



PAULA MARCHINI SENATORE

**TRAMAS DE DIONÍSIO E APOLO NA ANTROPOLOGIA DA FACE
GLORIOSA, DE ARTHUR OMAR.**

CAMPINAS

2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

PAULA MARCHINI SENATORE

TRAMAS DE DIONÍSIO E APOLO NA ANTROPOLOGIA DA FACE GLORIOSA,
DE ARTHUR OMAR.

Orientador: Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Multimeios
do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção do
título de Mestre em Multimeios.

Este exemplar corresponde à versão final de Dissertação defendida
pela aluna Paula Marchini Senatore e orientada pelo Prof. Dr.
Etienne Ghislain Samain.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Etienne Ghislain Samain".

Orientador

CAMPINAS
2013

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Se55t Senatore, Paula Marchini.
Tramas de Dionísio e Apolo na Antropologia da Face
Gloriosa, de Arthur Omar / Paula Marchini Senatore. –
Campinas, SP: [s.n.], 2013.

Orientador: Etienne Ghislain Samain.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Dionísio (Divindade grega) 2. Apolo (Divindade grega)
3. Fotografia. 4. Antropologia visual. 5. Êxtase. 6. Carnaval.
I. Samain, Etienne Ghislain. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

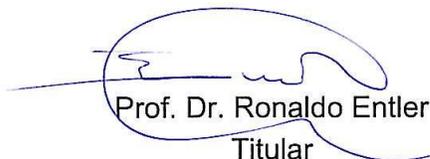
Título em inglês: Plots of Dionysus and Apollo in the Anthropology of the
Glorious Face
Palavras-chave em inglês (Keywords):
Dionysus (Greek deity)
Apolo (Divindade grega)
Photography
Visual anthropology
Ecstasy
Carnival
Titulação: Mestra em Múltiplos Meios
Banca examinadora:
Etienne Ghislain Samain [Orientador]
Ronaldo Entler
Fabiana Bruno
Data da Defesa: 12-04-2013
Programa de Pós-Graduação: Múltiplos Meios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela
Mestranda Paula Marchini Senatore - RA 901018 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Etienne Ghislain Samain
Presidente



Prof. Dr. Ronaldo Entler
Titular



Profa. Dra. Fabiana Bruno
Titular

Resumo

Esta pesquisa propõe uma leitura do livro *Antropologia da Face Gloriosa*, de Arthur Omar, que nos apresenta 161 imagens de rostos brasileiros em situação de êxtase carnavalesco, as quais correspondem a um projeto muito particular de execução de uma nova ciência, marcada por uma forte presença do sujeito. Tal presença é visível no método bastante subjetivo de criação dessa antropologia, que satura não apenas a imagem quanto o discurso. Para entender os procedimentos de composição dessa proposição estético-científica, estudam-se, primeiramente, conceitos relativos à percepção dionisíaca do mundo e sua relação com a percepção apolínea e, num segundo momento, conceitos artísticos e antropológicos que se relacionam com o carnaval enquanto manifestação estética e cultural. Esse percurso teórico ampara a interpretação de que a matéria discursiva e fotográfica é moldada em harmonia com relação ao aspecto temático abordado na *Antropologia da Face Gloriosa*, em que Apolo e Dionísio tramam, entre luz e sombras, a expressão do *ethos* brasileiro.

Abstract

The aim of this research is to make an interpretation of the book *Anthropology of the Glorious Face*, written by Arthur Omar. This book presents 161 images of faces in a situation of Brazilian Carnival Ecstasy, which correspond to a very special project for the implementation of a new science, marked by a strong presence of the subjectivity. Such a presence is visible in the method of creating this very subjective anthropology, which saturates the image and the discourse. To understand the compositional procedures of this aesthetic-scientific method, it will be studied Dionysian concepts related to the perception of the world and its relation to Apollonian concepts. It will be studied as well artistic and anthropological concepts that are related to the carnival as a cultural and aesthetic expression. This theoretical path supports the interpretation that the image and the discourse levels are made in harmony with the thematic aspect addressed in the *Anthropology of the Glorious Face*, in which Apollo and Dionysus plot, between light and shadows, the expression of Brazilian ethos.

Agradecimentos

A Saturno, senhor do tempo, que me ensina a disciplina, a dedicação e a espera do tempo da colheita.

A Júpiter, senhor da expansão, que me ensina a alegria, a fé e a aventura de me jogar no mundo.

Às boas estrelas que me levaram ao encontro do Professor Etienne, que orientou este trabalho com a precisão e a ternura que lhe são tão características.

Ao Professor Etienne por se deixar guiar pelas estrelas que ainda habitam nossos pequenos mitos cotidianos.

A Arthur Omar pela coragem de se entregar à trama de Dionísio e Apolo.

Ao Haqira, mestre encantado.

À Guta, mestre da escrita e da ironia.

Ao Professor João Manuel pelo suporte e confiança.

Ao Professor Ronaldo Entler pelas excelentes contribuições durante a banca de qualificação.

A Erich e Ruben, que, em 1999, abriram a *Antropologia da Face Gloriosa* sobre o meu colo e rimos tanto como rimos sempre, gloriosos e encantados com o que a vida nos dá.

À companhia amorosa de minhas amigas Tati, Simone Evaristo, Bibi, Alê, Simone Nacaguma, Sandrix, Erika e Celinha, que acompanham esta aventura desde tempos imemoriais. Ao Paulo, que me disse, pela primeira vez, a palavra Nietzsche, quando tínhamos 13 anos. E à fada grega Ciça, que sempre me lembra de que a vida é terrível e linda.

À mamma, ao papa e ao Ju, que sempre me apoiaram com o colorido que cada um tem.

À Vó Zira e à Vó Mira que me ensinaram que a vida tem gerânios, antúrios, café, macarrão e amor.

Sumário

I. Concentração: Introdução / 15

II. Abre alas: A dança trágica de Apolo e Dionísio / 23

III. A velha guarda: Faces do Grotesco / 35

IV. A ala pseudo apolínea dos antropólogos / 47

V. Mestre-sala e porta-bandeira: A antropologia visual de Gregory Bateson e Margaret Mead / 77

VI. Apoteose: Lendo Imagens / 85

VII. Dispersão: A conclusão / 125

VIII. Bibliografia / 133

I. Concentração: Introdução

1.

Arthur Omar é mineiro de Poços de Caldas, nascido em 1948. Formado em etnografia e antropologia, começa sua produção audiovisual nos anos 70, quando realizou o que ele mesmo chama de “filmes documentários epistemológicos”¹, com destaque para *Congo* (1972), um vídeo experimental

“quase todo construído com letreiros que ocupam o lugar das imagens e que se propõe como um ‘filme em branco’. Uma crítica do olhar colonizador da Antropologia, a qual reduziria a violência inerente às práticas populares a simples descrições”.²

Esse filme, segundo Mariana Rodrigues Pimentel, faz parte dos anti-documentários realizados por Arthur Omar. Essa produção cumpre “(...) a função de denúncia de um formato específico de documentário de viés etnográfico e sociológico” (PIMENTEL, 2004, p.13), o qual surgiu “(...) dentro do contexto social e político dos anos 60, como forma de registro das tradições populares, da arquitetura, das artes plásticas (...)” (BERNADET, apud PIMENTEL, 2004, p.13) e respondia aos questionamentos resultantes de debates com relação à construção das identidades nacionais. Segundo Pimentel (2004, p.13), esse documentário “(...) cumpria um papel informativo, já que produzia imagens e enunciados que iam ao encontro de uma suposta objetividade do discurso científico e técnico.” Essa objetividade será amplamente questionada pelos anti-documentários por meio de “(...) uma desarticulação dos componentes fílmicos, a partir da qual aparecerá como um novo formato de documentário, onde não haverá mais relação hierárquica entre som, imagem e fala” (PIMENTEL, 2004, p.14), ainda que a temática seja a mesma do documentário etnográfico e sociológico tradicional.

Em verbete sobre Arthur Omar, presente na *Enciclopédia do cinema brasileiro*, escrita por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, é afirmado que

¹ Cf. em: <http://www.arthuomar.com.br/bio.html>. Acesso em: 20/09/2011.

² Sinopse do filme. Disponível em: <http://www.portacurtas.com.br/Filme.asp?Cod=9012>. Acesso em: 20/09/2011.

“Ainda é difícil avaliar todas as potencialidades de sua produção [de Omar]. Na verdade, o artista nunca se enquadrou neste ou naquele suporte. Burlando todas as regras, destruindo as fronteiras entre o documentário e a ficção, a forma e o conceito, sua forma está ligada ao que poderíamos chamar de um sentir contemporâneo.” (RAMOS, 2000, p.495)

O próprio Omar nos explica seu não-confinamento a apenas uma área de linguagem:

"(...) eu não consigo abandonar uma área para me concentrar exclusivamente na outra. Aliás, o meu processo é ao contrário: 'eu estou numa para não estar na outra'. É um processo negativo. Quando eu faço meus desenhos é exatamente na época em que eu tenho que escrever um roteiro, eles não são tradução do roteiro, eles são mesmo um outro universo. A fotografia é para eu não escrever, eu escrevo para não fazer música, eu faço música para não desenhar etc... Todos os trabalhos meio que surgem como por acaso, como que entre parênteses, é por isso que eu não me identifico com nenhum deles, porque no momento que eu estou praticando um eu deveria até por obrigação contratual, ou por imposição pessoal, estar fazendo o outro. Eu encaro como se fosse uma atividade marginal. Isso é o artista marginal, em cada arte que ele atua ele se sente à margem daquela arte. Eu não estou à margem da sociedade, eu estou à margem de mim mesmo a cada momento que estou produzindo alguma coisa."³

A presença de obras de Omar em eventos centrais de arte contemporânea mostra que ele não é, exatamente, um artista à margem da sociedade. Com obras nos principais museus do Brasil e em diversas instituições internacionais, participou de inúmeras mostras de arte em âmbito nacional e internacional, como a Bienal de São Paulo (1997), Bienal do Mercosul (1999), Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (1999, com uma retrospectiva de sua obra em cinema e vídeo), Bienal de Valência (2000), Bienal de Havana (2000), Babel-Museu de Arte Contemporânea da Coreia (2002), ARCO 2000, 2003 e 2007, Bienal de São Paulo (2002), Foto Arte Brasília 2003, LisboaPhoto 2003.⁴

³ Texto disponível em: <http://www.paulodarzegaleria.com.br/arthuomar.htm>. Acesso em 18/09/2011.

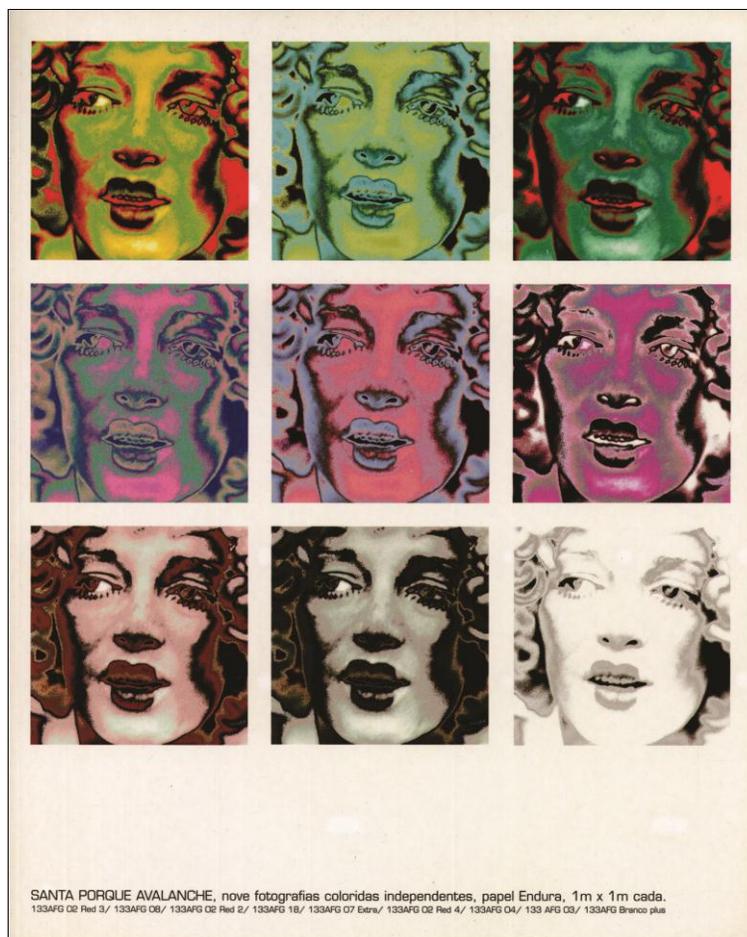
⁴ Essas informações foram retiradas da biografia presente no próprio site de Arthur Omar. Cf. em: <http://www.arthuomar.com.br/bio.html>. Acesso em: 20/09/2011.

Algo da variação que Arthur Omar diz apresentar com relação aos suportes que utiliza, resultado talvez desse “estar à margem de si mesmo”, pode ser notado no caso das imagens que formam a *Antropologia da Face Gloriosa*, que foram apresentadas tanto quanto fotografias propriamente, quanto como projeções digitalmente alteradas.

Durante 23 carnavais, de 1973 a 1996, Arthur Omar captou *close-ups* de rostos em situação de êxtase carnavalesco, faces que expressam sentimentos dos mais variados, numa explosão de contrastes, grãos da imagem, de purpurina e suor. O conjunto de imagens apresentado sob esse título sofreu variações durante as muitas exposições das quais participou. A primeira delas ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1984, em que foram expostas 99 fotografias. A segunda, nove anos depois, teve lugar no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, onde foi exposta uma nova série com 84 fotografias, em grande formato, acompanhadas de sons e títulos. A terceira, na Bienal de São Paulo, em 1997, sob o título “A grande muralha (Antropologia da face Gloriosa)”, apresentou 99 fotografias. Nesse mesmo ano, foi editado pela Cosac Naif o livro *Antropologia da Face Gloriosa*, em que as faces retornam em 161 retratos. Em 1999, uma nova exposição com um conjunto dessas imagens, sob o título “Zen e a Gloriosa Arte da Fotografia”, no Centro Cultural Banco do Brasil; dessa exposição, resultou o vídeo “Anatomia de uma exposição”, em que Omar comenta as imagens ali presentes.

Em 2003, na Galeria Nara Roesler, em São Paulo, Omar faz uso de um diferente suporte na instalação fotográfica “A Pele Mecânica”, em que são utilizados cinco projetores controlados por cinco computadores e programação *watchout*⁵. Essa instalação, composta graças a técnicas de processamento digital sobre as fotografias, traz cores às faces originariamente em P&B. Em seguida, vemos uma parte do catálogo dessa exposição, com a fotografia “Santa porque Avalanche”, que ganha um espectro de cores:

⁵ *Watchout* é um programa que permite que usem, por exemplo, vários projetores ao mesmo tempo, mas que formam uma única apresentação.



Em 2012, na 3ª Mostra de Arte Digital do Instituto Tomie Otake, nova instalação de “A Pele Mecânica” projeta, numa sala circular, mais um conjunto de imagens de *Antropologia da Face Gloriosa*.

Além do livro *Antropologia da Face Gloriosa*, Omar publicou, também pela Cosac & Naify, mais dois livros de fotografias. O primeiro deles foi *O Esplendor dos Contrários* (2002), que tem como subtítulo “Aventuras da cor caminhando sobre as águas do rio Amazonas”. Nesse livro, depois de sua exaustiva exploração, em P&B, do rosto humano, Omar aventura-se numa expedição em busca da cor na paisagem do Amazonas. Já em *Viagem ao Afeganistão* (2010), com subtítulo “Alguns dias na Ásia Central trocando olhares com aquilo que ainda não tem nome”, somos levados, pelas lentes de Omar, a paisagens e rostos do Afeganistão.

Publicou também *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* (2000), cujo subtítulo é "Entrevistas, anotações e sentenças sobre a natureza da fotografia"; nesse livro, Omar reúne

suas próprias reflexões e de críticos sobre seu processo de criação e sobre as características da *Antropologia da Face Gloriosa*. Além disso, publica uma série de imagens em que nos mostra a montagem de suas exposições, bem como a revelação e ampliação das fotografias que formam esse livro.



Figura 1: Arthur Omar em seu estúdio fotográfico. Cf: *Zen e arte gloriosa da fotografia*, contracapa.

2.

Para um livro de fotografias, quase tudo em *Antropologia da Face Gloriosa*⁶ beira a exceção. O leitor, de início, tem diante de si um texto do próprio fotógrafo, intitulado “O que são as faces gloriosas?”, que, como o título indica, é uma explanação sobre o tipo de imagens que será visto no livro. Na sequência, há o ensaio “Arthur Omar: O Êxtase da Imagem”, escrito pela crítica de cinema Ivana Bentes, professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Bentes é casada com Omar e organizou várias de suas exposições.⁷

Há, ainda, na *AFG*, mais dois textos escritos por Omar. O primeiro deles, “Teatro de Operações (Ritos em Torno do Zero)”, tem uma estrutura bastante fragmentada, montada em tópicos, com desenvolvimentos quase aforísticos e bastante mitopoéticos sobre vários aspectos desse livro (o olhar, a memória, a opção pelo rosto etc.). O segundo, “Foto-gnose”, como sugerido pelo título, são considerações (desta vez menos aforísticas) sobre a câmera portátil, a revelação e o ato fotográfico, sempre relacionados, no entanto, com a *AFG*. Essa forte presença da palavra é um dos aspectos centrais desse livro (e também dos outros de Omar), pois, além de sua presença nesses textos iniciais, as imagens são acompanhadas por uma legenda / título que ora precisa um significado latente na imagem, ora lhe dá uma acepção que beira o absurdo. Nessa relação entre imagem e texto, novas imagens surgem numa tentativa de se delinear, em 161 retratos, o rosto do brasileiro, que se expressaria, se revelaria, se transfiguraria durante o rito carnavalesco.

Além dos títulos, outra característica marcante dessas imagens é o grau de manipulação pelo qual grande parte delas passou. Nesse mui singular fazer antropológico, que é, como veremos, sinônimo de “proliferação poética”, humor e simulação (OMAR, 1997, p.7), tem papel central aquilo que o próprio autor chama de “trabalho técnico”, que compreende uma interferência nos negativos, uma forte interferência na imagem em nome da necessidade de expressão/captação daquilo que Omar chama de estados gloriosos. Na imagem abaixo, retirada de *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* (2000, p.34), vê-se uma fotografia da *AFG* sendo retocada.

⁶ Daqui para a frente, usaremos *AFG* para nos referirmos a esse livro.

⁷ Conforme verbete de seu nome no Wikipedia, Bentes organizou as mostras “Retrospectiva Arthur Omar” para o MoMA-NY, em 1999 (curadoria de Lawrence Kardish); “A Lógica do Êxtase” (Centro Cultural Banco do Brasil-RJ e CCBB-SP, 2001) e “Esplendor dos Contrários” (CCBB-SP, 2001).



3.

O objetivo desta dissertação é desenvolver uma leitura da *Antropologia da Face Gloriosa* a partir de aproximações teóricas que sejam decorrentes da própria matéria aí tratada, o carnaval. Dessa maneira, traçaremos um percurso que se inicia com uma leitura, a partir do estudo de Luíza Gontijo Rodrigues, de *A Origem da Tragédia*, de Nietzsche. O objetivo desse capítulo é, por meio da compreensão nietzschiana do espírito dionisíaco e do apolíneo na tragédia grega, refletirmos sobre as características dionisíacas não apenas do carnaval, mas do tipo de proposição discursiva presente na antropologia gloriosa proposta por Omar.

No capítulo seguinte, faremos uma rápida explanação histórica com relação às festas carnavalescas e, a partir de *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, de M. Bakhtin, estudaremos a noção de “grotesco”, característica fortemente presente na cultura carnavalesca e que Omar retoma como procedimento de composição em suas fotografias.

Já o terceiro capítulo tem por objetivo apresentar algumas das principais reflexões feitas sobre o carnaval brasileiro a partir de uma perspectiva antropológica. Pretende-se, com isso, estabelecer uma base teórica que propicie o entendimento não apenas dos aspectos socioculturais envolvidos nessa festa, bem como da maneira como Omar retoma esses aspectos e os transveste com sua retórica.

No próximo capítulo, faremos um estudo de *Balinese Character*, dos antropólogos Gregory Bateson e Margaret Mead, para que entendamos o conceito de *ethos* e sua expressão por meio do registro fotográfico.

O último capítulo, por fim, fará uma análise de um conjunto de fotografias da *Antropologia da Face Gloriosa*, utilizando-se de aspectos teóricos apresentados no decorrer desta dissertação.

II. O abre alas: a dança trágica de Apolo e Dionísio

O século XIX é conhecido, de maneira geral, por ter sido um momento de forte crença no poder da ciência e do pensamento como veículos de entendimento do mundo e de transformação social. Nesse momento em que o pensamento racionalista parecia ter atingido o seu ápice, surge a voz destoante de Friedrich Nietzsche (1844-1900), “(...) um apelo a revolucionar, a destruir toda uma tradição moral de origem platônica ou até mesmo toda a civilização ocidental cristã” (LEFRANC, 2005, p.11). Um dos marcos centrais de sua filosofia é a presença do *eu*, que procura não se esconder em uma argumentação filosófica pretensamente objetiva, como se pode notar pela introdução de *Humano, demasiado humano*⁸:

“Meus escritos falam somente daquilo que eu superei: sou “eu” que estou aí, com tudo o que me era oposto, *ego ipsissimus*, e até mesmo, se me permitem uma expressão mais majestosa, *ego ipsissimum*.⁹” (NIETZSCHE apud LEFRANC, 2005, p.36)

A essa espécie de método o próprio Nietzsche chama de “filosofia vivida”; uma filosofia que, antes de ser pensada ou escrita, é parte integrante da vida, o que pode ser notado, por exemplo, em alguns títulos de *Ecce homo* (1888): “Por que sou tão inteligente” e “Por que escrevo livros tão bons”. Lefranc aponta para o fato de que não se tem aí um relato biográfico, mas um reflexo da “filosofia vivida” e ilustra isso com um trecho bem conhecido de *Ecce homo*:

“A filosofia como eu a entendi e vivi até agora, consiste em optar por viver nos cumes gelados, à busca de tudo que é insólito, digno de ser questionado, de tudo o que até agora foi proscrito pela moral.” (NIETZSCHE apud LEFRANC, 2005, p.36)

⁸ O original em alemão teve sua versão final publicada em 1886.

⁹ Lefranc arrisca uma tradução para o neologismo latino: “Nietzsche forja expressões latinas inusitadas. Vamos arriscar para a primeira: ‘supremamente eu mesmo’, e para a segunda: ‘um eu que é supremamente ele mesmo’ (...)” (LEFRANC, 2005, p.36)

Esse trecho mostra-nos como a filosofia não era, para esse autor, apenas um atributo da mente, mas algo que deveria fazer parte da vida como um todo; mostra-nos também a escolha por assuntos não usuais para a filosofia daquele período, ao se pautar pela busca de temas insólitos e proscritos. Ambos os aspectos são fortemente responsáveis por se conferir a Nietzsche os atributos negativos que alguns filósofos lhe assinalam até hoje.

Na filosofia do século XIX, havia, além da crença nos atributos da razão, uma ideia bem estabelecida e compartilhada quanto à supremacia intelectual do chamado “gênio grego”, o que fomentava, na filosofia alemã, a “nostalgia persistente da superioridade grega” (LEFRANC, 2005, p.42). Essa nostalgia, no entanto, apresentava dois caminhos, o daquele que privilegiava a forma conceitual do pensamento grego estabelecido pela filosofia socrática (a que o próprio Nietzsche se refere como “os arco-íris dos conceitos”) e o que privilegiava a filosofia pré-socrática, como o faz Nietzsche, por exemplo, em seu *O Nascimento da tragédia no espírito da música*.

Nesse livro, publicado em 1871, o autor mostra inicialmente como os gregos eram dotados de uma “sensibilidade extrema para a vida” (RODRIGUES, 2003, p.16), a qual era marcada por uma forte capacidade de sofrimento:

“Para Nietzsche, a cultura grega é emblemática de uma vivência humana universal: seria impossível ao homem prosseguir querendo viver após conhecer a terrível verdade que emana do mais profundo abismo da vida, (...)” (RODRIGUES, 2003, p.31)

Para ilustrar essa imensa dor, Nietzsche buscou, numa antiga lenda grega, a imagem de Sileno, o sábio acompanhante do deus Dionísio. No *Nascimento da Tragédia*, Nietzsche conta-nos que Sileno era perseguido pelo rei Midas, o qual finalmente consegue capturá-lo e lhe pergunta “(...) qual dentre as coisas era a melhor e mais preferível para o homem” (NIETZSCHE, 2010, p.33). A resposta de Sileno não podia ser mais direta:

“– Estirpe miserável e efêmera, filhos do ocaso e do tormento! Por que me obrigas a dizer-te o que seria para ti mais salutar não ouvir? O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer.” (NIETZSCHE, 2010, p.33)

Em seu *Nietzsche e os gregos: arte e “mal-estar” na cultura*, Luzia Gontijo Rodrigues afirma que “(...) a devastação provocada pelo conhecimento da verdade da vida como ela é (...)” (RODRIGUES, 2003, p.30) fez com que o homem grego precisasse de um “(...) anteparo que, colocado entre ele e aquela realidade, impedisse-o de cair no imobilismo (...)” (RODRIGUES, 2003, p.31). Assim, como uma espécie de proteção a esse sofrimento inerente da vida, os gregos criaram “(...) ‘uma fina teia de prazerosas ilusões’ e ‘enganadoras ficções’ (...) (NT, 54¹⁰), de modo a com ela encobrir aquele substrato de horror e dor” (RODRIGUES, 2003, p.16). Com essa “fina teia”, Nietzsche refere-se à criação da tragédia ática, cujos mestres seriam Ésquilo (525/524 a.C. - 456/455 a.C.) e Sófocles (497/496 a.C.- 406/405 a.C.), e que seria “(...) emblemática do equilíbrio alcançado entre aparência apolínea e essência dionisíaca, aquela convertendo-se em signos desta; imagem apolínea revelando os fundamentos dionisíacos da vida” (RODRIGUES, 2003, p.48). A obra de arte da tragédia ática é, para Nietzsche, “(...) emblema maior alcançado por uma ‘sabedoria da ilusão e da arte’, que ele acredita ser necessário resgatar” (RODRIGUES, 2003, p.16).

O próprio Nietzsche explica, em um texto de publicação póstuma, o que seriam as forças de Apolo e Dionísio:

“Pela palavra *dionisíaco* é expresso um impulso para a unidade, uma saída para fora da pessoa, do cotidiano, da sociedade, da realidade, acima do abismo do que acontece; o transbordamento apaixonado, doloroso, em estados mais obscuros, mais fortes e mais flutuantes; uma afirmação extasiada da vida como totalidade enquanto ela é igual a si mesma em toda mudança, igualmente poderosa, igualmente feliz; a grande participação panteísta na alegria e na dor, que aprova e que santifica até os aspectos mais terríveis e mais enigmáticos da vida; a eterna vontade de gerar, de produzir e de reproduzir; o sentimento da unidade necessária da criação e da destruição. Pela palavra *apolíneo* é expresso um impulso para um ser completo por si, uma ‘individualidade’ caracterizada, para tudo o que torna único, que coloca em relevo, reforça, distingue, elucida, caracteriza; a liberdade na lei (...)” (NIETZSCHE apud LEFRANC, 2005, p.36)

¹⁰ “NT” é abreviatura para *O Nascimento da Tragédia*; o número que se segue refere-se à página da edição usada pela autora: *El nacimiento de la tragedia*. Trad., introd. e notas, Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

Para Nietzsche, a harmonia encontrada na arte apolínea (nas colunas dóricas e nos versos homéricos, por exemplo) é o resultado de uma interferência, é um “mundo transfigurado” (RODRIGUES, 2003, p.31), “(...) fruto de uma poderosa capacidade da cultura helênica de criar imagens, ‘ilusão’, encarregado de encobrir aquela dolorosa verdade (...)” (RODRIGUES, 2003, p.31). Esse mundo da harmoniosa arte grega é também o produto necessário “(...) ‘para um olhar que penetre no que há de mais íntimo e horroroso da natureza, são, por assim dizê-lo, manchas luminosas para curar a vista lastimada pela noite horripilante’ (...)” (RODRIGUES, 2003, p.31). Dessa forma, os parâmetros de harmonia, equilíbrio e proporção são efeitos estéticos de uma “(...) aparente unidade, afastando a impressão impactante da infinita diversidade que oculta em si a memória do caos, produzindo, assim, um artifício e antídoto à ausência de sentido da vida” (RODRIGUES, 2003, p.32).

Se, por um lado, a arte apolínea amparava esse sentimento caótico inerente à alma grega, por outro as festas dionisíacas propiciavam um mergulho momentâneo nesse caos, nesses rituais festivos em que

“(...) o homem se aproximaria de um estado selvagem, sem leis ou normas que contivessem seus impulsos mais cruéis, rompendo os laços que o mantêm preso ao mundo da cultura. Aqui, embriaguez e êxtase se misturam, levando o homem a transpor os limites estabelecidos por sua identidade cultural e individual e a se reconciliar com a natureza, celebrando, assim, seu primitivo compromisso com a Totalidade indiferenciada, da qual é filho desgarrado.” (RODRIGUES, 2003, p.33)

Nessas festividades “(...) a natureza vence a cultura, a revelar a fragilidade dos limites impostos por esta ao indivíduo, ao romper com o *principium individuationis* e trazer de volta para si aquele que se tornara diferenciado” (RODRIGUES, 2003, p.33). Em outros termos, nas festas dionisíacas, abre-se mão do caráter individual do ser, de sua identidade cultural específica. O cidadão deixa de assim sê-lo e torna-se mais um adorador de Dionísio. Todo esse movimento em direção à loucura dionisíaca era permitido justamente porque, terminadas as festas, retornava-se aos limites da vida civilizada e civilizatória, quando o liberto de si mesmo e das convenções tornava-se escravo mais uma vez.

