

Caminhadas e narrativas: a pesquisa antropológica em movimento.Rodrigo F. Baroni¹**Resumo:**

Colocar o processo de pesquisa antropológico enquanto uma caminhada é uma tentativa de restituir o movimento ao pensamento antropológico, ao mesmo tempo em que coloca o(s) corpo(s) do antropólogo(a) que percebe em questão. Tal tentativa não é nova, autores como Michel de Certeau e Tim Ingold empreenderam esforços para com esta reflexão, ainda que por diferentes perspectivas. Este texto procurará introduzir o leitor a algumas das reflexões destes e de outros autores e procurará inserir novas questões dentro do escopo desta problemática.

Palavras-chave: caminhada; movimento; percepção.

Abstract:

Setting the process of anthropological research as a walking act is an attempt to restore the movement to anthropological thought at the same time that it brings the body of the anthropologist, as a being who perceives, into question. Such an attempt is no novelty, since authors such as Michel de Certeau and Tim Ingold have made efforts towards this same reflection, even if doing so from different perspectives. This text will seek to introduce the reader to some of the reflections of these authors, among others, while trying to bring new questions under the scope of this problematic.

Key-words: walking; movement; perception

¹ Mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo. E-mail de contato: rodrigof.baroni@gmail.com

“- El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos.” (BORGES, 1974, p.990)

A epígrafe que abre este trabalho é um excerto de um conto, do escritor argentino Jorge Luís Borges, intitulado *El etnógrafo* (1974). Resumidamente, e sem a beleza e densidade da escrita de Borges, o conto narra a trajetória de Fred Murdok, um estudante de antropologia ao qual seu orientador propôs que fosse a uma aldeia indígena para que, vivendo entre os índios e observando seus rituais, descobrisse os segredos que o bruxo revela aos iniciados. Depois de dois anos habitando as pradarias, sonhando em outros idiomas, se acostumando a sabores e roupas que lhe eram estranhos e chegando a pensar de uma maneira que sua lógica rechaçava, Murdok, contando sobre seus repetidos sonhos com bisões ao xamã é então iniciado na bruxaria e os segredos lhe são revelados. Regressando à cidade, ele se dirige a seu orientador que lhe pergunta qual é o grande segredo daquele povo. Murdok recusa-se a contá-lo dizendo que o precioso segredo, que faz parecer a ciência mera frivolidade, “não vale o que valem os caminhos que o conduziram a ele e que estes caminhos têm de ser caminhados” (Ibid, tradução minha).

Colocar o processo antropológico de pesquisa enquanto uma caminhada é uma tentativa de restituir o movimento ao pensamento antropológico, ao mesmo tempo em que coloca o(s) corpo(s) do antropólogo(a) que percebe em questão. Tal tentativa não é nova. Autores como Michel de Certeau e Tim Ingold empreenderam esforços para com esta reflexão, ainda que por diferentes perspectivas. Este texto procurará introduzir o leitor a algumas das reflexões destes e de outros autores e procurará inserir novas questões no escopo desta problemática.

O que significa caminhar?

Michel de Certeau inicia seu texto, “Caminhadas pela cidade” (2014), apontando para uma diferença entre o *voyeur* e o caminhante. Colocar sua experiência de ver a ilha de Manhattan do topo do World Trade Center, para o autor, é uma forma de imobilizá-la longe do turbilhão das ruas, nesta experiência:

“Ícaro, acima dessas águas, pode agora ignorar as astúcias de Dédalo em labirintos móveis e sem fim. Sua elevação o transfigura em *voyeur*. Coloca-o à distância. Muda num texto que se tem diante de si, sob os olhos, o

mundo que enfeitiçava e pelo qual se estava 'possuído'. Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino. Exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção de saber" (CERTEAU, 2014, p.158)

Fazendo-se um deus-*voyeur*, o espectador da cidade (massa-teórica), para Certeau, se coloca em uma posição na qual se exclui do entrelaçamento com os comportamentos do cotidiano. A esta realização do saber ótico, se opõem para Certeau, o "saber cego" dos caminhantes que, mais embaixo, no nível da rua, escrevem com seus corpos um "*texto urbano que escrevem sem poder lê-lo*" (CERTEAU, 2014, p.159). Instaure-se assim, a dimensão das práticas do espaço urbano que são tão caras ao autor:

"Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de 'operações' ('maneiras de fazer'), a 'uma outra espacialidade' (uma experiência 'antropológica', poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade *opaca* e *cega* da cidade habitada. Uma cidade *transumante*, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível." (Ibid. p.159)

A partir destas e outras constatações, Certeau põem-se então a comparar a caminhada com a enunciação verbal. Para o autor, assim como a enunciação é a apropriação do sistema linguístico (organizando-o em formulações, frases, figuras de linguagem, entre outros), pelo qual o enunciador assume, se apropria e realiza a linguagem, a caminhada seria também o ato de se apropriar do sistema topográfico e realizar a experiência espacial do lugar. A primeira definição dada pelo autor ao ato de caminhar é, portanto a de um "*espaço de enunciação*" (CERTEAU, 2014, p.164).

Assim como aquele que fala se apropria do sistema linguístico ao recortá-lo escolhendo as palavras e compondo-as numa frase, e por vezes subvertendo um sentido convencional (para não usar o termo "primário" empregado por Certeau), o caminhante também recorta o espaço, seleciona trajetos, reinventa-os, se relaciona com os elementos espaciais, joga com ele como o enunciador joga com as palavras. Por fim, o caminhante realiza e reinventa o espaço ao narrá-lo a partir de sua experiência (ou de suas próprias trajetórias no espaço e das relações travadas com ele ao longo de sua caminhada).

