *barbárie*, é que os personagens principais, os *sertanejos*, entraram em relação com os outros personagens da obra *Os Sertões*, os *militares*. Os sertanejos serão talhados como uma "raça fraca", destinada ao desaparecimento pelas "exigência crescentes da civilização e a concorrência material intensiva das correntes migratórias que começam a invadir a nossa terra" (Cunha, 1973, p. 29). Os *militares* são como a ponta-de-lança da *civilização*, os elementos inovadores que rompem o "isolamento", os representantes das "raças fortes" que constituem o suporte da *civilização*. Esta é a relação social exclusiva e dominante na obra, descrita no bojo de um antagonismo irreconciliável, onde os oponentes de Canudos resistem pela morte até o último homem.

A sabedoria *ingênua* e *instintiva* do *sertanejo* será enunciada através das técnicas de combate militar, em que exercem um controle considerado precioso sobre os elementos naturais. Nesta ordem, *natureza* e *homem* do *sertão* se apresentam como aliados na narrativa, enfrentando simultaneamente os *militares* e a *civilização*.

Pelo fato de os *sertanejos* serem considerados um tipo em transição à luz do conhecimento científico da época, é que será permitido ao campo intelectual a indulgência e a ação de relevância destes "retardatários" (Cunha, 1973, p. 29) como heróis.

* * *

Em algumas passagens das interpretações, Euclides da Cunha pode ser equiparado a um autor que o antecede, porém sem que a menção a esse autor funcione para con-

sagrá-lo. Pelo contrário, o estabelecimento de semelhanças entre Euclides e este autor é que contribui para perpetuar o nome do autor na memória do campo intelectual. Seria o caso de S. Romero, evocando Tito Lívio de Castro, ao analisar a obra de Euclides da Cunha. Na análise do "mais conhecido", abre lugar para um outro autor que teve sua obra circulada num meio mais restrito.

> "O escritor nacional *aparecido pouco antes* de Euclides da Cunha, mas pertencente ao mesmo ciclo histórico e que a ele se poderia equiparar, é Lívio de Castro. São duas grandezas máximas do talento brasileiro a seu tempo". (Romero, 1943, p. 1942.)

O reconhecimento de Lívio de Castro como "grandeza máxima" só aparece em S. Romero, nenhum dos demais intérpretes analisados o evoca, enquanto que alusões a Rui Barbosa e a O. Bilac[13] são mais freqüentes nos textos interpretativos.

No esforço de demonstrar a similitude, Romero aciona detalhes ínfimos que são como que escavados para perfilar os dois autores. Assim, até o número de obras aparece como justificando o alinhamento:

> "Lívio de Castro deixou, como o outro (Euclides), *4 livros...*" (*ibid.*).

A genealogia pretendida teria neste particular um caráter reversivo ao nível da consagração. Diferente dos movimentos analisados anteriormente, quando se ia em direção ao passado buscar um nome de autor, uma obra, etc. que concorresse para a consagração do autor estudado; aqui, o autor estudado serve para consagrar um outro autor já falecido, porém que o intérprete não considera devidamente reconhecido no campo intelectual e lança mão deste artifício, onde a mera semelhança contribui para reter na memória social o outro.

Assim, encerramos uma etapa de análise, que se estendeu desde os antecessores mais remotos acionados nas

13 "... sua glória (de Euclides) só é comparável, entre os contemporâneos, à de Bilac, mas é mais duradoura". (Carpeaux, 1951, p. 175.)
Em "Dous Grandes Estylos", Araripe Jr. realiza um confronto entre Euclides e Rui Barbosa.

interpretações sobre Euclides da Cunha, até aqueles mais próxipos a ele, em termos cronológicos, considerando principalmente os critérios de avaliação, então vigentes na estrutura do campo intelectual, referentes aos bens simbólicos produzidos.

BIBLIOGRAFIA

Althusser, Louis (1968). *La revolución teórica de Marx,* segunda edição, Siglo XXI edits. S.A.

Althusser, Louis (1968). *Sobre el trabajo teórico: dificultades y recursos,* Editorial Anagrama Barcelona.

Amoroso Lima, Alceu (1971). *Evolução Intelectual do Brasil,* Grifo edições. Rio de Janeiro.

Araripe Jr. (1966). *Obra Crítica de Araripe Jr.,* Vol. IV 1901 — 1910 M.E.C. — Casa de Rui Barbosa.

Bosi, Alfredo (1970). *História Concisa da Literatura Brasileira* ed. Cultrix. São Paulo.

Brandão, Otávio (1965). *Os Intelectuais Progressistas,* Coleção Rex. "Organização Simões" editora. Rio de Janeiro.

Broca, Brito (1956). *A vida Literária no Brasil — 1900,* Ministério da Educação e Cultura, Coleção Letras e Artes — Serviço de Documentação. Rio de Janeiro.

Bourdieu, Pierre (1968). "Campo Intelectual e Projeto Criador" *in Problemas do Estruturalismo.* Zahar ed.

Bourdieu, Pierre (1974). "Sistema de Ensino e Sistema de Pensamento" *in A Economia das Trocas Simbólicas,* Ed. Perspectiva.

Cândido, Antônio (1973). "Literatura e Subdesenvolvimento". *Argumento,* ano 1, n.º 1.

Cândido, Antônio (1971). "O Significado de Raízes do Brasil", prefácio a *Raízes do Brasil,* de Sérgio Buarque de Holanda 6.ª edição, L.J.O. / M.E.C. Rio

Cândido, Antônio e Castelo, J. Aderaldo (1964). *Presença da Literatura Brasileira,* vol. II. Difusão Européia do livro S.P.

Carpeaux, O. M. (1951). *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira,* Ministério da Educação e Saúde.

Carvalho, Ronald de (1958). *Pequena História da Literatura,* 11.ª edição, F. Briguiet e Cia. editores.

Chacon, Vamireh. (1965). *História das Idéias Socialistas no Brasil,* Ed. Civilização Brasileira S.A.. Rio de Janeiro.

Coutinho, Afrânio. (1960). *A Tradição Afortunada* (o espírito da nacionalidade na crítica brasileira) Ed. USP.

Coutinho, Afrânio. (1970). *Introdução à Literatura no Brasil*, 6.ª edição. Ed. Dist. de Livros Escolares Ltda. Rio de Janeiro.

Coutinho, Afrânio. (1959). *Euclides, Capistrano e Araripe*, MEC, Serviço de Documentação. Rio de Janeiro.

Cruz Costa. (1959). "Euclides da Cunha e os Filósofos", *Revista Brasilienses* n.º 25, setembro-outubro.

Cunha, Euclides da (1973). *Os Sertões*, ed. Cultrix / MEC. São Paulo.

Cunha, Euclides da (1923). *Contrastes e Confrontos*, 6.ª edição. Livraria Chardron. Lélo e Irmãos Ltda — Eds. Porto.

Cunha, Euclides da (1926). *À Margem da História*, 4.ª edição. Lélo e Irmãos Ltda. Porto.

Faria, L. de Castro (1974). *Populações Meridionais do Brasil — ponto de partida para uma leitura de Oliveira Viana*. Comunicação n.º 3, outubro. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional — UFRJ.

Foucault, Michel (1972). "As regularidades discursivas" in *Arqueologia do Saber*. Ed. Vozes Ltda.

Foucault, Michel (1971). "Sobre a Arqueologia das Ciências — Resposta ao Círculo Epistemológico", *in Estruturalismo e Teoria da Linguagem*. Ed. Vozes Ltda.

Freire, Gilberto (1944). *Perfil de Euclides da Cunha e Outros Perfis*. Livraria JR. Ed. Rio de Janeiro.

Freire, Gilberto (1943). *Atualidade de Euclides da Cunha*. 2.ª edição. Casa do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro.

Gramsci, A. (1968). *Literatura e Vida Nacional*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.

Grieco, Agripino (1968). *Poetas e Prosadores do Brasil*. Ed. Conquista.

Guilherme dos Santos, W. (1970). "Raízes da Imaginação Política Brasileira". *Revista Dados* n.º 7. IUPERJ —Rio.

Lafetá, João Luiís (1973). "Estética e Ideologia: O Modernismo em 1930." *Argumento*, ano 1, n.º 2.

Lemos Brito (1946). *O Crime e os Criminosos na Literatura Brasileira*. Livraria José Olympio Ed. Rio de Janeiro.

Macherey, Pierre (1971). *Para uma Teoria da Produção Literária*. Editorial Estampa.

Menezes, Djacir (1954). *Evolução do Pensamento Literário no Brasil*. Coleção Rex. Edição da "Organização Simões". Rio de Janeiro.

Miguel Pereira, Lúcia (1973). *História da Literatura Brasileira*. Prosa de ficção — de 1870 a 1920, 3.ª edição. Livraria José Olympio Ed./M.E.C.Rio de Janeiro.

O Estado de São Paulo, 26/4/1975. Suplemento do Centenário. "Um Especialista Não-Euclidiano de Euclides da Cunha."

Palmeira, Moacir (1971). *Latifundium et capitalisme au Brésil, Lecture critique d'un débat.* Paris. (Mimeo.)

Pereira, Astrogildo (1944). *Interpretações.* "Posição e Tarefas da Inteligência", CEB. Rio de Janeiro.

Revista Leitura (1966). Ano XXIV — Ns. 101/102. Janeiro / Fevereiro. Editora Leitura S/A — Rio de Janeiro.

Romero, Sílvio (1969). "Doutrina contra Doutrina", *in Obra Filosófica.* Coleção Documentos Brasileiros. Livraria José Olympio Editora. Editora U.S.P.

Romero, Sílvio (1943). *História da Literatura Brasileira,* tomo 5.º — 3.ª edição. Livraria José Olympio. Rio de Janeiro.

Sodré, Nelson W. (1969). *História da Literatura Brasileira,* 5.ª edição. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.

6

Romeu e Julieta e a Origem do Estado[1]

E. B. VIVEIROS DE CASTRO e
RICARDO BENZAQUEN DE ARAÚJO

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende sugerir a viabilidade de uma abordagem antropológica da noção de *amor* tal como aparece na tradição cultural do Ocidente moderno. Para tanto, vai recorrer a um texto de referência que, de origem "literária", sofreu tamanho processo de difusão, adaptação e diluição que ganhou valor de paradigma, incorporando-se ao fundo indiferenciado desta "tradição cultural do Ocidente". Trata-se de *Romeu e Julieta* de Shakespeare. A origem literária do material, contudo, deve ser matizada: as peças de Shakespeare destinavam-se, sem dúvida, a um público bastante diversificado; sua vocação "popular", portanto, manifestou-se desde o início.[2] E a transformação de *Romeu e Julieta* em drama arquetípico do amor pode ser verificada não só pela difusão

[1] Este trabalho foi inicialmente apresentado no curso "Indivíduo e Sociedade", ministrado pelo Prof. Gilberto Velho, no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional. Ele incluía, originalmente, uma outra análise, de outra obra "paradigmática": *Os Três Mosqueteiros*, de Dumas; comparava-se então a noção de amor em *Romeu e Julieta* e a noção de *amizade* no livro de Dumas. Por questões de espaço, esta última parte foi retirada. Agradecemos ao Prof. Gilberto Velho as inúmeras sugestões que orientaram a feitura das páginas que seguem.

[2] Ver Boquet, 1969, pp. 127 e ss. sobre o público elizabetano.

desta obra, como pelo papel de matriz que cumpre em relação a uma infinidade de produtos da indústria cultural moderna.

A utilização de textos literários como material de análise antropológica deve ser feita com cuidado, ou pelo menos com ressalvas iniciais. O antropólogo corre sempre o risco de transformar tais textos ou em documentos etnográficos, ou em mitos, coisas que, em princípio, não são. No caso de *Romeu e Julieta*, o risco maior é o da ilusão mitológica. Sem pretender discutir aqui o que seja exatamente "etnografia" ou "mito", é razoável supor, entretanto, que a referida obra, por sua difusão quase universal, guarda alguma relação profunda, se não com realidades sociológicas objetivas, pelo menos com certos valores básicos da formação cultural ocidental.

Nosso objetivo ao selecionar esta obra será, assim, o de isolar a concepção de amor aí presente, procurando ao mesmo tempo perceber qual a lógica das relações sociais subsumidas por esta categoria, qual o sistema de oposições e compatibilidades em que ela vai-se inserir, que visão de mundo ajuda a construir. A hipótese específica que serve de fio condutor da análise é a seguinte: a noção de amor elaborada no texto em questão define uma concepção particular das relações entre indivíduo e sociedade, estando subordinada a uma imagem básica da cultura ocidental — a do indivíduo liberto dos laços sociais, não mais derivando sua realidade dos grupos a que pertença, mas em relação direta com um cosmos composto de indivíduos, onde as relações sociais valorizadas são relações interindividuais. O amor — e aqui antecipamos algo de nossas conclusões — é visto como uma relação entre indivíduos, no sentido de seres despidos de qualquer referência ao mundo social, e mesmo contra este mundo.