Esse mecanismo de equilíbrio entre as forças de desagregação dionisíacas e o princípio harmonizador apolíneo também se encontrava presente, como mencionamos anteriormente, na tragédia ática, na qual

“o dionisíaco vigora e pulsa por entre os ‘fios’ dessa fina “teia” apolínea. A poesia trágica de Ésquilo foi uma das maiores guardiãs dessa força de que falam mitos milenares, trazendo para isso, em cada traço, uma profundidade enigmática, característica da ‘obscuridade’ que envolve o elemento dionisíaco.” (RODRIGUES, 2003, p.41)

Essa obscuridade é patente nos mitos gregos os quais revelam terríveis forças, que dilaceram Prometeu, que levam Édipo (o sábio capaz de interpretar o oráculo) a um destino pavoroso e que levam à morte o poderoso Agamémnom: “(...) Eis o horror dionisíaco revelado pelo mito: seja o amor desmesurado de um, a sabedoria impetuosa do outro ou o excesso de ousadia e ambição do último, o resultado só poderia ser o sofrimento e a perda” (RODRIGUES, 2003, p.41). No entanto, esse horror recebe, na tragédia ática, um tratamento estético apolíneo dado pela própria construção da dramaturgia, com suas convenções textuais. Esse tratamento estético “(...) protege o olhar que penetra no cerne da escuridão dionisíaca” (NIETZSCHE, apud RODRIGUES, 2003, p.44) Como nas festividades dionisíacas, mais uma vez as forças apolíneas impõem aos elementos dionisíacos os limites dentro dos quais estes poderiam se expressar.

Nietzsche, ao propor a existência de um equilíbrio entre forças tão marcadamente opostas, acaba por mostrar como tais elementos são faces de uma mesma moeda, são, por fim, “uma só tessitura” (RODRIGUES, 2003, p.48), na qual “(...) ‘Dionísio fala a linguagem de Apolo, mas ao final Apolo fala a linguagem de Dionísio’ (...) – não havendo, portanto, como separar linguagem poética de sabedoria mítica, imagem de dor, dilaceramento de êxtase (...)” (RODRIGUES, 2003, p.63)

Talvez a função mais importante desse tecido tenha sido o de proteger, em suas tramas, o mito. Para Nietzsche, com relação aos poetas trágicos, nunca houve uma separação “(...) entre a poesia por eles criada e a linguagem dos mitos (...)” (RODRIGUES, 2003, p.49). Essa junção é fundamental no pensamento de Nietzsche, já que o mito tem para ele um “(...) enorme poder simbólico por ser uma forma de ‘conhecimento compendiado’ e imediato do

mundo, não mediado pelo conceito (...)” (RODRIGUES, 2003, p.49) e que apresenta uma “ ‘força natural, sadia e criadora’ (...)” (NIETZSCHE, apud RODRIGUES, 2003, p.49).

Por meio dessa presença constante do mito, havia na cultura grega uma forte união entre o universo mundano e o sagrado, o que fazia com que a existência fosse matizada pelo eterno; dessa maneira, essa cultura pôde “(...) escapar da perigosa prisão na imanência de um ‘eterno presente’, graças a uma ‘convicção inconsciente e íntima da relatividade do tempo e do significado verdadeiro, isto é, metafísico da vida’ ” (RODRIGUES, 2003, p.50). A decadência da tragédia ática veio a significar, assim, a decadência do consolo metafísico trazido pelo mito, restando apenas o “(...) deserto do pensamento, do costume e da ação (...)” (NIETZSCHE, apud RODRIGUES, 2003, p.51). Segundo Nietzsche, o triunfo do mundo abstrato do pensamento levou à ruína da reconciliação entre embriaguez e forma conseguida pela tragédia ática.

Sócrates será, para Nietzsche, a figura emblemática desse triunfo. No texto introdutório das *Obras Incompletas* de Nietzsche, pela coleção “Os pensadores”, Olgária Chaim Feréz afirma que, para Nietzsche,

“(...) a Grécia socrática, a do Logos e da lógica, a da cidade-Estado, assinalou o fim da Grécia antiga e de sua força criadora. Nietzsche pergunta como, num povo amante da beleza, Sócrates pôde atrair os jovens com a dialética, isto é, uma nova forma de disputa (ágon), coisa tão querida pelos gregos. Nietzsche responde que isso aconteceu porque a existência grega já tinha perdido sua "bela imediatez", e tornou-se necessário que a vida ameaçada de dissolução lançasse mão de uma "razão tirânica", a fim de dominar os instintos contraditórios.” (FERÉZ, 1999, p.6)

No drama, será Eurípedes (480 a.C.- 406 a.C) o maior representante dessa nova mentalidade. Para Nietzsche, esse autor será conduzido por uma “tendência não-artística”, a qual “(...) pretendia submeter a arte aos princípios da realidade e da consciência.” (RODRIGUES, 2003, p.65) Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche dirige-se diretamente a Eurípedes:

“Que querias tu, sacrílego Eurípedes, ao tentares forçar esse moribundo [o mito], mais uma vez, a teu serviço? Ele morreu entre tuas mãos violentas: e precisaste

então de um mito imitado, mascarado, que como o macaco de Hércules só sabia enfeitar-se com a antiga pompa. (...) E, porque abandonaste Dioniso, assim também te abandonou Apolo; expulsa todas as paixões de seus jazigos e confinadas em teus domínios, afia e lima uma dialética sofisticada para as falas de teus heróis - até mesmo teus heróis têm apenas paixões postiças e mascaradas e dizem apenas falas postiças e mascaradas.” (NIETZSCHE, 2010, p.34)

Rodrigues aponta que o resultado dessa estética antidionisíaca e racionalista foi a transformação do mito em “(...) um repertório naturalista que se pretendia ‘máscara fiel da realidade’ (...)” (RODRIGUES, 2003, p.68). Com isso, o herói mítico, “(...) – este que para Nietzsche era apenas uma máscara de Dionísio (Cf. NT 96) (...)” (RODRIGUES, 2003, p.68) foi substituído pelo homem em sua vida cotidiana.

Da mesma forma como Eurípedes banuiu o herói mítico mediante, por exemplo, uma construção do enredo baseada em critérios da casualidade, Sócrates banuiu o instinto como instrumento do saber e entronou categorias científicas para reger tanto a arte quanto a filosofia de seu tempo. Para Nietzsche, Sócrates combateu a valorização da ilusão trazida pela crença no mito e opôs a ela a “(...) a crença nos poderes curativos e diretivos da verdade” (RODRIGUES, 2003, p.81). Rodrigues chega, então, a um ponto central da argumentação de Nietzsche ao mostrar que o

“(...) ‘influxo socrático’ para a verdade e correção do saber promoverá a erradicação do que para os gregos foi sonho, embriaguez e arte. O saber que agora aí se instalará, trazendo consigo uma arrogante e impositiva pretensão de verdade, responsável pela rejeição e lenta exclusão de todas as outras formas de saber conhecidas por essa sociedade – para ele [Sócrates] unanimemente destituídas da ‘clareza’ da consciência –, será, assim, o responsável pela esterilização do outrora fértil ‘solo’ da cultura grega e pela imposição de um novo tipo de cultura (...)” (RODRIGUES, 2003, p.81)

Para Nietzsche, Sócrates (por ele chamado de “primeiro homem teórico”) foi o responsável pela criação da dialética como uma forma de afirmação de si mesmo e de domínio sobre o outro (RODRIGUES, 2003, p.84) e, pior ainda, por uma “(...) crença de

que o pensar pode, seguindo o fio da causalidade, chegar até os abismos mais profundos da vida (...).” (RODRIGUES, 2003, p.84) Em um modo completamente oposto à sabedoria trágica, que percebia que “(...) a vida é, indissolivelmente, essência e aparência, verdade e ilusão” (RODRIGUES, 2003, p.56), constituindo, por isso, uma sabedoria da aparência e da arte, a filosofia socrática julga-se a única verdade. Diante disso, Rodrigues reformula a pergunta feita por Nietzsche: “(...) que ‘ilusão’ é esta que não se sabe apenas ilusão?” (RODRIGUES, 2003, p.87)

O filósofo Jean Lefranc, em seu *Compreender Nietzsche* (2005) , chama-nos atenção para o fato de que não se deve identificar socratismo com apolinismo e cita o próprio Nietzsche:

“Sócrates é o protótipo e o ancestral do homem teórico característico de uma ‘cultura alexandrina’ que é ainda principalmente a nossa. Sobre a maior parte do domínio no qual se estende o gênero helênico, desencadeou-se o sopro devastador deste espírito que se dá a conhecer como esta forma de ‘serenidade grega’ da qual já se tratou e que não é senão um modo senil, improdutivo de ter prazer em existir; esta serenidade é o contrário da sabedoria ‘ingênua’ dos antigos gregos que deve ser como o pleno desabrochar da cultura apolínea, surgindo de um abismo tenebroso, como a vitória que a vontade helênica conquista sobre o sofrimento, sobre a sabedoria do sofrimento, refletindo-se na beleza.” (NIETZSCHE, apud LEFRANC, 2005, p.75)

O aspecto central do questionamento de Nietzsche com relação a essa cultura alexandrina gira, justamente, em torno de sua pretensa capacidade de se atingir a verdadeira essência da vida. Para Nietzsche, a crença “(...) no pensamento e na consciência como capazes de discernir a verdade e o erro, como meios eficientes de eliminar a ilusão e o engano e, principalmente, como ‘guias’ eficazes para conduzir o homem pela vida (...)” (RODRIGUES, 2003, p.87) seria mais do que crença, seria uma profunda ilusão. Dessa forma, questiona-se, por fim, a própria ciência (sua oposição entre verdade e ilusão) e o homem abstrato; este, que perdeu sua pátria mítica e que seria, por isso mesmo, um eterno faminto.

Para Nietzsche, essa crença no poder do pensamento lógico constitui uma metafísica da ciência; no entanto, se a metafísica pode trazer algum alívio para aqueles que buscam a sua companhia, a metafísica da ciência massacra o homem ao impor-lhe “(...) o princípio da realidade e a busca da verdade em detrimento da crença na ilusão e na arte como complementos necessários para o viver (Cf. NT, 145)” (RODRIGUES, 2003, p.87). Segundo Rodrigues, Nietzsche queria mostrar que a cultura ocidental estava enfrentando um terrível mal-estar por estar exposta aos “(...) perigos representados pela ‘ânsia imoderada de conhecimento e verdade’ (...)” (RODRIGUES, 2003, p.104).

Ao contrapor esses dois modos de existência (o do homem trágico e o do homem racional), Nietzsche mostra que havia um combate entre eles: “(...) se a obra de arte trágica fora arrancada de seu destino de poderoso ‘consolo metafísico’ para o homem pelo ‘instinto dialético orientado ao saber e ao otimismo da ciência”, então existe uma ‘luta eterna’ entre a consideração teórica da ciência e a consideração trágica do mundo (Cf. NT, 140)” (RODRIGUES, 2003, p.105). Diante desse embate, Nietzsche toma um claro posicionamento e afirma ser necessário resgatar

“(...) a sabedoria contida naquele conhecimento artístico grego da arte trágica, sabedoria esta que, um dia, falara ao homem da proximidade possível entre verdade e aparência; entre a valorização da ilusão e da beleza e as mais profundas e dolorosas verdades que a vida conteria.” (RODRIGUES, 2003, p.105)

Rodrigues apresenta, então, o que talvez seja o ponto mais polêmico de *O Nascimento da Tragédia*: a proposição de uma nova ciência, fruto de uma “(...) transmutação da ciência em necessidade trágica da arte” (RODRIGUES, 2003, p.105). Segundo a autora, Nietzsche propõe “(...) a transmutação radical dos valores orientados para o saber e para o otimismo da ciência em valores do ‘jogo artístico’ (NT, 188), com os quais a ‘ávida vontade da vida’ (Cf. NT 145) procura convencer o homem do eterno prazer de existir” (RODRIGUES, 2003, p.105). Nesse ponto, Rodrigues faz uma importante ressalva: Nietzsche não questiona a própria ciência, mas certa maneira de se realizá-la, certo

“(…) ‘logocentrismo dogmático’ que, sob a alcunha de ciência, teria isolado o homem no ‘universo do fenômeno’, ignorando aquela ancestral relação entre conhecimento e arte, tão bem conhecida dos artistas trágicos gregos, relação esta responsável por manter o contato constante entre o homem e os mistérios profundos da vida.” (RODRIGUES, 2003, p.107)

Sob esse ponto de vista, seria preciso, portanto, uma ciência que se afastasse da necessidade de atingir uma verdade universal, o que só poderá acontecer

“(…) quando a ciência souber amar, assim como a arte ama, aquilo que permanece mistério sob qualquer ‘desvelamento da verdade’; aquilo que permanece oculto, e é eternamente inalcançável, sob qualquer tentativa de dissecação da realidade, aquela verdade oculta pela vida, que deve, justamente por ser ‘verdade’, continuar oculta.” (RODRIGUES, 2003, p.108)

Insistindo nessa nova forma de ciência, Nietzsche propõe algumas perguntas que o próprio Sócrates deveria se fazer: “(…) será (...) que o não compreensível para mim não é também, desde logo, o incompreensível? Será que não existe um reino da sabedoria, do qual a lógica está proscrita? Será que a arte não é um correlativo necessário e um complemento da ciência? (NT, 124)” (RODRIGUES, 2003, p.109). Sócrates aqui é metonímia para o homem teórico, uma maneira indireta de Nietzsche questionar seus contemporâneos e também todos nós sobre os esforços que empreendemos em busca de uma suposta verdade universal. Nietzsche, inspirado nos pré-socráticos, que conjugavam a arte, o pensamento e o saber, propõe que a arte volte a ter o papel de mediadora entre o homem e o universo que o cerca. Propõe, assim, que se abandone a socrática interpretação do mundo, responsável pela crença de que o pensamento é superior ao corpo, responsável pela negação da contradição e do conflito e de tudo aquilo que se transforma.

No começo deste capítulo, vimos que Nietzsche propunha como método uma filosofia vivida; a partir deste breve estudo que fizemos de *O nascimento da tragédia*, pode-se entender esse contorno pessoal dado a seu fazer filosófico a partir de um matiz diferente, pois existe, nessa presença da subjetividade (tão banida quando se trata da discussão de “verdades”), um reflexo do desejo de se conjugar novamente os dois polos representados por Dionísio e Apolo. Essa aproximação também foi tentada sob o ponto de

vista dos meios de expressão, pois Nietzsche utilizou-se, em seus textos, do aforismo e do poema, recursos totalmente estranhos com relação àqueles utilizados pelos filósofos que seguem o caminho traçado por uma interpretação socrática do mundo. Para Olgária Chaim Feréz, esses recursos refletem uma nova concepção tanto da filosofia quanto do filósofo, pois mostram que

“(…) não se trata mais de procurar o ideal de um conhecimento verdadeiro, mas sim de interpretar e avaliar. A interpretação procuraria fixar o sentido de um fenômeno, sempre parcial e fragmentário; a avaliação tentaria determinar o valor hierárquico desses sentidos, totalizando os fragmentos, sem, no entanto, atenuar ou suprimir a pluralidade. Assim, o aforismo nietzschiano é, simultaneamente, a arte de interpretar e a coisa a ser interpretada, e o poema constitui a arte de avaliar e a própria coisa a ser avaliada. O intérprete seria uma espécie de fisiologista e de médico, aquele que considera os fenômenos como sintomas e fala por aforismos; o avaliador seria o artista que considera e cria perspectivas, falando pelo poema.” (FERÉZ, 1999, p.9)

O filósofo, ao reunir essas capacidades, passaria a ser um artista e médico-legislador e não aquele filósofo que tinha “(…) como tarefa "julgar a vida", opondo a ela valores pretensamente superiores, medindo-a por eles, impondo-lhe limites, condenando-a.” (FERÉZ, 1999, p.9) Esse filósofo habitaria um novo mundo, em que “(…) ciência, arte e filosofia crescem, agora, indissolúvelmente unidas.” (RODRIGUES, 2003, p.110) Nietzsche, em uma carta escrita ao filólogo Erwin Rohde (1845-1898), afirma que a ciência, a arte e a filosofia estavam “(…) crescendo tão juntas dentro dele que ‘em todo caso darei luz a centauros’.” (NIETZSCHE, apud RODRIGUES, 2003, p.110)

Os centauros nascidos de Nietzsche certamente o afastaram cada vez mais do trato com a vida cotidiana; doente e emocionalmente abalado, incompreendido pelos de seu tempo, encontrou a morte com apenas 56 anos. O questionamento proposto por esse filósofo dionisíaco, maneira como ele próprio muitas vezes se referiu a si mesmo, traz-nos um desafio gigantesco. Nietzsche ensina-nos que não precisamos mais ser o que ainda somos. Numa sociedade como a nossa em que a verdade reina como deusa imbatível, é tarefa hercúlea propor novamente que o homem pode relacionar-se com o desconhecido sem ter que domesticá-lo, que pode tecer a ilusão da arte sobre um mistério que jamais

poderá ser revelado. Alguns, no entanto, aceitam essa tarefa, despertam as potências dionisíacas e apolíneas dentro de si e tecem, novamente, tramas imemoriais. Talvez alguns de nós possam ouvir a música que sai desses fios, possam contemplar nessas tramas “(...) os estados ancestrais e inumeráveis, em relação aos quais parecemos, hoje, ter perdido o fio.” (OMAR, 1997, p.08)

III. A velha guarda: Faces do grotesco

O carnaval brasileiro tem suas origens em festividades as quais tinham lugar na Roma Antiga – as Saturnália – e que tinham início no dia 17 de dezembro, com ritos em honra a Saturno. Esse festival durava, na época de Cícero (106 a.C.- 43 a.C), cerca de 17 dias e era tido como o mais popular da Roma antiga, tanto que o poeta Catulo (87 ou 84 a.C. - 57 ou 54 a.C.) descreve-o como o “melhor dos dias” e o filósofo Sêneca (4 a.C.- 65 a.D.) chegou a se queixar de que, durante as Saturnália, “toda a multidão se entregava aos prazeres”. Essa popularidade devia-se ao fato de tal festividade ser marcada por uma extrema

“(…) liberdade de costumes, inversão de comportamentos, diversão e jogos (muitos proibidos em outras épocas do ano) e suspensão das atividades políticas, econômicas, militares e religiosas (com exceção dos ritos dedicados a Saturno no primeiro dia das festas).” (CESILA, 2005, p.274)

Já na base de sua origem, esses festejos apresentavam uma forte oposição, pois esse prazer excessivo neles envolvidos ocorria em um contexto de honra a Saturno, deus associado às regras, aos limites, às ordens, à estrutura e contrário, portanto, a qualquer manifestação pautada por excessos. Descendente das Saturnália é o Entrudo português, festa carnavalesca de origem medieval, introduzida no Brasil já no século XVI e que encontrou muita resistência por parte das autoridades coloniais, que nele viam um elemento por demasiado perturbador da ordem, graças à série de inversões que também caracteriza esse tipo de festa. Em seu *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1965), o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), ao propor sua leitura inovadora da obra literária de François Rabelais (1494-1553), desenvolveu uma reflexão central para se entender o espírito dessas inversões presentes no carnaval.

Bakhtin mostra-nos como o carnaval medieval e outras festas populares cômicas representavam uma “(...) fuga provisória dos moldes da vida ordinária (isto é, oficial)” (BAKHTIN, 2010, p.6) ao oferecerem “(...) uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado (...)” (BAKHTIN, 2010, p.5). Isso permitia a criação do que Bakhtin chamou de “dualidade do mundo” que, segundo ele, deve ser levada em consideração se se deseja realmente

entender a consciência cultural da Idade Média e do Renascimento. Esse posicionamento de Bakhtin era totalmente novo e, até mesmo, revolucionário, porque percebia a necessidade de se abrir mão de interpretações literárias que fossem puramente baseadas no cânone burguês e consagrado. Assim, ao se evitar os limites do cânone interpretativo e ao propor buscar-se, nas fontes populares, a razão de ser de alguns procedimentos literários, uma nova gama de possibilidades interpretativas tornou-se possível.

Nesse livro, um dos primeiros aspectos do carnaval a ser levantado por Bakhtin é a teatralização existente nessa festa, a qual não é puramente artística (como um espetáculo teatral), mas coloca-se “(...) nas fronteiras entre a arte e a vida” (BAKHTIN, 2010, p.6). O autor afirma que, no carnaval, “(...) é a própria vida que representa e interpreta (...) uma outra forma livre de sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada” (BAKHTIN, 2010, p.7). Essa possibilidade de transformação advém da quebra das regras cotidianas que impediriam a renovação da sociedade, a qual só podia alcançar

“(...) sua plenitude e sua pureza, sem distorções, no carnaval e em outras festas populares e públicas. Nessa circunstância, a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade e abundância.” (BAKHTIN, 2010, p.8)

Nessa segunda vida, era central “(...) a abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”¹¹ (BAKHTIN, 2010, p.8), uma situação que, para Bakhtin, permitia que o indivíduo estabelecesse “(...) relações novas, verdadeiramente humanas, com seus semelhantes” (BAKHTIN, 2010, p.9). Tais relações, por sua vez, obrigavam as pessoas a contemplarem o mundo a partir de uma nova perspectiva. Um interessante aspecto resultante dessa quebra das hierarquias era o surgimento de uma linguagem carnavalesca, proveniente de “(...) formas especiais de vocabulário e de gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência” (BAKHTIN, 2010,

¹¹ Como veremos adiante, essa suspensão da hierarquia possibilita o que o antropólogo escocês Victor Turner chama de *communitas*.

p.9). A principal característica dessa linguagem é a percepção da realidade de modo contrário ao cotidiano, permitindo, assim, “(...) permutações constantes do alto e do baixo (‘a roda’), da face e do traseiro, e (...) diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões (...)” (BAKHTIN, 2010, p.10)

Outro aspecto da obra de Rabelais estudado por Bakhtin e que interessa a este trabalho é o “realismo grotesco”, o qual também se relaciona fortemente com a cultura cômica popular. O filósofo russo mostra-nos que o termo grotesco se referia, originalmente, a uma pintura ornamental encontrada, no final do século XV, nos subterrâneos das Termas de Tito, em Roma. Essa pintura estava localizada em uma gruta e, como em italiano, o termo para essa palavra é *grotta*, daí a utilização do termo “grotesco” ao tipo de pintura ali encontrado. Segundo Bakhtin, a descoberta dessas pinturas

“(...) surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem esses ‘reinos naturais’ no quadro habitual do mundo: no grotesco, essas fronteiras são audaciosamente superadas. Tampouco se percebe a imobilidade habitual típica da pintura da realidade: o movimento deixa de ser o de formas completamente acabadas – vegetais e animais – num universo também totalmente acabado e estável; metamorfoseia-se em movimento interno da própria existência e exprime-se na transmutação de certas formas em outras, no eterno *inacabamento* da existência.” (BAKHTIN, 2010, p.28)

Ainda segundo Bakhtin, a primeira descrição e avaliação do grotesco foi feita por Vasari (1511-1574), baseado em um julgamento de Vitruvius (70 a.C. - 25 a.C.) Este

“(...) condenava a nova moda ‘bárbara’ que consistia em ‘borrar as paredes com monstros em vez de pintar imagens claras do mundo dos objetos’; em outras palavras, condenava o estilo grotesco a partir de posições clássicas, como uma violação brutal das formas e proporções ‘naturais’.” (BAKHTIN, 2010, p.29)

Essa avaliação negativa por parte de duas mentalidades centrais da cultura apolínea do Renascimento já mostra o lugar periférico que não apenas o grotesco, mas as formas de

cultura populares e carnavalescas teriam nos séculos vindouros. Bakhtin aponta como, na segunda metade do século XVII, por exemplo,

“(…) assiste-se a um processo de redução, falsificação e empobrecimento progressivos das formas dos ritos e espetáculos carnavalescos populares. (...) Os antigos privilégios da praça pública em festa restringem-se cada vez mais. A visão do mundo carnavalesco, particular, com seu universalismo, suas ousadias, seu caráter utópico e sua orientação para o futuro, começa a transformar-se em simples humor festivo.” (BAKHTIN, 2010, p.30)

Essa transformação sofrida pela visão carnavalesca do mundo parece corresponder a mais um banimento das forças dionisíacas. Já vimos como tais forças haviam sido expurgadas da tragédia grega por meio da vitória do homem racional sobre o homem trágico. Parece que, assim expulsas, mantiveram-se nas festas carnavalescas, mas aí também, tal como aponta Bakhtin, foram perdendo espaço para o “(...) simples humor festivo.” (BAKHTIN, 2010, p.30) Mesmo com a possibilidade de a renovação trazida pelo carnaval estar em risco, Bakhtin afirma que ela sobreviveu às pressões do que ele denominou de “estatização da vida pública”, e o carnaval “Embora reduzido e debilitado, continua ainda assim a fecundar os diversos domínios da vida e da cultura.” (BAKHTIN, 2010, p.30)

Uma das características centrais do grotesco e que, como veremos oportunamente, é central no carnaval é o fato de “O cósmico, o social e o corporal estarem ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo” (BAKHTIN, 2010, p.17). Essa ligação entre diferentes níveis da existência faz com que o corpo adquira um caráter cósmico e universal, sendo “(...) magnífico, exagerado e infinito. Esse exagero tem um caráter positivo e afirmativo. O centro capital de todas essas imagens da vida material e corporal são a fertilidade, o crescimento e a superabundância.” (BAKHTIN, 2010, p.17)

Se, por um lado, mostra-se a exuberância dos aspectos corporais, por outro deslocam-se aspectos do nível espiritual, devido ao que Bakhtin denomina de *rebaixamento*, ou seja, “(...) a transferência ao plano material e corporal, o da terra e o do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”

(BAKHTIN, 2010, p.17). Para ilustrar esse conceito, o autor explica-nos os procedimentos textuais presentes numa paródia latina medieval, intitulada *Coena Cypriani* (*A Ceia de Ciprião*), cujo procedimento tipicamente medieval “(...) consistia em transferir cerimônias e ritos elevados ao plano material e corporal (...)” (BAKHTIN, 2010, p.18)

Procedimento semelhante é observado na *Antropologia da Face Gloriosa*. No texto “O que são as faces gloriosas?”, que, como visto anteriormente, abre esse livro, Omar justifica a razão pela qual as faces por ele captadas seriam gloriosas. Tais faces são aquelas que “vivem sentimentos gloriosos, e gloriosos tormentos” (OMAR, 1997, p.7). O próprio Omar afirma, logo após essa primeira definição, que a expressão “glorioso” é proveniente de uma analogia com a noção de “(...) ‘corpos gloriosos’, que, segundo a doutrina católica, são os corpos existentes no céu e prontos para a Ressurreição (...)” (OMAR, 1997, p.7). A referência que Omar faz à doutrina católica é bastante vaga e parece, à primeira vista, carente de veracidade teológica. No entanto, o conceito utilizado por Omar encontra-se presente, por exemplo, na *Suma teológica* (escrita entre 1265 e 1273) de São Tomás de Aquino (1225-1274), em que temos uma explanação sobre o que aconteceria com o corpo e com a alma *após* a ressurreição. Quando procura demonstrar o que aconteceria, no momento da ressurreição, com os corpos dos santos e também, por derivação, com os corpos das pessoas comuns, São Tomás explica a ideia de corpos gloriosos: “nenhum corpo será mais forte que o dos santos, dos quais diz o Apóstolo: semeia-se em vileza, ressuscitará em glória. Logo, serão impassíveis.”¹²

A noção desenvolvida é a de que tais corpos, quando nesse estado, não podem sofrer degenerescência alguma (nem física, nem moral): “são impassíveis os corpos gloriosos, pois não podem ser privados de nenhuma das suas perfeições.”¹³ Ao se conceber as faces gloriosas como uma analogia aos corpos gloriosos da doutrina católica, tal como os apresenta São Tomás, tem-se como característica central o fato de que tais corpos não poderiam ser tocados pela mão degeneradora do tempo. No tempo eterno da ressurreição da

¹² Essa citação de São Tomás foi retirada da *Summa Theologica*, “Questão 82: Da impassibilidade dos corpos dos bem-aventurados resurrectos.” Conforme texto presente em: <http://www.permanencia.org.br/drupal/node/3158>. Acesso em: 28/01/2013.

¹³ Idem; ibidem.

carne, os corpos não passariam mais por nenhum processo de deteriorização; mais do que isso, recobririam certa perfeição que, como obra divina que são, ser-lhes-ia nata. Esses aspectos relativos aos corpos gloriosos presentes numa certa esfera espiritual católica são, por meio da definição proposta por Omar, atribuídos às faces por ele fotografadas. Aqui o caminho é duplo: as faces são gloriosas porque vivem sentimentos gloriosos, aqueles pertencentes a outra esfera da existência, uma esfera do sublime, do sagrado; e são também gloriosas porque, graças ao ato fotográfico, mantêm-se intocadas pelo tempo e, graças também a esse ato, são levadas à sua perfeição.