Não por acaso, o autor afirma que: "[...] *A arte de 'moldar' frases tem como equivalente uma arte de moldar percursos*" (Ibid. p.166) e lembrando J.F. Agoyard, menciona duas figuras de estilo de linguagem recorrentes nas narrativas sobre o espaço: o assíndeto e a sinédoque. De forma que a supressão dos elementos de ligação nas frases ou

entre elas (assíndeto) ou o emprego de uma palavra como parte de outro sentido da mesma (sinédoque), fazem parte das maneiras pelas quais descrevemos nossas trajetórias pela cidade. Seleccionamos pontos de referência, comprimimos ou alongamos as distâncias entre eles, tomamos a parte pelo todo (ou vice-versa).

Para Certeau, a caminhada cria o descontínuo, ela “*seleciona e fragmenta o espaço percorrido*” (Ibid. p.168). Voltaremos a este ponto mais adiante e veremos seus desdobramentos no que interessa para a discussão que quero trabalhar aqui neste texto. Contudo, cabe pontuar agora algumas semelhanças e diferenças em relação a algumas reflexões de Tim Ingold (2015) sobre o movimento e suas implicações para a teoria e análise antropológicas.

Se para Certeau as práticas e narrativas espaciais introduzem discontinuidades, para Ingold o movimento não é nunca de ponto a ponto, mas sim um fluxo contínuo. Estaríamos no mundo de maneira a habitá-lo, e não construí-lo. Ou seja, os seres (que são seus próprios movimentos) são vistos por Ingold enquanto “feixes de linhas”, relacionando-se com outros seres e com os materiais do mundo num processo ininterrupto de transformação mútua (Ingold, 2015).

É certo que para Certeau as práticas e narrativas do espaço nunca são definitivas, ao contrário, é próprio delas sofrerem contínua transformação, e talvez seja esta mais uma característica que aproxime as práticas do espaço à estrutura mítica. Desta maneira, a preocupação com o movimento para ambos os autores aparece por motivações um pouco distintas, mas se tocam em pontos cruciais. Um deles é a constante formação e transformação dos seres e do espaço a partir do movimento e das narrativas, o outro, é na importância que o próprio movimento adquire na forma de conhecer e de perceber esse mesmo mundo. As preocupações de ambos os autores também se tocam no que concerne à relação entre as narrativas e as práticas. Já vimos que para Certeau o ato de caminhar se aproxima ao ato de enunciação e ambos constituem maneiras de (trans)formação espacial. Ingold (2015) ressaltará, por outro lado, sem negar esta característica, a importância das narrativas na forma de transmissão de conhecimentos que, ao contrário do que pressupõem uma visão “culturalista”, por assim dizer, não parte de categorias ou de conhecimentos transmitidos como “fenótipos genéticos” na forma de dados a serem interpretados (crítica feita pelo próprio autor), mas sim por meio das narrativas. Conhecer o outro, nesta perspectiva, é conhecer a sua história, incorporando à trajetória de movimento do outro à sua própria.

Para Ingold, o mundo narrativo:

“[...] Trata-se de um mundo de movimento e devir no qual qualquer coisa – capturada em qualquer lugar e momento determinados – envolve dentro de sua constituição a história das relações que a trouxeram até aí. Em um mundo assim, podemos compreender a natureza das coisas apenas assistindo às suas relações, ou em outras palavras, contando suas histórias. Pois as coisas deste mundo são as suas histórias, identificadas [...] pelas suas trajetórias de movimento em um campo de relações sempre em desdobramento [...] No mundo narrativo, portanto, como já vimos, as coisas não existem, elas ocorrem. (INGOLD, 2015, p. 236)”

Como se pode observar, ao menos nos aspectos que destaquei, a visão de Ingold e de Certeau não são incompatíveis (apesar de certamente apresentarem, cada uma, suas especificidades). Mesmo a distinção entre a cidade planejada e a cidade praticada feita por Certeau poderia ser comparada, em alguma medida, à distinção deleuziana retrabalhada por Ingold entre a ordem do “liso” e do “estriado” (INGOLD, 2015). A maior diferença, como apontei anteriormente, é que para Ingold, o movimento da vida e o fluxo narrativo apresentam continuidade, por assim dizer, em si e entre si, enquanto que para Certeau existe a introdução de uma “descontinuidade” nos processos enunciativos (caminhadas e narrativas). Porém, mesmo para Certeau, não há descontinuidade entre prática do espaço e enunciação do mesmo, ambos são parte de um mesmo processo de contínua (trans)formação de si e do mundo. Se existe descontinuidade, esta residiria, para este autor, na apropriação enunciativa de um sistema topográfico e linguístico, na seleção de pontos de referência, palavras, na formulação mesma das frases e dos trajetos, no emprego de figuras de linguagem. Aquele que conta algo, opta também por um percurso narrativo, pelo emprego desta e daquela forma de descrever, e evidentemente sempre há algo que lhe escapa, e sempre há algo que não é contado.

Dentro desta preocupação com o movimento e a narrativa, comum a ambos os autores, se insere uma reflexão em relação aos nomes próprios. Para Certeau, os nomes próprios: “[...] *‘fazem sentido’*: *noutras palavras, impulsionam movimentos à maneira de vocações e chamados que adquirem ou alteram o itinerário, dando-lhes sentidos (ou direções) até então imprevisíveis.*” (CERTEAU, 2014. p. 171). Os nomes próprios assim apresentariam uma relação íntima com a ação e com os percursos traçados no mundo pelo caminhante-enunciador. Já Ingold, considerando que as pessoas são os seus movimentos, irá considerar que:

“É nos seus próprios padrões de atividade que a sua presença se encontra.