Em última análise, portanto, este trabalho procederá em círculo: trata-se de mostrar como a noção de amor aponta para uma certa concepção de mundo onde o indivíduo é a categoria central; e trata-se, por outro lado, de ver como esta categoria, pensada pela antropologia — seja com a antropologia social inglesa, seja especialmente com Louis Dumont (ver adiante) — nos ajuda a entender a maneira pela qual é pensado o "amor" na obra examinada. Além disso, no final do trabalho, procuraremos algumas generalizações. Convém lembrar que não se

pretende um estudo da obra de Shakespeare, sociológico ou literário, nem uma análise da noção de amor no conjunto desta obra. A escolha de *Romeu e Julieta* possui, repetimos, valor paradigmático para uma discussão interna à antropologia, como ficará claro nas páginas que seguem.

SENTIMENTOS, AUTORIDADE E O INDIVÍDUO: UM PROBLEMA DA ANTROPOLOGIA

O amor é uma noção que designa, na linguagem corrente, uma modalidade de "afeto", ou "sentimento"; designa também determinadas relações sociais. Em síntese, relações sociais em que predominaria o componente afetivo ou emocional, o qual, por sua vez, estaria associado à idéia de escolha, de opção individual. A tal tipo de relações se costuma opor as relações marcadas pela obrigatoriedade, sancionadas por códigos exteriores ao indivíduo (protótipo: relações de trabalho e com os poderes estatais). Tal distinção não é estranha à antropologia, que, ao opor classicamente *indivíduo* e *pessoa*, postula um "Eu" individual, sede de sentimentos e emoções, oposto ao "Eu" social, feixe de direitos e deveres (ver exemplos recentes em Goodenough 1965, p. 4, e Pitt-Rivers 1973, p. 102).[3] Tal distinção está longe de ser clara, e já Mauss mostrava a base e a expressão social dos sentimentos, bem como a dificuldade em se separar psicologia ("Eu" individual) e sociologia ("Eu" social) — ver Mauss [1921] 1969, e [1924] 1950.

Além de pouco clara, ela envolve na verdade várias questões paralelas: o individual *versus* o social, o optativo *versus* o obrigatório, o afeto *versus* o direito, etc. E, pior que tudo, esta oposição tende a confundir representações culturalmente determinadas com distinções conceituais universais, confundindo portanto a descrição

[3] Goodenough distingue identidade pessoal e identidade social, a primeira consistindo em tudo aquilo que, da conduta de um indivíduo, pode variar sem que seja afetada a distribuição de seus direitos e deveres (identidade social). Curiosamente, o juridiscismo radical de Goodenough vai encontrar eco na distinção de Dumont entre um "indivíduo infra-sociológico" e um indivíduo que, embora figura ideológica, tem eficácia social (ver adiante). Pitt-Rivers é mais sutil, mostrando como o "Eu" individual é um aspecto da *persona* que é elaborado de maneira complementar aos outros aspectos, por certas instituições e relações sociais.

etnográfica com a teorização antropológica — e mesmo com discriminações epistemológicas. Esse tipo de engano tem sido vigorosamente denunciado por Louis Dumont, especialmente quando as "categorias nativas" que são reificadas são as do pensamento ocidental (Dumont 1965, 1966).

Não obstante, esse conjunto de questões constitui um dos problemas fundamentais da antropologia social: como incorporar, uma vez admitida tal possibilidade (tendência visível nas teorias e discussões recentes), o componente afetivo e/ou individual na análise das relações sociais? Uma exposição muito breve das linhas gerais do problema nos ajudará a perceber a relevância do tema deste trabalho, mostrando que sentido podem ter as discussões sobre o amor enquanto categoria passível de compreensão antropológica.

Desde que Malinowski, em sua análise do "complexo familiar" entre os Trobriandeses, afirmou que a oposição fundamental naquela sociedade matrilinear era entre *"mother-right"* e *"father-love"* (Malinowski 1929), a antropologia vem-se debatendo nos braços de uma dicotomia: o "direito" *versus* o "afeto", isto é, a estrutura social concebida como sistema de relações jurais entre pessoas *versus* aspectos da vida social não-redutíveis a ela, consistindo em sentimentos e emoções, em condutas individualizadas e processos que transgrediam as fronteiras da estrutura normativa. Esta dicotomia foi durante muito tempo um dos temas recorrentes na análise das sociedades "unilineares", onde a estrutura político-jurídica montava-se a partir de grupos unilineares de parentesco. Ela pode ser entrevista, em toda a sua persistência, no famoso problema do "avunculado".

Semelhante oposição envolve questões sobre o papel dos sentimentos na vida social, sobre o espaço concedido ao indivíduo dentro dos modelos analíticos da antropologia, e outras mais. Trataremos aqui apenas dos sentimentos, recorrendo para isso a três artigos clássicos de Radcliffe-Brown: o que analisa o papel do irmão da mãe na África do Sul (1924) e os que se referem às "relações jocosas" (1940, 1949, para os três, ver Radcliffe-Brown 1974).[4]

[4] Começamos a expor a questão do papel dos sentimentos com Radcliffe-Brown porque nosso interesse gira em torno das relações

O conhecido artigo sobre o irmão da mãe é até certo ponto a origem da dicotomia direito/afeto. Ali, Radcliffe-Brown formula a hipótese geral de que, nas sociedades unilineares, o pai e o irmão da mãe recebem papéis complementares em relação ao *ego*, um sendo objeto de respeito, enquanto representante da autoridade da linhagem, o outro sendo objeto de afeto e indulgência, funcionando como responsável por tudo aquilo que, da pessoa do sobrinho/filho (conforme a sociedade seja respectivamente patri ou matrilinear), não se refere à sua capacidade de membro de uma linhagem, pessoa submetida ao sistema de regras jurais que definem seus direitos e deveres para com os demais membros da corporação.

Radcliffe-Brown, deste modo, procura explicar certas condutas institucionalizadas (liberdades do sobrinho para com o tio materno, etc.) por meio de sentimentos que brotariam espontaneamente da trama de relações sociais — o pai representa a autoridade, a mãe o afeto, e o tio materno é identificado com a mãe (sociedade patrilinear). Apóia-se, para isso numa hipótese psicológica: a alocação diferencial do direito e do afeto, da autoridade e do "sentimento".[5]

Este tipo de explicação prosseguiu sendo utilizado, se não diretamente, pelo menos como matriz para toda uma tradição da antropologia. Pouco a pouco desvinculada das sociedades unilineares, onde floresceu devido à íntima associação entre o estudo destas sociedades e o desenvolvimento da concepção "juralista" de Radcliffe-Brown, a oposição direito/afeto chegou a definir uma visão da sociedade em que as relações sociais, submetidas a esta lei

---

interpessoais. Se fôssemos tratar do problema do sentimento na vida social em geral, os pontos de partida seriam outros (Durkheim, etc.), e a exposição ficaria imensa e deslocada.

[5] Tal correlação simples foi problematizada já em 1945 por Lévi-Strauss, em seu artigo sobre o "átomo de parentesco", onde mostrava que a alocação do respeito e liberdade (autoridade/afeto) não coincidia com os tipos de descendência, e estava associada a uma rede mais ampla de relações que a considerada por R.-B. Além disso, Lévi-Strauss sublinhava a diferença entre atitudes espontâneas, resultado da influência das normas sociais sobre a psicologia individual, e as atitudes ritualizadas, que não necessariamente se limitariam a reduplicar as primeiras, como o supunha R.-B. na sua análise do avunculado (Lévi-Strauss [1945] 1970, cap. II). Ver também Needham, 1962, para uma crítica severa do artigo de Radcliffe-Brown.

de alocação diferencial da autoridade e do sentimento, se distribuíam em campos complementares. De um lado, estariam as relações marcadas pela "obrigatoriedade, exterioridade e generalidade"; aí, as condutas humanas se especificam segundo uma rede de direitos e deveres e posições sociais hierarquizadas; aí a solidariedade é um imperativo socialmente sancionado e demarca as fronteiras internas da sociedade, formando grupos corporados. Este é o lado da autoridade e, num certo sentido, dos sentimentos de expressão obrigatória.

Do outro lado — que é também o "lado do Outro" — estão as relações onde vigora a escolha individual, a livre opção quanto às linhas de conduta e os parceiros possíveis, as afinidades eletivas que cortam as divisões internas; este é o lado da indeterminação, complementar mas residual em relação ao lado do "direito" (esta residualidade é relativa, pois o próprio patrono da tradição jurista percebeu sua importância em 1924). Pode ser o lado sagrado, onde as fronteiras internas da sociedade são transcendidas por uma comunidade cósmica. O próprio ser humano pode ser concebido segundo este esquema dual: uma *persona* social, feixe de direitos e deveres, e um aspecto individual, ora alocado no nome que o indivíduo recebe através de um não-membro do grupo, ora no corpo enquanto oposto à alma, ora em uma parte da alma, etc. Este lado é o lado do amor e da amizade, dos sentimentos espontâneos e das atitudes "naturais".

No fundo, a tradicional oposição sociedade/indivíduo, parcialmente traduzida em termos de "direitos e deveres" *versus* sentimentos. Ela subjaz a algumas distinções clássicas na antropologia.[6] Sabe-se o destino que, recentemente, Victor Turner deu a este tema, desvinculando-o da esfera do parentesco e erigindo-o em dualismo básico da vida social: o par conceitual estrutura/*communitas* atesta a continuidade de uma tendência da antropologia social (Turner [1969] 1974).[7]

---

[6] Por exemplo, parentesco/descendência em Evans-Pritchard, filiação complementar/descendência em Meyer Fortes.

[7] A *communitas* de Turner não marca apenas relações sociais distintas, mas momentos diferentes da vida social. Seria interessante comparar as considerações de Turner sobre a oposição estrutura/*communitas* e a distinção de Dumont entre *societas* e *universitas* (Dumont 1965; ver adiante no texto). A distinção de Turner é sincrônica,

O principal problema desta dicotomização "direito/afeto" é a tendência a se confundir com uma partição ontológica do mundo em um domínio submetido a regras e outro que a elas escapa. Neste sentido a oposição é reificada, padecendo de uma identificação entre regra "jural" e regularidade social, por um lado, e entre regra jural e norma social, por outro.[8] Em segundo lugar, a dicotomia citada oscila entre ser a expressão de certas concepções ideológicas sobre a sociedade e ser a constatação objetiva de uma alocação diferencial da norma e do afeto. No primeiro caso, ela possui valor etnográfico — e veremos como se adequa muito bem à oposição entre *família* e *amor* no *Romeu e Julieta* — no segundo, faliu substantivamente desde o já referido artigo de Lévi-Strauss (nota 5).

O artigo de Radcliffe-Brown sobre o irmão da mãe, então, originava uma divisão das relações sociais segundo

---

a de Dumont diacrônica. A *communitas* dissolve a estrutura para pôr em relevo indivíduos, não como seres moralmente autônomos (que comporiam a *societas*), e sim como membros de uma humanidade indiferenciada, quase-física. Por outro lado, Turner vai aproximar-se de Dumont ao mostrar, recentemente (Turner 1974b), como a liminaridade da *communitas* é tendência que, de domesticada nas sociedades tradicionais, passa a definir certa concepção dominante de mundo na sociedade moderna, contaminando todo um conjunto de atividades e valores: é o que ele chamou de desenvolvimento de estados *liminóides* na sociedade moderna. Notemos que a semelhança do amor de Romeu e Julieta com tais estados, e o papel importantíssimo que tem a noção de amor no Ocidente, permite que se aprofunde as reflexões de Turner.

[8] Em outros momentos, tal dicotomia se converte em distinção metodológica, chegando mesmo a exprimir modalidades alternativas de análise do objeto. Neste último caso, a dicotomia caracteriza um processo histórico de reação a Radcliffe-Brown, enquanto fundador do modelo jural de explicação do social: Firth, Leach, e muitos outros se inscrevem entre os autores que privilegiam o desenvolvimento de modelos que dêem conta de estratégias individuais, incorporando o elemento "optativo" na análise dos sistemas sociais. Não necessariamente, convém lembrar, esta vertente teórica pensa a oposição referida em termos de "direito/afeto"; o que a caracteriza de maneira geral é a progressiva relevância que o indivíduo vai tomando, como unidade de análise e/ou instrumento de explicação — seja o indivíduo como ser concreto cujas ações não seguem mecanicamente os padrões normativos, seja como categoria ou complexo de representações (e aqui é tanto o "indivíduo" quanto o "individual") que escapam à geometria classificatório-normativa do sistema social: caso este de Mary Douglas e suas análises dos "negativos sociológicos" (Malinowsky) dos sistemas de classificação.

as linhas da autoridade e do afeto, este último, e os sentimentos em geral, sendo concebidos sob a espécie de fenômenos psicológicos que vegetariam à sombra das instituições sociais, muitas vezes mesmo contra elas. Este artigo segue de perto o estilo malinowskiano de análise dos sentimentos dentro da estrutura social (e Malinowski, por sua vez, apóia-se num freudismo sociológico algo ingênuo). Já os artigos sobre as relações jocosas (1940, 1949), inscrevem-se em outra vertente teórica: a de Marcel Mauss e sua preocupação com a expressão e expressividade sociais dos sentimentos. O objetivo aqui não é explicar a causação social de sentimentos individuais, mas verificar qual a função e o significado que a manifestação socialmente prescrita de sentimentos pode tomar. O "direito" e o "afeto", aqui, não mais se acham em perfeita relação complementar, uma vez que a manifestação de afeto, a análise de relações sociais onde o afeto é socialmente incorporado, não implica ausência de regras.