Ao fazer essa espécie de empréstimo doutrinário, Omar opera um dos procedimentos observados por Bakhtin na festa carnavalesca: o rebaixamento de aspectos do nível espiritual ao nível corporal. Além disso, ao sugerir o poder de criação do ato fotográfico, realiza outra inversão: o fotógrafo é uma espécie de criador, de demiurgo, beirando, sempre com jocosidade dionisíaca, as raias do sagrado.

Quanto ao rebaixamento, podemos, inclusive, afirmar que Omar o carrega ainda mais ao atribuir a uma situação de carnaval, ápice de uma celebração profana, dionisíaca, conceitos provenientes não só da teologia católica, como também de uma situação de elevado grau de pureza, já que a definição de “corpos gloriosos” corresponde a seres puríssimos e, por isso mesmo, gloriosos. Trata-se, portanto, de um rebaixamento bastante acentuado, pois não ocorre apenas do religioso ao não religioso, mas do mais alto religioso (as almas gloriosas) ao mais baixo profano (o carnaval).

Outro momento de rebaixamento ocorre quando Omar, também em “O que são as faces gloriosas?”, afirma que as faces da *AFG* estariam numa galeria de retratos que, segundo Omar, formaria uma nova morada no castelo interior de Santa Teresa D’Ávila, uma “Morada indispensável, onde, mais cedo ou mais tarde, teremos de nos demorar algum tempo, se quisermos passar ao aposento seguinte.” (OMAR, 1997, p.8)

As Moradas do Castelo Interior (1588) são um tratado místico escrito pela reformadora espanhola da ordem das carmelitas descalças, Santa Teresa D’Ávila (1515-1582). Nesse tratado, a alma é desenhada como um castelo composto de aposentos concêntricos. A partir da noção paradoxal de que era possível entrar em si mesmo, a santa

propõe um caminho de interiorização que atravessaria esse castelo e levaria a um quarto central, aposento feito do mais puro diamante, em que a alma se encontraria com Deus. Nesse trajeto, são descritas minuciosamente sete moradas, os aposentos de passagem que representariam estágios de purificação, de ascese.

No *Castelo Interior*, desde a morada mais externa, povoada por espécies de vermes (as *savandijas*), que habitariam os estados mais impuros da alma, até o mais depurado quarto central, em que a alma atingiu seu grau máximo de purificação e pode finalmente encontrar o seu amado esposo (Deus), a reformadora espanhola retorce a linguagem à exaustão para dar conta de representar as sutilezas da alma. Esse esforço expressivo fez de Santa Teresa um dos nomes máximos do barroco espanhol, reconhecida por sua prosa vigorosa, desatinada (como ela mesma dizia), e também por sua vida marcada por acontecimentos extraordinários, que lhe tornaram conhecida como a Santa do êxtase.

Ao inventar uma galeria de retratos para o castelo interior (“Mas o que seria de um castelo sem uma galeria de retratos?” (OMAR, 1997, p.08)), Omar opera mais um rebaixamento ao trazer a uma esfera do sagrado suas faces gloriosas, tão materialmente representadas, já que aqui são enunciadas como quadros de uma galeria. Ao dialogar com um dos maiores nomes do barroco espanhol, Omar dá uma pista falsa, colhida por muitos dos que escreveram sobre ele e que afirmam que sua obra, pelos excessos e contrastes, é barroca. No entanto, o estudo do grotesco, tal como proposto por Bakhtin, mostra-nos que os excessos de composição visual e linguística presentes na *AFG* são, na realidade, anteriores ao barroco. São uma manifestação da cultura carnavalesca, presentes, como vimos anteriormente, desde tempos imemoriais.

Como dissemos anteriormente, Santa Teresa é conhecida como a Santa do êxtase. O êxtase místico, apesar de marcar a vida de inúmeros santos católicos, adquiriu nessa santa um contorno muito particular, na medida em que era vivenciado por ela, de maneira intensa, em uma dimensão corpórea. Em um de seus livros mais conhecidos, *O Livro da Vida* (1562), narra um situação de êxtase em que o seu encontro com Deus é marcado pela presença de um anjo:

“Vi a meu lado um anjo que se encontrava à minha esquerda, em forma humana. (...) O anjo era de pequena estatura e muito bonito; seu rosto estava luminoso como se fosse um dos anjos mais elevados que são completamente de fogo. (...) Levava na mão uma grande espada de fogo, cuja ponta parecia uma brasa reluzente. Me parecia que, por momentos, cravava a espada em meu coração e me transpassava as entranhas e, quando tirava a espada, me parecia que as entranhas me escapavam com ela, e me sentia arder no maior amor de Deus. A dor era tão intensa, que me fazia gemer, mas, ao mesmo tempo, a doçura daquela pena excessiva era tão extraordinária, que eu não deveria ter querido ver-me livre dela.”¹⁴ (D’ÁVILA, 2001, p. 212)

A cena aí narrada mostra-nos essa relação entre o plano espiritual e o corpóreo, pois o anjo fere o corpo da Santa com sua espada de ouro a ponto de lhe trespassar as entranhas. O resultado disso é um misto de dor e prazer, refletido nos gemidos da Santa. Essa vivência do sagrado no plano corporal é, num certo sentido, similar àquela vista nas faces apresentadas por Omar, por meio das quais ele tenta mostrar a dimensão humana e profunda dos festejos carnavalescos. O começo desse percurso rumo a certa sacralização do carnaval dá-se quando o autor insere seus retratos no interior do castelo de Santa Teresa.

Ao propor essa galeria de retratos como mais uma morada do castelo interior, Omar insinua um *sui generis* percurso de leitura, pois trata o observador como se este estivesse numa situação de depuração mística, pois, devido a um processo de ascese, estaria entrando nesse castelo, em que se realizaria o êxtase do encontro com o amante divino. Para que tal processo, no entanto, pudesse ser levado a cabo, algo de ancestral deveria ser observado e reconhecido: com imagens do transe dionisíaco do carnaval brasileiro, o espectador entraria em contato com certa ancestralidade, plena também de êxtase. Assim, estaria delineado um percurso do êxtase profano ao religioso, em uma nova ordem em que esses êxtases não podem mais ser vistos de maneira separada e meramente oposta. O rebaixamento é aqui uma via de mão dupla: o nível sagrado parece descer ao profano e este parece ascender àquele.

¹⁴ A tradução é minha.

A noção de gloriiosidade, além de rebaixada, receberá, na *AFG*, um matiz totalmente distinto, quase contraditório, pois ela será não somente atribuída a uma situação de carnaval, como também a rostos que se afastam dos valores comumente associados ao belo. Para entendermos em que consiste esse rebaixamento, podemos recorrer a outro aspecto da noção de realismo grotesco desenvolvida por Bakhtin. Tal realismo seria caracterizado também por uma preferência por imagens relativas ao corpo, à bebida, à comida, à satisfação de necessidades naturais e da vida sexual. Percebe-se aqui uma espécie de método de construção de imagens o qual

“(…) procede de uma época muito antiga: encontramos-lo na mitologia e na arte arcaica de todos os povos, inclusive na arte pré-clássica dos gregos e romanos. Não desaparece tampouco na época clássica; excluído da arte oficial, continua vivendo e desenvolvendo-se em certos domínios ‘inferiores’ não-canônicos: o das artes plásticas cômicas, sobretudo as miniaturas, como, por exemplo, as estatuetas de terracota (...), as máscaras cômicas, silênios, demônios da fecundidade, estatuetas extremamente populares do disforme Tersites etc. (...)”
(BAKHTIN, 2010, p.27)

No realismo grotesco, o corpo ganha uma posição extremamente central; no entanto, a sua aceção é marcadamente diferente daquela que vigora a partir da antiguidade Clássica e que volta à cena no Classicismo:

“(…) O corpo e as coisas individuais não coincidem ainda consigo mesmo, não são idênticos a si mesmos, como no realismo naturalista dos séculos posteriores; formam parte ainda do conjunto material e corporal do mundo em crescimento e ultrapassam, portanto, os limites do seu individualismo; o particular e o universal estão ainda fundidos numa unidade contraditória.”
(BAKHTIN, 2010, p.21)

Veem-se nesse corpo, assim, traços que o identificariam a uma essência em particular, mas que, ao mesmo tempo, apontariam para a dimensão do coletivo. Em outros termos, percebe-se o individual que, ao mesmo tempo, sugere a quase negação dele próprio, pois o direciona para a coletividade. Além dessa contradição quanto aos

aspectos individuais e coletivos das imagens grotescas, Bakhtin ressalta a natureza original dessas imagens, a qual seria proveniente do fato de elas diferenciarem-se

“(...) claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se considerada sob o ponto de vista da estética ‘clássica’, isto é, da estética da *vida cotidiana preestabelecida e completa*. (...) São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento.” (BAKHTIN, 2010, p.22)

Para acentuar a incompletude desse corpo, o procedimento encontrado é o de dar

ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. (...)” (BAKHTIN, 2010, p.23)

Para Bakhtin, o corpo grotesco é aberto e incompleto e

“(...) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico e representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos. Nessa tendência, o corpo representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá à luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar.” (BAKHTIN, 2010, p.24)

Para clarear ainda mais o conceito, Bakhtin especifica as características do corpo apolíneo, pleno de perfeição e completude. Tal corpo é marcado por sua individualidade e, por isso,

“(...) elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo o que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias (que têm a significação de novos brotos, rebentos), tapam-se os orifícios, faz-se abstração do estado

perpetuamente imperfeito do corpo e que, em geral, passam despercebidos, como a concepção, a gravidez, o parto e a agonia.” (BAKHTIN, 2010, p.26)

Em seguida, Bakhtin ressalta o fato de que, para os cânones dessa estética apolínea, seja compreensível que o corpo do realismo grotesco “(...) pareça monstruoso, horrível e disforme. É um corpo que não tem lugar na ‘estética do belo’ forjada na época moderna” (BAKHTIN, 2010, p.26). E, mais uma vez, o autor marca a necessidade de se romper com o cânone clássico, por ser inadmissível a interpretação dos parâmetros do grotesco a partir de critérios que lhe sejam externos, o que faz com que se vejam no grotesco apenas os aspectos que se afastam do cânone; assim, “(...) O cânone grotesco deve ser julgado dentro de seu próprio sistema” (BAKHTIN, 2010, p.26).

Para entendermos o carnaval brasileiro e a *Antropologia da Face Gloriosa* temos, necessariamente, de lidar com as categorias trazidas pelo grotesco, pois estas são o procedimento central na festa carnavalesca, que não apenas é retratada pelas imagens de Omar, mas que servem como parâmetro de composição fotográfica. Ainda segundo Bakhtin, o grotesco carnavalesco

“(...) ilumina a ousadia da invenção, permite associar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe e, portanto, permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.” (BAKHTIN, 2010, p.30)

Numa sociedade evidentemente marcada por critérios de beleza apolíneos, a percepção de que as formas do grotesco trariam essa possibilidade de uma nova ordem é extremamente difícil de ser alcançada. No entanto, Omar recupera, em suas fotografias, a noção de universo em movimento, em devir, ideia central não somente na filosofia pré-socrática, como também na concepção do corpo grotesco. Tais conceitos são tão estranhos à nossa mentalidade que, diante de imagens tão carregadas e disformes, muitas vezes apenas rimos, de forma negativa e quase triste. Rimos de tão absolutamente distanciados que estamos desse universo grotesco, porque o belo que nos aprisiona é perfeito, imóvel, quase como um cadáver embalsamado. Que é tido como vivo.

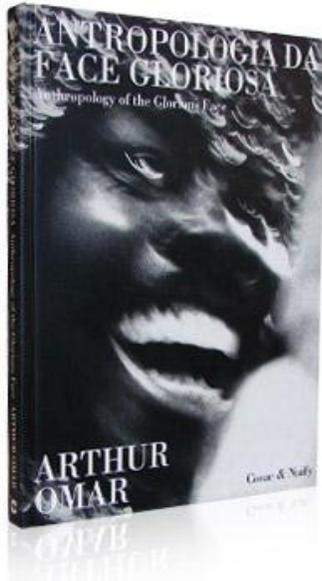
IV. A ala pseudo-apolínea dos antropólogos

1. Ritual

Algumas das proposições do próprio Omar no texto de abertura da *AFG*, intitulado “O que são as Faces Gloriosas?” mostram-nos a necessidade, por parte do fotógrafo, de definir o objeto por ele retratado. O adjetivo “glorioso” é que imprime essa necessidade, já que, se estivéssemos diante de um mero “Antropologia da Face” talvez o estranhamento não fosse tão grande. No entanto, antes de refletirmos sobre esse adjetivo, o substantivo empregado por Omar merece um pouco mais de atenção. A escolha do termo “face”, ao invés de seu sinônimo “rosto”, é bastante indicativa, já que o primeiro ativa, no interior de uma cultura com fortes traços cristãos como é a brasileira, um campo semântico quase necessariamente religioso. Isso se dá seja quando esse termo relaciona-se à face de Deus, como em “Disse o Senhor a Moisés: Não me poderá ver a face, porquanto homem nenhum verá a minha face e viverá... tu me verás pelas costas; mas a minha face não se verá” (Êxodo 33:17,20,23); seja quando se relaciona ao rosto humano, como ocorre no Sermão da Montanha, quando Jesus ensina a proibição da cólera, do ódio e da vingança e diz a Pedro para que ofereça a *outra face* e ame seus inimigos¹⁵. O uso do português brasileiro cotidiano parece corroborar essa inclinação semântica desse termo, pois não o encontramos em nossa linguagem usual. Raramente ouviremos a proposição “ela tem uma face bonita”, mas, sim, o seu equivalente “ela tem um rosto bonito”.

Se, por acaso, foge-nos num primeiro momento essa ativação semântica religiosa do termo “face”, o adjetivo “gloriosa” pode empurrar-nos para o alto, como pretendem algumas das proposições feitas por Omar em seu texto “O que são as faces gloriosas?”. No entanto, na imagem representada na capa da *AFG*, veem-se as lantejoulas (quase *neon*) da roupa do negro de largo sorriso. Vem-nos à mente a glória propriamente humana, ápice de uma situação, sinônimo de vitória (como na expressão “momento de glória”):

¹⁵ Essa referência ao Sermão da Montanha é comumente ouvida por aqueles que estão, de alguma maneira, relacionados com o catolicismo. Porém, o termo grego referente ao português “face” não é o mesmo presente na citação que fizemos do Êxodo e em Mateus 5, 39 (em que há a referência ao “Sermão da Montanha”). Na realidade, em grego há termos diferentes para se referir à face de Deus e à face humana; não há, em português, termos similares. Assim, usamos apenas o termo “face” para o rosto divino e para o humano.



Ao vermos essa capa, o sentido mítico religioso talvez não seja imediato, dada a presença da foto e sua assimilação ao carnaval. Ainda que os elementos que façam referência a essa festa sejam mínimos, há algo de irremediavelmente carnavalesco nesses brilhos e alegria. O leitor brasileiro bem o reconhece.

Ao abirmos o livro, porém, somos forçados a matizar nosso percurso, já que o autor mostra-nos que é necessário entender as “faces gloriosas” a partir do fato de que elas vivem uma situação especial:

“São aquelas que vivem atitudes de passagem. Porque não duram mais que breves instantes, frações de sentimentos alterados entre alegria e tristeza, amor e ódio, o entusiasmo e a retração. Não são nem uma coisa, nem outra, mas tudo ao mesmo tempo. Evocação de períodos míticos e selvagens. Faces que vivem sentimentos gloriosos, e gloriosos tormentos.” (OMAR, 1997, p.7).
(grifos nossos)

Essa primeira definição apresenta alguns termos bastante significativos. Primeiramente, o verbo “viver”; ao utilizá-lo, ao invés de usar o verbo “estar¹⁶”, que é comumente associado ao termo “passagem” (como em “estou de passagem”), o autor marca a situação representada como sendo de plena existência, de ato, de ser. Isso será também reforçado pelo substantivo “atitudes”, cujas duas primeiras definições dadas pelo dicionário Houaiss são bastante reveladoras quanto às especificidades dos seres captados por Omar:

“ 1. maneira como o corpo (humano ou animal) está posicionado; pose, posição, postura (...);

2. comportamento ditado por disposição interior; maneira de agir em relação a pessoa, objeto, situação etc.; maneira, conduta (...).” (HOUAISS, versão eletrônica)

Interessa frisar que a primeira definição faz referência direta ao corpo, o que, por sua vez (mais evidente ainda no caso da palavra “pose”), já pode apontar à representação desse corpo (por meio da fotografia); a segunda definição vai além da superfície corpórea ao sinalizar que a atitude seria um agir (um comportamento), ditado por um desejo (uma disposição) que o alimenta. Vemos nessas definições que o termo “atitude” carrega em si a noção de corpo (em sua materialidade) e de espírito (aqui entendido como lugar de gestação das vontades). O uso do termo “atitude”, portanto, mostra-nos que tanto espírito e corpo estariam em uma situação bastante específica: *em* “passagem” (e não *de*, preposição que traria mais claramente a sensação de transitoriedade, já que o “em” parece trazer uma noção espacial, um lugar, quase um processo).

¹⁶ O verbo “estar” traz, em oposição ao verbo “ser”, a noção de algo que é impermanente, momentâneo. Nesse sentido, é bem interessante verificar a etimologia do termo “estar”, conforme nos mostra o dicionário Houaiss: “lat. *sto,as,stēti,stātum,āre* : estar de pé, em posição vertical, firme”. É uma firmeza momentânea, pois o estar de pé não é um estado duradouro. Já o verbo “ser” aponta para um sentido de permanência, de mostrar algo que é intrínseco ao ser a que se refere. Esse verbo tem uma etimologia oposta à do “estar”: “lat. *sedēo,es,sēdi,sessum,sedēre* 'estar sentado, assentar-se, ficar sentado' ” – ainda conforme o dicionário Houaiss. O “sentar” apontaria, assim, a uma permanência, em oposição à transitoriedade do “estar em pé”. Cf. em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=estar> e em <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=ser> . Acesso em 15/02/2013.

A referência direta aqui é à noção de “rito de passagem”, conceito que nomeia, em muitas culturas, a passagem de um estado social (ou ontológico) a outro:

“(…) os ritos de passagem desempenham um papel importante na vida do homem religioso. É certo que o rito de passagem por excelência é representado pelo início da puberdade, a passagem de uma faixa de idade a outra (da infância ou adolescência à juventude). Mas há também ritos de passagem no nascimento, no casamento e na morte, e pode-se dizer que, em cada um desses casos, se trata sempre de uma iniciação, pois envolve sempre uma mudança radical de regime ontológico e estatuto social.” (ELIADE, 2008, p.89)

A situação vivida por um folião no carnaval não é, do ponto de vista de sua funcionalidade, a de um neófito em um rito de passagem tal como definido nesse fragmento do livro *O Sagrado e o Profano* (1959), escrito pelo historiador das religiões Mircea Eliade (1907-1986). Isso porque a cerimônia carnavalesca não levaria a uma mudança de estatuto social ou ontológico tal qual a observada, por exemplo, em um ritual de maturidade, do qual um jovem sairia reconhecidamente adulto e teria, assim, outro papel social. A natureza do rito carnavalesco tem um desenho diverso e parece uma *passagem* que, por fim, recai sobre o ponto anterior a essa mesma passagem; tal desenho bastante particular pode ser explorado por meio do estudo sobre os ritos de passagem formulado pelo antropólogo Arnold Van Gennep (1873-1957) em *Os ritos de Passagem* (1909), e desenvolvido por Victor Turner (1920-1983), em seu texto “Betwixt and Between: The Liminal Period”, capítulo central de *A Floresta de Símbolos – Aspectos do Ritual Ndembu* (1967).

Nesse capítulo, Turner apresenta-nos as três fases constituintes do rito de passagem, conforme indicadas por Van Gennep. A “separação” – que compreende um comportamento simbólico – é a primeira delas e significa o afastamento de um ponto fixo original na estrutura social ou com relação a determinadas condições culturais (Turner, 1967, p.94). A etapa posterior a essa é o período liminal; nesse período, o estado da pessoa que passa pelo rito é ambíguo, já que se observam aqui características que têm pouco ou nenhum dos atributos do estado anterior ou posterior ao rito (Turner, 1967, p.94). Já o último período é o da “agregação”, que corresponde à consumação propriamente do rito, quando um estado de estabilidade é mais uma vez alcançado.

Podemos aplicar essas fases à situação de carnaval para compreendermos o momento captado pelas lentes de Omar. O estágio de separação seria aquele em que a pessoa deixa seu estatuto ordinário e passa a ser o folião; uma marca concreta dessa separação é a troca das roupas cotidianas por fantasias ou por elementos que fariam referência a elas (uma chupeta enorme, um chapéu de marinheiro ou de pirata etc.). Essa fase termina quando o folião imerge na situação carnavalesca e a vivencia em sua plenitude, o que caracteriza, então, o período liminal.

É justamente ao período liminal que, ao estudar os ritos de passagem tradicionais, Turner dedica a maior parte de suas reflexões. Isso se deve à complexidade da experiência envolvida durante essa fase. Para esse autor, existe uma “liminal persona”, a qual é um ser em transição, definido por um nome e por um conjunto de símbolos. Num rito de passagem tradicional, essa “liminal persona” tem certa invisibilidade, consequência do fato de ela não ser o que foi e ainda não ser o que será. Não há, portanto, uma possibilidade de reconhecimento efetivo dessa pessoa, já que está justamente em processo de gestação. Tal gestação, no entanto, advém de uma morte; no caso de um ritual de maturidade, por exemplo, a criança já está morta, mas o adulto não nasceu. Essa suspensão é o aspecto central do período liminal e será a responsável por conferir-lhe uma natureza extremamente ambígua, a qual será refletida na linguagem que tentar comunicar esse estado singular. O paradoxo será, portanto, a figura marcante nos relatos sobre tal período.

No caso das imagens carnavalescas presentes na *AFG*, esse estado liminal é o que nos interessa, já que tais imagens correspondem ao folião em plena “atitude de passagem”, como o denominou Omar. Para nos aprofundarmos na compreensão da limialidade presente no carnaval, o estudo *Escola de Samba, Ritual e Sociedade* (1978), de José Sávio Leopoldi, é de extrema ajuda, já que esse autor emprega as categorias de Turner para desenvolver seu estudo sobre o carnaval brasileiro. Primeiramente, o autor mostra-nos como o termo “ritual” deve ser entendido em uma acepção mais ampla:

“Para a interpretação que nos propomos efetivar do desfile das Escolas de Samba como um ritual discursivo sobre a estrutura social, tomamos o *ritual* na acepção mais ampla do termo, isto é, como categoria que abrange não só as manifestações de caráter religioso, mas também as que não possuindo conotação

religiosa são suscetíveis de expressar aspectos cruciais da estrutura da sociedade em que ocorrem.” (LEOPOLDI, 1978, p.21)

A noção de “ritual discursivo sobre a estrutura social” parece-nos bastante interessante para refletirmos sobre a maneira como Omar acaba por conceber sua estética verbal e visual carnavalescas, como veremos ao estudarmos o papel da escrita na *AFG*. Por ora, é importante acentuarmos o fato de Leopoldi compreender o termo “ritual” fora das esferas religiosas, o que poderia permitir ao carnaval, atividade eminentemente profana, ser pensado em termos de categorias originariamente relativas ao domínio do sagrado.

A noção de “ritual discursivo” parece antecipar a de “drama”, trabalhada em livro posterior de Roberto da Matta, intitulado *Carnavais, Malandros e heróis* (1979). Da Matta também se aproxima da definição de Leopoldi pelo fato de distanciar a noção de ritual da esfera do sagrado, por isso afirma que o ritual não se diferencia da noção de cerimonial (distinção anteriormente feita por Turner em “Betwixt and Between: The Liminal Period”, baseando-se, justamente, na presença do nível sagrado como elemento diferenciador entre “ritual” e “cerimonial”). Em sua definição, Da Matta afirma que o ritual não deve ser concebido pela presença de traços positivos e substantivos, ou seja, por traços que lhe seriam necessariamente constituintes e que lhe definiram a natureza, mas sim por meio dos contrastes que existem entre o ritual e a vida cotidiana. Assim, o ponto central de sua definição de ritual são

“(…) as oposições básicas entre sequências e ações dramáticas que todo ato cerimonial ou ritual deve necessariamente conter, construir e elaborar. O ritual, assim, jogaria muito mais com o drama¹⁷ – que permite a consciência do mundo social – do que com algum componente místico ou mágico.” (Da Matta, 1979, p.36/37)

Da Matta, assim como Leopoldi e Turner, afirma a importância que os rituais têm para a promoção e a construção de um caráter social. Nesse sentido, o ritual torna-se uma região “(…) privilegiada para se penetrar no coração cultural de uma sociedade, na sua ideologia dominante, no seu coração de valores” (Da Matta, 1979, p.24). Essa importância

¹⁷ O termo “drama” é entendido aqui no sentido de encenação; nesse sentido, o ritual teria um conjunto de gestos que lhe seriam típicos e que fariam com que o observador o reconhecesse como tal.

do ritual dá-se porque ele permite a tomada de consciência do que o autor chamou de “(...) certas cristalizações sociais mais profundas que a sociedade deseja situar como parte dos seus ideais ‘eternos’ (...)” (Da Matta, 1979, p.24). Tais ideais seriam extraídos do “(...) manancial que constitui a história de sua sociedade (...)” (Da Matta, 1979, p.24), que traria a uma determinada sociedade:

“(...) um conjunto limitado de fatos para servirem como os pontos básicos de sua perspectiva diante das coisas. É precisamente isso o que ocorre no caso de um cerimonial como o carnaval, onde todo um conjunto de fatores social e historicamente dados é combinado e recombinao para realizar o que percebemos como o carnaval antigo ou moderno, do interior ou da capital, do Norte ou do Sul, dos ricos e dos pobres.” (Da Matta, 1979, p.24)

Da Matta define o carnaval como um momento a-histórico ou até mesmo anti-histórico, já que seria uma situação social que é concebida como imutável. Nessa situação, teríamos uma noção de tempo que poderia se aproximar daquela existente nas sociedades ditas “primitivas”: “(...) o tempo é totalizado e percebido como um movimento pendular, numa concepção do mundo social onde a sincronia tem dominância sobre a diacronia” (Da Matta, 1979, p.22). Haveria, assim, com o carnaval, momentos que retornam graças à presença de um tempo, em certo sentido, circular. A perda da atualização desses momentos (no caso, a perda da dramatização carnavalesca) causaria o que o autor chama de catástrofe, pois a sociedade perderia, assim, a sua “(...) substância individualizadora, sua marca registrada (...)” (Da Matta, 1979, p.25). Para esse autor, tal substância, no caso do Brasil, está absolutamente marcada pelo carnaval:

“(...) um momento onde se pode totalizar todo um conjunto de gestos, atitudes e relações que são vividas e percebidas como instituindo e constituindo o nosso próprio coração. O carnaval está, portanto, junto daquelas instituições perpétuas que nos permitem sentir (mais do que abstratamente conceber) nossa própria continuidade enquanto grupo.” (Da Matta, 1979, p.25)

O carnaval seria, assim, uma situação em que os brasileiros se perceberiam como irmanados e como detentores de certas características responsáveis pela construção de sua especificidade cultural. Vale destacar, na afirmação de Da Matta, o fato de ser marcado que

o carnaval é um momento em que a nação *sente* algo sobre si mesma; não há, assim, nessa circunstância cultural, um exercício da razão, mas dos níveis do afeto e da experiência propriamente dita. Nesse sentido, o carnaval acaba por propor uma leitura específica da sociedade brasileira, a qual se ancora no conceito de *communitas*, proposto primeiramente por Turner em *O Processo Ritual* (1969) e retomado, posteriormente, tanto por Da Matta quanto por Leopoldi:

“(…) ‘o Carnaval parece ser a instituição paradigmática desta visão de Brasil como uma grande *communitas*, onde raças, credos, classes e ideologias comungam pacificamente ao som do samba (...). O carnaval seria o sumário perfeito desta visão anticotidiana da vida brasileira. Um ritual que, ao romper com o *continuum* da vida brasileira, aponta gritantemente para alguns pontos básicos da nossa ordem social.’ ” (DA MATTA, apud LEOPOLDI, 1978, p.21)

2. *Communitas*

A noção de *communitas*, desenvolvida por Turner em *O Processo Ritual*, é apresentada por Leopoldi em seu já citado *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*, em que nos mostra que, para o antropólogo escocês, as sociedades apresentam momentos estruturados e outros não-estruturados (*communitas*), que seriam alternantes. Nos estruturados, há a presença de hierarquias das mais variadas, responsáveis por dividir os homens entre os que são superiores e os que são inferiores. Nos não-estruturados, quando se apresenta a situação de liminarietà, a sociedade porta-se como um “*comitatus*”, que, para Turner, seria justamente não-estruturado ou estruturado apenas de maneira rudimentar (LEOPOLDI, 1978, p.22).

Leopoldi frisa, então, que, segundo o que foi proposto por Turner, a sociedade como um todo (ou parte dela) poderia vivenciar períodos semelhantes ao liminal presente no rito sagrado propriamente dito, mesmo quando se vivenciassem esquemas ritualísticos profanos (como no caso do carnaval). Graças a essa possibilidade, poderíamos encontrar grupos inteiros imersos em momentos de quebra das estruturas, em uma espécie de comunhão plena. Isso é muito diferente do observado, por exemplo, em uma situação de iniciação ritualística, em que o número de iniciados será sempre menor que o conjunto da sociedade.