E lugares não são tanto localidades para serem conectados quanto formações que surgem no processo do movimento [...] Em suma, nesse mundo nomes próprios não são substantivos, mas verbos: cada um descreve um acontecimento.” (INGOLD, 2015, p. 247)

Desta maneira, para Ingold, cada nome evoca uma trajetória singular do movimento dos seres pelo mundo, eles condensam a história de cada ser (INGOLD, 2015). Neste ponto também as concepções de ambos os autores se tangenciam.

Em minha pesquisa de mestrado debruço-me sobre as imagens e textos realizados pelo fotógrafo e filósofo cego Evgen Bavcar (1992; 2000; 2001). Ele também apresenta algumas reflexões a respeito do “verbo”. Para Bavcar, uma “arqueologia da luz” tem necessariamente que levar em conta as trevas, isto é, um espaço que para ele é pré-imagético e corresponde ao espaço de imagens mentais formadas pelo verbo. Sobre isto Bavcar dá o exemplo do *Moisés* de Michelangelo, cujos cornos em sua cabeça teria, para o autor, sido resultado de um erro de tradução da *Bíblia*. Teria sido então, para Bavcar, o verbo o responsável por fazer aparecer, por fazer com que Michelangelo formasse uma imagem mental da figura de Moisés e depois a trabalhasse na pedra (Bavcar, 2000).

Além disso, para Bavcar, todos dependem do olhar do outro para ver, e por isso todos nós somos cegos em alguma medida, e refletindo sobre a sua relação com o mundo visível, principalmente no que toca à sua relação com as próprias fotografias, Bavcar comenta que:

“Situando-me no ponto zero da fotografia, eu devo refletir novamente sobre uma significação apropriada da *câmara obscura*, da qual eu tenho a experiência material em absoluto. Se as minhas imagens existem para mim através da descrição dos outros, isto não me impede em nada a possibilidade de vivê-las pela atividade mental. Elas existem mais para mim quanto mais elas possam se comunicar também com os outros. [...] As pessoas que olham diretamente as minhas fotos me dão a possibilidade de me assegurar da realidade materializada dos meus atos mentais.” (BAVCAR, 2000, p.24)

Residiria então na comunicação com o outro a possibilidade de se assegurar da própria percepção do mundo, mais do que um conjunto de códigos “culturais” que por vezes a literatura antropológica parece de alguma forma tornar inerente à condição humana, como se percebêssemos o mundo através de códigos culturais, parece então haver uma pluralidade das formas de percepção no seio de uma mesma “cultura” que, no entanto, é

realizada e assegurada por meio da comunicação.

Talvez isto fique mais claro com outro exemplo. Assim que ingressei no mestrado, o fotógrafo com baixa visão João Maia proferiu uma palestra em minha cidade natal². Logo no início da palestra o fotógrafo começou a descrever como ele percebe o mundo. Afirmou que de onde estava conseguia enxergar algumas formas borradas nas duas primeiras fileiras e que à medida que a plateia se afastava em relação a ele, se tornava tudo um grande borrão. Em seguida afirmou: “Gosto de falar que minha visão é como um quadro de aquarela”.

Tomando como base algumas reflexões de Roy Wagner em *A invenção da Cultura* (2012), e o que foi dito até aqui a respeito do movimento (ou práticas do espaço) e das narrativas, podemos chegar a algumas conclusões (ainda que parciais) sobre o que esta afirmação de João Maia tem a nos dizer sobre a forma que *habitamos* (Ingold, 2015) o mundo visível. Ora, no capítulo 3 do referido livro de Roy Wagner o autor afirma que:

“Se assumimos que todo ser humano é um ‘antropólogo’, um inventor de cultura, segue-se que todas as pessoas necessitam de um conjunto de convenções compartilhadas de certa forma similares à nossa ‘cultura’ coletiva para comunicar e compreender suas experiências. E se a invenção é realmente tão básica para a existência humana quanto sugeri, então a comunicação e o conjunto de convenções compartilhadas que permite que a comunicação ocorra são igualmente básicos. Toda expressão dotada de significado e portanto toda experiência e todo entendimento, é uma espécie de invenção, e a invenção requer uma base de comunicação em convenções compartilhadas que fazem sentido – isto é, para que possamos referir a outros e ao mundo de significados que compartilhamos com eles [...]” (WAGNER, 2012, p.108)

De forma muito resumida, esta “comunicação” se dá pela articulação dos espaços entre as palavras que se associam a diversos contextos. As palavras transportariam significados de diversos contextos em que são articuladas – sendo alguns mais convencionais que outros. Às vezes usamos estas palavras em suas associações mais convencionais, outras o contexto em que as utilizamos fogem a essa convencionalidade e dobramos, por assim dizer, seu significado as relacionando com novos contextos. . A palavra Pai, exemplo do próprio autor, pode significar tanto um termo biológico, de parentesco, ou divino. Para Wagner, portanto: “O significado é pois um produto das

² A palestra foi proferida no município de Amparo-SP, no dia 07/04/2017.

relações, e as propriedades significativas de uma definição são resultados do ato de relacionar tanto quanto de qualquer outro constructo específico.” (WAGNER, 2012, p.15)

Se voltarmos à afirmação de João Maia, podemos compreender que a comunicação da experiência pessoal do fotógrafo se dá por meio da criação de imagens³ que transitam entre um sentido fechado (já, de alguma maneira, convencionalizado por meio do uso recorrente, ou seja, tido como dado do mundo daqueles que compartilham destes códigos) e o aberto (que se constitui enquanto uma ruptura parcial dessa concepção que atribui novos sentidos a partir do apelo às experiências dos outros, sobre as quais não se tem controle).