As relações jocosas e de evitação são consideradas, por Radcliffe-Brown, como formas de exprimir a *aliança* entre grupos ou indivíduos que pertencem a grupos diferentes. São relações que mesclam elementos de hostilidade e cordialidade, procurando resolver assim a tensão inerente a toda relação com o Outro (ou seja, o não-grupo). Enquanto modalidades de aliança, elas se opõem às relações estabelecidas dentro do grupo. Radcliffe-Brown as define como relações de "amizade", e qualifica: "Estou ...distinguido o que chamo de relações de 'amizade' do que chamei de relações de 'solidariedade' estabelecidas pelo parentesco de um grupo tal como linhagem ou clã" (Radcliffe-Brown, 1974, p. 141). Se recordamos que "parentesco", para o autor, significa a esfera em que se dão as relações "jurais", estaremos novamente diante da oposição direito/afeto, traduzida em parentesco/aliança e solidariedade/amizade. Só que desta vez o lado da "amizade, aliança e afeto" não está apoiado em nenhuma hipótese psicológica determinante, mas é analisado segundo uma lógica dos sentimentos. Esses passam a funcionar como uma linguagem que conota relações sociais, marca distâncias e diferencia posições. Não mais caracterizando indivíduos psicológicos, definem relações entre *personas*.

Este é aproximadamente o estado de coisas quanto ao modo de considerar o componente afetivo nas relações

sociais, tal como se pode acompanhá-lo na antropologia social. Para o que diz respeito diretamente a este trabalho, gostaríamos de reter: a) a dicotomia direito/afeto (*persona*/indivíduo) tal como esboçada no primeiro artigo de Radcliffe-Brown, e a conseqüente partição das relações sociais em dois campos complementares; desta dicotomia, o que nos interessa é seu aspecto etnográfico, isto é, enquanto forma específica de conceitualizar o mundo social, a qual mantém identidade notável com a visão expressa em *Romeu e Julieta*; b) a possibilidade de se analisar a categoria *amor* tal como fez Radcliffe-Brown com as relações jocosas, isto é, considerando-a como símbolo de uma relação entre papéis sociais, e não entre indivíduos psicológicos. Ou melhor, veremos como o amor pode ser definido como um tipo de relação estabelecida pelo *papel social* "indivíduo (psicológico)", e que, nessa medida, contrasta, em termos de representação, com relações estabelecidas por outros papéis sociais.

Originando-se do estudo de sociedades não-ocidentais, as considerações precedentes sobre os sentimentos etc. pretendem, não obstante, alguma forma de universalidade. Dissemos, no entanto, no início deste trabalho, que nosso objetivo era ver como se define o amor na tradição ocidental moderna. Estamos supondo, portanto, que os resultados da análise têm este âmbito de validade. Nossa hipótese de que o amor em *Romeu e Julieta* aponta para uma valorização muito especial da noção de indivíduo apóia-se nas reflexões de Louis Dumont sobre o papel desta noção no pensamento ocidental (Dumont 1965, 1966, 1970). Resumamos, portanto, brevemente, as colocações do antropólogo francês, das quais partimos, e com as quais estaremos dialogando.

Louis Dumont é um especialista em indologia; sua preocupação principal é a de revelar os princípios que regem o sistema de castas indiano, apreendendo-o de dentro e não, como afirma terem feito seus antecessores, a partir das categorias do pensamento social ocidental. Mostra assim como a sociedade indiana está fundada em um princípio onipresente — a hierarquia. Este princípio não é apenas "social"; ele organiza todo o cosmos, que se apresenta como um todo solidário e hierarquizado (nesta mesma medida, o social se confunde com o cosmológico). Ao mostrar a importância da hierarquia no

pensamento hindu, Dumont evita explicitamente usar, em sua análise, noções que derivariam de uma experiência social muito particular — a experiência ocidental. Estas noções — poder, estratificação social, "economia", "religião", "política", "história" —, diz Dumont, são radicalmente estranhas ao modelo indiano, e dependem de outro princípio fundador, que estaria na raiz do pensamento ocidental moderno: a noção de indivíduo, como ser moral e racionalmente autônomo, não-social (i.e. logicamente anterior à sociedade), sujeito normativo das instituições, tendo como atributos a igualdade e a liberdade. Desta concepção de indivíduo (que ocupa a mesma posição, no Ocidente, que a idéia de hierarquia na Índia) deriva uma concepção da sociedade como *societas*, isto é, como associação como *contrato social* de seres autônomos. O modelo de sociedade derivado do princípio de hierarquia, que Dumont chama de *universitas* (ver nota 7), concebe os seres humanos como socialmente determinados, existentes apenas em função de e dentro de um sistema geral de mundo.

Devemos lembrar aqui a distinção feita por Dumont entre o indivíduo como ser empírico, membro da espécie humana, existente evidentemente em todas as sociedades, e o indivíduo como *valor*, como representação básica da sociedade ocidental (Dumont 1965 p. 15, 1966 p. 22 e ss.) moderna. A confusão entre estas duas noções de indivíduo (a primeira, diz Dumont, é um dado "infra-sociológico" — qualificação discutível, como veremos) estaria na raiz de todo o etnocentrismo da antropologia social. Recordemos ainda que Dumont tem procurado mostrar como o surgimento desta moderna concepção de indivíduo é acompanhado do surgimento de domínios relativamente autônomos dentro da *societas*: *junto* com o indivíduo, o Ocidente passa a privilegiar o *individual* — surge assim a esfera do "político", e a noção associada de "poder" (Dumont 1970a, p. 32, 1965 p. 42), a esfera do "econômico", do "religioso", etc. A própria sociologia, ao se constituir como saber específico, mostra o acantonamento do social dentro de uma proliferação de regiões individualizadas de valores, em meio às quais se move o indivíduo.

A obra de Dumont, evidentemente, é muito mais complexa que o exposto aqui. Dela gostaríamos de reter ape-

nas: a) a oposição entre "holismo", isto é, um modelo de sociedade em que o homem existe apenas como função de um todo que, mais que "social", é cosmológico, hierarquizado, e "individualismo", isto é, um modelo de sociedade dividida em domínios autônomos, com lógicas próprias, fundado na existência do valor indivíduo, o ser humano como ser não-social, moralmente autônomo e "medida de todas as coisas"; b) a idéia de que o Ocidente sofre a passagem do primeiro para o segundo modelo, progressivamente; queremos mostrar como *Romeu e Julieta* ilustra um aspecto não-tematizado por Dumont, a saber, a autonomização do domínio afetivo (e, como veremos, sua ligação com o surgimento de outros domínios); c) a distinção entre o indivíduo como ser empírico e o indivíduo como *valor*, como princípio ordenador de uma nova visão de mundo. Gostaríamos de reter esta distinção, ou, como diz Dumont, esta confusão; a partir dela poderemos tentar perceber como o "indivíduo infra-sociológico" é também passível de ser incorporado como representação no Ocidente.[9]

Romeu e Julieta

Uma das primeiras tragédias de Shakespeare, *Romeu e Julieta* tem uma história obscura. Sabe-se da existência de poemas e narrativas, anteriores à peça, que tratavam do trágico destino dos dois amantes italianos: possivel-

[9] A exposição sumária das idéias de Louis Dumont, após a discussão sobre o lugar dos sentimentos dentro do modelo da antropologia britânica (especialmente Radcliffe-Brown), exige que se note uma questão importante. Dumont é talvez o maior crítico desta "valorização do indivíduo" pela antropologia inglesa, que apontamos na nota anterior; ele afirma categoricamente que os antropólogos estão trabalhando com uma noção ocidental de indivíduo, tendo portanto "contrabandeado" uma representação particular para o interior do aparelho teórico. Indo mais além, mostra como a própria concepção ortodoxa de Radcliffe-Brown, de ênfase nos aspectos "jurais" da estrutura social (concepção da estrutura social como sistema de direitos e deveres que unem papéis sociais), deriva da aplicação indevida de princípios da tradição legal ocidental (que supõem o conceito ocidental de indivíduo) a realidades não redutíveis a eles.

Esta discussão é complexa, e não nos sentimos capazes de desembrulhá-la. Observemos apenas que Dumont está basicamente preocupado com representações (i.e. ideologia), e é neste nível que ele contrasta a sociedade ocidental com a indiana. Já nas discussões da antropologia inglesa sobre o indivíduo, o afeto, etc., nunca fica muito claro em que nível as considerações se colocam.

mente, o tema baseia-se em fatos referidos como reais. O certo é que Shakespeare apoiou-se em material corrente na época, poemas populares, narrativas anedóticas, etc. A trama não é, assim, de "invenção" do autor, mas estaria assentada em algum tipo de tradição — o que condiz com a identidade também "tradicional" de Shakespeare.[10]

A maioria dos grandes mitos da tradição ocidental origina-se do gênero tragédia, e isto desde os gregos; melhor dizendo, estes mitos cristalizaram-se através da pena dos autores trágicos, que uniram os fios obscuros da tradição dando-lhes uma forma definitiva — o que não impediu que as grandes tragédias mergulhassem novamente no jogo de transformações da "mitologia" ocidental.[11]

Mas até que ponto podemos considerar *Romeu e Julieta* tecnicamente como "mito"? As fronteiras entre o mito e outras formas de discurso são muito fluidas, e traçá-las a partir da oposição entre sociedades "primitivas" e sociedades "históricas", ou coisa parecida, é fundar uma distinção questionável em outra. De resto, a definição de "mito" pode, em certos contextos, retomar a velha questão dos "gêneros" em literatura. Se considerarmos, entretanto, como uma das características próprias do mito a manipulação sintética de grandes oposições cosmológicas, e o esforço lógico de resolução de contradições básicas de uma cultura, então *Romeu e Julieta* "é" um mito.[12] Na verdade, é nossa análise que vai tratar a peça

---

[10] A edição de *Romeu e Julieta* citada é a da Ed. Civilização Brasileira, tradução de Onestaldo de Pennafort (ver bibliografia). O texto em inglês foi consultado para controle.

[11] É claro que a Bíblia e a vertente judaica da cultura ocidental são responsáveis igualmente (ou até mais) pela formação desta "tradição ocidental" e sua mitologia associada. Na verdade, deveríamos abandonar nossa qualificação do "gênero" tragédia e sua vinculação exclusiva com os gregos; o que se quer dizer é que tanto na literatura grega quanto na Bíblia se encontram as matrizes dos mitos do Ocidente, no sentido de narrativas que, acionando oposições cósmicas, procuram resolver contradições fundamentais de uma cultura (para a caracterização do mito como esforço de resolução de contradições, ver Lévi-Strauss [1955] 1970.

[12] As considerações de Roberto Da Matta sobre as possibilidades de uma análise estrutural dos contos de Poe (Da Matta [1965] 1973 e 1973a), e a semelhança entre as narrativas deste autor e o mito, poderiam ser estendidas, acreditamos que com maior propriedade ainda, à obra de Shakespeare, especialmente tendo em vista o que foi dito sobre o papel do mito na nota anterior.

como mito, isto é, do ponto de vista da "história", daquilo que pode ser traduzido e deformado sem que perca a sua substância — e não como poesia, por exemplo (ver Lévi-Strauss [1955] 1970).