No entanto, para que possa aplicar posteriormente o conceito de *communitas* à situação específica por ele estudada – um desfile de uma escola de samba no Rio de Janeiro –, Leopoldi acaba por questionar e, por fim, adequar o conceito original de Turner, dadas as especificidades de seu objeto de estudo. Para a realização dessa adequação conceitual, Leopoldi retoma o conceito de liminaridade em Turner, que seria:

“(…) a passagem entre ‘status’ e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados. Passagens liminares e ‘liminares’ (pessoas em passagem) não estão nem aqui nem lá, são um grau intermediário. Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua libertação dos controles estruturais ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem. A ‘communitas’ é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e ‘status’, mas encaram-se como seres humanos totais.” (LEOPOLDI, 1978, p.23)

Segundo Turner, o neófito envolvido em um rito de passagem não teria um *status*, já que, como comentado anteriormente, não é mais o que foi e nem tampouco o que será. Leopoldi aponta, no entanto, que essa pessoa em transição tem, apesar disso, um papel social, que é o de estar nessa situação indefinida, o de ser um neófito. Portanto, haveria, na situação de liminaridade, diferentemente do que havia sido apontado por Turner, um *status*. O antropólogo brasileiro conclui que a ideia de *communitas* “(…) não exige necessariamente a exclusão da ideia de *status*” (LEOPOLDI, 1978, p.27) e completa afirmando que há na liminaridade uma homogeneização social entre os que participam de um ritual.

Como decorrência da presença de *status*, a *communitas* ganha uma *estrutura*, fato que Leopoldi quer especialmente marcar. Tal estrutura contraria a noção de *communitas* tal como formulada por Turner em *O Processo Ritual*, pois o que marcaria essa noção seria justamente a ausência de estrutura, dada pelo fato de os indivíduos dela participantes não terem um *status*. Todo esse ajuste teórico proposto por Leopoldi parece servir à necessidade de esse autor analisar o desfile das escolas de Samba do Rio de Janeiro. Nesse desfile, a configuração de *communitas* parece ser a que ele propõe, devido, por exemplo, à situação

formal de regras que a competição de um desfile de escolas de samba traz. No carnaval de rua, sem competição, sem regras, talvez exista uma *communitas* estruturada (ou não-estruturada) de forma diferente, como veremos oportunamente.

A noção de conjuntura abordada, em seguida, por Leopoldi traz-nos aspectos importantes para a compreensão da festa carnavalesca. O autor recupera o conceito de estrutura social, tal qual o formula Lévi-Strauss (1908-2009) em seu *Antropologia Estrutural* (1958), para acrescentar a noção de *conjuntura*, a qual, segundo Leopoldi, seria inerente à qualquer estrutura. Ao fazer isso, tece uma breve crítica aos modelos estruturalistas, ao afirmar que estes, muitas vezes,

“(…) acabam por minimizar a perspectiva global do conjunto social, necessária à apreensão das variações conjunturais. Em outras palavras, se aqueles modelos tornam manifesta a estrutura social a partir das relações sociais, a dinâmica dessas relações pode propiciar ao investigador uma representação de todo o conjunto, em termos de uma situação social específica. Dessa maneira, uma dada sociedade poderia ser referida não só em termos de sua *estrutura* – manifesta essencialmente a partir de um ‘modelo’ cuja matéria prima são as relações sociais (Cf. Lévi-Strauss, 1970:33) – mas também de sua *conjuntura*, ou seja, o conjunto de circunstâncias segundo as quais as relações sociais se expressam empiricamente.” (LEOPOLDI, 1978, p.27.)

Em seguida, o autor acrescenta que uma mesma estrutura pode ser capaz de gerar situações sociais marcadamente diferentes e que seriam fundamentais na compreensão de uma dada sociedade. Leopoldi lamenta que tão pouco tivesse, até então, sido dedicado ao que ele denominou de “situações sociais”, pois um estudo mais aprofundado destas poderia levar a uma compreensão talvez mais profunda dos aspectos responsáveis pela criação das estruturas sociais, bem como “(…) determinar o nexo da articulação entre os contextos sociais e determinados tipos de manifestações, especialmente os rituais.” (LEOPOLDI, 1978, p.30.)

Compreender essas situações específicas levaria à percepção da dinâmica da vida social em termos de “relaxamento” e “rigidez” das próprias relações sociais, que são altamente verificáveis em uma situação de desfile carnavalesco (relaxamento) e numa

situação de desfile do “Sete de Setembro” (rigidez) – para usarmos os dois exemplos trabalhados por Roberto Da Matta, em seu livro *Carnavais, Malandros e Heróis*. Essas situações de polaridade extrema seriam geradas pela própria *estrutura* social e seriam, portanto, fundamentais para que suas características fossem apreendidas; quanto a essas situações, é necessário atentarmos para o que Leopoldi chama de ambiguidade e que é inerente a esse dinamismo entre opostos:

“(…) toda estrutura social encerra uma ambiguidade no sentido de que ela mesma aciona mecanismos que tenderiam a conduzi-la às condições polares de rigidez extrema e de caos social, ambas as situações propícias a desmantelar a própria estrutura e provocar a sua substituição por outro tipo de estrutura social.”
(LEOPOLDI, 1978, p.30.)

É interessante frisarmos que são situações de polaridade que, ainda que tenham sido geradas por conteúdos latentes da estrutura, podem ocasionar-lhe a própria ruptura, o que configura uma situação de risco. É por isso que Leopoldi denomina tal mecanismo de ambíguo, já que engendra, de certa maneira, o seu algoz em potencial. Tal situação fica mais evidente se tivermos em mente a plenitude dionisíaca do caos carnavalesco, com sua situação de “relaxamento”, em que se expressam fortes conteúdos de libertação. Da Matta assinala esse conteúdo libertário do carnaval e mostra-nos a relação existente entre rito e mudança, ao afirmar que, numa situação de ritual coletivo como o carnaval, a sociedade tem:

“(…) uma visão alternativa de si mesma. Pois é aí que ela sai de si própria e ganha um terreno ambíguo, onde não fica nem como é normalmente, nem como poderia ser, já que o cerimonial é, por definição, um estado passageiro. Mas esse estado passageiro talvez possa permanecer. Por que o mundo brasileiro não se transforma permanentemente num carnaval? Não num desfile perpétuo, mas num gozo constante da criatividade, do encontro e, sobretudo, da liberdade? (...)” (Da Matta, 1979, p.32)

Haveria no carnaval, graças às potências das forças dionisíacas, a possibilidade de que aquele estado de impermanência se tornasse a regra e não mais se fechasse entre os muros da exceção. Semelhante à trama dionisíaca e apolínea que tecia o drama da tragédia

grega, parece haver na nossa sociedade um trançado que organiza e contém essas forças. No entanto, no carnaval, algo pode sempre incitar uma revolta contra a autoridade instituída e pode, até mesmo, causar algum tipo de revolução, na qual a situação de transformação permaneceria: “(...) É o rito, então, o veículo da permanência e da mudança. Do retorno à ordem ou da criação de uma nova ordem, nova alternativa.” (Da Matta, 1979, p.32)

Nessa situação de potencialidade do novo, Leopoldi vê nossa ocasião por excelência de relaxamento, em que a situação de *communitas* poderia ser observada amplamente (LEOPOLDI, 1978, p.30). A *communitas*, no entanto, como aponta Da Matta, não é manifestação exclusiva do carnaval, mas estaria presente nos três tipos de rituais presentes em nossa sociedade: naqueles em que se manifestam as forças do estado (como no *Sete de setembro*), da igreja (como na Semana Santa) e do povo (como no Carnaval). Nessas três situações, observam-se eventos não-cotidianos, que são previstos pela própria estrutura social e que, segundo Da Matta (1979, p.38), são “(...) construídos pela e para a sociedade (...)”. Tais eventos são de natureza diversa à daqueles que, ainda que sejam também extraordinários, são marcados pela imprevisibilidade (como ocorre no caso de tragédias naturais, acidentes, milagres etc.). Os eventos extraordinários previstos podem ser de duas categorias: aqueles dominados pelo planejamento e pelo respeito e que são, portanto, altamente ordenados (solenidades, reuniões, funerais, aniversários etc.)¹⁸ e aqueles “ (...) dominados pela *brincadeira*, *diversão e/ou licença*, ou seja, situações onde o comportamento é dominado pela liberdade decorrente da suspensão temporária das regras de uma hierarquização repressora” (Da Matta, 1979, p.38). Nos do primeiro tipo, encaixam-se eventos cívicos como o nosso “Sete de setembro” e comemorações religiosas como as da Semana Santa. Já nos de segundo tipo, temos o carnaval, cujos traços destacados por Da Matta, nesse momento de sua análise, são a despersonalização, a descentralização e o que ele chamou de quarentena da hierarquia (Da Matta, 1979, p.38); características essas que servem à sinalização de novas possibilidades de organização da *estrutura*.

¹⁸ Como já vimos anteriormente, apesar de relacionarmos situações de quebra de hierarquia, de desordem e liberdade às forças dionisíacas, situações de repressão e ordenamento não são apolíneas, mas referem-se, no panteão grego, às forças de Saturno. Esse é o deus das regras, da hierarquia, da disciplina. Por isso, as festas dionisíacas originais, as Saturnália, eram uma homenagem a essa deus e não a Apolo.

3. *Ludus e Paidia*

Em texto posterior tanto ao de Da Matta quanto ao de Leopoldi anteriormente referidos, Victor Turner teve a oportunidade de analisar o carnaval brasileiro. Em “Carnival in rio: Dionysian drama in an industrializing society” (1983), Turner acaba por propor uma noção diferente de *communitas* ao desenvolver essa análise. Esse texto foi resultado de um carnaval assistido por Turner quando de sua estadia na casa de Roberto da Matta em Niterói, de fevereiro a março de 1979. Para entender o evento que tinha diante de si, cujo impacto gerou em Turner “(...) um abandono dionisíaco que eu nunca tinha experimentado e que jamais iria experimentar novamente” (TURNER, 1983, p.123)¹⁹, o antropólogo escocês parte da definição de *play*²⁰ dada pelo historiador holandês Johan Huizinga (1872-1945), em seu livro *Homo Ludens* (1938): “(...) é uma atividade livre que se coloca quase conscientemente fora da ‘vida ordinária’ como sendo ‘não séria’, mas, ao mesmo tempo, sendo capaz de absorver de maneira intensa e completa aquele que brinca” (TURNER, 1983, p.105). Turner, em seguida, aponta para o fato de Huizinga não ter contemplado, em sua definição, o fato de que *play* pode apresentar aspectos que o vinculam ao espetáculo e, até mesmo, a certa ostentação (como a vista no carnaval, por exemplo). Outra crítica feita por Turner é o fato de, segundo ele, Huizinga não creditar às ações de *play* interesses de cunho material (também fundamentais no caso do desfile das escolas de samba). Essas duas críticas bastam para que Turner passe a usar o que ele chama de uma teoria mais complexa, aquela proposta pelo sociólogo francês Roger Caillois (1913-1978), em seu livro *Os Jogos e os Homens* (1958).

Caillois, para entender a atividade da brincadeira, estabelece dois polos: o da *paidia* e o do *ludus*. O primeiro termo traduz-se do grego como “criança” e significa, no esquema proposto por Caillois, “(...) um princípio quase indivisível, comum à diversão, turbulência, improvisação e alegria despreocupada... uma fantasia incontrolável’ (...)” (TURNER, 1983, p.106). Essa anarquia presente em *paidia* e que é característica das crianças é contida pelo influxo de *ludus*. Originariamente uma palavra latina, cujo significado é o substantivo

¹⁹ A tradução de todas as citações é minha.

²⁰ Em inglês, a palavra “*play*” engloba uma série de atividades, como o próprio jogo, a atuação, o tocar um instrumento. Em português, não temos uma palavra com expressão equivalente. Assim, escolhemos, conforme o contexto, manter o termo em inglês.

“jogo”, *ludus* é, segundo Turner, visto por Callois como uma força de contenção à *paidia*, trazendo-lhe convenções de caráter arbitrário, imperativo e propositadamente tedioso, como a lhe dificultar atingir as alegrias da brincadeira pura que estariam presentes no universo anárquico de *paidia*. *Ludus* representa como

“ (...) o ser humano gosta de configurar obstáculos arbitrários para serem transpostos nos, por exemplo, labirintos, palavras cruzadas ou no xadrez, que são tanto um treino geral para que ele possa lidar com os obstáculos no mundo do dia a dia e também um meio para atrair o jogador a um mundo de brincadeiras pautado por regras intrincadas.” (TURNER, 1983, p.106)

Após categorizar esses dois polos, Turner explica-nos os quatro conceitos adicionais formulados por Callois para explicar o universo de “play”: *agon*, palavra grega para o termo “batalha”, indicando jogos em que há o elemento de competição baseado nas habilidades próprias dos competidores; *alea*, um jogo de dados e, por extensão, indica a sorte ou azar presentes nesse tipo de jogo, em que vencer não depende das habilidades dos competidores, mas de sua sorte; *mimicry*, do grego “mimos”, que nomeia um imitador ou ator, e que abarcaria situações como a de uma criança brincando de mãe com uma boneca, até um espetáculo teatral²¹; e, por fim, *ilinx*, termo grego para “rodamoinho de água”, que corresponderia à noção de *vertigem* e que “(...) ‘consiste numa tentativa temporária para destruir a estabilidade da percepção e infligir um tipo de pânico voluptuoso na mente, que, de outro modo, estaria lúcida’ ” (CALLOIS, apud, TURNER, 1983, p.107). Com essas categorias, o antropólogo francês pode explicar a estrutura de vários tipos de jogos, como os de força, de sorte, de habilidades e os de *play-acting*, que envolveriam aspectos de dramaticidade (ou de *performance*, como o carnaval). O interessante do modelo de Callois é o fato de haver um dinamismo na relação entre esses quatro conceitos e os dois polos iniciais, *paidia* e *ludus*. Assim, por exemplo, no campo de *alea*, encontram-se jogos de azar que se caracterizam por apresentarem elementos pouco estruturados (*paidia*), como os simples jogos de dados, e os jogos de azar que apresentam regras elaboradas (*ludus*), como o caso de um jogo de roleta em um cassino.

²¹ Turner chama atenção para a etimologia do termo “ilusão”, estado criado, por exemplo, durante a apresentação de uma peça teatral. Segundo ele, a origem seria *in-ilusio*, que, em latim, significaria início de um jogo. Cruzam-se aqui os termos “jogar” e “atuar”, cuja relação perdeu-se, como comentamos anteriormente, em português.

Após apresentar esse modelo, o próprio Turner aponta seu limite que seria, justamente, o fato de considerar a sociedade apenas por meio de uma perspectiva positivista da estrutura social, sem levar em consideração a sua natureza dialética, que se movimenta:

“(…) da estrutura para a anti-estrutura e retorna para a estrutura já transformada; da hierarquia para a igualdade; do modo indicativo para o subjuntivo; da unidade para a multiplicidade (...); do sistema de *status* para o de *communitas* (...).”
(TURNER, 1983, p.110)

Além de não haver, no modelo de Callois, a percepção da relação estrutura/anti-estrutura, outra falha apontada por Turner é o fato de o antropólogo francês associar as atividades relativas à *paidia* a sociedades que seriam mais primitivas, ao passo que *ludus* estaria mais presente em sociedades mais evoluídas. Turner critica esse evolucionismo e, em seguida, cita o dramaturgo Antonin Artaud (1896-1948), segundo o qual “(…) sem o teatro de máscaras e de transe, de simulação e vertigem, o povo perece” (TURNER, 1983, p.110). Turner acrescenta que tal afirmação é verdadeira tanto para os mais complexos e grandes grupos sociais quanto para o que ele chama de “os mais obscuros grupos aborígenes”. (TURNER, 1983, p.110)

4. Callois no Brasil

Após apresentar esse esquema, Turner inicia, de fato, sua análise do carnaval brasileiro. Para tanto, parte de um trecho da letra de um samba, sem identificar autor ou escola. Usar uma letra de samba como deflagradora da análise é o mesmo procedimento observado em “O Carnaval como Rito de Passagem”, capítulo de *Ensaio de Antropologia Estrutural* (1977), de Roberto da Matta. Ao usar disso para iniciar a análise dessa festa brasileira, Da Matta afirma que tal procedimento é semelhante ao de Lévi-Strauss em seu *O cru e o cozido – Mitológicas I* (1964). Nesse livro, o antropólogo francês usa alguns mitos por ele recolhidos para funcionarem como um ponto de partida para a análise da cultura que tem diante de si. Da Matta refere-se a esses mitos como sendo “letra de referência” e, no caso do samba por ele analisado, afirma ser “(…) um texto deflagrador para a análise de certos componentes do Carnaval (...)” (Da Matta, 1977, p.22).

Turner faz mão de procedimento semelhante ao analisar o samba-enredo da Mangueira do carnaval de 1967, intitulado “O Mundo Encantado de Monteiro Lobato”. O primeiro aspecto comentado é o tom da voz do puxador, que seria potente e suave, cheio de nostalgia e romantismo, cheio, para Turner, de saudade. A associação desse sentimento não é usualmente feita com relação aos puxadores de samba-enredo; a situação de alegria de um desfile de carnaval possivelmente nos impeça de reconhecer esse timbre. Turner talvez tenha sido, em sua interpretação, influenciado pelo tom nostálgico da letra desse samba em específico e tenha visto naquela voz a presença da “saudade”, que ele frisa como sendo uma palavra essencialmente portuguesa. A sensação que o antropólogo nos passa é a de que ele precisava associar o termo “saudade”, tão fortemente marcado como sendo vocábulo específico dos países de fala portuguesa, à expressão vocal do sambista, mostrando com isso que, se a saudade existe nessa cultura, ela deve estar presente também no carnaval, parte tão central da cultura brasileira.

Turner interpreta, então, a letra desse samba e afirma que os cinco últimos versos transcritos por ele - “Aquele mundo encantado / Fantasiado de doirado / Oh! Doce ilusão Oh! / Sublime relicário de criança / Que ainda guardo como herança”, (TURNER, 1983, p.111) - são, ao apresentarem o universo da criança, a chave para uma característica básica do carnaval, já que este seria impulsionado por *paidia*. Como o leitor brasileiro sabe que o que está em questão nessa letra de samba é o universo literário de Monteiro Lobato (1882-1948), parece um pouco forçada a associação de *paidia* a esses versos feita por Turner. Haveria, sim, algo no universo criado por Lobato de “(...) turbulência, improvisação e alegria despreocupada... uma fantasia incontrolável (...)” (TURNER, 1983, p.106), quando pensamos em alguns personagens (como Emília) ou em algumas situações fantásticas do próprio Sítio do Pica Pau Amarelo (os deslocamentos geográficos e temporais ali vividos, por exemplo). Tais características podem ser vistas em certo universo infantil e também no carnaval, mas não exatamente nos versos citados, que parecem povoados de certa visão edulcorada da infância.

Em seguida, embalado por esse universo infantil trazido pelos versos, Turner afirma que “(...) mesmo a evidente sexualidade, a visível libido do carnaval tem uma qualidade

infantil, como o *paradis parfum*²² de Baudelaire” (TURNER, 1983, p.111). Nesse poema, o poeta francês afirma ser a infância “o inocente jardim dos prazeres furtivos” (BAUDELAIRE, 1985, p.265); Turner parece ter a necessidade de argumentar contra o que ele chama de um espírito de gravidade puritana, que vê no carnaval perversão, fantasias primitivas, que servem para “(...) dar à leveza, destreza e colorido do Carnaval o peso da seriedade do hemisfério norte, o seu espírito puritano de gravidade” (TURNER, 1983, p.111). É compreensível essa necessidade do autor de mostrar como certa visão do carnaval por parte de estrangeiros pode estar contaminada por preconceitos; no entanto, os brasileiros sabem que há no carnaval bem mais do que esse inocente paraíso infantil. A argumentação de Turner, apesar de compreensível tendo em vista a tradição com a qual dialoga, é, portanto, tendenciosa.

Na sequência de sua argumentação, Turner faz uma menção a uma semelhança entre o carnaval e as duas principais religiões afrobrasileiras, a umbanda e o candomblé: tanto naquele quanto nestas, haveria a presença forte do que ele chamou de imagem da criança (“child-image”). Se, no entanto, não estamos muito convencidos da relação entre criança e carnaval tal qual Turner vem propondo em seu texto, a aproximação também proposta por ele entre carnaval e religiões afrobrasileiras, porque ambos teriam forte presença de

²² Turner faz referência ao poema “Moesta e Errabunda”, de *As flores do mal* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985), em que Baudelaire faz referência ao paraíso perfumado da infância:

Como estás longe, paraíso perfumado,
Onde à tristeza e ao ódio o espírito se nega,
Onde tudo o que se ama faz por ser amado,
Onde à pura volúpia o coração se entrega!
Como estás longe, paraíso perfumado!

E o verde paraíso das frágeis meninas,
As fugas, as canções, os beijos que roubamos,
Os violinos vibrando por trás das colinas,
Com cântaros de vinho, à tarde, sob os ramos
E o verde paraíso das frágeis meninas,

O inocente jardim dos prazeres furtivos,
Já estará mais distante do que a Índia e a China?
Evocá-lo se pode em gritos pungitivos,

Ou talvez animá-lo com voz argentina,
O inocente jardim dos prazeres furtivos?

características infantis, fica muito a desejar. Essa menção à relação entre o universo sacro e o profano poderia ser interessante, mas o autor não a desenvolve, pois apenas a sinaliza afirmando que o ponto de semelhança entre o universo sagrado e o profano dá-se pela presença dos “erês”, espíritos infantis incorporados pelos médiuns, cuja característica mais marcante talvez seja a extrema anarquia. O autor afirma, ainda, que essas entidades são as mais populares no Brasil; tal afirmação, no entanto, carece de comprovação.

Em seguida, Turner passa a aplicar as categorias de Callois ao carnaval das escolas de samba no Brasil. Primeiramente afirma que a existência de “mimicry”, de figurinos e do enredo faz com que o carnaval esteja relacionado a *paidia*. Vale lembrar que esse texto foi escrito a respeito de um carnaval visto no final da ditadura e, por isso, Turner comenta que os temas dos enredos eram sugeridos pelo governo militar, mas que eram, frequentemente, graças ao espírito anárquico de *paidia*, um pouco redirecionados pelas escolas. Isso nos mostra como o caráter libertador do carnaval fica mais evidente em tempos de um governo ditatorial, o que acentuaria, conforme a terminologia de Callois, a “configuração primitiva” dessa festa. Em oposição a essa primitividade, Turner mostra-nos que haveria, no desfile das escolas de samba, muito de *ludus*, graças ao que ele chamou de regras complicadas e regulações; *agon*, já que há uma competição e, por fim, *alea*, já que haveria apostas e jogos de azar²³. A presença do espírito infantil (nos termos de Callois) estaria recheada do que o autor chamou de “vasta ironia” (TURNER, 1983, p.112), já a vertigem (*ilinx*) estaria vestida de sofisticação. Dessa maneira, o antropólogo escocês aponta como todas as categorias de Callois estariam, no carnaval, “faiscando furiosamente ao mesmo tempo” (TURNER, 1983, p.112) e conclui: “(...) tudo o que é humano é potencializado, os aspectos cognitivos juntamente com os emotivos e os devocionais” (TURNER, 1983, p.112). Toda essa profusão presente no carnaval só é possível, ainda segundo Turner, graças ao trabalho extremamente organizado desenvolvido nas escolas de samba durante o ano, o que justamente mostra a relação estrutura / liminaridade, estudada por ele com relação aos rituais das tribos Ndembu, de Zâmbia.

²³ O argumento aqui também não é dos melhores: Turner vê jogos de azar (como dados e roletas) em um carro alegórico de uma escola em específico e daí conclui a presença de *alea* no carnaval.

Na sequência de sua análise, Turner apresenta ao leitor o que seria essa liminaridade, essa quebra da estrutura social dominante. Podemos escutar a lição de Da Matta, em sua dicotomia casa/rua, ecoando nas palavras do escocês:

“Durante o Carnaval, os centros da hierarquia – a prefeitura, os escritórios, as fábricas – são esvaziados e fechados. A cidade inteira torna-se o símbolo da brasilidade, de uma única família multicolorida levada a céu aberto. (...)”
(TURNER, 1983, p.114)

Tem papel central, nesse grupo colorido que invade as ruas, a figura da mulher, a quem Turner chama de alma do carnaval de rua, a figura feminina que, por meio das inversões carnavalescas, liberta-se de seu papel usual frente ao pai e ao marido e transforma-se no que ele chama de Afrodite na meia concha, venerada, em certo sentido, por toda a cidade. Essa mulher é a mulata que, segundo o autor, numa imagem interessante, porque é uma associação a qual usualmente não fazemos, é “Vênus em pessoa”, desfilando em muitos carros alegóricos ou seguida na avenida pelos pandeiristas, sempre vestida em seu “minúsculo biquíni” (TURNER, 1983, p.114). Essa metáfora inusitada usada por Turner leva à pergunta: por que não associamos a mulata à Vênus? Talvez porque a imagem de Vênus mais conhecida entre nós seja a do “O Nascimento de Vênus” (1492), de Botticelli (1445-1510), branca, ruiva, a quem relacionamos mais frequentemente o amor; a mulata talvez receba uma concepção de sedução, de vertigem, que, em nossa herança cultural greco-latina mais superficial, afasta-se da figura quase plácida presente, por exemplo, no quadro de Botticelli.

Para dar prosseguimento à sua análise, Turner faz referência ao livro *O Palácio do Samba* (1975), de Maria Julia Goldwasser, em que a autora mostra o resultado de um ano de trabalho de campo quando acompanhou a Estação Primeira de Mangueira. Essa pesquisa traz a Turner a organização que propicia a realização do desfile. Parte dessa estrutura, Turner apresenta-nos em seu texto para mostrar ao leitor a base para o florescimento da *communitas* em plena avenida; e conclui de maneira bastante interessante:

“É necessária muita ordem para se produzir uma ‘doce desordem’, é necessária muita estrutura para se criar um espaço tempo de brincadeira sagrado, para que a antiestrutura surja. Se o *fluir* – *communitas* é um ‘fluir compartilhado’ – denota a

sensação holística de quando agimos com total envolvimento, quando a ação e a consciência são um (uma pessoa cessa de fluir se se torna consciente de que está fluindo), então, assim como um rio necessita de leito e margem para fluir, as pessoas necessitam de regras estruturais para também fluírem. Mas, no caso do carnaval, as regras cristalizam fora da correnteza, ao invés de serem nela impostas. William Blake afirma algo similar usando a metáfora do calor: ‘O fogo encontra a sua própria forma.’ ” (TURNER, 1983, p.118)

Turner analisa, ainda que brevemente, os blocos de carnaval e identifica neles o melhor retrato de *ilnx*, de vertigem, presente na festa carnavalesca, devido à caótica aparência dos foliões e à sedução de sua ritmada forma de cantar, à qual os espectadores não podem resistir e à qual se juntam cantando e dançando (TURNER, 1983, p.120). Em seguida, o autor detém-se a mostrar o *agon* do Carnaval, pois explica quais aspectos das escolas de samba serão avaliados: comissão de frente, mestre sala e porta-bandeira, enredo, harmonia etc. É interessante a descrição, cheia de referências à cultura europeia, feita por Turner da coreografia do mestre-sala e da porta-bandeira. O chapéu deste lembra o dos mosqueteiros de Alexandre Dumas, e o seu casaco lembra os de Louis XV; já a maneira como dançam é vista por Turner como complexa, graciosa e delicada, como se o casal estivesse dançando “(...) em Versailles, nos dias de Louis Le Bien Aimé ” (TURNER, 1983, p.121). Essas comparações trazem, inevitavelmente, a presença do sujeito, as características do olhar europeu daquele que narra, ainda que antropológicamente, o mundo. Ao ver os negros, vestidos de tal forma, movidos por tais gestos impregnados de realeza europeia, o autor mostra, com sagacidade, mais uma das inversões que marcam o carnaval:

“(…) Enquanto esses negros provenientes dos bairros pobres mostram, em sua liminaridade, a elegância de um feudalismo desaparecido, os ‘belos’ brancos, nos restritos carnavais fechados dos clubes, tomam o caminho oposto e se desnudam, quase bárbaros, na noite de La Dolce Vita. Os brancos se despem, os negros se vestem.” (TURNER, 1983, p.121)

Após estabelecer essa diferença, Turner afirma que, para os brasileiros, há uma espécie de ponto de honra na escolha da fantasia, pois esta mostra os mais íntimos desejos daquele que a veste, os quais são comunicados na forma mais artística possível (TURNER, 1983, p.123). Como brasileiros, sabemos que não é sempre assim que se escolhe a fantasia, pois há muito de improvisado e nem tanto de “desejos mais íntimos” expressos nas roupas. No entanto, na argumentação de Turner, toda essa ligação entre desejo íntimo e fantasia é importante para a finalização de seu texto, porque o autor vê nessa relação o resultado de uma repressão dos desejos que é suprimida durante o carnaval: “Deve-se apontar, inclusive, uma estetização daquilo que é reprimido, responsável por transformar, por meio da beleza, o que é muito íntimo em muito público” (TURNER, 1983, p.123). O antropólogo afirma, então, que talvez seja nisso que reside o que ele chama de “o segredo da cultura brasileira”: o fato de essa cultura ter criado um “(...) ‘palácio do Carnaval’, um lugar de desejos (“fantasies”) suprimidos durante o resto do ano devido à imersão no trabalho, à submissão a um regime autocrático, a tenazes vestígios de atitudes feudais nas relações entre homem e mulher, e entre jovens e velhos.” (TURNER, 1983, p.123)

O final de “Carnival in rio: Dionysian drama in an industrializing society” é quase apoteótico ao frisar a importância, até mesmo para a humanidade, de se dar um espaço para a realização coletiva de certas potencialidades do desejo. Para entendermos a conclusão a que chega Turner, precisamos voltar a um par de metáforas criado por ele no início de seu artigo, em que se refere ao carnaval brasileiro como sendo o “modo subjuntivo”, ao qual se opõe o “modo indicativo”, que, por sua vez, representaria a vida cotidiana. Devido ao ineditismo dessas metáforas, uma reflexão um pouco mais demorada sobre seus pressupostos pode indicar-nos algo interessante sobre a construção da objetividade científica. Para tanto, é necessário, primeiramente, pensarmos um pouco sobre essa figura de linguagem.