No caso, a visão como quadro de aquarela, é algo particular a João Maia, o qual não se pode acessar plenamente (já que não podemos “ver” com seus próprios olhos e nem ter acesso à sua experiência e toda a gama de afecções que a envolvem), mas todos ali na audiência provavelmente têm alguma experiência com um quadro de aquarela, ou têm alguma ideia, ou imaginam um quadro de aquarela. Assim, no momento da enunciação “minha visão é como um quadro de aquarela”, o ouvinte tenta, a partir de sua experiência, alargar suas próprias ideias e noções de tal objeto para tentar compreendê-lo enquanto experiência visual do mundo sob uma nova perspectiva.

Neste movimento, é claro, ninguém consegue ver como o fotógrafo, mas a forma pelo qual ele vê o mundo se realiza enquanto tal de forma que lhe é conferida certa veracidade, ou, se preferir, uma realidade assegurada pelo outro. Ao mesmo tempo, cada um dos ouvintes expande suas noções sobre a visão e sobre os quadros de aquarela encerrando novamente essas imagens e articulando-as no contexto de suas próprias experiências com o mundo.

Assim como o intervalo entre os fonemas é necessário para a compreensão das palavras, ou os intervalos tonais entre as notas para a percepção musical (MERLEAU-PONTY, 2013), o intervalo (ou diferença) entre as experiências pessoais parece ser necessário para dar forma ao mundo, uma forma sempre em processo de transformação. Os sentidos seriam assim constantemente negociados, e a forma com que cada pessoa o compreende varia conforme sua própria trajetória no mundo.

Há diferenças entre a abordagem de Ingold, que por vezes rejeita o conceito de cultura em prol da perspectiva do *habitar* o mundo (INGOLD, 2015), e a abordagem wagneriana que recoloca o conceito de cultura enquanto uma invenção do antropólogo, ao mesmo tempo em que dota os povos que estuda do mesmo poder criativo. No entanto, a relação entre as palavras e os contextos na obra de Wagner não é de todo incompatível

³ Entendo por imagens aqui uma determinada articulação de ideias e formas dentro de determinado contexto que pode ser por meio de palavras, sons, ou imagens visuais.

com as reflexões trazidas por Ingold, nem mesmo com as de Certeau, isto porque a cada vez que as palavras aparecem se relacionando com outras, os contextos e associações se modificam. Poderíamos identificar aí um movimento, uma espécie de “vida” das palavras que crescem ao apresentarem novas associações entre si e entre diferentes contextos.

Se na perspectiva do *habitar* o mundo, os seres e o próprio mundo se formam ao longo dos movimentos, e as palavras e nomes transportam movimentos e os integram às trajetórias de outros seres, não seria estranho pensar que as palavras transportam movimentos por meio de suas associações. O enunciador conta algo a partir de sua história, trajetória e forma de compreensão e percepção do mundo e ao enunciá-la o receptor a interpretará de acordo com a sua própria. O próprio Ingold lembra isso quando afirma que:

“[...] histórias não vêm com seus significados já anexados, tampouco significam a mesma coisa para pessoas diferentes. O que elas querem dizer é, antes, algo que os ouvintes têm que descobrir por si mesmos, colocando-se no contexto de suas próprias histórias de vida.” (INGOLD, 2015, p. 238)

Não podemos descartar a ideia de uma certa “convenção” dos contextos aos quais as palavras se associam, como coloca Wagner, no entanto, quero atentar aqui para o caráter não convencionalizado: o que está fora de uma conexão entre “significante” e “significado”, ou melhor dizendo o que aparece a cada nova relação. Os sentidos das coisas (sempre em constante processo de devir) parece depender mais de um entre dito (daquilo que é dito através das associações das ideias em relação à experiência do enunciador) que remodela as coisas e as palavras na medida em que as articula, do que do propriamente dito (a relação das palavras com um suposto referente fixo). A comunicação e a (trans)formação do mundo dependem, portanto, da diferença, do intervalo.

Provavelmente Ingold teria, ao menos *a priori*, problemas com a noção de “intervalo”, como vimos brevemente na comparação deste autor com Michel de Certeau, já que a ideia de um intervalo parece implicar uma espécie de interrupção do movimento, mas já adianto que não é necessariamente disto que se trata. Para compreendermos melhor o que quero dizer com intervalos, cabe aqui uma comparação com a música que realizarei no tópico a seguir.

Caminhada e narrativa: uma questão musical

Após um congresso em Buenos Aires tomei meu voo de volta à São Paulo. Após a decolagem, aos poucos, a visão do Rio da prata que eu tinha se transformou em toda

Buenos Aires que, por sua vez, começou a desaparecer entre os primeiros vestígios de nuvens até o retângulo da janela se tornar branco. Depois, olhando para os campos, assim que se ofereceram à minha visão (ou condição de visibilidade), lembrei-me de quando era menino e, no sítio de meus avós, me punha a olhar para o céu, observando os caminhos traçados pelo “rasgo” que os aviões faziam no céu. Estava eu agora na ponte aérea, e os campos eram como o rio que eu cruzava. Olhando para ele, passei a observar os desenhos que os seres (inclusive os humanos) traçam “rasgando” a terra. Foi quando me ocorreu: um rasgo não é somente um rasgo, mas uma dobra. Quando nos aproximamos ou distanciamos, toda uma gama de condições de visibilidade se altera “revelando” relações entre as coisas. Na medida em que nos movemos nos é oferecido à vista, como um enorme banquete para os olhos, todo um conjunto de novas formas, e com elas, novas formas de ver velhas formas.