Como todo mito, o compromisso de *Romeu e Julieta* não é com uma verdade objetiva, mas com categorias de pensamento, formas socialmente definidas de experimentar o mundo. Neste sentido, Romeu e Julieta é um mito da origem do amor. "Amor" — entenda-se aqui uma modalidade de amor — entre homem e mulher (ao menos ao nível do explicitado no texto) — e um "tipo-ideal", que serve menos para descrever realidades que para organizar o mundo em esquemas de oposições consistentes. Dizemos mito "de origem" não porque a peça de Shakespeare seja a primeira manifestação histórica de um fenômeno novo, mas porque, como ficará claro nas páginas que seguem, o amor entre Romeu e Julieta inaugura, no contexto da peça, um mundo novo, habitado por uma outra concepção das relações entre os indivíduos e a sociedade. Através de uma história de amor (que sofreu inclusive um processo de banalização e descaso — embora uma das mais conhecidas — *Romeu e Julieta* não é tida como "das melhores" peças de Shakespeare), *Romeu e Julieta* aponta para fenômenos mais amplos: uma re-hierarquização de certos valores críticos, uma mudança de ênfase sobre domínios da vida social, e mesmo o surgimento de novas esferas de significação na experiência ocidental. O que a peça, por meio da "origem do amor", estará conotando, é a origem do indivíduo moderno sob um aspecto essencial: este indivíduo é tematizado, sob a espécie de sua dimensão *interna*, enquanto ser psicológico que obedece a linhas de ação independentes das regras que organizam a vida social em termos de grupos, papéis, posições e sentimentos socialmente prescritos. Essa dimensão interna passa a ser a dimensão focal, à qual está subordinada a dimensão externa ou social. "Externa ou social" porque essa é uma equação que deriva necessariamente do modo pelo qual é concebida a dimensão interna: ela é *individual*, singular, articulando o homem diretamente a uma ordem cósmico-natural, dispensando a mediação da sociedade. O indivíduo, nesta concepção, existe por assim dizer de dentro para fora (possuindo um "núcleo" o *inner-self*), ao contrário de ou-

tras formas de pensar a relação entre o ser humano e a sociedade, nas quais um processo de penetração dos homens pela sociedade os define como "homens", isto é, membros de um grupo.[13]

Chegaríamos mesmo a dizer que é essa focalização do *inner-self* que marca o tom básico da tragédia shakesperiana, dificilmente perceptível através de uma simples análise estrutural. É ela também um dos traços que distinguem a peça dos mitos "indígenas" propriamente ditos. Se compararmos o romance de Romeu e Julieta com os inúmeros mitos indígenas que tematizam a relação entre os sexos, verificamos que uma *psicologia do amor* substitui uma *sociologia da aliança* — e que essa substituição pode ser acompanhada no interior da própria narrativa de Shakespeare, o que nos levou a chamá-la de "mito de origem".[14] Não é, assim, por acaso que o "mito" de Romeu e Julieta, em contraste com os mitos indígenas (ou pelo menos com as versões escritas, i.e. empobrecidas, destes mitos), dedica-se basicamente a explorar os estados internos dos protagonistas, confrontando-os com as ações dos outros personagens e com o curso da trama. Esta ênfase sobre o que se passa no *íntimo* dos amantes é relativamente estranha aos mitos não-ocidentais: um pouco como na atual literatura "fantástica" (de Kafka, por exemplo), as coisas acontecem, e pronto; os personagens são apenas o suporte de ações exteriores. Os sentimentos,

---

13 Esse processo de penetração dos homens pela sociedade é, muitas vezes, concretizado, nos ritos de passagem e iniciação das sociedades ditas "primitivas", através de uma manipulação e marcação do corpo pela sociedade, que pode esculpir, literalmente, a forma de seus componentes. Quanto a essa dimensão "interna" do indivíduo ocidental, ver o trabalho pioneiro de Mauss sobre a relação entre o moderno conceito de pessoa e o desenvolvimento do "eu" da psicologia — Mauss [1938] 1950.

14 Os mitos indígenas a que nos referimos podem ser encontrados, por exemplo, nas *Mythologiques* de Lévi-Strauss. Ver também, do mesmo autor, *As Estruturas Elementares do Parentesco*, cap. XXIX (Lévi-Strauss [1967] 1976), sobre o lugar do amor dentro do modelo das "estruturas complexas". Como se sabe, Lévi-Strauss distingue as "estruturas elementares de parentesco" como sendo aquelas em que a escolha do cônjuge é prescrita por uma regra inerente ao sistema de parentesco (terminologia, p. ex.), e as "estruturas complexas" como sendo as que deixam tal escolha a outros mecanismos, econômicos, psicológicos, etc. Para o *Romeu e Julieta*, entretanto, a distinção relevante é entre *escolha individual* e escolha feita pelo grupo, com o recurso à categoria *amor* para marcar a primeira alternativa.

reações de personagens, quando surgem nos mitos, estão sempre ligados ao desempenho de papéis socialmente definidos — não são sentimentos individuais, mas respostas sociais. Ora, o que se esboça em *Romeu e Julieta* é a tradição que, na literatura ocidental, culmina em Proust e Joyce — a exploração exaustiva da dimensão interna dos fenômenos, isto é, de sua repercussão em consciências individuais. O valor paradigmático, mitológico, de *Romeu e Julieta* deriva não do caráter típico dos personagens, mas justamente de seu caráter altamente individualizado. É como indivíduos que Romeu e Julieta se tornam símbolos (i.e. encarnam valores gerais) — símbolos, a saber, do indivíduo.[15]

É lugar-comum dizer-se que o amor é uma categoria "tipicamente ocidental", ou mesmo que o "sentimento" designado por esta noção só pode atingir os extremos de elaboração que atingiu em nossa sociedade dado certas características desta sociedade — notadamente o desenvolvimento paralelo da noção de indivíduo. Lugar-comum e tautologia à parte, nossa análise procura realmente mostrar a íntima conexão entre o amor de Romeu e Julieta e certa concepção de indivíduo, no que segue de perto não só as inúmeras reflexões sobre o amor ocidental como também as conclusões de Louis Dumont sobre o tema do individualismo. Não obstante, parece-nos que a análise de *Romeu e Julieta* possibilita certas precisões adicionais, e nuances, ao modo como é pensado — tipicamente por Dumont — o conceito ocidental de indivíduo.

---

[15] Francis Hsu, em artigo onde compara as culturas chinesas e ocidental quanto às suas atitudes diante do elemento erótico nas relações sociais, observa que há "um contraste entre a arte... ocidental e chinesa em termos da dicotomia 'centrado-no-indivíduo' *versus* 'centrado-na-situação'. O *locus* da primeira é o próprio indivíduo: suas ansiedades e medos, desejos e aspirações, amores e ódios, tudo isto conduzindo ao triunfo do indivíduo ou à sua destruição. O *locus* da segunda é a situação social em que o indivíduo se encontra: se ele é um bom ou mau filho, um funcionário correto ou corrupto... Não são seus próprios impulsos que ele deve seguir. É o grupo ou grupos sociais de que faz parte que o determinam". (Hsu 1971b, pp. 455-456). Note-se que Hsu engloba todo o "Ocidente", sem distinções culturais ou históricas, em sua comparação; na verdade, queremos mostrar como *Romeu e Julieta*, embora seguindo o paradigma de Hsu, encerra explicitamente um conflito entre os dois lados da dicotomia observada por Hsu, e pode estar mesmo marcando um momento histórico, dentro do Ocidente, de passagem de uma situação ("semelhante" à chinesa) para outra.

A Narrativa: Uma Análise Estrutural

Qual a história de *Romeu e Julieta*? Estamos em Verona, data indefinida (meados do séc. XV?). Escalus, príncipe de Verona, embora detentor de poder de vida e morte sobre seus súditos, vê sua autoridade e a paz pública ameaçadas por uma luta faccional entre duas grandes famílias nobres da cidade: os Capuleto e os Montecchio.[16] Sua própria família está dividida :Paris, seu parente, deseja a mão de Julieta, filha única do patriarca Capuleto; Mercúcio, seu primo, é amigo íntimo de Romeu, alinhando-se com a casa dos Montecchio. A luta é antiga, mas renasce a cada incidente. A peça de Shakespeare narra os momentos finais e trágicos desta luta, que termina com a pacificação das famílias e — podemos supor — com a consolidação definitiva da autoridade do príncipe.

---

16 Onestaldo de Pennafort, tradutor e comentador da edição da peça aqui utilizada, lembra a associação das duas famílias com os Guelfos (Capuleto) e os Gibelinos (Montecchio). Estes dois "partidos", encontrados em praticamente todas as cidades italianas importantes durante os sécs. XII e XIV, representariam, respectivamente, os interesses do papado e os interesses do imperador da Alemanha, que disputavam a hegemonia sobre a Itália. Na verdade, tal disputa implica um questionamento da própria autoridade papal — ver a famosa "querela das investiduras", em torno do direito de atribuição de cargos eclesiásticos.

A esta distinção se juntaria outra: os Guelfos seriam constituídos por "burgueses", artesãos, comerciantes, habitantes das cidades; os Gibelinos seriam membros de famílias nobres, "feudais", vassalas do imperador. Ter-se-ia então uma oposição entre "burgueses" e "nobres", cuja resolução — vitória dos Guelfos — apontaria para a natureza essencialmente burguesa e mercantil da Itália medieval (ver o conjunto da obra de H. Pirenne).

Entretanto, o conteúdo de tal oposição é hoje muito discutível. A grande maioria das cidades italianas parece ter sido dominada neste período por famílias senhoriais (não necessariamente pertencentes à nobreza tradicional), proprietárias rurais, mas com interesses mercantis, urbanos. Estas famílias mantinham clientelas cuja composição incluía artesãos e comerciantes, e, em sua disputa pelo controle da cidade, manipulavam as categorias "guelfo" e "gibelino" como estratégia de legitimação. O que se quer dizer com isso é que a oposição básica era entre famílias, e não entre "idéias" — o que coincide com a falta de qualquer conteúdo ideológico mais geral na disputa Capuleto e Montecchio. (Hyde 1973, Heers 1963).

É neste ambiente de ódio violento e recíproco que surge o amor entre dois inimigos: Romeu e Julieta, filhos únicos dos dois líderes faccionais. Amor "à primeira vista", que faz com que os jovens se casem em segredo, apoiados por um padre (Frei Lourenço), que imagina tal casamento como resolvendo a antiga discórdia entre as casas. Logo após a cerimônia secreta, entretanto, Romeu vê-se obrigado a matar Teobaldo, primo de Julieta e inimigo feroz dos Montecchio, pois este matara Mercúcio, seu amigo, em duelo que teve este desfecho graças à interferência de Romeu: Mercúcio é morto por baixo do braço apaziguador de Romeu, que, lamentando que seu amor por Julieta o tivesse afeminado (III-1, p. 123), vinga o amigo. A morte de Teobaldo leva ao extremo o ódio Capuleto-Montecchio, e o príncipe, que teve seu primo morto, decreta o banimento de Romeu. Os amantes se desesperam. O pai de Julieta tenta obrigá-la a casar com Páris; ajudada por Frei Lourenço, ela toma uma poção que a deixa em estado de morte aparente. O frade, então, manda avisar Romeu do sucedido, para que este venha resgatar a esposa do mausoléu da família e fugir com ela. O aviso não chega; ao contrário, um criado de Romeu corre a Mântua e avisa o desterrado que Julieta morrera. Este corre ao cemitério e, após matar Páris que também lá estava, envenena-se diante de Julieta adormecida. Esta, ao despertar, vê Romeu morto e, com o punhal do esposo, suicida-se também. Com a chegada das famílias e do príncipe, Frei Lourenço narra a história do casamento dos dois amantes e o trágico desfecho de seus planos de união das famílias. A morte dos amantes dissolve o ódio: separados em vida, unidos na morte, Romeu e Julieta tornam-se o penhor da "sombria paz" que finalmente desce sobre as famílias (V-3, p. 225).

A armadura da narrativa shakesperiana é aparentemente simples, comportando elementos e relações familiares à análise estrutural. Temos um dualismo inicial, centrífuga, que é resolvido pela intervenção de um elemento mediador, concebido sob a forma de um casal. O tipo de dualismo inerente ao mediador "casal" (homem/mulher) seria oposto ao dualismo que abre a narrativa: enquanto este é simétrico, opondo semelhantes (os Capuleto e Montecchio são ambas famílias nobres, iguais em honra e reputação), o dualismo do casal é centrípeto e

complementar, unindo contrários. A mediação tem sucesso, mas o elemento mediador desaparece — há um sacrifício do casal que sela a paz entre as famílias (a forma de mediação é, portanto, o sacrifício) : o suicídio dos amantes rompe o jogo recíproco da vendeta; morrendo pelas próprias mãos, congelam o ciclo de troca de mortes em que se encerravam os Capuleto e os Montecchio.

A lógica que organiza os personagens principais segue na mesma direção: além do dualismo inicial, representado pelos velhos Capuleto e Montecchio (depois por Teobaldo e Romeu), e do mediador Romeu-Julieta, temos duas outras posições conectoras: a do príncipe e a do frade. O príncipe é um árbitro que ocupa posição superior e equidistante em relação às facções; sua própria família é fraca, dividindo-se entre os dois grupos — é enquanto príncipe de Verona que ele dispõe de algum poder. O frade, confessor das duas famílias, está igualmente equidistante delas; enquanto confessor, contudo, a elas se liga pelo segredo, pelo domínio do privado. O príncipe domina a esfera pública e guarda as fronteiras da cidade — é ele quem desterra Romeu; o frade é uma figura ambígua, santo e alquimista, senhor da ciência da vida, da morte e da liminaridade (a morte aparente de Julieta). Ambos querem a união das famílias, e o conseguem; mas o frade, como todos aqueles que ousam desafiar o destino, tem de se curvar diante "de um mais alto poder, frente ao qual nada somos" (V-3, p. 217), posto que só a morte consegue unir as famílias. Ele não pode evitar o sacrifício; antes, é ele quem o realiza, ao ser o motor da "tragédia de erros" que causa a morte dos amantes. A função básica de Frei Lourenço é transformar os amantes em casal; é ele quem os une, é o príncipe quem os separa (ao desterrar Romeu).[17] A estrutura processual da narrativa apresenta uma curiosa simetria inversa: o casamento de Romeu e Julieta não une famílias, e sim indivíduos; estes, separados em vida, morrem um diante do corpo do outro, nem juntos nem separados; e

[17] Embora Frei Lourenço trate igualmente com Romeu e Julieta, ele está mais diretamente associado a esta, enquanto Romeu o está ao príncipe. O padre controla o que poderíamos chamar de liminaridade "cósmica" (catalepsia de Julieta), o príncipe uma liminaridade social (desterro de Romeu). Assim, o sistema: [Romeu: príncipe: :público-social): (Julieta: padre: secreto-cósmico)].