5. Figuras de uma linguagem

A metáfora é um mecanismo linguístico que “(...) consiste em apresentar uma ideia por meio de combinações incomuns de palavras (...)” (FARACO & MOURA, 2003, p.572) e que, por isso mesmo, seria um desvio da norma. A metáfora atribui

“(…) a uma pessoa ou coisa uma qualidade que não lhe cabe logicamente. É, pois, uma transferência de significado de um termo pra outro e se baseia em semelhanças que o emissor da mensagem encontra entre os termos comparados. Portanto, é uma combinação de caráter subjetivo.” (FARACO & MOURA, 2003, p.580)

Essa é uma figura de linguagem bastante corriqueira e que possibilita tanto a criação de relações absolutamente novas quanto a repetição de lugares comuns, trazidos pelas metáforas “surradas”, como as chamou o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) em uma palestra proferida na Universidade de Harvard, no final dos anos 60 (Borges, 2000, p.32). Talvez, por ser um recurso linguístico tão usual, a metáfora acaba por ter esse seu caráter subjetivo esquecido até mesmo quando utilizada em situações que seriam menos propensas a expressões da subjetividade, como o contexto de produção científica.

Dadas as características de construção da metáfora apontadas anteriormente por Faraco & Moura, pode-se afirmar que um cientista expressa inevitavelmente sua subjetividade quando usa uma metáfora para explicar determinado fenômeno. No caso de “Carnival in rio: Dionysian drama in an industrializing society”, ainda que o discurso de Turner coloque-se como objetivo (sem, por exemplo, o uso sistemático da primeira pessoa como organizadora de estratégias argumentativas), sua subjetividade encontra-se marcada, diversas vezes, seja pelo uso das metáforas, seja pelo das comparações²⁴ que estabelece.

As metáforas “modo subjuntivo” e “indicativo” chamam a atenção pela comparação de aspectos sociais com linguísticos e parecem ter sido possíveis graças à sensibilidade daquele que não tem exatamente essa configuração em seu código linguístico. O autor associa o “modo indicativo” à vida cotidiana, em que seríamos uma potente nação industrial; já o “modo subjuntivo” é associado à nossa exceção maior, o carnaval. Turner era um falante nativo de inglês, para quem o modo subjuntivo do português pôde ter chamado mais atenção devido ao fato de seu uso no inglês ter menor abrangência do que na nossa língua. Turner associa o subjuntivo à esfera do desejo, o que causa um estranhamento inicial, pois relacionamos mais usualmente esse modo à esfera da hipótese e não à do desejo propriamente. Inspirados pela metáfora de Turner, podemos dizer que o carnaval é

²⁴ Vale lembrar que a base de uma metáfora é uma comparação.

nosso “modo subjuntivo”, não no sentido atribuído por Turner, mas no da vinculação do subjuntivo à noção de hipótese. Isso configura uma metáfora interessante, já que o momento do carnaval apontaria para um mundo possível (hipotético) e que poderia ser, também, desejável. A questão é que nessa acepção, a noção de desejo ganha um espectro maior que o da puramente sensual, como a que parece presente no texto de Turner.

Com a criação dessas metáforas linguísticas, o autor intui um aspecto interessante da relação entre um componente da língua portuguesa e uma das características centrais da festa carnavalesca, mas não chega a desenvolvê-lo totalmente, pois, ao associar o modo subjuntivo unicamente à esfera do desejo, bloqueia um uso mais amplo e rico da metáfora por ele proposta. Além disso, algo que caracteriza o modo subjuntivo escapou ao olhar de Turner: esse modo cria sintaticamente orações subordinadas, uma sob o “jugo” da outra (como em “Espero que você entenda isso”). De maneira equivalente, a festa carnavalesca só existe como coletivo, como junção, como um “modo subjuntivo” não apenas do desejo, mas também da união, da coletividade.

Após termos refletido sobre as metáforas gramaticais usadas por Turner, podemos elencar outras marcas de subjetividade em seu discurso, que parecem decorrentes de seu olhar estrangeiro: “os negros expressam, em sua liminaridade, a elegância do feudalismo desaparecido” (TURNER, 1983, p.121); os chapéus usados pelo mestre-sala são semelhantes aos dos três mosqueteiros de Alexandre Dumas (1802-1870); a roupa do mestre-sala lembra o estilo de Luis XV (1710-1774); a mulata parece uma Vênus saindo da concha. Essas imagens mostram-nos que, diante daquilo que não faz parte de sua cultura e tendo que dialogar com seus pares (cientistas sociais estrangeiros, pois o artigo foi publicado em um livro canadense), Turner faz mão de aproximações com elementos de seu lugar de origem, a cultura europeia. Ao usar dessas aproximações, o autor deixa, portanto, traços de sua subjetividade, que podem nem ser imediatamente percebidos, dado o tom objetivo de sua argumentação como um todo. A presença desse lugar marcado, dessa perspectiva do estrangeiro, pode trazer tanto aspectos reveladores (a descrição feita por Turner, por exemplo, da dança entre mestre-sala e porta-bandeira pode até revigorar toda a beleza da movimentação), quanto equivocados (o “esquecimento”, por exemplo, de que a letra do samba analisado versava sobre o universo de Monteiro Lobato). Turner, experiente antropólogo escocês, quando a matéria que tem diante de si é a expressividade do carnaval

brasileiro, parece ir perdendo, passo a passo em seu texto, a objetividade de sua argumentação. Ao leitor talvez seja necessário perceber as marcas dessa subjetividade, às vezes tão escondida, mas que deixa rastros, assim como as pegadas de um homem invisível que caminha sobre a neve.

Em sua conclusão, Turner afirma que o momento de exceção trazido pelo carnaval foi construído pela cultura brasileira com a força equivalente à que se observa no nosso “modo indicativo”, quando somos uma “complexa e moderna nação industrial” (TURNER, 1983, p.124). Esse paralelo entre o modo cotidiano e o da festa faz com que o carnaval seja visto, por Turner, como uma espécie de paradigma para “(...) todo o mundo moderno e pós-moderno”, já que é a “(...) criativa antiestrutura para a modernidade mecanizada.” (TURNER, 1983, p.124) O antropólogo parece, enfim, estar cada vez mais arrastado pela corrente dionisiaca carnavalesca e afirma que, no carnaval, a “era de ouro realmente retorna” (TURNER, 1983, p.124). As últimas linhas de seu artigo também não deixam de exaltar nosso país: “como escreveu o poeta Cassiano Ricardo: um pouco de Brasil no coração do homem colérico – não seria essa a solução?” (TURNER, 1983, p.124)

A imagem de retorno da era de ouro é bem forte e parece trazer a noção de paraíso terreal associada ao Brasil na época do descobrimento. Turner encanta-se pelo novo mundo, por suas mulheres vestidas sumariamente²⁵ e vê na *communitas* carnavalesca uma espécie de lição a ser aprendida pelos europeus, pois os brasileiros teriam elevado seus festivais profanos à escala dos festivais patrióticos, sem “(...) destruir a vertigem e a teatralidade no seu coração liminal” (TURNER, 1983, p.110). O pressuposto aqui é o de que algo central do coração europeu parece ter se perdido...

6. Dionísio pede passagem

Em 1981, o antropólogo Roberto da Matta publica seu terceiro livro sobre o Carnaval, intitulado *Universo do Carnaval: imagens e reflexões*, cuja apresentação é feita

²⁵ Vem-nos imediatamente o trecho da carta de Pero Vaz de Caminha sobre as índias brasileiras: “suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha.” Cf. texto disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/historia/0015.html> Acesso em: 11/02/2013.

pelo crítico de arte Carlos Roberto Maciel Levy, que, então, estava vinculado à Galeria Acervo – RJ, responsável por fazer a Roberto da Matta o convite de escrever esse livro. Já no início de seu texto, Levy aponta como singularidade desse trabalho de Da Matta

“(…) a possibilidade concreta de instituir uma nova forma de abordagem cultural de alguns fenômenos que assumem importantíssimos significados no contexto social contemporâneo. E a associação de disciplinas do conhecimento bastante diferenciadas e frequentemente distantes, como a Estética e a Antropologia Social, configura um tipo de recurso intelectual tão poderoso quanto raro entre nós.” (DA MATTA, 1981, p.11)

A novidade desse trabalho de Da Matta é a associação entre textos de caráter reflexivo e fotografias, as quais foram realizadas pelo fotógrafo João Poppe, enquanto o grupo formado pelo próprio Da Matta e pelo também antropólogo Marco Antonio da Silva Mello realizava pesquisa de campo durante o carnaval de 1981. Para Levy, essa “(…) estrutura do livro determina com clareza seu propósito de operar sobre a realidade a partir de dois níveis básicos”, o de uma “(…) iconografia do tema analisado (…)” e o de uma “(…) sólida perspectiva de reflexão e análise (…)” (DA MATTA, 1981, p.11).

À apresentação de Levy, segue-se o prefácio do próprio Da Matta, intitulado “Prefácio, Agradecimentos, Recomendações” e que merece nossa atenção na medida em que Da Matta, ao justificar suas escolhas metodológicas, dialoga com o que ele mesmo chama de “sociologia oficial e oficiosa”, que tem o hábito de “(…) sugerir programas, estabelecer cânones de ação ou ditar normas (…)” (DA MATTA, 1981, p.15). Da Matta coloca-se em lugar diverso a esse e pede ao leitor que seja paciente com a leitura do livro que tem em mãos e que

“(…) admire as imagens captadas por João Poppe. Mas que tenha o coração generoso ao ler meu texto, sabendo que nele coloquei muito da paixão pela vida social do Brasil que motiva minha sociologia. Pois, sem essa paixão, não vejo como se pode realmente praticar Antropologia Social.” (DA MATTA, 1981, p.16)

O tom presente aqui é bastante diferente do visto nos textos que apresentamos até agora; se estes eram marcados por um discurso científico que se pretendia objetivo, aqui surge um discurso que afirma ser o componente passional um elemento constituinte do fazer científico. Ao assumir que o tipo de antropologia social feita por ele só é possível se estiver associada à paixão, Da Matta começa, de alguma maneira, a re-tecer a trama entre Dionísio e Apolo.

Neste livro, Da Matta afirma realizar um exercício de “(...) diminuir a distância e aproximar campos de trabalho que, parece-nos, constitui a base de qualquer fato realmente voltado para o futuro (...)” e “(...) diminuir a distância que tem separado a Estética da Antropologia” (DA MATTA, 1981, p.16). O autor realiza, portanto, o que ele nomeia como uma aproximação, por meio do uso de fotografias, entre a perspectiva mais tradicionalmente sociológica e uma plataforma estética. Da Matta afirma que tal procedimento é algo extremamente novo dentro da antropologia feita no Brasil e talvez seja por isso que ele desenvolva uma argumentação para sustentar o uso das imagens, procedimento, aliás, realizado algumas décadas antes em *Balinese Character* (1942), de Margaret Mead e Gregory Bateson.

Da Matta afirma, primeiramente, que procurou, nesse livro, o que chamou de “(...) relação dinâmica entre texto e imagem, reflexão e documento visual” (DA MATTA, 1981, p.19). E explicita o que pautou tal aproximação:

“(...) se a teoria do Carnaval orientou muito o trabalho fotográfico, ele – por seu turno – recalibrou significativamente a teoria, permitindo a descoberta de muitos aspectos e ângulos até então praticamente desconhecidos. Nesse sentido, esperamos estar fazendo um exercício criativo em matéria de documentação carnavalesca e de reflexão antropológica. (...)” (DA MATTA, 1981, p.19)

Chama a atenção o fato de Da Matta não fazer nenhuma referência a trabalhos de antropologia visual (como o de Bateson e Mead, citados anteriormente), embora, naturalmente, o faça em relação àqueles a quem a sua reflexão antropológica se filia (como Turner, Leach e Lévi-Strauss, citados mais de uma vez em *Universo do Carnaval*). No início da década de oitenta (ano de publicação desse livro), o uso de imagens na antropologia não era, de maneira alguma, recente, mas Da Matta parece montar seu

discurso de maneira a sugerir certo ineditismo por ter realizado nesse livro, como vimos anteriormente, a junção entre o que ele mesmo chamou de Estética e de Antropologia. Há nisso um pressuposto interessante que merece um questionamento: por que haveria em seu trabalho a presença, como um diferencial, de “Estética”? Parece que a razão disso advém do fato de as fotografias terem sido realizadas por um fotógrafo e não por um antropólogo que fazia as vezes de fotógrafo, como no caso de Bateson, por exemplo. Essa espécie de diferença ontológica das imagens parece ser reforçada quando Da Matta afirma ter o desejo de um dia escrever um texto sobre as fotografias de Poppe. Embora tal afirmação pareça estranha em um primeiro momento, afinal Da Matta escreve, em *Universo do Carnaval*, sobre as fotografias de Poppe, estas parecem ter sido feitas a partir de certo direcionamento de Da Matta. Isso pode confirmar-se por sua proposição, em seu “Prefácio, Agradecimentos, Recomendações”, de um dia escrever sobre as fotografias que Poppe tiver realizado *per si*, “(...) invertendo carnavalesca e prazerosamente os nossos papéis (...)” (Da Matta, 1981, p.17). Tal possibilidade, por sua vez, atestaria a força estética da produção fotográfica de Poppe e, por extensão, o da própria antropologia feita por Da Matta nesse livro.

Esse casamento entre Estética e Antropologia²⁶ confere ao *Universo do Carnaval* uma constituição bastante particular. Há, como dissemos, uma primeira parte intitulada “Reflexões”, em que o autor explica as bases dessa nova antropologia por ele proposta, bem como as características mais marcantes do carnaval; e uma segunda parte, “Imagens”, em que doze temas específicos são desenvolvidos, tendo-se por base as fotografias de João Poppe. A natureza da argumentação de Da Matta é bem diversa daquela vista em seus outros textos que foram apresentados no decorrer deste capítulo. Em *Universo do Carnaval*, o rigor da estrutura argumentativa parece ter cedido seu lugar a certa fluidez trazida pelo fato de o texto compor-se não apenas como o desenvolvimento de uma argumentação, mas também como um comentário às imagens. Esses doze capítulos (à exceção talvez do último, “Questionando o carnaval”, que se estrutura mais como uma crônica reflexiva) apresentam uma mesma organização: o autor parte de uma introdução em que o assunto específico é apresentado e, depois, desenvolve-o e ilustra-o por meio das fotografias. Estas

²⁶ Para uma discussão sobre a relação entre estética e antropologia, ver o artigo “As ‘Menemosyne(s)’ de Aby Warburg: entre Antropologia, Imagens e Arte”, de Etienne Samain. In: *Poesis* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – UFF), ano 12, julho de 2011.

são acompanhadas por números e nunca por legendas, já que o texto todo lhes serve como explicação. A qualidade da impressão das imagens, no entanto, não chega a ser das melhores e o livro ganharia muito com uma nova edição.

Alguns dos aspectos temáticos são basicamente os mesmos já tratados em textos anteriores de Da Matta (como é o caso da clássica distinção feita por ele entre casa e rua), mas ganham em vivacidade e detalhamento, graças às particularidades trazidas pelas imagens, as quais Da Matta bem aproveita para desenvolver sua argumentação. Em alguns momentos, as fotografias parecem apenas ilustrar as proposições do autor, como no caso da “foto 9”, em que vemos um grupo de homens vestidos como “dona de casa” e mães, e que são um exemplo do que o autor chama de “A Feminização do Mundo” (título do capítulo 2).



Já, por exemplo, a “foto 54” (reproduzida a seguir), integrante do capítulo “Relativizando o Trabalho”, permite a Da Matta maior voo interpretativo. Nessa imagem, vemos uma mulher, no primeiro plano, costurando a sua própria fantasia e que é usada por Da Matta para discutir a relativização do trabalho ocorrida por ocasião do carnaval. A relação entre o tema e a imagem é direta, pois, na ação da costureira que termina a própria

fantasia, vemos essa relativização do trabalho, já que este não seria sentido como um fardo por poder ser feito em real benefício daquele que o realiza. No segundo plano dessa mesma imagem, vemos uma figura fantasiada e fora de foco, que é vista, por Da Matta, como um símbolo da relação do plano material com o espiritual, uma das junções improváveis realizadas pelo carnaval.



Em *Universo do Carnaval*, Da Matta opera com algumas categorias interessantes ao aprofundar as características dessa sua “nova antropologia”. Em “Antropologia do Carnaval e Carnaval da Antropologia”, um subitem de “Reflexões”, Da Matta mostra, mais uma vez, a seriedade do tema e sua centralidade para se entender características centrais da cultura brasileira. Essa insistência nos sugere que o carnaval não era tomado (como talvez ainda não o seja) como tema tão importante para se refletir sobre a nossa sociedade. Assim, o trabalho que Da Matta dedica a esse tema é decorrente de uma recusa a “(...) tomar como respeitável ou coerente somente aquela ciência social dos objetos já consagrados pelas

academias e cúpulas, conselhos e gabinetes, camarilhas e comitês, turminhas e partidos” (DA MATTA, 1981, pp.24-25). Por essa recusa quanto aos objetos sociológicos consagrados, Da Matta pretende “(...) inverter a Antropologia Social, tornando-a contígua a um ritual tão estilhaçador da ordem e da legalidade hierarquizantes, como é o caso do carnaval brasileiro” (DA MATTA, 1981, p.25), realizando, por fim, o que ele mesmo chama de “carnavalização da Antropologia”.

Para Da Matta, carnavalizar a antropologia significa, simplesmente, trazer a essa ciência o estudo do carnaval; por isso, o autor nem chega a estabelecer uma relação entre sua proposta de realizar uma aproximação entre estética e ciência e o tema por ele abordado. No entanto, o caminho trilhado por Da Matta, em *Universo do Carnaval*, traz-nos algumas proposições de caráter mais teórico e uma subdivisão temática que, como veremos em capítulo posterior, serão uma importante referência para prosseguirmos com nossa análise da *AFG*. Nessa obra, essa carnavalização da antropologia atinge uma espécie de ápice, com todos os riscos decorrentes de quando o elemento carnavalesco apodera-se de maneira contumaz do discurso escrito e visual.

V. Mestre-sala e porta bandeira: A antropologia visual de Gregory Bateson e Margaret Mead

1. Retomada

Sócrates (469 a.C., 399 a.C.), Platão (428 a.C., 348 a.C.) e Aristóteles (384 a.C., 322 a.C.) são considerados os fundadores da filosofia ocidental. Com eles, estamos no coração daquele homem lógico, representado pela figura de Sócrates, que foi mestre de Platão. Este, por sua vez, foi mestre de Aristóteles, o qual foi o responsável por sistematizar, em suas *Retórica* e *Poética*, o conceito de *ethos*, que será utilizado, muitos e muitos séculos depois, pela antropologia. Esse conceito, vincula-se à tragédia e à arte clássica, e não às áticas, as quais estudamos com relação a *O Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche. A ideia de *ethos* funciona, na arte clássica, como uma das principais categorias artísticas envolvidas no propósito de manutenção da *polis* grega e serve, de mãos dadas com uma re colocação do mito, para uma espécie de sustentação mítica do povo grego frente a seus inimigos.

2. *Ethos* em Aristóteles

A noção de *ethos* na *Retórica* de Aristóteles é abordada quando são tratados os três modos de persuasão, dos quais fazem parte também *pathos* e *logos*. Esses são os três *modus operandi* argumentativos que podem ser usados para se convencer o interlocutor a respeito de determinado ponto de vista. Em *ethos* ou apelo ético, o convencimento se dá por meio do respeito e da autoridade transmitidos pelo autor. Estaria envolvido aqui certo conhecimento prévio com relação ao enunciador, que seria responsável por assegurar-lhe a credibilidade, garantir-lhe o respeito, constituir-lhe a autoridade e, enfim, reconhecer-lhe a competência moral.

Já em sua *Poética*, Aristóteles associa o conceito de *ethos* à construção das personagens, tanto na poesia quanto no teatro. *Ethos* é aquilo que vemos quando uma personagem toma uma decisão, mostrando o que prefere ou evita; vê-se, pela *atitude* tomada por uma determinada personagem, qual valorização ela estabelece para a realidade que a cerca. Assim, o que faz com que uma personagem atue de uma maneira e não de outra é o *caráter* (o *ethos*) que ela possui, que pode ser declarado ou entrevisto pela

maneira como a personagem age. A importância dada a *ethos* por Aristóteles advém da necessidade de que as personagens sejam tais, que possibilitem que a finalidade da tragédia seja alcançada (provocar paixão e temor).

Esse objetivo da tragédia está intimamente ligado à função que as artes teriam na *polis*, marcadamente após o século V a.C., momento da vitória dos gregos sobre os persas. O historiador David Castriota, em seu livro *Myth, Ethos, and Actuality* (1992), afirma que os gregos, diante de suas cidades e templos destruídos pelas forças de Dário I e de Xerxes, tiveram que entender sua vitória sobre os invasores não apenas em termos da superioridade tática grega, mas em termos de paradigmas morais e religiosos que explicariam e justificariam tal vitória. Tais paradigmas estariam presentes por meio de analogias míticas entre o presente histórico e um passado mítico, as quais mostravam um *continuum* da virtude heróica grega. Entendendo sua vitória dessa maneira, os gregos estariam moralmente mais fortes, já que estariam amparados por conteúdos míticos, mais poderosos. O exemplo dado por Castriota é o do poeta Demosthenes (384a.C. – 322a.C.), em *Oração Fúnebre* ([LX], 10-11), que, para confortar aqueles que perderam seus entes queridos na guerra contra a Pérsia, sublinha a importância desta última ao afirmar que os triunfos contra os persas superam aqueles alcançados na mítica guerra de Tróia (CASTRIOTA, 1992, p.6). A representação do *ethos* grego (no caso, de sua virtude heroica) é, segundo Castriota, fundamental e necessária para que se pudesse estabelecer essa analogia entre o nível histórico e o mítico²⁷.

Tal importância da representação do *ethos* não se dava apenas nas artes da palavra, mas também nas artes visuais. Castriota lembra-nos, então, algo fundamental: para Aristóteles, havia uma equivalência entre a representação feita pela palavra e aquela feita pela pintura ou escultura. Essa equivalência era possível porque tanto o pintor/escultor quanto o escritor eram “fazedor de imagens²⁸” (CASTRIOTA, 1992, p.10), guiados pela noção de arte como *mimesis*, principalmente como *mimesis* do *ethos*. Para Aristóteles, as artes visuais teriam importância igual à de um texto de uma tragédia, o que se nota, por

²⁷ Analogia, como vimos, bastante criticada por Nietzsche, pois daria uma funcionalidade cotidiana, concreta (e não-mágica) ao mito, o que seria totalmente estranho à sua natureza misteriosa.

²⁸ Impossível não pensar no conceito de “moroneta” trazido por Etienne Samain em seu “A Matriz Sensorial do Pensamento Humano. Subsídios para redesenhar uma epistemologia da comunicação”. Nesse artigo, o autor mostra-nos como, para os índios Kamayurá, essa palavra nomeia toda forma de explanação, seja ela verbal ou visual.

exemplo, quando esse filósofo valoriza o trabalho do pintor Polygnotos (cerca de 500 a.C.) graças à sua habilidade de representar, pictoricamente, o *ethos* grego.

Outro termo associado à noção de *ethos* é *caráter* (palavra chave na antropologia de Gregory Bateson, como veremos mais adiante), que nos abre duas redes ligeiramente distintas de significados. Um primeiro significado para “caráter” é aquele que vimos relacionado a *ethos* na *Retórica* de Aristóteles e no qual está claramente envolvida a apreciação moral (sentido como o da expressão “ele tem caráter”). Para a acepção com a qual a antropologia trabalha é interessante trazermos também o significado dado a esse termo por Heráclito de Éfeso (544 - 484 a.C.) – e que será recuperado na *Poética* de Aristóteles –, para quem “caráter” é o “conjunto definido de traços comportamentais e afetivos de um indivíduo, persistentes o bastante para determinar o seu destino.” Note-se, nessa definição, a ausência de valor moral e a presença da noção de caracterização, a qual traria os traços responsáveis por desenhar as particularidades de determinado ser. Essa noção é justamente aquela que garante a utilização do termo “caráter” pelo próprio Aristóteles para nomear aquilo que chamamos de personagens.

3. *Ethos* em Gregory Bateson

Em 1933, Gregory Bateson (1904-1980), depois de haver passado 15 meses entre os Iatmul em Papua Nova Guiné, redige *Naven* (1936), um trabalho antropológico de cunho etnográfico sobre um rito de passagem, “(...) um ritual congratulatório Iatmul que se praticava para parabenizar o filho de uma irmã quando o menino tinha, pela primeira vez, realizado um ato considerado qualitativamente adulto” (BATESON apud SAMAIN, 2004, p.35). Tal ato poderia ser algo extraordinário (como a morte de um inimigo) ou relacionado à vida cotidiana do grupo (como a construção de uma embarcação escavada em um só tronco de árvore). Em prefácio à tradução brasileira de *Naven*, Amir Geiger afirma que

“Bateson propõe-se àquilo que o funcionalismo, segundo ele, não tentara: a descrição científica dos aspectos emocionais da cultura, deixada usualmente a cargo da ficção. Recusa uma partição de domínios, sem contentar-se com mera suposição de complementaridade entre ambos: mais exatamente, acaba sendo

posta em jogo a relação mesma entre os aspectos intelectuais e os afetivos da cultura – e do conhecimento.” (BATESON, 2006, p.65)

O próprio Bateson vincula, em *Naven*, a noção de aspectos emocionais ao termo *ethos*; como se tratava de um termo novo no âmbito da antropologia, Bateson criou, no início desse livro, uma nota de rodapé para esse termo grego e o definiu pela primeira vez:

“Numa etapa posterior, vou examinar e tentar definir os conceitos de Estrutura, Função e *Ethos* de uma maneira mais crítica, mas, como o conceito de *Ethos* é ainda pouco familiar a muitos antropólogos, vale a pena inserir aqui a definição que o *Oxford English Dictionary* dá dessa palavra: ‘O espírito característico, a tônica predominante dos sentimentos de um povo ou de uma comunidade; o ‘gênio’ de uma instituição ou de um sistema’ (...).” (BATESON, 2006, p.70)

Mais adiante em *Naven*, Bateson volta a esse termo e procura desenvolver melhor a sua definição:

“A abordagem etológica envolve um sistema muito diferente de subdivisão da cultura. Sua tese é a de que podemos abstrair de uma cultura um certo aspecto sistemático, chamado *ethos*, definido como a expressão de um sistema de organização culturalmente padronizado dos instintos e das emoções dos indivíduos. O *ethos* de uma determinada cultura é, como veremos, uma abstração de toda a massa de suas instituições e formulações, e por isso pode-se esperar que os *ethos* sejam infinitamente variados de cultura para cultura – tão variados quanto as próprias instituições.” (BATESON, 2006, p.169)

A maneira como Bateson trabalha o conceito de *ethos* tanto em *Naven* quanto em *Balinese Character* (1942) teve grande influência na antropologia, tanto que, segundo Etienne Samain (2004, p. 48), o próprio Bateson teria cunhado o conceito de *ethos* tal como seria utilizado por essa ciência social. No início de *Naven*, esse conceito é empregado para se apontar os limites do método científico usado então pela antropologia, justamente por esta não se preocupar com o estudo do *ethos*. Ao mesmo tempo em que tece essa crítica,

Bateson enaltece o valor do texto literário no que diz respeito à força expressiva deste com relação aos aspectos emocionais das culturas:

“Os membros dessa escola [do funcionalismo], natural e acertadamente, dedicaram sua atenção sobretudo aos aspectos da cultura que mais bem se prestam à descrição em termos analíticos. Descreveram a estrutura de várias sociedades e revelaram os traçados principais do funcionamento pragmático dessa estrutura. Mas mal tentaram delinear aqueles aspectos da cultura que o artista é capaz de expressar com seus métodos impressionistas. Ao lermos *Arábia Deserta*²⁹, ficamos admirados com o modo extraordinário pelo qual cada acontecimento é caracterizado com o tom emocional da vida árabe. Mais que isso, muitos acontecimentos seriam impossíveis com um fundo emocional diferente. É evidente, portanto, que o fundo emocional atua de modo causal no seio de uma cultura, e nenhum estudo funcional pode ser razoavelmente completo a menos que vincule a estrutura e a operação pragmática da cultura ao seu tom emocional ou *ethos*.” (BATESON, 2006, p. 70)

A questão decorrente da necessidade de se conseguir captar o *ethos* de determinada cultura é justamente como transmiti-lo, como expressá-lo. Bateson afirma que *Naven* é “(...) uma tentativa – primária e imperfeita, pois a técnica é nova – de relacionar esse comportamento [cerimonial] não apenas com a estrutura e o funcionamento pragmático da cultura iatmul, mas também com o seu *ethos*” (BATESON, 2006, p.70). Esse problema é novamente enfrentado por Bateson em seu *Balinese Character*, obra composta em parceria com sua esposa, a antropóloga Margaret Mead (1901-1978), e que “(...) representa um extraordinário empreendimento antropológico e editorial (...)” (SAMAIN, 2004, p.53), o qual conta com 759 imagens, agrupadas em cem pranchas, devotadas aos dez temas abordados pelo livro. Nesse livro, a novidade era o vulto que ganhava o uso da imagem como método de trabalho antropológico. Devido a isso, *Balinese Character* tornou-se o marco inicial de uma moderna antropologia visual.³⁰

²⁹ Livro escrito por Charles M. Doughty (1843-1926), conhecido por sua linguagem de forte estilo.