Esta pequena reflexão que escrevi durante o voo está muito ligada à discussão que fiz até aqui sobre a caminhada. O que acontece exatamente à medida que caminhamos? A cada instante que nos deslocamos, as relações com as coisas que nos afetam e são afetadas por nós se alteram. A cada passo, como bem coloca Ingold (2015), interagimos com os movimentos de outras coisas e seres que nos cercam.

Cada passo mede uma distância entre aquilo que éramos e aquilo que “estamos sendo”. A cada passo, sinto cheiros distintos, mais ou menos intensos, respondo aos movimentos das outras pessoas, dos carros, desvio dos obstáculos, sinto sensações diferentes. Elas mudam, mas suscitam relações mnemônicas com o que ocorreu anteriormente.

No caso do avião, por exemplo, ao decolar eu sentia fome. No corredor do avião via a mesa do café se aproximar lentamente. O cheiro do café ia se intensificando, via as pessoas pegarem seus lanchinhos, a demora me deixava cada vez mais faminto. Com o tempo a poltrona começou a me pinicar, ouvia as pessoas conversando alto, ficava cada vez mais irritado, talvez por isso tenha passado tanto tempo olhando pela janela, tentando me concentrar em alguma outra coisa. Quando vi os desenhos das plantações no solo, lembrei-me de quando era garoto. Já havia voado antes, mas esta lembrança não havia me ocorrido ainda. O que me faz pensar que a cada novo passo, ou a cada “instante” (os quais não são fragmentados, mas que se dão no fluxo de nossa existência no mundo), trazemos conosco uma bagagem de incontáveis suvenires dos lugares e situações pelas quais passamos. A todo o momento de nossa trajetória, as relações que nos atravessam fazem com que abramos nossas malas e associemos a situação que estamos vivendo com as coisas que já ocorreram em nossas vidas, essas lembranças mesmas se alteram a cada vez que

aparecem, assim como as situações que vivemos, as coisas que vemos, sentimos, fazemos. Mesmoas atividades que realizamos com frequência, se transformam, se deixam transformar – mais ou menos intensamente -, a cada vez que ocorrem.

O intervalo, imaginado acima de tudo, entre aquilo que somos (ou estamos sendo) e aquilo que já vivemos não pode ser medido, porque não é uma distância fixa. Cada vez que fôssemos tentá-lo medir já teríamos caminhado mais um pouco. Se há um entre, ou um intervalo, é um espaço infinito a ser percorrido pela nossa imaginação.

Ingold (2012) define imaginação não só como a capacidade de criar imagens, mas como a capacidade de habitar criativamente o mundo. Assim, a cada situação que vivemos percorremos um espaço das lembranças suscitadas e por meio das relações que estabelecemos entre as coisas, fazemos escolhas mais ou menos deliberadas de como reagir aos estímulos.

O leitor pode estar se perguntando o que afinal isso tudo tem a ver com música? Na verdade, não tem a ver só com a música, mas com a percepção de maneira mais ampla.

Merleau-Ponty, por exemplo, lembra que:

“No tocante à linguagem, se é a relação lateral do signo como o signo que torna ambas significantes, o sentido só aparece na intersecção e como que no intervalo das palavras [...] Se o signo só quer dizer algo na medida em que se destaca dos outros signos, seu sentido está totalmente envolvido na linguagem, a palavra intervém sempre sobre um fundo de palavra, nunca é senão uma dobra do imenso tecido da fala.” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.63)

E o filósofo ainda completa:

“Ora se eliminarmos da mente a ideia de um *texto original* de que nossa linguagem seria a tradução ou a versão cifrada, veremos que a ideia de uma expressão *completa* é destituída de sentido, que toda linguagem é indireta ou alusiva, e é se preferir, silêncio. A relação do sentido com a palavra já não pode ser essa correspondência ponto por ponto que sempre temos em vista. Sassure observa ainda que ao dizer *the man I love*, o inglês se expressa tão completamente como o francês ao dizer *l’homme ‘que’ j’ame* (o homem que amo). O pronome relativo, dirão, não é expresso pelo inglês. A verdade é que, em vez de sê-lo por uma palavra, é por um branco entre as palavras que passa a fazer parte da linguagem.” (Ibid, p. 65)

A linguagem, então, se exprimiria pelo “silêncio”, pelo não dito e pelo indizível que se manifesta na associação entre os fonemas e entre as palavras. O próprio Merleau-Ponty lembra-nos no mesmo texto, que as notas musicais por si só pouco importam na música, o que importaria então são os intervalos tonais entre as notas. Isso, pois, em nossa teoria (e prática) musical as notas de uma música escrita em dó maior, por exemplo, podem ser transpostas para outra tonalidade, como ré maior, assim se alteram as notas, mas se preservam os intervalos tonais (de tons e semitons) entre elas e a percebemos a música como a mesma, ou ao menos como uma variação da mesma.

Lévi-Strauss, como é sabido, levou a sério a questão dos intervalos e da linguagem musical. Não à toa o procedimento de análise dos mitos proposto pelo autor (decompondo os mitos em mitemas e depois agrupando os mitemas em um quadro, ordenando-os cronologicamente de maneira linear, e sincronicamente de acordo com temas organizados em colunas) parte da leitura das partituras musicais (LÉVI-STRAUSS, 2008). O autor chega mesmo a dizer que: “*A teoria dos acordes de Remeau é precursora da análise estrutural*” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p.35) e escreve as mitológicas como uma sinfonia (e ao mesmo tempo um mito), inclusive na “abertura” de *O Cru e o Cozido* (2009) o autor discorre sobre a música e a pintura. Suas reflexões sobre a música me interessam diretamente aqui. Para Lévi-Strauss:

“[...] a música se dirige ao tempo fisiológico e até visceral, que a mitologia certamente não ignora – já que uma história contada pode ser ‘palpitante’ – sem que seu papel seja tão essencial quanto na música: todo contraponto proporciona aos ritmos cardíacos e o respiratório um lugar silencioso. Limitemo-nos a esse exemplo visceral, para simplificar o raciocínio. Diremos então que a música opera por meio de duas grades. Uma é fisiológica e, portanto, natural; sua excelência se deve ao fato de que a música explora os ritmos orgânicos, e torna assim pertinentes certas descontinuidades que de outro modo permaneceriam em estado latente, como que afogadas na duração. A outra é cultural; consiste numa escala de sons musicais, cujo número e intervalos variam segundo as culturas. Esse sistema de intervalos fornece à música um primeiro nível de articulação, não em função das alturas relativas (que resultam das propriedades de cada som), mas das relações que surgem entre as notas da escala: daí uma distinção em fundamental, tônica, sensível, dominante, exprimindo relações que o sistema politonal e atonal encavalam, mas não destroem.” (LÉVI-STRAUSS,

2009, p.36)

E na página seguinte acrescenta que:

“[...] o desígnio do compositor se atualiza, como o do mito, através do ouvinte e por ele. Em ambos os casos, observa-se, com efeito, a mesma inversão da relação entre o emissor e o compositor, por é, afinal, o segundo que se vê significado pela mensagem do primeiro: a música se vive em mim, eu me ouço através dela.” (LÉVI-STRAUSS, 2009, p.37)

Talvez pudéssemos comparar a ideia presente nos excertos acima, com o que expus até aqui a respeito da discussão entre caminhada, vida, narrativas e percepção; mesmo que isso incorra no risco de ser anacrônico. Ora, por certo Lévi-Strauss tinha preocupações distintas e pensava em outros termos que não o dos autores um pouco mais contemporâneos dos quais tratei anteriormente. Porém, talvez já nessas passagens de Lévi-Strauss pudéssemos encontrar, mesmo que embrionariamente, a preocupação para com a forma com que as mensagens emitidas são recebidas e interpretadas pelo receptor e se atualizam nele. De qualquer maneira, o que posso afirmar com um pouco mais de segurança é que, para Lévi-Strauss, mito e música apresentam um sistema interno em que os intervalos (entre tons relativos na escala musical, ou mitemas no caso dos mitos) possuem um caráter especial, isso pois eles permitem o desdobramento, uma constante operação de remontagem dos fragmentos da mensagem que são interpretados pelos receptores e através deles adquirem novos sentidos. O dito popular que diz: “quem conta um conto aumenta um ponto” – como nas brincadeiras de “telefone sem fio” das crianças - serve como analogia para pensarmos os mitos bem como as narrativas (de modo mais geral) sobre os quais tenho me debruçado neste texto. Isto pois, quem escuta uma narrativa (seja ela mitológica ou não) a reinterpreta segundo sua própria trajetória no mundo e depois a conta sempre a modificando um pouco, pequenas – ou mesmo grandes – alterações que adquirem um sentido próprio, elas reorganizam as relações entre as palavras, imagens, sons ou quaisquer outros meios expressivos mobilizados pela narrativa.

A noção de que há um espaço – de articulação – entre as palavras e entre os sons musicais faz com que possamos jogar com as possibilidades, como na brincadeira mencionada acima, de articulação entre estas palavras e entre esses sons musicais, como no momento da composição em que ao reunir em determinada ordem um conjunto de notas separadas, por assim dizer, por intervalos de “tempo” e “contra-tempo” e de “tons” e “semi-

tons” o(a) compositor(a) joga com o possível dentro do leque de possibilidades que lhe é tangível e tem nisso a possibilidade de fazer aparecer (ou fazer soar) algo de novo. Novo no sentido de uma potencialidade latente da própria articulação sonora que é trazida à tona fazendo soar e agir no mundo, sensibilizando os ouvintes para uma ordem diferente de organização dos sons que, antes talvez impensada, agora se faz possível. Claro que não há só o “novo”, mas também existem repetições, ainda que nunca exatamente coincidentes por conta das diferentes trajetórias no mundo, tanto dos compositores quanto dos ouvintes. Mas o que quero destacar é que articular, organizar, ou orquestrar sons, palavras, e imagens (como veremos logo a seguir) é uma maneira de caminhar, isto é, de constituir a própria trajetória como seres no mundo e isso não reside apenas no “ato da criação” como frequentemente se diz, mas também reside na recepção, não pensado aqui como um processo de começo meio e fim, mas como um circuito que se modifica na mesma medida em que é percorrido.

Os intervalos – espaços entre – são tão relevantes para Lévi-Strauss por permitirem a articulação entre as palavras, os sons musicais e os mitemas que daí decorrem duas formulações célebres do autor. Uma é referente à própria forma como o autor concebe a análise mítica: decompondo os mitos em “mitemas”, Lévi-Strauss opta por agrupar os mitemas de cada mito de forma semelhante às notas em uma partitura musical de forma a possibilitar tanto uma leitura sincrônica quanto diacrônica. Assim como na música existe um movimento de leitura da partitura e logo um diacronismo, existem também notas tocadas simultaneamente como nas tríades e nos acordes. De forma análoga, a análise mítica de Lévi-Strauss organiza os mitemas sicronicamente agrupando-os em temas, e os organiza diacronicamente colocando-os (como na forma de leitura de um texto) um por um, conforme a ordem em que aparecem no mito, da esquerda para a direita e de cima para baixo da tabela analítica, de forma a saltarem sobre as colunas temáticas conforme se inserem em uma ou outra.