é no cemitério que se dá a união das famílias. Note-se que, normalmente, o casamento é um ritual de união, a morte, ritual de separação; na peça, essas funções dominantes se invertem. O príncipe aparece na peça nos momentos públicos de separação das famílias (brigas). O padre oficia os momentos secretos de união entre indivíduos (casamento de Romeu e Julieta). No fim da peça, o príncipe e o padre se encontram, no cemitério, encontrando-se assim o "público" e o "cósmico" (ver n. 17).

Se estivéssemos tratando de sociedades "primitivas", dir-se-ia que *Romeu e Julieta* é um mito de origem da exogamia, narrando a transformação de dois grupos endogâmicos em metades que trocam mulheres, o sacrifício do casal instaurando um regime de reciprocidade regulada... O casamento de Romeu e Julieta é estéril, porque, como o incesto cuja imagem invertida reproduz, é uma relação excessiva — exprime o excesso dos começos, logo sucedido pela ponderação das regras; embora estéril, permitirá uniões fecundas. Neste primeiro momento, portanto, a morte do casal substitui, como mediação, o possível nascimento de um filho que unisse as casas.

Na verdade, as coisas não são tão simples assim. Examinemos melhor as implicações da resolução do dualismo inicial. O que garantia a existência das facções era evidentemente a oposição entre elas; os Capuleto eram Capuleto na medida em que se opunham aos Montecchio, e vice-versa (vide n. 16) — na verdade, eles se recortam contra um fundo de "cidadãos" não-alinhados, mas a história inteira se passa como se Verona fosse dividida em dois (vide os parentes do príncipe). A luta faccional era uma ameaça à autoridade centralizadora do príncipe, posto que subordinava o compromisso com a ordem pública às lealdades faccionais e familiares (privadas, do ponto de vista do príncipe). A morte dos amantes encerra esta luta, e a união das famílias implica, de certo modo, o fim delas como entidades jurais autônomas. A resolução do dualismo inicial, assim, transforma uma oposição horizontal em uma distinção vertical: agora, não temos mais os Capuleto contra os Montecchio, luta assistida por uma cidade dividida e por um príncipe impotente; agora, a autoridade central não está mais ameaçada, e a distinção pertinente é entre o príncipe como senhor absoluto e os cidadãos. A lei se concentrando "no alto", as lealda-

dades se tornando unidirecionais e homogêneas, as relações entre os cidadãos podem se processar segundo o exemplo de Romeu e Julieta: relações entre indivíduos, não mais separados por fronteiras internas e lealdades "privadas". O dualismo simétrico do início, portanto, não se resolve em uma fissão definitiva, nem numa fusão simples, nem pelo estabelecimento de uma diametralidade equilibrada; ele é substituído por um dualismo "concêntrico": príncipe/súditos. E o elemento mediador que realiza esta transformação é ele mesmo caracterizado por um dualismo complementar.[18] Veremos mais adiante como pode ser interpretada essa singular convergência entre o amor de Romeu e Julieta e a consolidação de uma esfera política autônoma, não mais "embutida" em relações de parentesco. O que temos a fazer agora é ver como é concebido o *amor* em *Romeu e Julieta.*

O Amor, a Família e o Indivíduo

Pedimos ao leitor que tenha em mente as considerações sobre os sentimentos e a antropologia esboçada no início deste artigo. O amor surge na peça oposto a certas idéias, e identificado a outras. Uma das oposições centrais, explícitas, é entre *amor* e *família*; ela se desdobra, sendo simbolizada por outras: *corpo* (amor) / *nome* (família), às vezes *alma-coração* (amor) / *corpo* (família). Por trás da oposição amor/família, o que se abre é um conflito entre aspectos do ser humano: *eu individual* em oposição ao *eu social*; mas, como veremos, o próprio aspecto "individual" é ambiguamente tratado. A identificação mais importante é entre *amor* e *destino*, que remete a uma ordem cósmica impenetrável aos desígnios humanos e que pouco leva em consideração as distinções sociais. Neste nível, a oposição pertinente é entre *destino*

[18] Usamos, para caracterizar a diferença entre o dualismo subjacente à oposição entre as famílias e o inerente ao mediador casal, uma distinção capital de Bateson (1958, caps. XV e XVI) sobre formas de pensar o dualismo. Na exposição da diferença entre o dualismo das famílias e o dualismo príncipe/súditos, usamos a conhecida distinção de Lévi-Strauss entre os dualismos diametral e concêntrico. Note-se que, se as distinções dos dois autores não se recobrem, a descoberta de Bateson antecipa algo da de Lévi-Strauss; que a desconhece (ver Lévi-Strauss [1956] 1970; o livro de Bateson é de 1936).

(amor) e *lógica social*, enquanto sistema de regras tradicionais que divide os homens em grupos e posições, prescrevendo relações entre categorias de pessoas. Como se verá, esta associação entre amor e destino torna-se relevante para uma precisão da idéia de *liberdade*, enquanto associada à noção de indivíduo.

Já no começo da peça (I-1, p. 27), Romeu, ainda apaixonado por Rosalina, amor não-correspondido, responde a seu primo Benvolio: "Este que vês aqui, não é Romeu. Esse está bem distante. Eu não sou eu!" Este é um tema recorrente: o amor implica perda de identidade; *social*, em um primeiro momento, *pessoal*, como se verá, em nível mais profundo. No famoso diálogo do balcão, em que Romeu e Julieta se descobrem mutuamente apaixonados, isto se repete:

Julieta — Romeu, Romeu! Por que razão tu és Romeu? Renega teu pai e abandona esse nome! Ou se não queres jura então que me amarás, e eu deixarei de ser Julieta Capuleto!

— Em ti, só o teu nome é que é meu inimigo! Tu não és Montecchio, mas tu mesmo! Afinal, o que é um Montecchio? Não é um pé, nem a mão, nem um braço, nem um rosto. Nada do que compõe um corpo humano. Toma outro nome! Um nome! Mas, que é um nome? Se outro nome tivesse a rosa, em vez de rosa, deixaria por isso de ser perfumosa? Assim também, Romeu, se não fosses Romeu, terias, com outro nome, esses mesmos encantos, tão queridos por mim! Romeu, deixa esse nome, e, em troca dele, que não faz parte de ti, toma-me a mim, que já sou toda tua!

Romeu — Farei o teu desejo de bom grado! Por ti, trocarei seja o que for! Por ti, serei de novo batizado! Não me chames Romeu... mas sim o Amor!

— Não, minha bela, nem Montecchio nem Romeu! Já que meu nome não te agrada, eu não sou eu! (II-2, pp. 75-76).

Este trecho sintetiza admiravelmente as muitas implicações da noção de amor em *Romeu e Julieta*; podenos servir como referência básica para explorarmos outras passagens.

A primeira distinção relevante é entre um *nome* que insere o indivíduo na rede de relações socialmente prescritas (ódio tradicional entre as famílias: o nome é que é inimigo), ligando Romeu ao *pai*, e um *corpo humano* que é objeto do amor. O nome une Romeu ao pai, e o separa de Julieta; mas o nome é algo externo, que "não faz parte" do indivíduo. A relação entre corpo e nome é *arbitrária*, o nome não faz parte da essência de Romeu — assim como "rosa" não diz da "essência" (no duplo sentido) desta flor.[19] A relação entre os amantes, por outro lado, é *interna*: o nome de Romeu não faz parte dele, Julieta "é dele"; com efeito, tal relação interna, necessária, se exprime em outra passagem: "É minh' alma chamando por meu nome!", diz Romeu ao ouvir a voz de Julieta (II-2, p. 82). Assim, a relação pai/filho (ou família/indivíduo) é nominal e arbitrária; a relação homem/mulher é real e necessária, seu modelo é a relação entre *alma* e *corpo*. Tal complementaridade atinge toda a sua dimensão no suicídio dos dois amantes: eles se matam porque sua "outra parte" está morta. Desse modo, abandonando seus nomes, que os ligavam às famílias, unem-se de tal forma que chegam a construir, não dois indivíduos, mas um verdadeiro *indivíduo dual*: o dualismo não é externo, mas interno.

É na cena em que assistimos à reação de Julieta à morte de seu primo Teobaldo por Romeu, e à notícia do desterro deste (já seu marido), que fica mais explícita a oposição entre amor e família do ponto de vista do valor. O desterro de Romeu vale, nas palavras de Julieta, dez mil mortes de Teobaldo, a morte de seu pai, de sua mãe, e dela mesma (III-2, p. 134). Se pensarmos na vingança de Mercúcio por Romeu, entretanto, as coisas se complicam um pouco. Romeu diz nada ter contra Teobaldo, quando este o desafia, pois Teobaldo já é, sem o saber, seu parente (afim). Quando este mata Mercúcio, porém, Romeu se lamenta da fraqueza que o amor por Julieta lhe tinha causado, mata então o "parente", para vingar o amigo. Neste momento, portanto, a identificação

---

19 A família, assim, é uma "abstração", sendo os indivíduos singulares a única coisa "real". Esta oposição entre nome e coisa enquadra-se perfeitamente no nominalismo medieval. Dumont chama a atenção para a ligação entre o nominalismo e o desenvolvimento da moderna concepção de indivíduo (Dumont 1965, pp. 18-22).

de Teobaldo com Julieta não basta para deter Romeu; sua relação com Mercúcio prepondera. Isto pode ser interpretado de várias maneiras: em primeiro lugar, Romeu vê ameaçada sua identidade de *homem* (covarde, afeminado), a qual não poderia desaparecer diante do amor, sob pena de este perder o sentido — deve assim se vingar; em segundo lugar, Mercúcio é seu *amigo leal* (III-3, p. 123); Romeu não estaria assim se vingando como membro de uma facção, mas em virtude de uma relação individual com Mercúcio (enquanto Teobaldo pertence a uma categoria parente, afim; ademais, uma vez que Julieta se desliga da família quando ama Romeu, sua ligação com Teobaldo é também "nominal"). De qualquer modo, a separação da família é muito mais radical no caso de Julieta. Essa diferença pode ser explicada a partir das diferentes posições do homem e da mulher em relação à família. Julieta deve ser um peão manipulado pelo pai no estabelecimento de alianças vantajosas (com um parente do príncipe); recusar este papel é perder todos os laços com a família (seu pai ameaça deserdá-la, não mais reconhecê-la como filha — III-5, p. 161). Recusando-se a ser instrumento, Julieta torna-se sujeito: indivíduo, escapando da "sociologia da aliança" para a "psicologia do amor".[20] Romeu, por seu lado, está mais

[20] O casal Romeu e Julieta surgiria assim como a primeira manifestação das "novas formas de família", que, pelo menos em termos de modelo consciente, iriam pouco a pouco constituir-se no Ocidente. Esta nova família passa a ter como ponto focal as relações internas, e não mais as relações que uniam diferentes famílias entre si (seja por aliança, seja pela continuidade da descendência). Por relações "internas", entendemos relações afetivas e de substância que unem os membros da família conjugal. Assim, como Julieta, as filhas deixam de ser peões no jogo das alianças, e, como Romeu, os filhos não mais asseguram a continuidade das linhagens. (Convém recordar que Romeu e Julieta são *filhos únicos*.) A família conjugal moderna, formada a partir de laços afetivos, individuais, retira-se da esfera "política", voltando-se para si mesma e constituindo um domínio próprio — o domínio do "privado", do "íntimo", do "psicológico". Ver os trabalhos de P. Ariès (1973) e N. Elias (1973), que analisam as transformações ocorridas ao nível da família, da socialização e da organização social do espaço e do corpo nesta área. Ver especialmente as considerações de Elias sobre o aparecimento da esfera do "privado", isto é, o movimento de retirada das pulsões para um domínio fechado, independente e paralelo ao domínio "público". Ver adiante, no texto, como esta oposição aparecerá.

F. Hsu, no artigo já citado e em outro (Hsu 1971a, 1971b), afirma que a "díade dominante" de parentesco no Ocidente é a

diretamente submetido às sanções públicas (desterro), e sua autonomia está mais marcada, desde o começo, quando se mostra alheio à luta entre as casas.