³⁰ Quanto ao uso da fotografia pela antropologia, ver: Samain, Etienne. “Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem.” São Paulo: Revista de Antropologia, vl.44, n° 2, 2001.

4. Balinese Character

Em seu “Balinese Character (re)visitado: Uma introdução à obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead” (2004), Etienne Samain apresenta, de maneira bastante precisa, o trabalho desenvolvido por esses antropólogos. Samain conta-nos que, já em 1935, por ocasião da preparação do material para o estudo sobre a adolescência feito para a Comissão de Referenciais Circulares para a Escola Secundária da Associação de Educação Progressista, Margaret Mead dava-se conta dos limites da comunicação verbal. Nesse momento, Mead percebeu que apresentações visuais seriam muito mais eficientes e começou a impressionar-se “(...) pela possibilidade de o registro visual fornecer dados de pesquisas bem mais precisos” (MEAD apud SAMAIN, 2004, p.47).

Na introdução a *Balinese Character*, Mead e Bateson afirmam que, de 1928 a 1936, ambos estavam separadamente envolvidos na atividade de tentar comunicar aspectos culturais que julgavam nunca terem sido registrados de maneira precisa pelos cientistas, mas que tinham sido comunicados, de maneira bastante eficiente, pelos artistas (BATESON & MEAD, 1942, p.XI). É interessante essa espécie de diálogo que tanto Bateson quanto Mead estabelecem com as artes, ao frisarem, por um lado, os limites da ciência e, por outro, enaltecerem a forte capacidade de expressão das artes/dos artistas (em *Naven*, Bateson cita explicitamente os escritores Charles Doughty (1843-1926), Jane Austen (1775-1817) e John Galsworthy (1867-1933), como exemplos de autores capazes de expressar, com muito sabor e eficiência, a cultura de um povo). *Balinese Character* seria, nesse sentido, um reflexo desse diálogo, já que procura trazer ao discurso científico algo da capacidade de expressão das artes – o que poderia ser alcançado por meio de um método para a utilização da fotografia. Seria, também, ciência, mas uma tal que pudesse, enfim, dar conta de expressar os aspectos intangíveis de uma sociedade (seu *ethos*) e de expressar “(...) cada aspecto exatamente do modo como ele é enfatizado pela própria cultura” sem que “nenhum detalhe isolado parecesse bizarro, estranho ou arbitrário ao leitor” (BATESON, 2006, p.69). Como bem aponta Samain (2004, p.48), “uma grande ideia e um duplo desafio: conjugar texto e imagem”.

A forma como o livro *Balinese Character* encontra-se estruturado corresponde ao método descrito em sua introdução e que explica em que consiste o trabalho conjunto entre texto e imagem. Nessa introdução, Bateson e Mead mostram como uma determinada língua pode ser restrita pelo campo semântico que seus vocábulos abarcam (o que gera, muitas vezes, sérios problemas de tradução, por exemplo, do bali ao inglês) e como ela pode ser dependente de fatores idiossincráticos de estilo e habilidades literárias, que acabam por obscurecer o objeto que procura dar a ver. Já com o uso de fotografias, “a integridade de cada aspecto do comportamento pode ser preservada” (BATESON & MEAD, 1942, p.XII)³¹; mais adiante, no entanto, Bateson afirma que “uma sequência fotográfica é quase sem valor sem um relato verbal do que ocorreu” (BATESON & MEAD, 1942, p.49). Assim, desenha-se a cena: Margaret Mead de bloco de notas na mão e Gregory Bateson com a câmera em punho.

A própria estrutura de *Balinese Character* segue esse casamento, pois apresenta primeiramente os textos de Mead, cujos títulos fazem referência aos números das pranchas fotográficas de Bateson, as quais estão no final do volume. Divididos em dez sessões (abordam-se dez diferentes temas), os textos de Mead encontram-se um após o outro. Após essas 48 páginas, seguem-se 06 páginas de Bateson, as quais explicam como as fotografias foram realizadas, e, só então, segue o conjunto de fotografias formado pelas 100 pranchas. Há, assim, dois grandes blocos, e o percurso da leitura se faz (se o leitor quiser visualizar o que Mead descreve e analisa em seu texto), em um ir e vir. Isso acaba por gerar uma relação descontínua entre a leitura do texto e a da imagem.

Quando são lidos os textos de Mead, a linguagem escrita gera, necessariamente, imagens na mente do leitor, que tem que virar muitas páginas do livro para chegar às fotografias correspondentes ao texto escrito. As imagens geradas pela leitura ficam num estado de suspensão (ou de fermentação) até encontrarem as imagens das próprias fotografias. Estas, porém, não estão sós, mas acompanhadas de textos que precisam seu significado: título, comentário geral e descrição de cada fotografia. As imagens criadas pelo próprio leitor a partir do texto de Mead são, assim, redefinidas pelas fotografias e os textos que acompanham essas últimas conferem precisão mais uma vez ao significado, fechando o percurso da leitura. Um percurso bastante especial, pois permite ao leitor a fruição das

³¹ A tradução dos trechos retirados dessa obra é minha.

visualizações da imagem escrita, ao mesmo tempo em que lhe dá a precisão da imagem fotográfica.

5. Um *ad absurdum*: *ethos* glorioso?

Da lição de Bateson e Mead, Arthur Omar traz a necessidade de se fazer uma antropologia por meio da captação visual da essência de um povo, para ele manifesta em situação de êxtase carnavalesco. Não abandona, assim como os seus predecessores não abandonaram, a linguagem verbal, mas leva o modelo de uso da imagem e do texto presentes em *Balinese Character* ao limite, ao esgarçamento, quase ao absurdo. Seu *Antropologia da Face Gloriosa* é espécie de mutação. Mas algo da matriz faz-se presente. Como em sonho, em delírio ou, até mesmo, pesadelo.

Na *polis* brasileira, a *AFG* quer comunicar um *ethos* cuja função também é a de fazer o nível histórico ascender para o nível mítico (como o fizeram os gregos da época de Aristóteles), ao apresentar o brasileiro por meio de “um meticuloso trabalho de garimpo, registro e construção de um povo por vir, com suas tribos e seus mundos virtuais. Mundos terríveis, banais, lúbricos, melancólicos” (BENTES, 1997, p.11). Nessa construção, o *ethos* é paradoxal, pois é, ao mesmo tempo, captação da essência de um povo e daquilo em que ele deve se tornar. Há, dessa maneira, um projeto político na construção desse *ethos*: o de chamar os brasileiros aos seus aspectos dionisíacos, ao poder desse belo grotesco, que é fonte de liberdade e de criação.

Nesse sentido, o *ethos* presente na *AFG* afasta-se da maneira como o concebeu aqueles que podem ter-lhe servido de inspiração, pois não se trata exatamente de captar apenas o caráter de uma cultura, seus aspectos emocionais, mas de propor-lhe um *ethos* do devir. Nesses espelhos que Omar coloca diante do leitor, temos os rostos que serão os nossos assim que efetuemos a passagem que eles nos propõem. É um convite para entrarmos dentro de nós mesmos e sermos o que deveríamos ser.

VI. Apoteose: Lendo Imagens

1. O rosto e sua expressão

Em 2005, por ocasião dos “Encontros Internacionais de Fotografia de Arles”, a jornalista e fotógrafa Frédérique Babin escreveu uma reportagem para a sessão *Portfolio* da revista “Le Monde 2”, em que apresentava a exposição “Antropologia da Face Gloriosa”, que fazia parte desse encontro. Nessa matéria, a jornalista revela-nos que 15.000 imagens teriam sido captadas por Omar nos 23 carnavais em que se dedicou à sua particular antropologia. O mero fato de esse material ser formado por um número tão grande de imagens pode ser um dos motivos pelos quais esse projeto apresentou tantas versões no decorrer dos anos. Além disso, como Omar retrabalha muitas de suas imagens por meio de variadas intervenções no material bruto, possibilitam-se também diferentes versões das mesmas fotografias, que podem constituir material para diversas exposições³². Isso pode ser visto, a seguir, por meio das duas versões de uma mesma fotografia: a primeira foi retirada da *AFG* (“A Lagarta Liberta de Lewis Carrol”, p.59³³), e a segunda, da revista *Le Monde 2*. Note-se que esta é mais clara, o que pode ser visto com maior evidência no reflexo dos óculos.

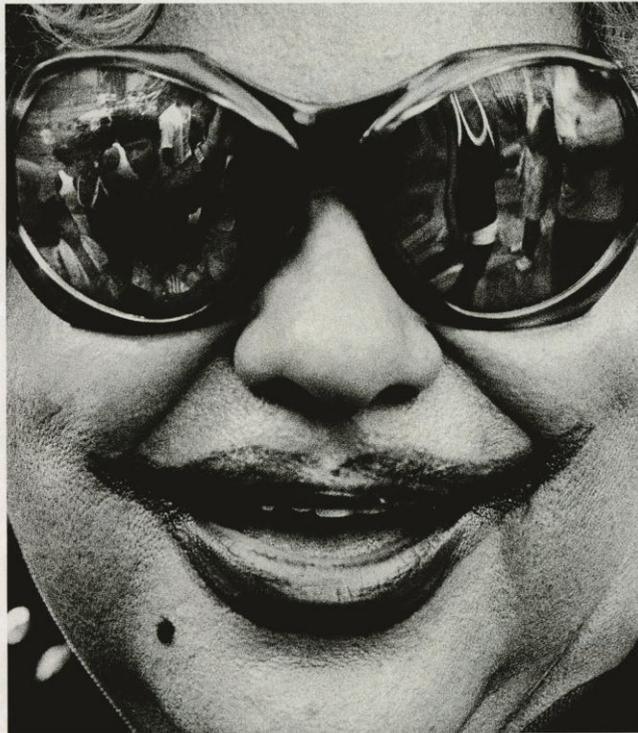
³² A própria reportagem afirma que a exposição em Arles apresentaria 35 versões de fotografias da antropologia. Segundo a autora, essas imagens seriam, inclusive, diferentes das nove faces apresentadas por essa reportagem.

³³ As reproduções das fotografias da *AFG* são todas da edição de 1997; por isso, será marcada apenas a página da fotografia.



A Lagarta Liberta de Lewis Carroll

PORTFOLIO



44 LE MONDE 22 JUILLET 2005

Nessa mesma reportagem, Omar relata que, desde que começou a ganhar prêmios em salões de fotografia, aos 14 anos, nunca quis ser um retratista, mas queria fazer a fotografia como uma forma de arte. Essa informação é trazida por Babin para sugerir que Omar sempre foi alguém que não se interessava por retratos. Mais adiante na mesma reportagem, esse aspecto é tratado com relação à *AFG*, pois ele afirma que, com essas imagens, não realizou o trabalho de um retratista. Isso porque ele tinha fotografado “(...) o primeiro objeto que um ser humano vê de outro ser humano: o rosto (...)” (OMAR apud BABIN, 2005, p.40). Essa estranha oposição entre rosto e retrato já se encontrava presente no texto “Teatro de Operações” (Ritos em torno do Zero), escrito pelo próprio Omar e que, como vimos anteriormente, faz parte dos textos de abertura da *AFG*:

“São exclusivamente rostos nessa operação fotográfica. Mas a maneira como a Antropologia da Face Gloriosa trata o rosto não é a de um retrato. Ela grava o rosto, mas não o retrata. São faces sem retrato.” (OMAR, 2007, p.23)

Essa última afirmação de Omar é, em um primeiro momento, quase contraditória; no entanto, mostra-nos que é possível haver uma imagem de um rosto que seja uma foto, mas que não seja um retrato desse rosto. A situação de liminaridade, que estudamos anteriormente, ajuda-nos a entender o estranhamento dessa afirmação. Como vimos, uma pessoa em período liminal não é mais o que ela foi, nem tampouco o que será. Seria, nesse sentido, uma pessoa sem determinada identidade (além da singularidade de sua própria situação de liminaridade), sem certo sentido de individualidade necessário para que o retrato se realizasse. Por isso, os rostos retratados nesse estado “Não se referem a pessoa alguma dentro da pessoa, nem a um papel, a um grupo, a um tipo, a um ambiente, a um caráter ou à falta de caráter” (OMAR, 1997, p.23). Assim, para Omar, os rostos presentes em sua *AFG* não poderiam ser retratos, porque estes levariam a uma dimensão não almejada por sua antropologia. De maneira um pouco irônica, Omar diz que a face gloriosa por ele captada “(...) está bem aquém da psicologia, da sociologia, da história. Seu nível é mais baixo. Seu material é bruto, desgarrado, despregado, sem História.” (OMAR, 1997, p.23)

Tão afastada do tempo histórico, cotidiano, a essa antropologia interessa apenas o rosto, pois tudo o mais seria excesso, matéria amorfa e não-comunicativa. Assim, os

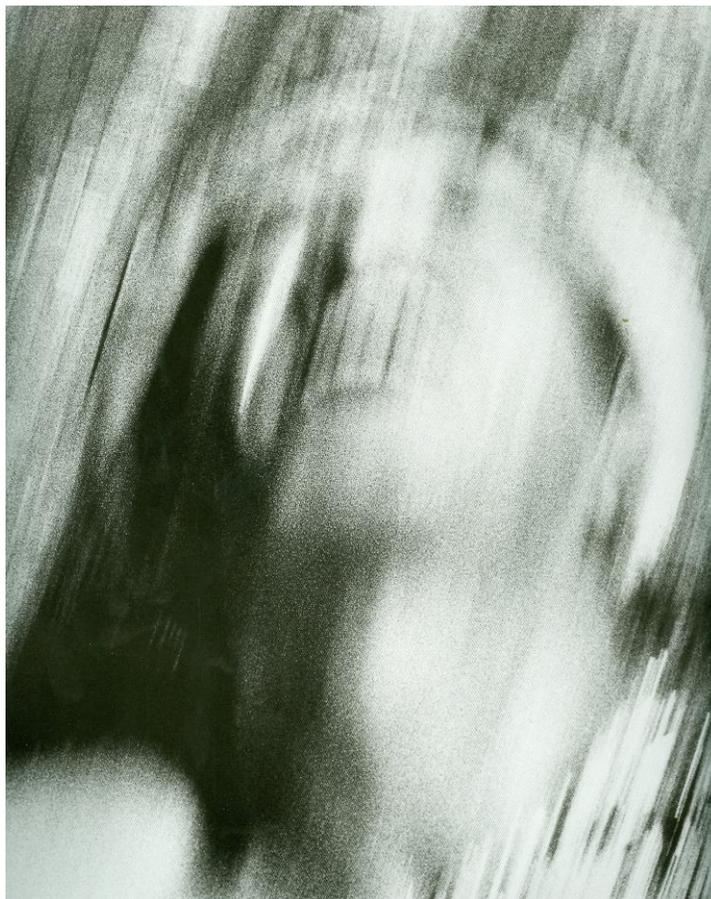
ângulos através dos quais essas faces são captadas retiram-nas do contexto original e são decorrentes de apagamentos do cenário, do tempo e do próprio corpo: “o gesto básico da nossa pesquisa é retirar cada face de seu contexto original, e deixá-la viver por si mesma, com sua carga de ambiguidade e mistério” (OMAR, 1997, p.7). Desse modo, nas imagens da *AFG*, nada, ou quase nada, vê-se do ambiente: qualquer rua brasileira (ou até mesmo uma rua de alguma outra cidade do mundo) poderia ser o lugar por onde passaram aquelas pessoas. Nas fantasias, nenhum personagem que indique o momento das fotos (alguns materiais de algumas máscaras talvez mostrem que estamos mais próximos dos anos 80 do que dos 50). Dessa maneira, vemos como a essa antropologia:

“Só o rosto lhe interessa (...). Tudo está no rosto. O rosto é a paisagem. Tudo que existe se exprime no rosto. O rosto é o emblema de todos os sentidos. O rosto é a chave de todas as linguagens (...).” (OMAR, 1997, p.22)

Ao ter isso em mente, Omar acabou por compor “(...) um monumento enciclopédico do rosto humano no Brasil em uma representação da mais realista à mais abstrata” (OMAR apud BABIN, 2005, p.40). No entanto, como já sabemos, não é apenas isso o que Omar pretende captar, mas “aquele rosto glorioso, que atravessou o rosto normal por uma fração de instante (...)” (OMAR, 1997, p.25). Talvez seja para transparecer esse estado, que várias imagens criadas por ele “(...) arrancam a figura do figurativismo, reencontram na figura e no rosto o mitológico, a máscara, a maquiagem, as expressões e marcas que criam sobre o rosto um outro rosto.” (BENTES, 1997, p.17)

Dessa forma, devido a uma necessidade expressiva, não é apenas o isolamento do rosto que caracteriza a *AFG*, mas um forte trabalho de artesanato químico, pois quase sempre os negativos sofrem intervenções, seja em maior ou menor grau. Por meio desses negativos e dos retoques – quando o papel fotográfico se transforma em telas que admitem apenas a cor preta e o seu esvaziamento –, as imagens ganham uma materialidade visual bastante densa. Com isso, há, mais uma vez, um afastamento com relação ao referente, o qual decorre de um trabalho de ampliação tecnicamente ativo, pois, no processo de laboratório, a revelação da atitude de passagem, da “aritmética dos êxtases”, tem prosseguimento. Diante do negativo, Omar faz de sua antropologia um trabalho manual e “dilacera contrastes, explode a granulação, realiza recortes, superposição de camadas e

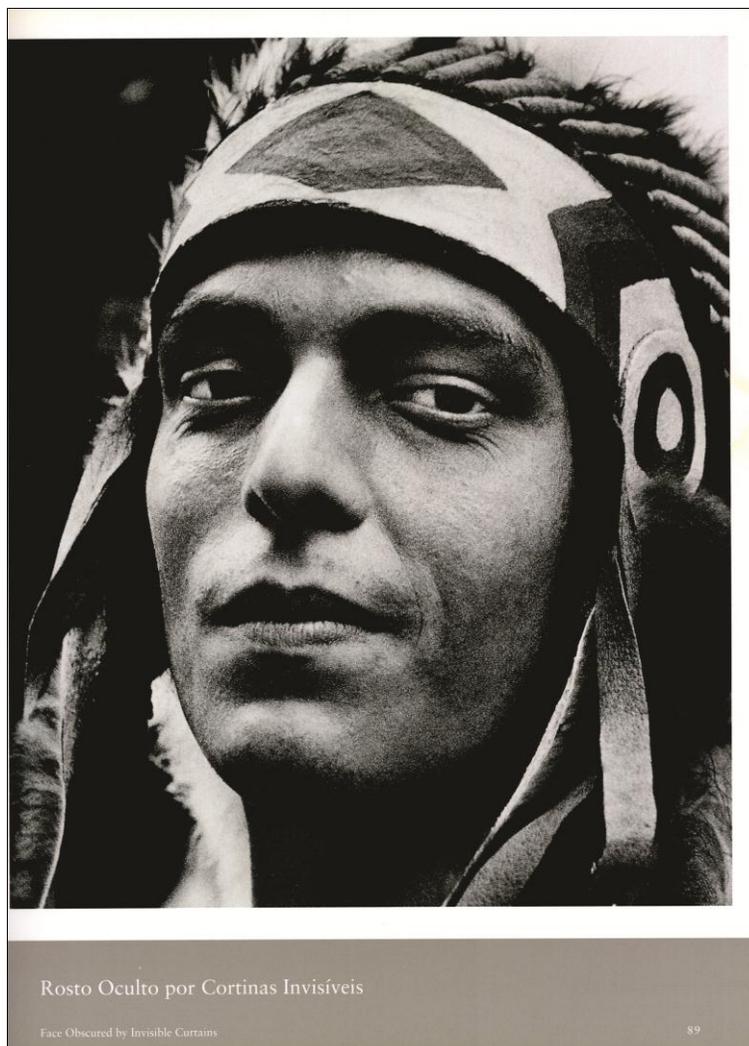
reenquadramento sucessivo através de recopiagens e aberração do espaço circundante” (OMAR, 1997, p.21). Exemplo desse tipo de procedimento de intervenção pode ser observado na imagem a seguir, cujo título é “Fogo Cruzado com Enxerto de Células de Neve” (p.98):



Quanto a esse processo de laboratório, afirma Teresa Gonçalves:

“Nesse processo de feitura da obra, o artista não está impassível ao meio do qual a imagem é captada. Não trabalha como um documentarista que busca, de forma calculada, o melhor ângulo ou a melhor tomada para captar a imagem pretendida. Para ele, o elemento surpresa, essa centelha infinitesimal que une o fotógrafo ao fotografado no momento da captação da imagem, só pode ser apreendido no momento em que a matéria bruta será transformada pela granulação, rebaixamento, seleção de fragmentos, ampliação, corte, recorte, enquadramento.” (GONÇALEZ, 2006, p.116)

No entanto, apesar de se marcar tanto esse processo de transformação das imagens, são muitas aquelas que apresentam uma face muito nítida, com pouca ou nenhuma manipulação:



O título “Rosto Oculto por Cortinas Invisíveis” (p.89) sagazmente nos indica como a imagem pode conter enganos. Essa fotografia, que poderia fazer parte de um livro de antropologia visual sobre o carnaval, tem a sua transparência negada pelo título, como a indicar-nos que há sempre algo a encobrir o que é visto. Se há sempre uma interferência, Omar não se priva dela, mas faz da presença de sua subjetividade um elemento de expressão. O único, aliás, adequado para a matéria que tem diante de si e para o questionamento que acaba por propor com relação ao discurso científico.

Assim, nesse processo de laboratório, “A. Omar afirma a prerrogativa do sujeito sobre a mecânica da reprodução. É onde contradiz a razão da máquina (...)” (CANONGIA, 2000, p.6), numa oposição entre um fazer fotográfico de certa maneira artesanal e a mera reprodutibilidade mecânica, como bem marcou Canongia (2000, p.7). É um trabalho de *bricoleur*. O sujeito é, assim, explicitamente partícipe do processo, o que leva a linguagem antropológica fotográfica mais canônica a ser subvertida para dar conta de expressar aqueles estados que rompem com a vivência e a percepção usual do mundo. Mesmo assim, as imagens conseguidas por meio desse processo parecem continuar aquém do objetivo expressivo desejado pelo artista. A elas, então, o autor acrescenta pequenas frases que, por sua vez, também podem ser cravadas de metáforas, oposições, paradoxos, absurdos.

2. Um quadro sobre outro: os títulos

O trabalho de Arthur Omar, na *AFG*, acaba por sugerir a bipartição da palavra “fotógrafo”, pois *phōtós gráphō*³⁴ (“grafia realizada pela luz”) torna-se uma quase necessidade verbal quando nos deparamos com as características da sua fotografia. Na *AFG*, essa disjunção é sugerida pela junção entre texto e imagem proposta por Omar, que trabalha com foto e grafia, num jogo de tensão e complementaridade. Na imagem, *photo*: luz e sua ausência (sombra); no texto, *gráphō*: palavra escrita e sua ausência (silêncio).

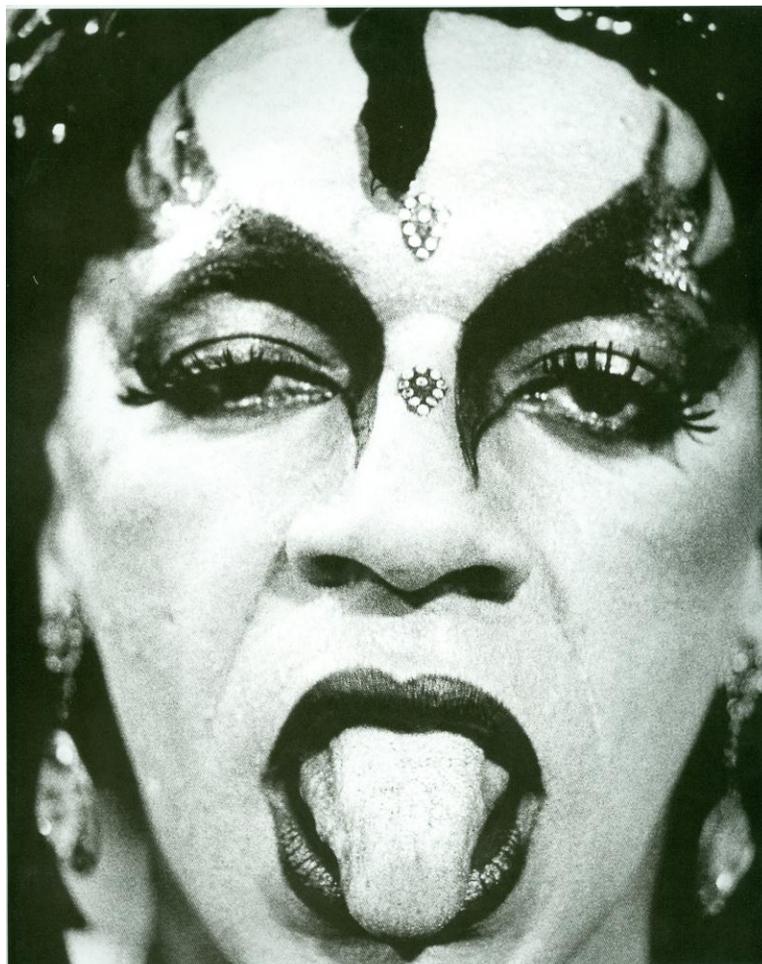
Como vimos anteriormente, é quase dupla a natureza da escrita de Omar. Como legenda, coloca-se como expressão muitas vezes poética em discursos ora metafóricos, ora irônicos, cômicos ou, até mesmo, lineares. Como linguagem ensaística, propõe-se uma reflexão bastante particular quanto aos processos envolvidos na *AFG*. De qualquer maneira, a escrita é parte fundamental na composição desse livro, porque é peça central em um jogo discursivo que, por fim, acabará por questionar o próprio fazer científico.

Na antropologia dita tradicional, é procedimento comum o uso de legenda explicativa para desenhos e fotografias, assim como é comum, na área da fotografia, que se

³⁴ O termo “*phōtós*” vem do grego e significa 'luz'. Cf.: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=fot> O termo “*gráphō*” é também de origem grega e significa “escrita, escrito, convenção, documento, descrição.” Cf.: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=-grafia>. Acesso em: 24/02/2013.

deem títulos às imagens - que podem ou não ser explicativos. No caso da antropologia, as imagens seriam testemunho de certa verdade presenciada pelo pesquisador, uma comprovação da experiência vivida, da existência daquilo que é retratado, como vimos com relação ao *Balinese Character*, de Margaret Mead e Gregory Bateson. Nesse livro, por exemplo, o texto tem a função de elucidar os componentes da imagem, procurando especificar a significação do conteúdo imagético.

Já na *AFG*, os títulos têm papel marcante e funcionam como uma espécie de música verbal, que dá a cada rosto ali apresentado o tom de sua melodia, como pode ser visto em “Rasgando o Uniforme com Taças de Champanhe” (p.67):



Rasgando o Uniforme com Taças de Champanhe

Como música, não se necessitaria da imagem ali; mas é como se a música não ganhasse sua total dimensão sem um corpo que a dançasse, sem os gestos de um rosto que repercutissem seu movimento. Isso porque existe, na *AFG*, uma união muito orgânica entre título e imagem. No entanto, Omar frisa que tanto a linguagem visual, quanto a verbal mantêm sua autonomia:

“Um bom título tem que valer por si mesmo, e não se referir a nenhuma outra imagem, a não ser às imagens verbais que ele mesmo carrega dentro de si. O título já é uma obra. Quando junto um título a uma fotografia, estou combinando uma obra com outra obra, quase como se pendurasse um quadro ao lado do outro.” (OMAR, 2000, p.31)

A noção de “imagem verbal” é interessante para se tentar direcionar determinado sentido para a observação do texto, o qual o autor deseja, por meio de seu próprio discurso, transformar em imagem. Essa formulação de Omar dialoga com os estudos de Anne-Marie Christin referentes ao aspecto primordialmente visual da linguagem. Segundo essa autora, a eficiência da linguagem escrita adviria do fato de esta ter nascido da própria imagem (CHRISTIN, 2001, p.7). Tal eficiência, com o desenvolvimento de sociedades extremamente técnicas e pragmáticas, foi sendo esquecida. Certa poesia, no entanto, com seu componente anárquico e alucinatório, foi redescobrendo essa força visual da palavra, o que foi expresso de maneira mais palpável, em nossa tradição poética, pela poesia concreta. Ainda que o texto produzido por Omar não seja um expoente desse tipo de poesia, requer para si a força quase direta da imagem, pois, com relação a seus títulos, não estaríamos diante de um texto que, por sua vez, estaria no lugar de um referente. Nesse caso, o próprio texto seria um referente. E diga-se mais: referente visual.