Esta forma de conceber a análise dos mitos interessa aqui por estabelecer um certo anacronismo sem romper com a diacronia (movimento da narrativa mítica). Ou seja, mitemas de diferentes partes da narrativa mítica podem ser comparados simultaneamente em uma espécie de entre-tempo da narrativa, como se comparássemos diferentes tempos que se entrecruzam e se transformam mutuamente. Não só isso, como também as reflexões sobre a análise mítica feitas por Lévi-Strauss mostram como é possível comparar variações do mesmo mito transcritas em diferentes tempos e regiões (claro que isso seguindo uma ordem metodológica muito bem explicitada pelo autor).

A segunda formulação célebre de Lévi-Strauss se encontra em uma passagem da

“Abertura” do já mencionado livro *O cru e o cozido* na qual o autor argumenta que:

“Não pretendemos, portanto, mostrar como os homens pensam nos mitos, mas sim como os mitos se pensam nos homens, e à sua revelia. E talvez convenha ir ainda mais longe, como sugerimos, abstraindo todo sujeito para considerar que, de um certo modo, os mitos se pensam *entre si*. Pois trata-se aqui, menos de extrair o que há *nos* mitos (sem estar, aliás, na consciência dos homens), do que o sistema de axiomas e postulados que definem o melhor código possível, capaz de oferecer uma significação comum a elaborações inconscientes, que são próprias dos espíritos, sociedades e culturas escolhidas entre os que apresentam o maior distanciamento uns em relação aos outros” (LÉVI-STRAUSS, 2009, p.31)

O “entre si” aparecem nas relações estabelecidas entre as variações do mito, assim a fórmula canônica do mito - “ $F_x(a) : F_y(b) \sim F_x(b) : F_{a-1}(y)$ ” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p.246) - expressa por meio de uma fórmula matemática as “n” variações possíveis do mesmo mito. O interessante também é enfatizar que a própria fórmula matemática já pressupõe as suas variações, portanto expressar matematicamente as variações dos mitos equivale a dizer que eles contém entre si, mesmo que de modo latente, suas próprias variações, e, com elas, uma pluralidade de formas possíveis de se relacionarem, de certa forma, à revelia do homens.

Na caminhada, como apontei no início deste tópico, a cada passo que damos que poderíamos comparar com cada soar de nota em uma música, diferentes relações nos atravessam e nos transportam, eles formam assim um sistema de diferenças no mundo pelos quais podemos percebê-lo. Bruno Latour (2008) aponta para a relação entre sistema de diferenças e a percepção:

“As partes do corpo, portanto, são adquiridas progressivamente ao mesmo tempo em que as «contrapartidas do mundo» vão sendo registradas de nova forma. Adquirir um corpo é um empreendimento progressivo que produz simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível.” (LATOURE, 2008, p.40)

Dentro desta perspectiva o autor cita o exemplo do treinamento de pessoas para perceber aromas distintos, e mostra-nos como nesse processo de familiarizar-se com novos aromas, e criar um órgão sensível que detecte novas diferenças olfativas cria-se ao mesmo

tempo um novo leque de possibilidades de afetos entre corpo e mundo. Podemos perceber isso na seguinte passagem:

“Depois de treinados os narizes, a palavra «violeta» carrega finalmente a fragrância da violeta e de todas as suas tonalidades químicas. Através da materialidade dos instrumentos da linguagem, as palavras finalmente transportam mundos. O que dizemos, sentimos e fazemos é desencadeado por diferenças registadas no mundo. A semelhança não é o único meio de incorporar mundos nas palavras - como se prova pelo facto de a palavra violeta não cheirar a violeta, ou de a palavra «cão» não ladrar -, embora isto não signifique que as palavras parem arbitrariamente sobre um mundo indizível de objetos. Além do mimetismo, a linguagem dispõe de vastíssimos recursos para se fixar na realidade.” (Ibid, p. 44)

Aprender a ser afetado, portanto envolve um aumento da produção de diferenças no mundo, como o treinamento para a percepção de diferentes aromas, que se acaba por se articular com diferentes agentes do mundo os quais passam a poder afetar um corpo que antes era inerte a ação destes agentes.

A forma como interpreto, este aumento de diferenças no mundo está relacionada com os encontros que temos com outros seres e com as coisas do mundo aos quais temos que responder seja através dos nossos próprios movimentos, como durante uma caminhada desviamos de obstáculos, esperamos os carros passarem, aumentamos ou diminuimos o ritmo de nossa marcha a depender de outros fatos, ou seja, responder em um nível narrativo: o de como narramos esses encontros e coisas e o de como os respondemos verbalmente. A depender da maneira como respondemos aos diversos agentes que encontramos ao longo de nosso caminho o caráter mesmo deles pode se modificar.

Esta interpretação pode servir para tentar resolver um problema teórico-conceitual que se coloca quando comparamos Ingold com Latour. Tim Ingold (2015) pontua que diferentemente de Latour que em seu a “teoria de ator-rede” estabeleceria a rede como uma série de conexões ponto a ponto, o que para ele teria a implicação de não considerar o movimento dos seres pelo mundo que os transforma reciprocamente levando em conta, ao invés disso, a ideia de categorias extraídas de pontos diferentes. Ao invés disso, Ingold (Ibid) irá propor o conceito de malha na qual os fios se tecem e crescem à medida que os seres traçam seus movimentos, reivindicando assim a aproximação com o conceito deleuziano de rizoma.