Aparentemente, por tanto, como teria ficado estabelecido nas observações que fizemos sobre o diálogo do balcão, haveria uma oposição simples entre, por um lado, amor-indivíduo-corpo e, por outro, família-pessoa-nome. Deve-se observar que, realmente, as relações de Romeu e Julieta com suas famílias nunca são pensadas como sendo de *substância*; como dissemos, são relações nominais, não reais (ver inclusive ameaça de deserdação de Julieta por seu pai; o nominal é também o jurídico, através do "nome" o indivíduo se insere na rede de direitos e deveres).

Mas quando a família de Julieta descobre sua "morte", Frei Lourenço afirma que Julieta era "uma parte da família, outra parte do céu" (IV-5, p. 191). A parte da família é o corpo, a do céu, evidentemente, a alma. Só que essa *alma* é justamente o que a liga com Romeu: Julieta é a alma de Romeu (p. 82). Julieta diz que seu *coração* foi unido ao de Romeu por Deus (IV-1, p. 171). O coração é o *centro* (interno) do corpo: "Como posso eu seguir, quando meu coração ficou aqui? Ó barro, este é teu centro, volta!" (II-1, p. 69). Sede do amor, o coração se identifica com a alma ao se opor ao "barro", ao corpo. Temos assim uma cadeia de transformações, que exprime a progressiva espiritualização do amor de Romeu e Julieta (a partir dos ritos: casamento, "morte"): o *nome* se opõe ao *corpo* como o arbitrário social à natureza, o genérico (família) ao individual; em seguida o *corpo* se opõe à *alma-coração* como o material ao espiritual, a periferia ao centro, o social (o corpo é da família, o corpo morto, diga-se de passagem) ao cósmico-sobrenatural (alma é do céu, e do amante). Assim, se as relações de Romeu e Julieta com suas famílias são externas e nominais, materiais mas não de substância, a relação amorosa é interna, real, espiritual e imutável.

Na verdade, porém, o esquema simples: amor-indivíduo *versus* sociedade-família não esgota o tema do

---

relação conjugal, e que suas características intrínsecas contaminam vários domínios da cultura ocidental. Já na China, diz ele, a díade dominante é pai/filho. Como vemos, no próprio texto de *Romeu e Julieta* estas duas díades se opõem.

amor na peça. Romeu, recordemos, não é "nem Montecchio, *nem Romeu*". O amor, portanto, não apaga apenas a identidade social, mas em sua radicalidade atinge a *própria identidade individual*. Em primeiro lugar, a frase *"Eu não sou eu"* poderia significar: "eu (individual, sujeito empírico) não sou eu (social, sujeito do discurso)"; ou seja, Romeu não é Montecchio. Mas Romeu não é Romeu, "e sim o Amor". Essa ambigüidade atravessa a narrativa: o objeto do amor é um corpo, uma singularidade intransferível (os "encantos" de Romeu), um *mana* individual inominável; mas o amor também desindividualiza, os nomes "próprios" são tão dissolvidos quanto os nomes de família, pois são tão exteriores quanto estes, e Romeu passa a ser a encarnação de um sentimento genérico: o Amor. Além disso, como indicamos mais atrás, o amor não é pensado como simplesmente uma relação externa entre indivíduos isolados pela própria individualidade; no "mito", ele é uma relação interna, como a que existe entre corpo e alma, e que implica uma troca absoluta, ou melhor, uma abdicação absoluta (uma "entrega"), posto que não está submetido ao princípio de reciprocidade (Julieta dispensa a troca de juras de amor, dizendo: "Quanto mais eu te der, mais tenho para dar", pois seu amor é infinito — II-2, p. 81), e onde cada um é mais do outro que de si mesmo. A geometria do suicídio mútuo dos amantes desenha esta afirmação: se foi pelo amor que Romeu e Julieta se tornaram indivíduos (ou seja, separaram-se de seus grupos), é pelo amor que Romeu e Julieta se tornaram um só indivíduo indiviso. A relação amorosa não é uma relação contratual, pois não supõe uma diferença subjacente que deva ser abolida pelo contrato — é uma relação que se dá no interior de um indivíduo dual.[21]

---

21 A relação amorosa parece assim contradizer os fundamentos da noção de reciprocidade. Se na reciprocidade, como diz Lévi-Strauss, "o fundamental é a relação" (Lévi-Strauss 1950), e não os termos por ela ligados, no amor serão exatamente estes termos que importarão. Estes "termos" têm uma especificidade não-redutível a "regras de relacionamento". Em que consiste esta especificidade? Na "alma", nos encantos, na "personalidade" — no *mana* individual. Se o amor parece ser a área de nossa cultura onde mais se podem encontrar noções tipo *mana* (charme, encanto), é porque ele funciona como categoria fundamental. Neste sentido, poderíamos dizer que a ilusão

Isto nos leva a certas questões. Nossa hipótese inicial era que o amor constituía um tipo de relação social em que os parceiros eram definidos como indivíduos, e não como *personas* (feixes de direitos e deveres). Mas no caso do modelo Romeu/Julieta, ele parece ser um tipo limite de relação inter-"individual", onde se processa a fusão de individualidades e a perda da identidade pessoal, com a constituição de um "indivíduo dual". Caso limite, ou tipo ideal, o que sucede é que o amor põe em questão a noção de indivíduo tal como definida na cultura ocidental — se seguirmos Dumont; a dualidade interna seria claramente uma característica do pensamento hindu (Dumont 1970b, p. 141). E a fusão de individualidades é o paradoxo que o amor oferece ao indivíduo moderno — paradoxo, aliás, que estaria subjacente ao mito de Édipo, cujo problema central seria a transformação de dois em um no processo de reprodução sexuada (Lévi-Strauss 1970, cap. XII). Ele é vivido concreta e cotidianamente no ato sexual.[22]

Na verdade, o que se está discutindo são duas noções de indivíduo diferentes, e a ambigüidade da relação amorosa em *Romeu e Julieta* pode ser resolvida se levarmos em conta uma distinção (ou, na peça, uma oscilação) entre "indivíduo" como singularidade idiossincrática — expressa na noção ocidental de "personalidade" — e o indivíduo como membro da espécie. O amor de Romeu e Julieta aciona estas duas noções: é como seres singulares que eles se aproximam, se apaixonam e se unem pelo destino; mas o amor transforma essa relação em uma relação genérica entre homem e mulher, ou mesmo numa relação interna ao amor como força impessoal

---

do amor como *mana* é justamente o que impede que o *modelo* ocidental do amor possa ser reduzido ao princípio de reciprocidade.

Assim, se não existe amizade não-correspondida, amor há. Pois ele não implica simetria, mas complementariedade; no caso do amor não-correspondido esta complementariedade é entre tudo e nada. Quando o amor chega a definir uma mutualidade, é pela transformação de "dois em um".

[22] O problema, na verdade, é muito mais amplo; trata-se das formas possíveis de pensar a relação entre o Dois e o Um. Surge não só no ato sexual, mas na gemelaridade (Turner 1974), na gravidez, nas estruturas sociais dualistas (Lévi-Strauss [1956] 1970), na possessão, e pode marcar todo o *eidos* de um povo (Bateson 1958).

(ver, a propósito, Simmel 1964)[23] Neste sentido, a fusão de individualidades supõe menos o conceito moderno de indivíduo, como "ser moralmente independente, só diante de Deus e do Estado", do que exprime uma modalidade dos processos sociais de transformação de pessoas em uma matéria bruta, caracterizada por uma humanidade indiferenciada, processos estes que Turner caracterizou através do conceito de *communitas*. Lembremos que Romeu será "batizado" por Julieta, cumprindo assim os ritos de separação da comunidade e entrando em um estado liminar em que os homens perdem seus nomes, ganhando designativos genéricos (Turner 1974).

Esta questão será retomada nas conclusões deste trabalho, quando discutirmos a noção de amor à luz do conceito de indivíduo. Note-se apenas que não se trata absolutamente de nos descartarmos das idéias de Louis Dumont, que nos chamaram a atenção para a relação entre o amor de Romeu e Julieta e uma visão do ser humano como separado da sociedade. Nossa intenção foi chamar a atenção para a radicalidade do amor entre Romeu e Julieta, o que aponta para seu papel de "mito de origem". Essa radicalidade está, na peça, associada à idéia de destino. Vejamos como.

O ódio que separava os Capuleto dos Montecchio era um ódio antigo, prescrito, um sentimento institucionalizado e tradicional. A esse ódio tradicional vai-se opor um amor tipicamente "carismático". Com efeito, Romeu e Julieita desempenham, à sua revelia (posto que seu único desejo era se unirem, e não às suas famílias), o papel de reformadores carismáticos, que superam as divisões sociais e unificam a comunidade. Esse aspecto de carisma subjaz à radicalidade e ao excesso da relação amorosa. Especulando, poderíamos dizer que, à morte dos dois, segue-se um processo de "rotinização do carisma" que garante a pacífica união entre as famílias... Não por acaso,

23 "A combinação peculiar de elementos subjetivos e objetivos, pessoais e suprapessoais ou gerais, no casamento, deriva do próprio processo que forma sua base — a relação sexual... Por um lado, o intercurso sexual é o processo mais íntimo e pessoal; mas, por outro lado, ele é absolutamente geral, absorvendo a própria personalidade no serviço da espécie e na exigência orgânica universal da natureza. O segredo psicológico deste ato reside em seu caráter duplo, em ser simultaneamente pessoal e impessoal..." (Simmel 1964, p. 131, n.º 10).

tal amor carismático está marcado na peça por uma estreita associação com a idéia de destino.

A presença do destino é tema velhíssimo na tragédia ocidental. No próprio Shakespeare é um elemento constante (ver Boquet 1969, pp. 19-20). Em *Romeu e Julieta*, o destino vai desempenhar uma função dupla: define a natureza do amor, e o liga à *morte*.

O amor entre Romeu e Julieta é "à primeira vista" — tema tão caro à mitologia popular ocidental; Romeu entra incógnito numa festa dos Capuleto e, avistando Julieta, imediatamente se apaixona por ela. Ao saber quem é, diz: "Ela, uma Capuleto? Ó dívida querida! Nas mãos de uma inimiga entreguei minha vida!" (I-5, p. 61).[24] Esse amor que faz com que inimigos se entreguem uns nas mãos dos outros é sempre visto sob o aspecto de uma *irracionalidade social*. O amor é cego, e portanto atira a esmo; mas acerta sempre, fazendo com que reis se apaixonem por mendigas, inimigos por inimigas (II-1, p. 70). "Ri o amor de muralhas e barreiras! E que é que o amor deseja e não consegue? Os teus parentes, pois, não conseguirão deter-me!", diz Romeu (II-2, p. 76).

Desse modo, o amor corta as fronteiras internas da sociedade, une extremos: é cego, pois não respeita os "sinais de trânsito" sociais (muralhas e barreiras), do ponto de vista de uma lógica social. Mas é certeiro, do ponto de vista de um outro domínio: o domínio do destino e da lógica cósmica. que essa lógica cósmica intervenha diretamente na relação entre indivíduos, eis aí um ponto fundamental: há, se não uma contradição, pelo menos uma separação entre a ordem social e a ordem cósmica. É esta separação que constitui, por assim dizer, a "mensagem" da peça, e sua novidade: a ruptura de uma ordem do mundo onde o cósmico e o social estão incluídos no mesmo sistema, e onde o indivíduo é apenas uma

[24] *Romeu* quer dizer *romeiro*. O encontro inicial dos dois amantes é todo montado a partir da simbologia romeiro/santa. Julieta, ao chamar o desconhecido de "gentil romeiro", está chamando-o pelo nome. Algo assim como o famoso "Ninguém" de Ulisses, e que já indica a pertinência dos amantes ao genérico, à sua desindividualização para formar um par. O romeiro é aquele que abandona seu lugar, seu grupo, para viajar até o objeto de sua adoração (como o faz Romeu ao penetrar na casa dos Capuletos num momento de festa, em que todos estão mascarados, i.e., ao mesmo tempo "despersonalizados" e individualizados).

parte determinada dele. Romeu e Julieta, na peça, transitam de um domínio para o outro, da esfera social passam à esfera cósmica. Tais esferas entram em oposição durante a narrativa, que termina com a conjunção de ambas (cf. encontro do príncipe e do padre no cemitério). Só que esta conjunção inaugura uma ordem nova, onde os domínios permanecerão separados (ver adiante).

A ruptura com as regras da esfera social se faz porque o destino intervém violentamente na vida dos amantes (amor à primeira vista). Se a luta entre as famílias, as lealdades de parentesco etc. deixam de vigorar para o dois, é porque eles estão entregues a um poder mais forte (o amor é mais forte que o ódio, diz o Prólogo da cena I — do que o ódio tradicional, notemos). Se Julieta contraria as regras sociais, é porque não pode deixar de seguir as leis do amor. Do ponto de vista do amor-destino, a relação dos amantes com suas famílias é arbitrária, as lealdades de parentesco inessenciais.