Com esse desejo de que o texto seja lido/visto como imagem, Omar parece sinalizar para a dimensão mítica da palavra, momento do surgimento da escrita, em que a palavra dos homens colocava-se perto do verbo divino. Essa dimensão manifestava-se na palavra humana devido à possibilidade de esta ser também um meio de manifestação do sagrado, por ser porto de passagem entre os mundos. Isso acontecia, por exemplo, com a escrita ideográfica, que, segundo Anne-Marie Christin, teve seu nascimento na esfera da divinação, como signo da linguagem de Deus. Signo, portanto, de algo muito além da

materialidade da própria linguagem escrita. Na palavra-título de Omar, esse aceno a uma dimensão não-cotidiana é o gesto para o qual Omar deseja transportar tanto o fazer discursivo, quanto o fotográfico de sua *AFG*. Nesse sentido, as palavras desejam-se, elas mesmas, gloriosas, formando, no caso dos títulos, um quadro que, como o próprio Omar afirmou, está colocado diante de outro quadro (o do rosto fotografado), ambos interagindo numa *revelação*. As tintas das fotografias e as tintas das palavras sem se misturarem, mas, de certa forma, misturadas, sinalizam para o que deve ser observado nelas e além delas, como tensão e complementaridade.

Como quase tudo nessa *AFG*, se tocamos a dimensão do sagrado, tocamos também o seu oposto, o que nos lembra que a luz carrega sempre a sombra, e a palavra carrega o silêncio. Para João Martinho Mendonça, os títulos das fotos estariam impregnados de jogo carnavalesco e contribuiriam “para uma espécie de re-carnavalização” (MENDONÇA, 2006, p.86), pois

“(...) ‘atacam a imagem’, ou melhor, ‘brincam’ com ela, seja acentuando concretamente os contrastes e demais efeitos visuais obtidos no negativo, seja investindo dramática e simbolicamente sobre todas as imagens obtidas usando, para isso, palavras que procuram definir, à maneira fantasiosa e humorística do carnaval, o que pode ser cada uma dessas faces (...)” (MENDONÇA, 2006, p.86)

Os procedimentos linguísticos utilizados por Omar abusam de recursos verbais como metáforas, antíteses e paradoxos, que são, verbalmente, o correlato das imagens cheias de contrastes, granulações, distorções. Esses recursos linguísticos servem à expressão do grotesco visual, e mostram, mais uma vez, como a construção da *AFG* responde a um orgânico princípio de composição.

3. O gesto fotográfico

Já vimos, em capítulo anterior, o sentido dado a Omar para suas faces gloriosas; para ele, elas viveram um estado tão especial que não seria perceptível ao olho humano e, obviamente, não deixaria rastro na memória:

“Daquele instante não fica traço. Aquele instante não se fixa na memória. A memória não trabalha com unidades tão pequenas de tempo. A sua resolução é muito baixa para discriminar eventos de alta sutileza como os estados gloriosos e a sua manifestação em faces gloriosas que não se dão a olho nu.” (OMAR, 1997, p.20)

Dessa maneira, a importância do olho mecânico da câmera fotográfica é central, uma vez que, sem ele, nada seria visto, pois, seguindo as proposições de Omar, nada pôde ser realmente visto. O ato fotográfico ganha, assim, um contorno bastante especial na *AFG*, graças ao poder revelador da câmera, alcançado por um determinado gesto fotográfico. Esse gesto seria o resultante de uma conexão particular que atingiria o fotógrafo e o fotografado:

“Mas como o fotógrafo iria identificar as faces gloriosas em meio a tantas faces normais se aquelas passam vertiginosamente, nunca se dando a olho nu? Simplesmente entrando em fase com elas, ou seja, tornando-se ele próprio glorioso, uma face gloriosa, a reagir por sim-patia ultraveloz, vibrando no mesmo registro que o seu objeto. O ato fotográfico como gnose. Uma foto-gnose.” (OMAR, 1997, p.07)

Há aqui, então, uma explicitação do fazer do fotógrafo, em que existe uma relação de empatia³⁵, de paixão com o fotografado, a qual não permite a possibilidade de distanciamento, já que é apenas como continuidade que o outro se revela. Isso ocorre, portanto, quando o “eu” também desperta mediante o despertar da face: “A face gloriosa surge, o fotógrafo se ilumina com ela. Face gloriosa contra face gloriosa(...)” (OMAR, 1997, p.20). Quanto a isso, Lígia Canongia, em artigo que abre *O Zen e a arte gloriosa da fotografia*, afirma:

“Arthur Omar apreende o “outro” na medida de seu “eu”; tenta clicar “outras faces” pelas motivações do seu olhar, no embate entre observador e o observado.

³⁵ A palavra “empatia” é formada pela junção do prefixo “em” e da raiz “pathos”, a qual, em português deu origem aos termos paixão e patologia. O dicionário Houaiss dá a seguinte definição de *pathos*: “(...) qualidade no escrever, no falar, no musicar ou na representação artística (e, p.ext., em fatos, circunstâncias, pessoas) que estimula o sentimento de piedade ou a tristeza; poder de tocar o sentimento da melancolia ou o da ternura; caráter ou influência tocante ou patética (...).” Cf. em Houaiss, versão on-line: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=pathos> Acesso em: 14/02/2013.

É possível que o momento “glorioso” pudesse ser aquele lance empático total que os unisse em continuidade, como em continuidade se pensa o objeto da paixão, o objeto da obsessão. É possível que a glória estivesse mesmo nesse “instantâneo”, em que se superassem os seres descontínuos, em busca da unidade perdida.” (CANONGIA, 2000, p.6)

A unidade, como vimos, é característica da situação de liminaridade, entrevista também do discurso de Omar: “Tudo se dá num plano em que nenhuma hierarquia afetiva pode se estabelecer (...)” (OMAR, 1997, p.24). Essa liminaridade é altamente marcada pela presença passional do eu do fotógrafo, que, paradoxalmente, dilui-se no outro, como o amante quer se diluir no amado. Como vimos, em tal situação, os limites trazidos pela identidade corriqueira são, ainda que temporariamente, abolidos, ocorrendo, assim, a imersão no indiviso, no todo, em uma fusão dionisíaca. Como decorrência desse *pathos*, o *ethos* revela-se.

4. Lendo Imagens



Não te Vejo com a Pupila, Mas com o Branco dos Olhos

I See You Not with the Pupil, But with the White of My Eyes

Segundo Omar, a última imagem do livro, de título “Não te Vejo com a Pupila, Mas com o Branco dos Olhos” (p.197), teria sido o começo da criação da *AFG*, um trabalho tão marcado pela presença do *eu*, que se inicia com a captação da imagem do próprio autor e termina com a fotografia que representaria essa captação. Em seu livro *Zen e a arte gloriosa da fotografia*, Omar conta-nos que ele próprio é o personagem fotografado nessa imagem:

“(...) Nesta foto, você tem o registro de meu rosto como ele estava no momento em que a ideia de criar a *Antropologia da Face Gloriosa* surgia na minha mente. Não tenho dúvida. Foi uma coisa física que fiz com meu rosto que disparou o conceito. Como documento de um processo de criação, é um fato inédito na fotografia.” (OMAR, 2003, p.41)

Nesse relato, o autor nos conta que a fotografia que fecha a *AFG* registraria, na realidade, o nascimento do conceito gerador desse livro. Nessa imagem, veríamos a manifestação corpórea que teria germinado uma ideia, o que nos mostra que a mente aqui não é a geradora, mas, ao contrário, sofre o impacto do corpo, indicando, mais uma vez, a situação de inversão tão presente nessa obra.

Nessa imagem, o rosto de Omar oculta-se atrás das mãos que tentam expor mais os olhos, como a libertá-los do rosto. O movimento é oposto: se as mãos puxam a pele para baixo, os olhos movimentam-se para cima. É quase uma tensão gravitacional, já que as mãos, uma metonímia do concreto, do trabalho, do *homo faber*, parecem querer dar à terra o que é da terra. Ao mesmo tempo, essa propulsão parece gerar um movimento contrário, pois os olhos buscam a força oposta e dirigem-se às alturas.

A sensação é um pouco aflitiva e é redirecionada pela legenda “Não te Vejo com a Pupila, Mas com o Branco dos Olhos”, que nos traz o branco como lugar da visão. A possibilidade do ver não se dá mais no interior do corpo, pela pupila. Realiza-se, porém, na superfície do branco. Não é mais da intimidade, do escuro interno. O lugar da visão pode agora ser tocado e compartilha o ar do mundo: “O branco dos olhos é o instrumento ótico para perceber o mundo” (OMAR, 2003, p.41). Essa imagem, ao propor uma redefinição da visão, é simbólica de todo processo fotográfico presente na *AFG*, em que não se vê da mesma maneira, não se fotografa da mesma maneira e, para isso, é preciso purificar a visão

de si mesma a fim de se atingir as dimensões que são necessárias. Essas dimensões são aquelas vivenciadas por aqueles personagens captados pelo gesto fotográfico de Omar; assim, tais personagens seriam o referente do pronome “te” presente na legenda dessa fotografia. Essa referência, no entanto, pode ser polifônica, como veremos mais adiante.

Na fotografia, as mãos pesadas de Omar, ao mesmo tempo em que distendem a visão, afetam também outros sentidos: o nariz está tapado, a boca está tapada. Quando a visão é assim realizada, parece levar a uma situação de morte: não há mais ar, não pode haver mais ar. É como se o personagem dissesse: sou todo olhos. Sou todo a entrega a essa visão. É interessante notarmos que as mãos, associadas ao fazer concreto, são direcionadas a uma atitude libertária e propulsionam o sujeito à liberdade da visão. Há uma re-invenção do fazer, que parece indicar que o trabalho a ser feito pode ser outro: o trabalho destas mãos é aquele que liberta.

Como dissemos, são mãos pesadas: toda a imagem é de um cinza-pedra e lembra as esculturas de Aleijadinho que estão na cidade mineira de Congonhas do Campo. Os olhos assim vistos também se assemelham aos dessas esculturas, pois parecem vazados. Esse vazio é, no entanto, cheio de visão, porque o que o olhar busca ver (ou estaria vendo) é uma situação que ultrapassaria a visão corriqueira. Para sinalizar isso, os olhos foram postos nessa posição nada usual e foram também branqueados:

“Temos a massa cinza da imagem, um cinza pesado e homogêneo. Nessa massa se destaca o branco dos olhos, que realcei quimicamente, no laboratório, passando uma solução de ferricianureto de potássio, um veneno fortíssimo. Foi estranho, eu com o algodão, esfregando uma substância corrosiva nos meus olhos revirados. Por um momento, isso me pareceu um ato violento, sádico. Se tivesse sido nos olhos de verdade, eu ficaria cego em um segundo. Sobre a foto, o veneno tinha a função de reavivar a sensação de êxtase.” (OMAR, 2003, p.41)

Quanto à legenda (“Não te Vejo com a Pupila, Mas com o Branco dos Olhos”), esta é uma das poucas que apresentam o uso do verbo na primeira pessoa - são 8, em 161; e é a única que estabelece uma situação dialógica evidente por meio da utilização do pronome oblíquo de segunda pessoa (“te”). No entanto, não se sabe exatamente a quem esse “te” se refere, não se sabe quem é visto por esses olhos, o que se deve, principalmente, à recusa

de se grafar esse pronome com uma letra maiúscula. Essa forma de grafia acontece tradicionalmente em uma cultura cristã como a do Brasil, em que os nomes e pronomes que fazem referência a Deus são grafados dessa maneira. Com a recusa a isso, não haveria, nesse título de Omar, uma assimilação imediata desse pronome a uma figura divina – o que contradiz a direção dos olhos, se pensarmos em certa cosmogonia que loca Deus acima³⁶:

“Em todas as representações plásticas de místicos em êxtase, os olhos sempre aparecem revirados para cima. Aparentemente porque estariam em contato com realidades superiores, acima deles. Mas ao posar para esta foto, descobri mais. Na verdade, o que o místico faz ao virar os olhos para cima, não é olhar para Deus, mas vedar a sua pupila com as pálpebras, deixando aberto e solto no espaço o branco dos olhos, para que ele receba não apenas o que vem de cima, mas o que vem de todos os lados do cosmos. É isso que está representado aqui. A capacidade de enxergar com o branco dos olhos.” (OMAR, 2003, p.41)

A expressão “de todos os lados do cosmos” traz uma noção de sagrado como algo manifesto no tempo e espaços carnavalescos e não mais como algo necessariamente superior e distante. Nessa nova cosmologia, o sagrado é passível de ser experienciado por aquele que se colocar em uma situação propícia, da mesma maneira como, segundo Omar, teriam se colocado aqueles que foram fotografados por sua antropologia. As 161 faces da *AFG* representariam situações de consciência alterada nas quais vemos o reflexo de algo. São espelhos de carne, que refletem uma imagem de algo que não está exatamente ali e que apresentam um vórtice radioso, os olhos. Porém, cada massa facial mostra esse outro nível da experiência com a matéria que possui, com estes ou aqueles olhos, com esta ou aquela boca, com este ou aquele nariz. Esses rostos seriam, assim, faces do sagrado, não mais colocadas num nível vertical (acima, no alto), mas lado a lado, na horizontalidade da rua e do virar das páginas da *AFG*.

O pronome “te”, no entanto, pode também se referir ao leitor, que está sendo observado pelo “branco dos olhos”. Com esse envolvimento do observador, o fotógrafo

³⁶ Para um estudo sobre as expressões de êxtase, pode ser consultado o trabalho de Didi Huberman *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge, MA, USA: Mit Press, 2003.

lembra-lhe que a situação de captação das imagens dependeu de um processo especial de observação. Ao, de certa maneira, estar envolvido numa das pontas desse processo, o da recepção, o leitor também deve passar por uma depuração do olhar, deve, ele próprio, ver as fotografias que tem diante de si com o branco dos olhos.

Também com “Esboço de Fruto na Árvore dos Possíveis” (p.130), pode-se repensar essa relação entre os olhos e as dimensões espirituais. A figura representada é a de um preto-velho, assim identificada pelo cachimbo, pelos cabelos e barba embranquecidos.



Esboço de Fruto na Árvore dos Possíveis

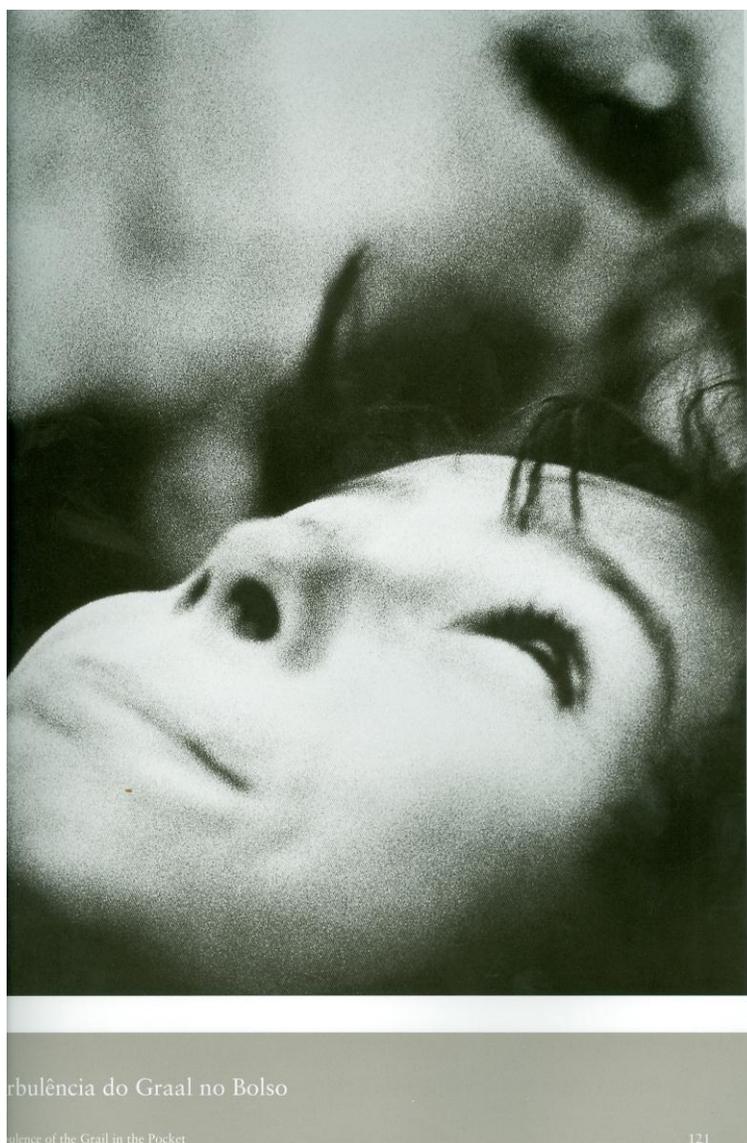
Os preto-velhos são uma das figuras apontadas por Da Matta como sendo fantasias recorrentes em nosso carnaval e representam “(...) seres com poderes de curar doenças e dar

conselhos a seus clientes nos terreiros de Umbanda (...)” (DA MATTA, 1981, p.85). Nessa religião, eles são tidos como mortos que retornam e teriam o poder de redirecionar a existência dos vivos, devido ao saber que esse outro nível de existência lhes conferiria. São, portanto, criaturas que restabelecem a ponte entre a vida e a morte e, quando presentes no carnaval, trazem consigo a marca dessa possibilidade. As pessoas fantasiadas de pretos-velhos acabam, desse modo, por relativizar a morte, pois são vivos representando uma entidade espiritual que se faz presente em uma situação tão cheia de vida e profana, como o carnaval. Da Matta chama-nos a atenção para esse aspecto dessa festa:

“O Carnaval não é um carnaval somente porque é capaz de inverter hierarquias e poderes constituídos, ainda que isso seja feito com data marcada e com dias contados. O Carnaval é carnaval porque pode também relativizar a própria morte, tornando o sagrado profano, próximo, palpável, mortal como todos nós.”
(DA MATTA, 1981,p.81)

Porém, esse preto-velho de Omar traz-nos uma particularidade ao apresentar, nos olhos, dois globos brancos, como se fossem olhos de um cego. Já que esses seriam os olhos de uma criatura do além, teríamos aí uma diferente proposição: uma cegueira para o mundo concreto e uma visão para o mundo espiritual. No entanto, esse preto-velho tem, na realidade, as pálpebras viradas para fora. Isso é reforçado na segunda fotografia do mesmo personagem, que aparece na sequência da primeira, com um *close-up* mais forte e que tem como título “O Mágico Bufão” (p.131). As pálpebras viradas tornam-se o branco dos olhos, um branco do mesmo tipo que, em “Não te Vejo com a Retina, Mas com o Branco dos Olhos”, é elemento de visão. Desta vez, o branco é conseguido graças a um elemento interno que foi exteriorizado, mostrando-nos, assim, que a visão de um preto-velho (uma visão cheia de conteúdo espiritual) ocorre quando se enxerga a partir de um nível interior. Porém, como é carnaval, esse homem talvez não seja exatamente um preto-velho, e, sim, uma pessoa fantasiada dessa maneira. Essa figura é, portanto, uma entidade carnavalizada, cujos olhos são marcas desse processo, pois foram revirados pela brincadeira aflitiva de se virar as pálpebras para fora. Por fim, é importante que frisemos que essa inversão das pálpebras aponta, também, uma inversão estrutural da própria *AFG*: a de transformar os meios através dos quais a visão normalmente se realiza.

Já na imagem abaixo, de título “A turbulência do Graal no Bolso” (p.121), os olhos direcionam-se para cima e são emoldurados por um enquadramento bastante incomum:

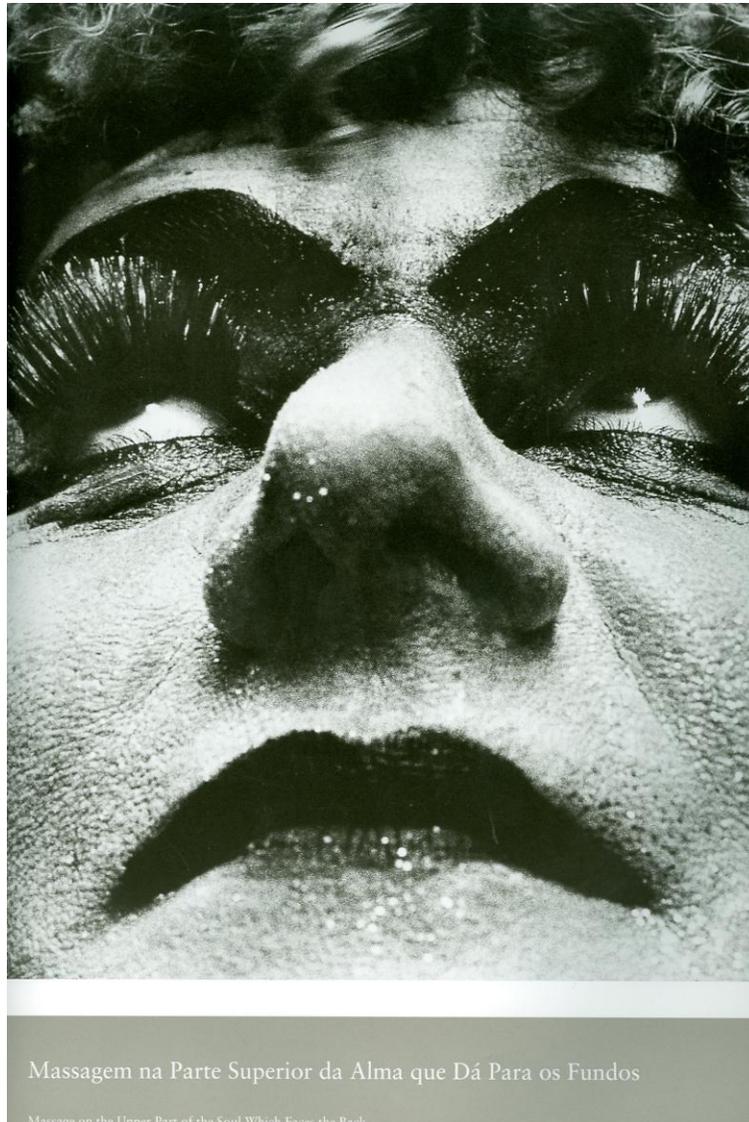


Nessa imagem, vemos um dos diferentes desenhos que os olhos ganham na *AFG*, conseguido graças ao enquadramento da foto que cria uma total inclinação da cabeça, beirando à antinaturalidade. Há um foco de luz no rosto, contrastado com um entorno escuro: a figura é iluminada por uma luz que vem do alto, que parece lhe arrastar, como

uma espécie de ímã. Há algo de um achatamento na região do nariz e dos lábios que sugerem certo movimento, certa pressão, reafirmada pelo termo “turbulência” presente no título. Esse achatamento, porém, decorre do fato de que temos diante de nós não um rosto, mas uma máscara. A composição da imagem e a escolha do título são tão eficientes que a máscara, de fato, nos ilude.

A inversão trazida pelo título propõe um jogo: ainda que a luz venha do alto a iluminação está dentro, pois a personagem carrega consigo o Graal. Uma conquista já foi, assim, atingida, pois o cálice sagrado foi encontrado e está prosaicamente colocado “no bolso”. Isso nos mostra mais uma das tantas inversões entre sagrado e profano, já que a noção de purificação (presente aqui, pois só o mais puro entre os cavaleiros poderia encontrar o Graal) é aliada a uma metáfora de naturalidade - o fato de o objeto estar no bolso. A impressão total da figura é a de que essa face projeta-se, dada a sua grandeza, para o próprio céu, em um turbilhão ascensional. O ser sobe. O céu não precisa descer.

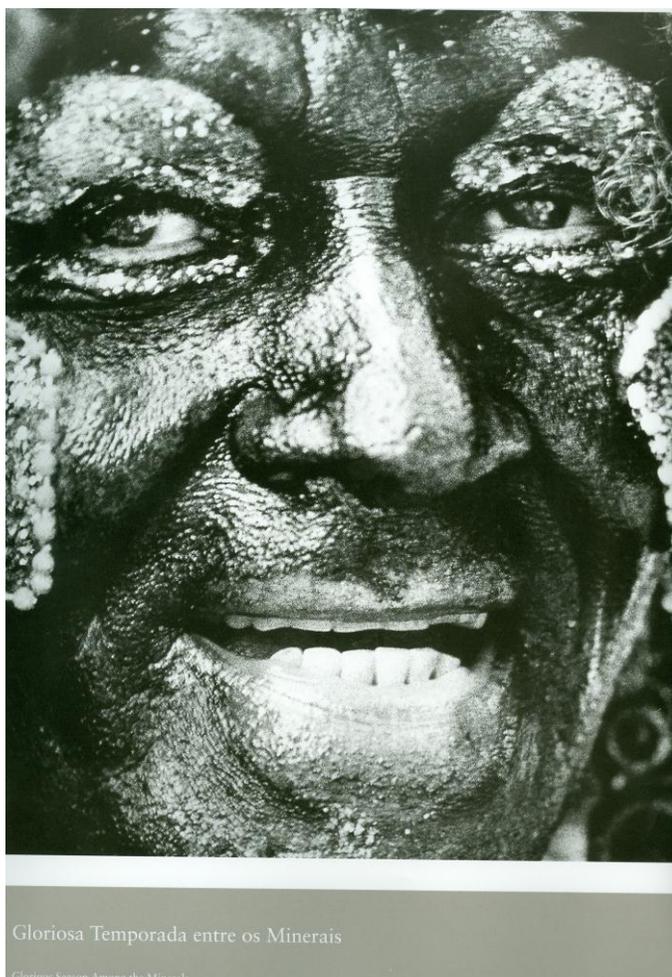
Um enquadramento diferente também pode ser observado na imagem a seguir, de título “Massagem na Parte Superior da Alma que Dá Para os Fundos” (p.153):



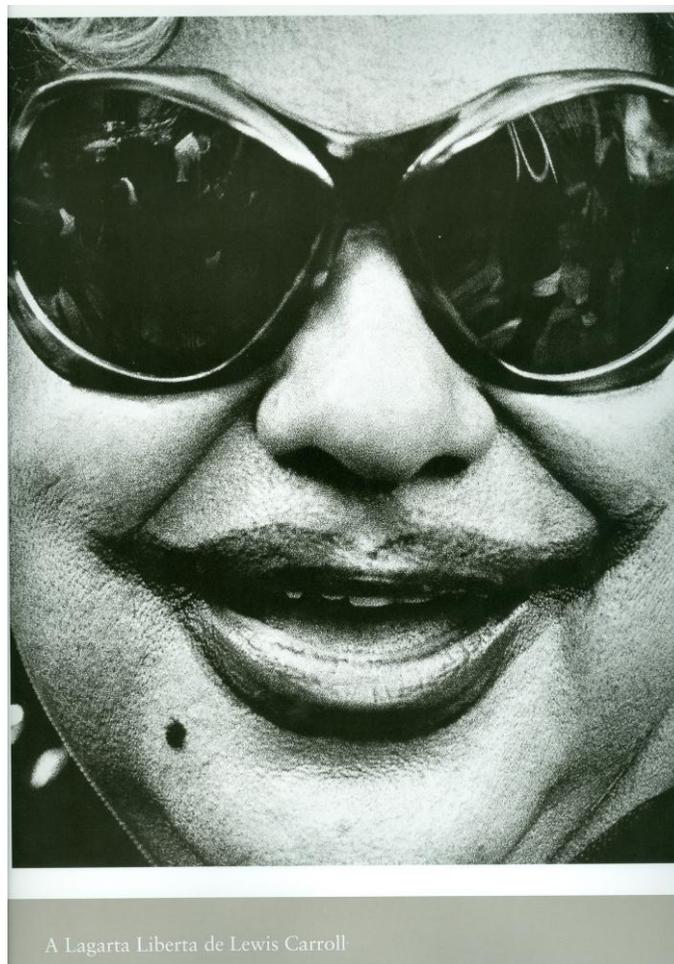
Nessa fotografia, o *close-up* bem radical e o enquadramento feito um pouco de baixo para cima emolduram o olhar que se dirige para o alto. Há também aqui a presença de uma luz que ilumina o rosto, mas sem o contraste visto na imagem anterior. O branco dos olhos também está evidenciado, mas de maneira tênue, se o compararmos com o autorretrato de Omar. Aqui ressaltam os longos cílios que trazem jocosidade ao olhar, reforçada pelo meio sorriso.

O título também acentua o humor da imagem, pois a alma é vista em corporeidade, já que recebe uma massagem em sua “Parte Superior”. Uma vez colocado o que é superior, cria-se seu oposto imediato e essa alma passa a ter inevitavelmente uma parte inferior. O

efeito de humor deve-se também ao fato de essa parte superior dar para os fundos, o que configura um rebaixamento bem ao gosto do grotesco. O autor monta, assim, uma espacialidade cômica da alma, marcada por inversões. Um efeito de humor também é conseguido na imagem transcrita abaixo, de título “Gloriosa Temporada entre os Minerais” (p.58):



A imagem acima está na página 59 da *AFG*; ao seu lado, na página 58, temos a “Lagarta Liberta de Lewis Carroll”. Ainda que não se trate da mesma pessoa, esses rostos guardam entre si certa semelhança graças ao formato do rosto, do nariz, da boca.



A semelhança não é muito evidente, porque a maquiagem e os adereços acabam por distanciar as duas personagens. Se insistimos em observá-las, no entanto, a semelhança acaba por se evidenciar, até que questionemos se estamos, de fato, diante de duas pessoas diferentes. Apresenta-se aqui outro critério de composição, desta vez vinculado à própria estrutura da *AFG* enquanto livro.