Entretanto, podemos observar que, para Latour, a formação do corpo é progressiva e se dá ao longo dos encontros que temos com diferentes agentes que nos afetam, e nesta concepção ambos os autores se aproximam. A noção de intervalo como sendo a relação entre as coisas que se dá de forma borrada, em “grandes traços”, ao longo do movimento, e não de forma segmentada como os pontos em uma rede, ajuda a aproximar as reflexões destes dois autores sob um novo prisma. A ideia de intervalo também traz ao cerne de nossas preocupações o que há de silencioso (diferença e relações entre os sons), invisível (intervalos e relações entre as imagens), intangível (diferença e relações entre as sensações táteis), insípido (diferença e relações entre os sabores) e inodoro (diferença e relações entre odores) na forma como percebemos o mundo e que, ainda assim, é imprescindível para que possamos percebê-lo, nos situarmos nele e a partir daí respondermos com nossos movimentos-narrativas (trans)formadores.

Algumas considerações finais

Recordo de uma noite que fui visitar o ateliê de um amigo artista plástico que trabalha com colagens. Já havia comentado sobre o objeto de minha pesquisa de mestrado (as imagens e textos do fotógrafo cego Evgen Bavcar) e conversávamos sobre o processo criativo dele quando ele comentou que era míope.

Intrigado, eu o indaguei se ele enxergava bem as cores, sendo que à esta pergunta ele me respondeu que enxergava cores até melhor do que as pessoas não-miopes. Fiquei intrigado e ele pôs-se a explicar. Disse que por ser míope, podia se aproximar do quadro mais do que outras pessoas (não-miopes) focando mais de perto nos menores detalhes dos pequenos recortes que colava na tela, depois disso se movia para longe do quadro, porque dizia que as cores em um quadro são percebidas não em si mesmas, mas no contraste umas com as outras.

Fiquei um tempo pensativo, observava como ele realmente se aproximava muito do quadro e depois se levantava do banquinho e se afastava alguns passos. Ele então brincou perguntando se eu estava o estudando ao que respondi rindo que sim.

Tinha alguma verdade na minha resposta brincalhona, nossas pesquisas não se dão em um momento exclusivo, extra-cotidiano onde se produz um saber fora de qualquer influência de nossas vidas. Muitos dos nossos insights, preocupações e questões podem não vir dos textos que lemos, mas dos encontros que temos com o mundo (como é o caso do encontro etnográfico). É claro que esses encontros têm de ser pensados, refletidos, discutidos e passar por outros “procedimentos”, mas são também cruciais para nossos trabalhos.

Aquele dia no ateliê de meu amigo, o vi se mover para perceber a relação entre as coisas que se modificavam na medida mesmo em que ele se deslocava. Fazer uma colagem, em certo aspecto, é como olhar pela janela de um avião. Quando se aproximava do quadro via a relação entre as formas dos recortes de suas colagens, mas estava próximo demais para observar o contraste entre as cores, quando se afastava podia deixar de ver nitidamente os contornos das formas, mas isso fazia com que tivesse outra perspectiva sobre os contrastes das cores, como os “borrões”⁴ de cores se transformam mutuamente. Mover para perceber relações entre as coisas. É isso o que proponho com a noção de intervalo.

Há ainda algo que quero acrescentar. Naquela mesma noite no ateliê de meu amigo, ele me disse que havia pedaços/recortes das colagens que fazia que pareciam “pertencer” a determinado lugar do quadro e que não adiantava tentar forçá-los a um outro lugar, como se as coisas pedissem para serem colocadas em lugares específicos.

Deve-se, deste modo, responder às demandas das coisas, dialogar com elas. E talvez mais que isso, atentar para como ao longo de nosso movimento no mundo as coisas se pensam em nós, e aqui a palavra “nós” (pronome) poderia muito bem se confundir com o substantivo para formar os “feixes de linhas”: esses nós que somos.

Para isso, pensar o estudo dos corpos por meio de nossos corpos faz-se necessário e é uma tarefa que temos já começado a realizar: reintroduzindo a caminhada - o movimento - no processo de pesquisa, deixando nos afetar e transformar, participando desse jogo responsivo entre os seres e pensando como as coisas se pensam em nós, ou o como estabelecemos relações entre as coisas.

Não produzir fronteiras nem contornos nítidos de um objeto delimitado, mas trilhando os caminhos que nossas pesquisas colocam diante de nós, produzir borrões relacionando os intervalos entre as coisas, as sensações e os seres. A caminhada abre nossas pesquisas para a indeterminação. Um mundo sem forma fixa, em que nem os sentidos e nem a percepção seriam dados de antemão por um conjunto de códigos “introjetados”, mas sim, (trans)formados a partir do caminhar/narrar o movimento da vida.

Bibliografia:

BAVCAR, Evgen. “A luz e o cego” In: *O ponto zero da fotografia*. Rio de Janeiro, Very Special Arts do Brasil, 2000.

⁴ Aqui utilizo a palavra borrões também como referência à descrição feita por João Maia - durante a palestra mencionada anteriormente neste texto - sobre a sua visão.

BAVCAR, Evgen. *Evgen Bavcar: Memórias do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BAVCAR, Evgen. *Le voyeur absolu*. Paris, Éditions du Seuil, 1992

BORGES, Jorge Luis. "El etnógrafo" In: *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.

CERTEAU, Michel de. "Caminhadas pela cidade" In: *A invenção do cotidiano: 1 Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.

LATOURE, Bruno. "Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência" In: *Objetos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência*. Porto: Edições Afrontamento, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "A estrutura dos mitos" In: *Antropologia estrutural*. São Paulo; Cosac Naify, 2008, p. 221-260.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Abertura" In: *O Cru e o Cozido (Mitológicas V.1)*. São Paulo; Cosac Naify, 2010. Pp. 19-56

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar e ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo, Cosac Naify, 2013

WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo, Cosac Naify, 2012.