Esta visão do amor como loteria inexorável leva-nos a repor em foco a noção moderna de indivíduo. Do ponto de vista da lógica social, realmente a relação amorosa aparece como irracional (o coração tem razões que a razão — social — desconhece), como cortando as fronteiras internas, e portanto como ato de liberdade e indeterminação onde o individual prepondera sobre o social. Mas dizer simplesmente que o amor é uma categoria do lado "liberdade-afeto-indivíduo", para lembrarmos uma dicotomização mencionada no início deste trabalho, é esquecer que o amor aparece associado freqüentemente (na peça, é uma equação crucial) à noção de um destino que, embora individual, é tão imutável quanto a ordem do mundo — embora seja ele que vai, no processo da narrativa, mudar esta ordem. De resto, esta conceituação do amor como poder anti-social, "liminar", etc., tão comum na antropologia moderna, deixaria inexplicada a já referida convergência entre o amor de Romeu e Julieta e — se nossa pista estiver correta — a consolidação do poder central na aprazível cidade de Verona.

Não temos como explorar mais detalhadamente esta associação entre amor e destino; gostaríamos apenas de chamar a atenção para o fato de que, se o amor pode ser pensado como exprimindo a liberdade individual frente à lógica social, ele está submetido, em termos de represen-

tação ocidental (talvez apenas na época de Shakespeare; mais tarde, o "destino" passa a dar lugar a leis psicológicas mais "positivas", mas igualmente independentes da lógica social), a uma lógica cósmica. O que se torna problema, então, é a oposição entre estes dois domínios. Se considerarmos que o segundo é visto, não só como mais poderoso, mais como mais "valorizado" que o primeiro, nos encontramos com as análises de Dumont sobre a relação imediatizada entre o indivíduo e o cosmos, esta "naturalização" do indivíduo (é isto que decorre da associação entre lógica cósmica e destino individual) sendo sintoma do papel de categoria fundamental que desempenha no pensamento do Ocidente. Seria preciso ainda distinguir entre a noção de liberdade jurídica (apoiada na liberdade de consciência), constitutiva do conceito moderno de indivíduo, que é uma liberdade diante do corpo social, e esta "falta de liberdade" cósmica, que antecipa, de certo modo, a criação de um domínio "natureza humana" donde derivam leis que traçam os limites da liberdade do indivíduo moderno.

Pelo destino chegamos à morte. A morte é uma presença constante em *Romeu e Julieta*, e seu pressentimento (destino) é várias vezes experimentado pelos personagens: por Romeu ao ir à festa dos Capuleto (I-5, p. 53), quando este mata Teobaldo (III-1, p. 124), dizendo "joguete da sorte"; quando Frei Lourenço diz que Romeu casou-se com a fatalidade (III-3, p. 137); quando a tristeza dos dois amantes é descrita como "simpatia fatal, triste conformidade" (III-3, p. 142); quando Romeu e Julieta têm uma visão da morte, antes do desterro do primeiro (III-5, p. 154); e, finalmente, no "contratempo fatal" que impede que Romeu receba as instruções de Frei Lourenço (p. 206), sinal de que "um poder mais alto, contra o qual nada somos" (V-3, p. 217) queria a morte dos dois amantes.

A morte, dissemos, aparece várias vezes na narrativa. Romeu e Julieta "morrem" várias vezes: ameaçam suicidar-se, Romeu sofre uma "paramorte" ao ser desterrado, Julieta uma "pseudomorte" ao tomar a poção cataléptica. Mas, assim como não se pode fugir do amor, da morte não se foge tampouco: esta impossibilidade é o destino.

O tema da morte exigiria muito mais espaço do que dispomos. Remetemos a P. Ariès (1975, p. 47, p. 105 e *passim*) que, citando as cenas finais de *Romeu e Julieta*, observa ser a ligação entre o amor e a morte uma característica do período barroco, onde o macabro estava associado ao erótico. Lembremos apenas que é nos momentos em que Julieta toma a poção e Romeu o veneno que a peça atinge em maior profundidade aquilo que chamávamos de focalização do "*inner-self*". É possível especular, associando a fusão de individualidades que identificamos no amor de Romeu e Julieta com a dissolução da individualidade implícita na morte, evidenciando assim a ligação íntima entre as duas experiências, sua vinculação necessária na peça de Shakespeare.[25]

O Poder: O Príncipe e os amantes de Verona

Na verdade, *Romeu e Julieta* pode ser interpretado como um mito que narra, paralelamente à origem do amor, a origem do Estado. Para justificar esta afirmação escandalosa, voltemos às nossas conclusões sobre a resolução do antagonismo entre as duas casas. Dizíamos que o sacrifício do casal transformava o dualismo diametral das facções em dualismo concêntrico, canalizando as lealdades para o príncipe, e retirando das famílias o caráter de unidades políticas, que competiam com o poder central. Ora, Romeu e Julieta se comportam como dois indivíduos — agora em um sentido muito mais próximo ao de Dumont — que não reconhecem lealdade para com seus grupos, e que, aliás, só respeitam a autoridade do príncipe (cf. o desterro).

Se a oposição entre aspectos individuais (amor) e aspectos sociais (família, lealdades faccionais) se fazia "horizontalmente" durante todo o desenrolar da peça, no final dela a oposição será na vertical: a esfera jural se condensa num foco central — relações entre os cidadãos e o príncipe — e toda a área que está fora deste centro resta livre para o desenvolvimento de relações tais como

[25] Para seguirmos a associação entre a atitude ocidental moderna específica diante da morte e o desenvolvimento do conceito de indivíduo, seria preciso ler Ariès a partir de Dumont. Por outro lado, a ligação entre amor e morte é um dos temas mais clássicos no pensamento moderno.

as estabelecidas por Romeu e Julieta; com a ressalva de que o aspecto "fusão de individualidades", com todo o excesso e violência que o marcavam, passa a ser uma tendência secundária. A partir de Romeu e Julieta, o que temos são indivíduos, e o Estado.[26]

Assim, essa "psicologia do amor" de que falávamos no início tem implicações muito mais amplas. Pois, dentro desta nova ordem do mundo, o "sociológico" (e a sociologia) se retira para as esferas estatais, que, em termos do complexo ocidental de representações nessa área, são as únicas esferas onde se processam as relações de poder e de autoridade; as relações internas à "sociedade civil" são relações entre indivíduos, portanto, relações explicáveis em termos de uma psicologia. O psicológico aparece quando o social passa a ser visto como o estatal, o oficial, o central, aquilo que é essencialmente exterior à dimensão interna dos indivíduos, onde o que reinaria é o amor e sentimentos semelhantes.

Esta conclusão sobre as implicações "políticas" de *Romeu e Julieta* pode ser esclarecida se lançarmos mão de outro livro famoso, que também diz respeito à Itália desse período. Trata-se do *Príncipe* de Maquiavel. Não pretendemos aqui, evidentemente, propor mais uma leitura desta obra. O que nos interessa é a possibilidade de uma comparação entre ela e a tragédia shakesperiana, por diferentes que possam parecer. Na verdade, é esta diferença que torna significativa a comparação.

O "surgimento do Estado moderno", que ousávamos descobrir no desfecho de *Romeu e Julieta*, tem em Ma-

---

26 Gostaríamos de recordar que este trabalho se restringe à esfera das "representações" (dos modelos conscientes); assim, a referência ao surgimento de um Estado, considerado como entidade autônoma, separado das facções familiares que se opunham nas cidades da Itália medieval, deve ser entendida dentro destes limites. Na verdade, a quebra das instituições que garantiam "um exercício colegial do poder" (Tenenti 1968), e que abriam campo para os conflitos entre as famílias senhoriais que disputavam a supremacia nos conselhos e magistraturas, bem como a transferência do poder para uma figura singular, primeiro o *signor*, depois o príncipe, parecem simplesmente resultar da vitória de uma das facções em luta, e de uma tentativa destas de legitimação de seu triunfo, desligando-se da clientela e prometendo defender todos os cidadãos igualmente; para isso, era preciso proclamar a neutralidade do Estado. Evidentemente, não se processava nenhuma ruptura mais profunda com as forças em jogo; mas o postulado da neutralidade vai ter eficácia relativa.

quiavel o seu legítimo e reconhecido sistematizador. Com o *Príncipe*, instaura-se um discurso radicalmente novo, que aborda o político como domínio que possui uma lógica independente, autônoma, sem qualquer vinculação com o cimento tradicional da ordem antiga, a religião (que, nesta ordem, caracteriza a concepção "holista" de mundo a que se refere Dumont). O mesmo isolamento de domínios, como se viu, está subjacente ao *Romeu e Julieta*, só que em direção oposta — é o amor, as relações interindividuais, que passam a não mais estarem submergidas numa lógica única, onde a família é unidade econômica, política, etc. Ao mesmo tempo em que o amor exigia uma separação do indivíduo em relação à família, esta exigência (expressa no sacrifício dos amantes) retirava da família a autoridade política, que se concentra nas mãos do príncipe de Verona. A lógica cósmica que entra em oposição com a lógica social, na tragédia shakesperiana, oferece o mesmo panorama de ruptura de um todo e diferenciação de domínios que o *Príncipe* sistematiza. O *Príncipe* complementa e desenvolve aquilo que *Romeu e Julieta* esboçava: a separação entre um Estado submetido a uma racionalidade própria (que não deve ser confundida com a "lógica social" que isolamos no *Romeu e Julieta*), e uma sociedade civil que, em última análise, é um conjunto de indivíduos autônomos, uma *societas* não mais inserida num sistema global, pré e supra-individual.

O que diz o *Príncipe*? Ele começa apresentando os diversos tipos de principado, e as maneiras pelas quais se deve conquistá-los e mantê-los; discorre em seguida sobre os tipos de tropas e milícias que pode formar o príncipe. Define então como o príncipe deve se comportar em relação aos *sentimentos* de seus súditos, de forma a melhor poder exercer sua dominação. Como vemos, os súditos são concebidos fundamentalmente como portadores de sentimentos; a oposição pertinente é entre uma *razão* — a razão de Estado[27] — sediada na "cabeça" rei-

[27] "Maquiavel... foi capaz de desembaraçar completamente as considerações políticas, não só da religião cristã ou de qualquer modelo normativo, mas mesmo da moralidade (privada), emancipando uma ciência prática da política de quaisquer obstáculos ao reconhecimento de sua única meta: a *raison d'État*. (...) É possível dizer que a primeira ciência prática a se emancipar da teia holística de fins foi a política de Maquiavel." (Dumont 1965, p. 27.)

nante, e um coração, sede de sentimentos, cujas razões a razão de Estado deve conhecer para poder se impor.

É interessante notar que a maior parte do *Príncipe* é dedicada à análise dos chamados "principados novos", não-hereditários, ou seja, dos principados dirigidos sem ligação com lealdades familiares, dependendo apenas da *virtù* do governante, tal como se torna Verona após a pacificação dos Capuleto e Montecchio. Acrescente-se que o livro é oferecido a um destes "príncipes novos", Lourenço de Médici, pertencente à famosa linhagem dos Médici, linhagem essa que, desde o governo de Cosme de Médici (1434), tentava impor-se no governo de Florença com uma estratégia nova: uma vez sua facção tendo alcançado o poder, seus líderes constituiriam um governo "desvinculado" das forças que o apoiavam (Tenenti 1968, p. 79).

Contudo ,seria ilusório pensar que, por seguirem vias complementares, os dois livros obedecem à mesma lógica. Em *Romeu e Julieta,* o rompimento com a ordem tradicional se faz pela intervenção do destino (amor "carismático") que, construindo um casal impossível, pela lógica social tradicional, reestrutura esta ordem. Já no *Príncipe* a situação se inverte: Maquiavel também reconhece a força do destino, a *fortuna,* e chega a lhe dar metade do comando das ações humanas, pertencendo a outra metade ao livre arbítrio, à racionalidade humana — à *virtù.* Mas, se a fortuna dirige metade de nossas ações, cabe-nos resistir a ela ("De quanto pode a fortuna nas coisas humanas e de que modo se deve resistir-lhe" — título do capítulo XXV), e não simplesmente abandonarmo-nos a seu império. Este é, inclusive, o propósito do livro: fornecer "conselhos" aos príncipes, a partir da ação dos grandes homens (Teseu, Moisés, Rômulo, Ciro, etc.). Maquiavel lança assim mão de uma continuidade com um passado, legitimando sua proposta de forjar uma racionalidade específica; no *Romeu e Julieta,* a novidade e a radicalidade das ações dos amantes (embora não faltem exemplos anteriores: Tristão e Isolda, Abelardo e Heloísa)[28] é justamente a mola do texto. Esta distinção coincide com as ênfases opostas do *Príncipe* e de *Romeu e*

[28] Lembremos também que no *Cid* de Corneille surge o conflito entre o amor, a honra familiar e o Estado. O amor de Ximena

Julieta, respectivamente na "razão" (*virtù*) e no destino: a razão implica conhecimento de experiências anteriores, escolha de alternativas, avaliação de objetivos; o destino implica imprevisibilidade, objetivos traçados fora do alcance da razão humana. Mas, tanto a razão de Estado de Maquiavel quanto a desrazão amorosa de Romeu e Julieta afastam-se da razão social tradicional, holística, e, ao se afastarem, acabam se encontrando: daí a compatibilidade entre os amantes de Verona e o príncipe, entre o amor e o poder.[29]

Conclusões: o Indivíduo, o Amor e o Poder

O indivíduo. Temos até aqui feito referência constante à noção de "indivíduo"; faz-se necessário certo esclarecimento. As discussões sobre o papel da categoria de indivíduo no pensamento ocidental foram inicialmente lançadas por Marcel Mauss. Dumont as retoma e, interessado sobretudo em distinguir a sociedade indiana da ocidental (mas supondo uma distinção que recobre imperfeitamente a anterior, em sociedade ocidental "tradicional" e "moderna"), afirma que a noção moderna de indivíduo recobre dois sentidos diferentes: o indivíduo como entidade "infra-sociológica", físico, real, e o indivíduo compreendido como ser moral autônomo, signatário do contrato social, figura ideológica própria do Ocidente, que se concretiza nas idéias de liberdade e igualdade.

Esta segunda concepção, ponto de partida de nosso trabalho, parece estar, na obra do antropólogo francês,

---

pelo Cid entra em conflito com a lealdade desta a seu pai, morto pelo Cid. Mas o rei intervém, e a razão de Estado faz com que o Cid case-se com Ximena e assuma o lugar do sogro morto. Vemos, assim, a conjunção entre amor e razão de Estado, *versus* lealdade e honra familiares.

[29] Boquet (1969, pp. 18-21) observa que Shakespeare, como a maioria da Inglaterra na época, repudiava Maquiavel fortemente; não por acaso, suas peças mais diretamente "políticas" afastam-se visivelmente do modelo maquiavélico, nelas condenado. Em *Romeu e Julieta*, entretanto, apesar da ênfase na noção de *destino* (que fundamenta a política de Shakespeare nas outras peças), podemos observar esta convergência entre a consolidação do poder como esfera desvinculada do parentesco e o amor. Resta saber se Escalus é um típico "príncipe" de Maquiavel; ele "adquire" o principado de Verona graças à fortuna (morte dos amantes, pacificação das facções), e não à *virtù*.

demasiado vinculada a uma visão formalista, jurídica, do indivíduo enquanto possuidor de direitos e deveres, e cuja história oficial pode ser acompanhada de São Tomás de Aquino a Karl Marx (cf. Dumont 1965).

Assim, parece-nos importante, em função das conclusões da análise de *Romeu e Julieta*, acrescentar uma terceira dimensão a esta idéia, ou melhor, mostrar como a concepção ocidental de indivíduo possui aspectos que permitem justamente a confusão denunciada por Dumont entre ela e o "indivíduo infra-sociológico". Por não ser imediatamente redutível aos textos legais, declarações de direitos e constituições, tal característica será capaz de completar o jurisdicismo prevalente nas análises de Dumont. Trata-se da noção de *personalidade*, de caráter individual, que faz com que o indivíduo se torne, além de um ser moral, um ser psicológico, permitindo ainda que se recupere a dimensão corporal, "infra-sociológica" como material também submetido à esfera das representações. Lembremos como a noção de "corpo", oposto a "nome" corpo como sede de um *mana*, tão importante na tragédia shakesperiana, serve como elemento de distinção entre Romeu e Julieta como indivíduos separados da ordem tradicional.

Na verdade, o conceito, ou complexo de representações, responsável pela famosa confusão denunciada por Dumont entre as duas noções de indivíduo, é justamente o de personalidade; pois só indivíduos concretos e singulares possuem personalidade (que se opõe, neste nível, ao conceito de *persona* como entidade "jural", individual ou coletiva).[30] Se as características referidas pelo antropólogo francês, liberdade e igualdade, filiam-se a uma tradição legal, esta terceira foi desenvolvida por uma vertente da filosofia que tomou rumo diferente: a psicologia (embora todas as três possam ser referidas a um movimento propriamente teológico ocorrido no Ocidente). Esta última, tratando a personalidade como a "verdade" (o *inner-self*) do indivíduo, vai evidentemente reificar a ca-

[30] Essa singularidade implica separação. A "personalidade" parece ser o lugar do *mana* em nossa sociedade. O *mana*, se seguirmos Mauss, é uma noção que marca a diferença geral entre categorias, sendo assim o símbolo de uma "estruturalidade", do princípio de organização do mundo (Mauss [1903] 1950, p. 114). Muito a propósito, o *mana* ocidental marca a diferença entre os indivíduos.

tegoria, terminando por criar, ao se transformar na psicanálise, uma cosmologia tão ampla e poderosa quanto a que comandava a sorte dos dois infelizes amantes de Verona (e cuja compatibilidade com as formas modernas de dominação tem sido objeto de algumas discussões recentes interessantes).

Queremos apenas lembrar que essa noção de "personalidade", de *mana* individual, do ponto de vista sociológico pode ser exorcizada: ela não se refere a alguma "coisa" "interna"; ao contrário, aponta para um papel social. *O papel social "indivíduo", tão atribuído quanto qualquer* outro (Goffman 1959, p. 245).

O poder e o amor. O *Príncipe* era um livro sobre o *poder*; *Romeu e Julieta* uma tragédia sobre o *amor*. O poder, como fim para ação, independentemente de considerações morais, religiosas, manipulável por indivíduos que, por sua vez, devem necessariamente estar também desvinculados desta ordem tradicional (i.e. que são indivíduos no sentido de Dumont), afasta-se da concepção "holística" do mundo tanto quanto o amor, que liga indivíduos independentes desta ordem moral-social-religiosa. A visão antropológica típica do amor como força "anti-social", revolucionária, etc., deixa de perceber que o "poder" também é, neste sentido, "anti-social" — se entendermos por social a visão da sociedade como *universitas*, *como ordem natural do mundo*, onde sociedade e natureza estão unidas hierarquicamente. Do ponto de vista desta ordem, o poder e o amor aparecem como arbitrários, anômalos e marginais. Do ponto de vista da "ordem nova", ou seja, da visão da sociedade como *societas* — conjunto de indivíduos autônomos que se unem por contrato — o poder e o amor vão ser justamente as duas noções *mana* que fundam esta visão de mundo, e o que aparece como "anômalo" ou "primitivo" é a concepção "holística", onde o poder e o amor estão submetidos a uma arquitetura cósmico-social que transcende o indivíduo e o determina. Em outras palavras, junto com a emergência da concepção moderna de indivíduo (detectável na filosofia, no movimento interno da religião ocidental, no direito, etc.), surgem estas categorias, o poder e o amor, que organizam um mundo de indivíduos.

Note-se que este par, poder-amor, dá origem a conflitos clássicos dentro desta nova visão de mundo: apare-

cem como incompatíveis, mutuamente exclusivos, etc. Ora ambos surgem como as motivações fundamentais da conduta — e então se percebe (um pouco tarde) que o poder também percorre a trama das relações interindividuais —, ora estão polarizados, e presenciamos a já referida partição da sociedade em um domínio onde se processam as relações de poder (o "Estado") e outro onde vigoram "sentimentos" (relações face-a-face, família, etc.). O indivíduo mesmo oferece esta dupla face: o lado do "poder", que o liga com o mundo oficial, legal, jurídico, de indivíduos iguais em essência que competem por esse poder; e o lado do "amor", que o liga com o mundo privado, "natural", povoado igualmente por seres a-sociais, mas dotados de uma "personalidade" que os singulariza e eleva. O que desejamos lembrar é que este par, que fundamenta as duas maneiras tipicamente modernas de interpretar a conduta humana — a sociologia e a psicologia — aparece no mesmo movimento, do qual o *Príncipe* ilustra um aspecto e *Romeu e Julieta*, outro.

BIBLIOGRAFIA

Ariès, P. (1973). *L'Enfant et la vie familiale sous L'Ancien Régime*, Plon, Paris, 1960.

Ariès, P. (1975). *Essais sur l'histoire de la mort en occident*, Seuil, Paris.

Bateson, G. (1958). *Naven*, Stanford University Press, California.

Boquet, G. (1969). *Théâtre et societé: Shakespeare*, col. Questions d'Histoire, Flammarion, Paris.

Da Matta, R. (1965) 1973a. "Edgar Allan Poe, o *bricoleur:* um exercício em análise simbólica", *in* Robert Da Matta *et alii*, *Arte e Linguagem*, Vozes, Petrópolis.

Da Matta, R. (1973b). "Poe e Lévi-Strauss no campanário", *in Ensaios de Antropologia Estrutural*, Vozes, Petrópolis.

Dumont, L. (1965). "The Modern conception of the individual, notes on its genesis and of concomitant institutions", *in Contributions to Indian Sociology*, VIII.

Dumont, L. (1966). *Homo Hierarchicus*, essai sur le système des castes, Gallimard, Paris.

Dumont, L. (1970a). "Religion, Politics and Society in the Individualistic Universe", The Henry Myers Lecture 1970, *in*

Procedings of The Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.

Dumont, L. (1970b). "The individual as an impediment to sociological comparison and Indian History", *in Religion, Politics and History in India,* Mouton, Haia.

Elias, N. *La Civilization des Moeurs,* Calmman-Lévy, Paris.

Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life,* Penguin, Londres. (Edição brasileira *A Representação do Eu na Vida Cotidiana,* 1975, Vozes, Petrópolis.)

Goodenough, W. (1965). "Rethinking Status and Role", *in The Relevance of Models for Social Anthropology,* Michael Banton (ed.), *ASA Monographs,* Tavistock, Londres.

Heers, J. (1963). *L'Occident aux XIV^e^ et XV^e^ siècles,* aspects économiques et sociaux. Col. Nouvelle Clio, P.U.F., Paris.

Hsu, F. K. (1971a). "A Hypothesis on kinship and culture", *in* Francis Hsu (org.), *Kinship and Culture,* Aldine Pub. Co., Chicago.

Hsu, F. K. (1971b). "Eros, affect and *pao", in* F. Hsu (org.), *Kinship and Culture,* Aldine Pub. Co., Chicago.

Hyde, J. K. (1973). *Society and politics in medieval Italy,* the evolution of civil life, 1000-1350), The MacMillan Press, Londres.

Lévi-Strauss, C. [1967] 1976. *As Estruturas elementares do parentesco,* Vozes, Petrópolis.

Lévi-Strauss, C. (1945). "A Análise estrutural em lingüística e antropologia", *in* Lévi-Strauss 1970.

Lévi-Strauss, C. (1955). "A Estrutura dos mitos", *in* Lévi-Strauss 1970.

Lévi-Strauss, C. (1956). "As Organizações dualistas existem?", *in* Lévi-Strauss 1970.

Lévi-Strauss, C. (1970). *Antropologia Estrutural,* Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro.

Lévi-Strauss, C. "Introdüction à l'œuvre de Marcel Mauss", *in* Mauss 1950.

Malinowski, B. (1929). *The Sexual life of savages,* Harvest Books, N. Iorque.

Maquiavel, N. (1974). *O Príncipe,* Col. Pensadores, Ed. Abril Cultural, São Paulo.

Mauss, M. (1903). "Esquisse d'une théorie générale de la magie" (em colaboração com H. Hubert), *in* Mauss 1950.

Mauss, M. (1921). "L'Expression obligatoire des sentiments", *in* Mauss 1969.

Mauss, M. (1924). "Rapports réels et pratiques entre la sociologie et la psychologie", *in* Mauss 1950.

Mauss, M. (1938). "Une Catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de moi", *in* Mauss 1950.
Mauss, M. (1950). *Sociologie et Anthropologie,* P.U.F., Paris.
Mauss, M. (1969).*Oeuvres,* vol. 3 Ed. Minuit, Paris.
Needham, R. (1962). *Structure and Sentiment,* The University of Chicago Press.
Pitt-Rivers, J. (1973). "The Kith and the kin", *in The Character of Kinship,* J. Goody (org.), Cambridge University Press.
Radcliffe-Brown, A. (1924). "O irmão da mãe na África do Sul", *in* Radcliffe-Brown 1974.
Radcliffe-Brown, A. (1940). "Os parentescos por brincadeira", *in* Radcliffe-Brown 1974.
Radclifyfe-Brown A. (1949). "Nota adicional sobre os parentescos por brincadeira", *in* Radcliffe-Brown 1974.
Radcliffe-Brown, A. (1974). *Estrutura e função na sociedade primitiva,* Vozes, Petrópolis
Simmel, G. *The sociology of Georg Simmel,* Kurt Wolff (org.), The Free Press, N. Iorque.
Shakespeare, W. *Romeu e Julieta,* Ed. Civilização Brasileira, R.J.
Tenenti (1968). *Florence à l'époque des Médici,* de la cité à l'État, col. Questions d'Histoire, Flammarion, Paris.
Turner, V. (1974). *O Processo Ritual,* Vozes, Petrópolis.
Turner, V. (1974b). "Liminality, play, flow and ritual: optational and obligatory forms and genres", Wenner-Green Foundation for Anthropological Research, mimeo.