Ao termos o livro aberto, as fotografias funcionam como uma espécie de díptico e vemos, lado a lado, faces que ora se assemelham de maneira radical, ora apresentam traços em comum, como um nariz, uma linha da sobrancelha, um formato do rosto, uma expressão dos olhos. Esse jogo do semelhante em meio ao dessemelhante pode responder ao desejo de quebra da identidade apolínea dos seres. Como vimos anteriormente, as forças apolíneas associam-se ao princípio de individuação, à negação da vida percebida como totalidade indiscriminada. Totalidade essa que as forças dionisíacas do carnaval tentam, no tempo e

espaço que lhe cabem, restaurar. Ao propor essas semelhanças entre as faces fotografadas, a *AFG* reforça a ideia de *communitas* que ganha, devido às semelhanças físicas entre as faces, uma expressão mais radical, já que é comprovada por um princípio corpóreo, visualmente percebido.

Esses dípticos podem, ainda, apresentar-nos exatamente a mesma personagem (como no caso da fotografia do preto-velho, que analisamos anteriormente), mas com diferentes expressões dos olhos, da boca ou com um *close-up* maior. O fato de que existam duas imagens para uma mesma pessoa leva-nos a crer que, em outros dípticos, também haveria uma única personagem, que estaria, porém, vivenciando momentos distintos da festa carnavalesca. Os dípticos são montados, portanto, de maneira a brincar com as identidades daqueles que são retratados, confundindo o olhar do leitor, iludindo a sua percepção.

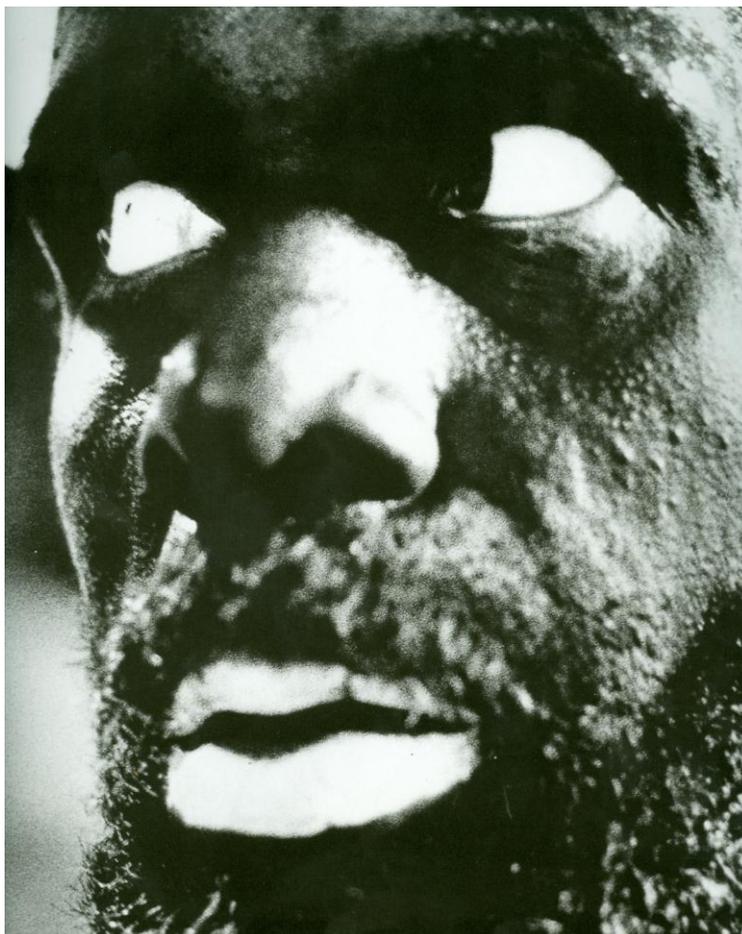
Como vimos anteriormente, a percepção vai também ser atingida por meio da relação entre legenda e imagem. Em “Gloriosa Temporada entre os Minerais”, a textura da pele, reforçada pelo direcionamento do título, traz a mistura entre os reinos mineral e animal, sobre a qual nos falou Bakhtin em seu *Cultura Popular da Idade Média e do Renascimento*. Nesse livro, o autor relata-nos que, no século XV, quando foram descobertas as pinturas nas Termas de Tito, causou surpresa

“(…) o jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si. Não se distinguiam as fronteiras claras e inertes que dividem esses ‘reinos naturais’ no quadro habitual do mundo: no grotesco essas fronteiras são audaciosamente superadas.”
(BAKHTIN, 2010, p.28)

Nessa fotografia de Omar, o *close-up* intenso, assim como a luminosidade carregam a textura da pele, que ganha uma aparência de pedra. Essa mineralização do rosto ocorre em diversas outras fotografias da *AFG*, inclusive na “Não te Vejo com a Pupila, Mas com o Branco dos Olhos”, quando a figura do próprio Omar lembrava uma escultura de Aleijadinho. Há em “Gloriosa Temporada entre os Minerais”, além dessa espécie de fusão com o reino mineral, uma segunda ambiguidade, trazida pelo fato de não conseguirmos determinar com precisão se estamos diante de uma figura masculina ou feminina. Da Matta,

em *Universo do Carnaval: Imagens e Reflexões*, afirma que o elemento ambíguo é de grande importância no interior de uma sociedade, pois “(...) o ambíguo é o que fica no meio, entre ser isso ou aquilo, na linha divisória da natureza e da cultura, na marca que separa e articula os sexos” (DA MATTA, 1981,p.57). Esse ser, portanto, seria um elemento de ligação, “(...) uma ponte a relacionar céu e inferno, deuses e demônios, pecadores e santos, homens e mulheres, animais e seres humanos.” (DA MATTA, 1981,p.57)

Essa última ambiguidade apontada por Da Matta, a relativa aos homens e animais, é a que está presente na imagem abaixo. A pele, desta vez, receberá não mais a carga de um mineral, pois, desta vez, a superfície quase escamosa do rosto é índice da animalização apontada pelo título, “O Dragão Desligando a Própria Sombra” (p.87):



Nessa imagem, o estranhamento dá-se de maneira dupla. Primeiramente, pela atribuição da identidade àquilo que observamos: não mais um homem, mas dragão. Nosso

olhar, então, advinha uma textura incomum na superfície dessa pele feita de quase-escamas, e o título leva-nos a ver nessas irregularidades não mais prosaicas marcas da feiura, mas atributos de uma pele mágica, de uma pele de dragão. O segundo momento de estranhamento é conseguido graças à ação impossível de desligar a própria sombra e que é atribuída a essa criatura mítica, a qual nos apresenta um branco que parece nascer da escuridão da pele, da barba e das pupilas que lhe são circundantes. Assim, o contraste entre pele, branco dos olhos e branco dos lábios é extremamente marcado, o que nos permite recuperar o título: a luminosidade dos olhos e da boca nasce porque a sombra da pele está sendo apagada por essa luz. Há, ainda, mais uma oposição, desta vez linguística, pois a sombra não poderia ser apagada, já que, *a priori*, pode-se apagar apenas aquilo que é de natureza luminosa. Se se atribui à sombra a qualidade de “ser apagada”, tal sombra já não é propriamente sombra, mas latência de uma determinada luz. Com todo esse jogo linguístico/visual, indica-se a principal esfera com a qual essa antropologia maneja, em que irrompe do visto e no visto algo de sobrenatural, estranho, viscoso e mítico. Uma ambiguidade que é “(...) algo amedrontador e, não obstante, intrigante, desejável, risível, grotesco, aprovável. Não há dúvida que a figura se situa no terreno dos seres baníveis do mundo da ordem, mas ela também inventa o espaço primordial de todas as conjunções e possibilidades. (...)” (DA MATTA, 1981,p.59)

A ambiguidade relativa à animalização presente nessa imagem e em certos rostos da *AFG* - como em “A Lagarta Liberta de Lewis Carrol” (p.59); “O Minotauro” (p.109); “Transformando o Nariz num Pequeno Cérebro de Luxo” (p.150) - merece ainda um pouco mais de nossa atenção, porque opera um quadro maior de inversões. O rosto, por individualizar a identidade humana, mereceu, desde cedo, a atenção da filosofia. Atribui-se a Aristóteles a autoria de dois volumes sobre fisionomia, a arte de ler as características do rosto como atributos da personalidade. Esse assunto volta à cena novamente na Idade Média, mas ganha vulto apenas no século XVI quando surge o trabalho de Giambattista della Porta (1535 -1615), com seu livro *De humana physiognomonia* (1586), em que estabelece ligações entre a fisionomia humana e a animal. O século XIX e início do XX assistiram, por meio do surgimento de estudos bastante detalhados da fisionomia, ao destaque da caracterização do rosto como indicador da personalidade. Tentava-se, então,

compor mapas de leitura para o rosto humano numa tentativa, às vezes desesperada, de se escapar dos perigos que o desconhecido poderia representar ³⁷.

O filósofo alemão Hegel (1770-1831), em sua *Estética* ³⁸ (1835), ao propor algumas reflexões sobre o perfil nas estátuas gregas - naquelas em que impera o padrão apolíneo – também realiza uma comparação entre a cabeça humana e a dos animais. Para esse autor, não há no rosto destes nenhuma expressão de funções psíquicas, uma vez que os animais são direcionados unicamente ao cumprimento de suas funções vitais, e os elementos de seu rosto têm, portanto, um papel prático e material (HEGEL, 1973, p.47). Os seres humanos, já que dotados de uma dimensão psíquica e espiritual, apresentam outra conformação da face, na qual tem papel primordial os olhos, por apresentarem mais claramente os movimentos do intelecto e do espírito. Omar, ao conferir a um rosto humano, por meio da atribuição do título e da composição de elementos fotográficos (como a angulação e o *close-up*), traços que assemelhariam tal rosto a um animal, não só mantém, como ressalta a chama viva do olhar, como vemos em “Dragão apagando a própria sombra”. Embora tenhamos um homem animalizado, o animal resultante desse processo ainda mantém seu contato com a humanidade, o que caracteriza, portanto, uma dupla inversão.

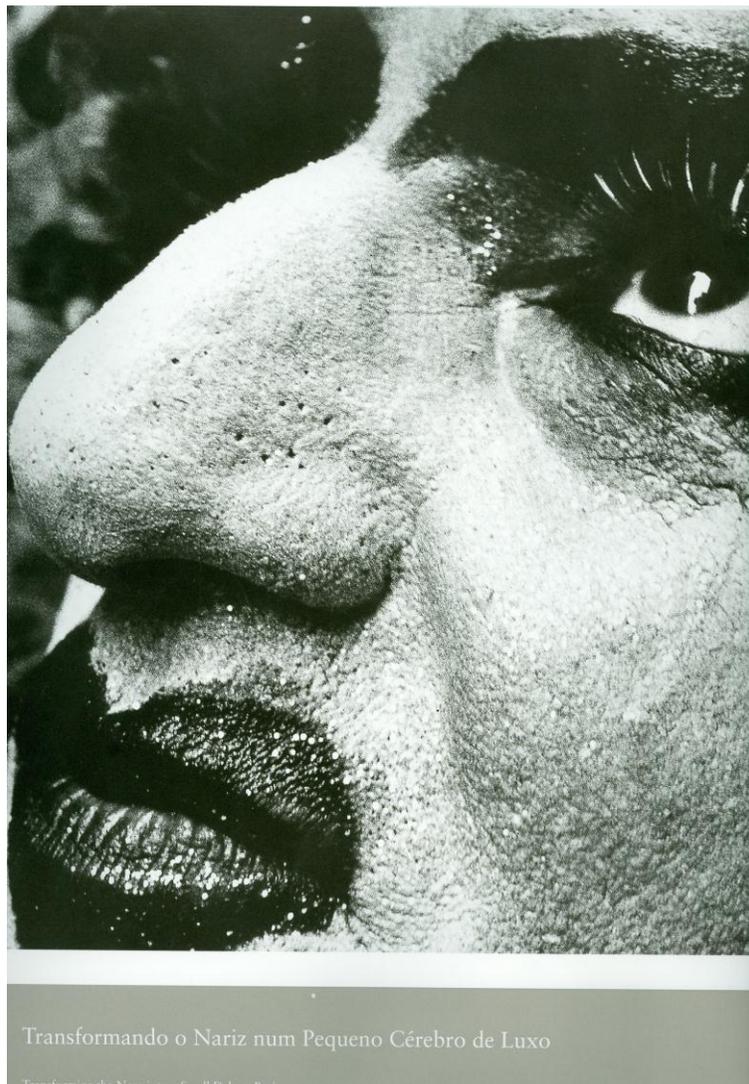
Ainda segundo Hegel, a mandíbula e a boca teriam nos animais um papel proeminente, graças às funções vitais que estas desempenham. Já no homem, “(...) enquanto a fronte avança, ao mesmo tempo em que a mandíbula e a boca se retiram, a figura humana ganha um caráter espiritual (HEGEL, 1973, p.47). Nesse sentido, tanto a boca quanto a mandíbula humanas teriam, conforme essa concepção do rosto, pouca proeminência. Hegel perceberá, então, o nariz como o responsável por fazer “a transição entre a parte superior do rosto e a parte inferior, entre a fronte, que é puramente contemplativa e espiritual, e o órgão prático da mastigação (...)” (HEGEL, 1973, p.47). Em seguida, o autor comenta que, como órgão do cheiro, o nariz apresenta uma relação prática e teórica com o mundo exterior. Na medida em que o odor estabelece uma relação com a alimentação, têm-se os aspectos práticos trazidos por esse órgão. No entanto, ainda segundo

³⁷ O conto “O homem da multidão” de Edgar Allan Poe é um interessante exemplo dessa tentativa de, a partir da observação das características faciais e corporais de um homem, adivinhar-lhe o caráter.

³⁸ Esse livro é uma compilação de apontamentos de aulas tanto do próprio Hegel quanto de seus alunos. Os trechos citados adiante foram retirados de uma coletânea francesa: *Esthétique, textes choisis par Claude Khodoss*. Paris, Presses Universitaires de France, 1973. A tradução é minha.

Hegel, o perfil grego consegue uma forte harmonia entre a parte superior e a inferior do rosto, devido a uma transição gradual com relação à testa, lugar da inteligência. Devido a essa transição, o nariz parece muito mais relacionado ao intelecto do que à praticidade (representada pela boca) e ganha, assim, uma expressão e um caráter espirituais.

Omar, no entanto, inverte esses padrões clássicos de beleza apolínea, redefinindo as proporções do rosto, como pode ser visto na imagem a seguir, “Transformando o Nariz num Pequeno Cérebro de Luxo” (p.150):



Transformando o Nariz num Pequeno Cérebro de Luxo

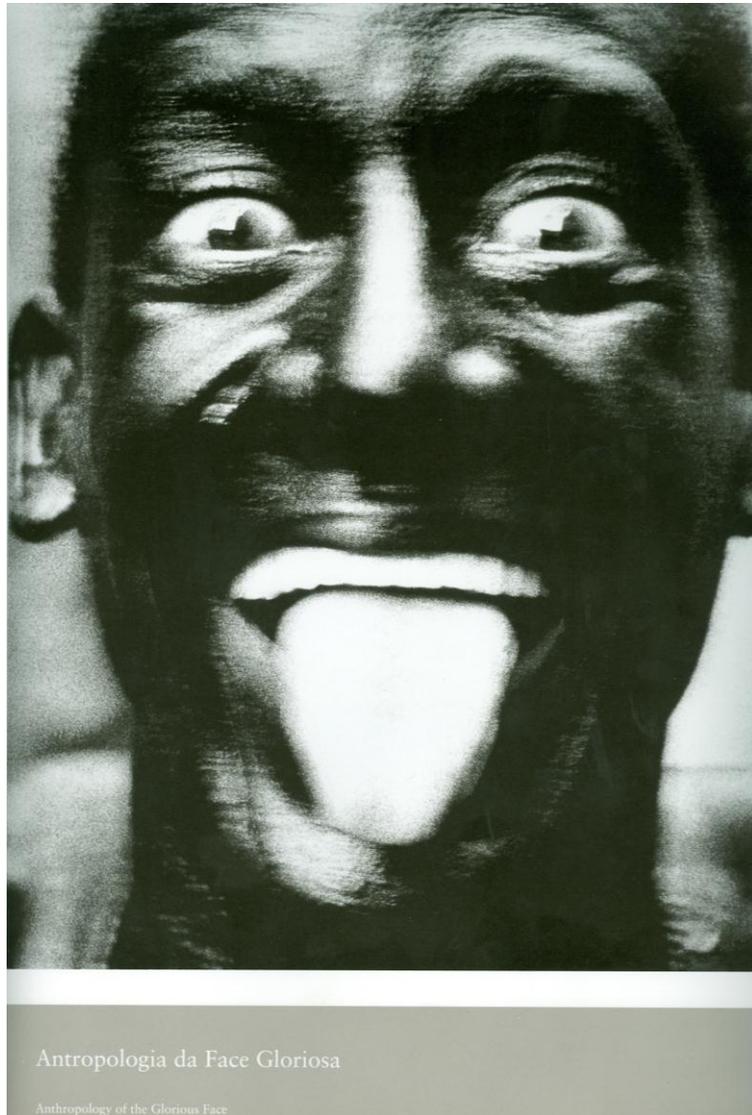
Transforming the Nose into a Small Deluxe Brain

Nessa imagem, o *close-up* radical, o enquadramento e o tamanho do nariz transformam-no “num pequeno cérebro de luxo”, como propõe a legenda. A relação agora estabelecida do nariz com um nível mais intelectual é apenas nominal e não aquela

conseguida, segundo Hegel, no perfil grego devido a uma relação entre esse órgão e a frente. Omar, assim, dialoga com padrões estéticos apolíneos e redireciona o valor de beleza intelectual associado ao nariz. Tal valor é ironizado quando é associado a essa figura desproporcional, um pouco animalizada, um *pastiche* do perfil grego, um perfil grotesco. Vimos, com relação ao corpo grotesco, que este jamais será perfeito ou completo e que se constituirá como a “quintessência da incompletude”, conforme bem marcou Bakhtin (2010, p.23). Nesse corpo,

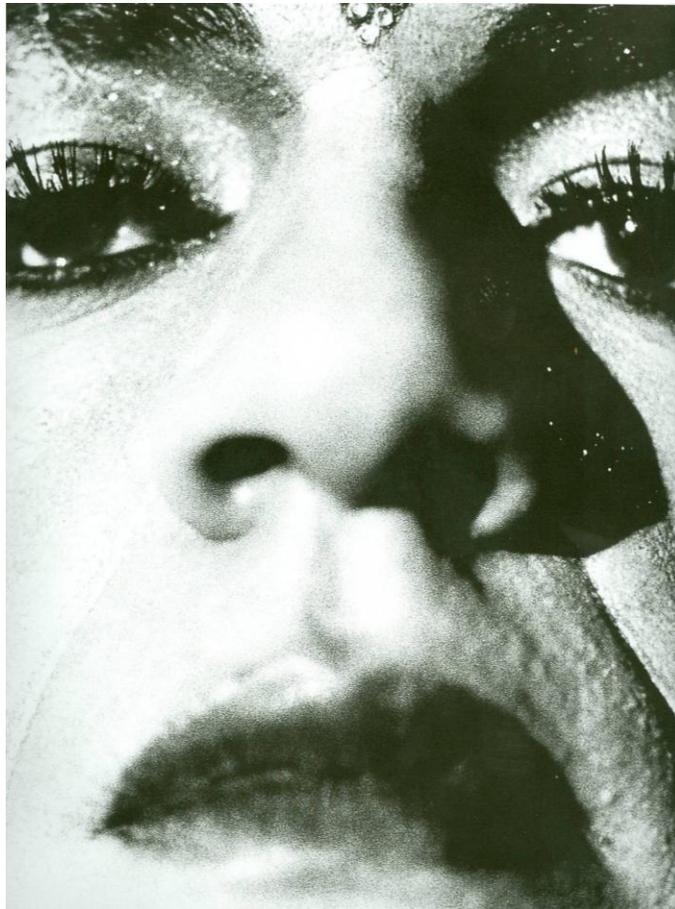
“(…) coloca-se ênfase nas partes em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrecências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. (...) o corpo [grotesco] revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites.”

Essa quebra dos limites é vista em muitas imagens da *AFG* e ocorre, como no caso da imagem anterior, por uma projeção do nariz; em outras imagens, como na que vemos a seguir, de título “Antropologia da Face Gloriosa” (p.41), projetam-se os olhos e a língua, o que nos lembra a noção de crescimento, de transformação, conforme apontada por Bakhtin.



A ênfase, nesse caso, é dada tanto à língua quanto aos olhos, que parecem ter passado por branqueamento semelhante ao do visto naqueles olhos de Omar. Nessa imagem, não se vê mais a luz que vem de algum lugar acima da personagem, mas a luminosidade conseguida pelo exagero do contraste e pelo branqueamento dos olhos e da língua. A luz, assim, parece vir de dentro do ser e transborda por seus órgãos dos sentidos; a contagiante alegria não pode ser contida e parece querer expulsar os olhos das órbitas e a língua da boca.

O título é o mesmo do livro, o que pode conferir a essa fotografia a noção de foto-síntese da obra (uma síntese da luz) e, de fato, essa é uma boa imagem para o livro como um todo: os estados emocionais vivenciados em situação de carnaval são tão extremos que parecem querer escapar pela pele do sujeito. A expressão do rosto é de uma alegria tátil, bem sinestésica. Apesar do impacto alegre da foto e de seu título, essa não é a imagem que cobre a capa da *AFG*. Muito direta talvez, muito debochada certamente, quando o deboche discursivo da *Antropologia* quer, também para si, a chance de não ser apenas escárnio, mas uma brincadeira que trama sobre algo muito sério. Seriedade como a que vemos na fotografia a seguir:



Na imagem acima, cujo título é “Eu me Eternizo Quando me Escolho” (p.70), há mais uma utilização da primeira pessoa, que surge, novamente, em um momento em que a esfera do sagrado se aproxima, o que é conseguido, desta vez, com o vocábulo “eternizo”.

O pronome “me” é também grafado em minúscula, como aquele “te” de “Não te Vejo com a Pupila...”, e indica agora uma igualdade de nível entre esta primeira e aquela segunda pessoa do discurso, em mais um índice da quebra das hierarquias. Nesse *close-up* intenso, os olhos dirigem-se para o observador, estando o olho da esquerda estranhamente mais em foco que o da direita. É um olhar duro, afrontoso e que é confirmado pelo texto da legenda, segundo o qual é necessário que o próprio sujeito se escolha para que não pereça. Há, nisso, um sintético manifesto político, pois é a escolha do sujeito por si próprio, e não a feita por outra pessoa, que lhe conferiria eternidade. O sentido dessa escolha fica ainda mais forte se entendemos a figura ali representada como a de um travesti, que, por meio dessa escolha, assume sua identidade apesar dos riscos e pressões que dela advêm. Porém, o que vemos de seu rosto é, no entanto, muito pouco. Além do forte *close-up*, que reduz a área a ser observada, o nariz está desfocado, os olhos estão maquiados e, em somente um deles, há foco. Estão visíveis apenas trechos do rosto, que recebem pequenos brilhos de purpurina, e, no meio dos olhos, como a formar o terceiro olho, o da supra-visão, três mínimas pedras de *strass*, como símbolo da iniciação carnavalesca. Nesse sentido, são reduzidos os atributos físicos capazes de conferir identidade a esse sujeito que se eterniza e que parece não precisar de muito, além do certo foco do olho esquerdo, para mostrar o brilho de sua escolha, como mostra o ponto luminoso no alto, à esquerda desse olho.

Como sugerem as imagens vistas até agora, os olhos e a língua recebem, por serem elementos de maior expressividade no rosto, diversos tratamentos no interior da *AFG*. Aqueles, êxtase e loucura; aquela, sedução e brincadeira. Os olhos, no entanto, têm, nesse livro, papel central para comunicar os estados alterados de consciência que o fotógrafo diz ter captado. Nessa espécie de geografia do olhar, há todo um desenho de posições das pálpebras responsável por dar aos olhos a expressividade: elas se retiram completamente (e os olhos parecem saltar das órbitas transmitindo uma imagem de loucura) ou elas se fecham (e os olhos adormecem, dando ao rosto certa introspecção). Elas podem, ainda, estar em posição normal, com os olhos mirando a frente; nesses casos, o retratado observa o fotógrafo e, frequentemente, estabelece-se entre ambos certa cumplicidade: “você me capta e eu deixo”. São olhos que parecem dizer: eu te vejo e você me vê. Nós, como leitores, ocupamos esse lugar do fotógrafo e quase somos vistos.

Esse olhar dirigido ao observador é o mais frequente em toda a *Antropologia*³⁹ e pode indicar que ocorreu aquele encontro entre duas faces gloriosas:



Aqui, como na imagem anterior, estamos mais uma vez diante da figura ambígua do travesti. Da Matta, em seu livro *Universo do Carnaval: Imagens e Reflexões*, dedica um

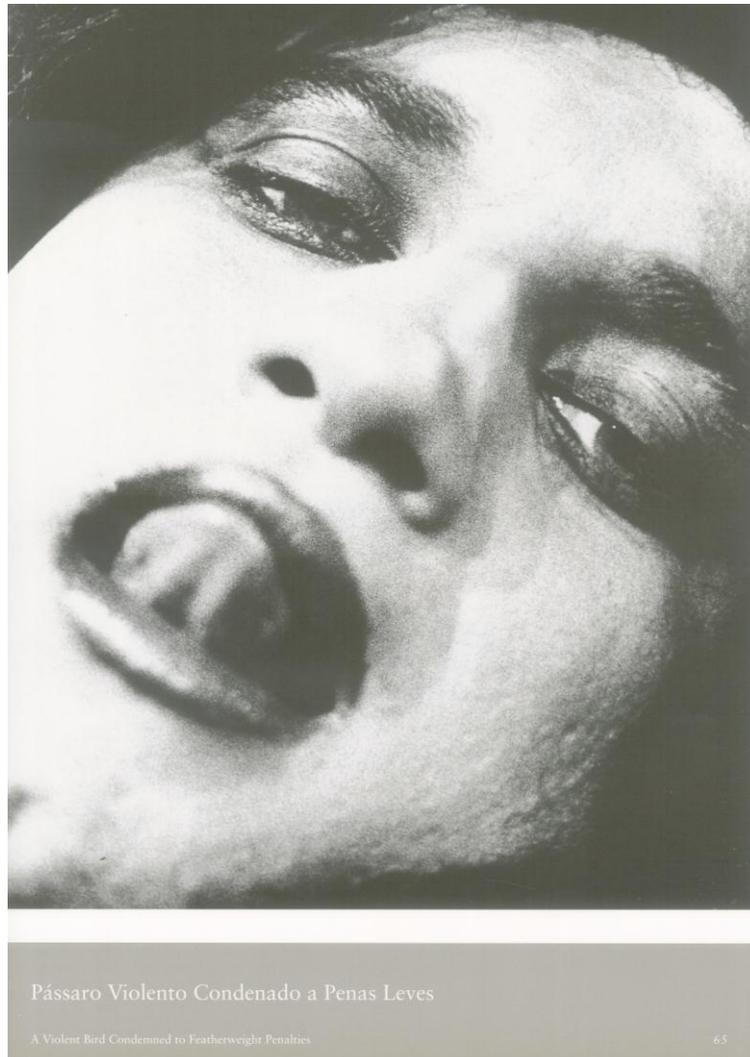
³⁹ Em toda a AFG, cerca de 70 imagens (um pouco mais da metade das fotografias) apresentam um olhar dirigido diretamente para o fotógrafo e, por consequência, ao observador. Discutiremos as consequências disso mais adiante.

capítulo para mostrar uma das inversões mais características do carnaval, a transformação do masculino em feminino. Essa transformação pode ser parcial ou total. Parcial quando o homem se transveste de mulher, mas deixa algumas marcas de sua masculinidade, como aqueles que mantêm o bigode, mesmo maquiados e vestidos como mulheres. Pode ser total, como no caso dos travestis, que encontram no carnaval a possibilidade de exercer todo o brilho do transvestir-se. Para Da Matta, no que diz respeito aos homens (e não aos travestis propriamente), essa feminização do mundo teria a função social de exercer uma zombaria quanto ao papel de poder que a mulher teria na sociedade brasileira. Segundo ele, tal poder não é reconhecido, porém é efetivo, daí a necessidade de se propor, carnavalescamente, a inversão.

Já a figura ambígua do travesti seria angustiante para a nossa sociedade que “(...) tem a paranoia da hierarquia e a obsessão do ‘um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar’ ” (DA MATTA, 1981,p.55). Na *AFG* além de, com a figura dos travestis, causar-se um desconforto a essa obsessão, retira-se da cena a imagem da mulher, tão exposta pelo discurso carnavalesco hegemônico. A exposição do corpo feminino, muito abusada no carnaval, cede lugar a certa sacralização, vista nas poucas fotografias que, inequivocamente, trazem um rosto feminino, como no caso de “Santa porque Avalanche”, vista no início deste trabalho. Às mulheres, nega-se o poder sedutor, o qual é redirecionado aos travestis, como pode ser notado na fotografia anterior.

Em “Arcanjo de uma Psicanálise Totalmente Selvagem” (p.71), o elemento de sedução joga uma papel bastante claro, perceptível nos olhos e no sorriso da figura fotografada. O brinco, espécie de pena de metal, como um fragmento da asa do arcanjo, pesa num dos lados da fotografia, criando um contrapeso luminoso no fundo escuro. O título costura vários elementos da imagem e traz o arcanjo, ser das esferas celestiais, ao reino da psicanálise (lugar de ciência, portanto), sendo esta, por sua vez, desvirtuada para a selvageria. Multiplicidade dionisíaca, que quebra contornos e mistura essências das mais improváveis, as quais, graças à revelação da imagem, passam a ser novamente uma unidade.

A sedução ganhará outros momentos na *AFG*, sempre, como dissemos, por meio de figuras de gênero ambíguo, como ocorre em “Pássaro Violento Condenado a Penas Leves” (p.65):

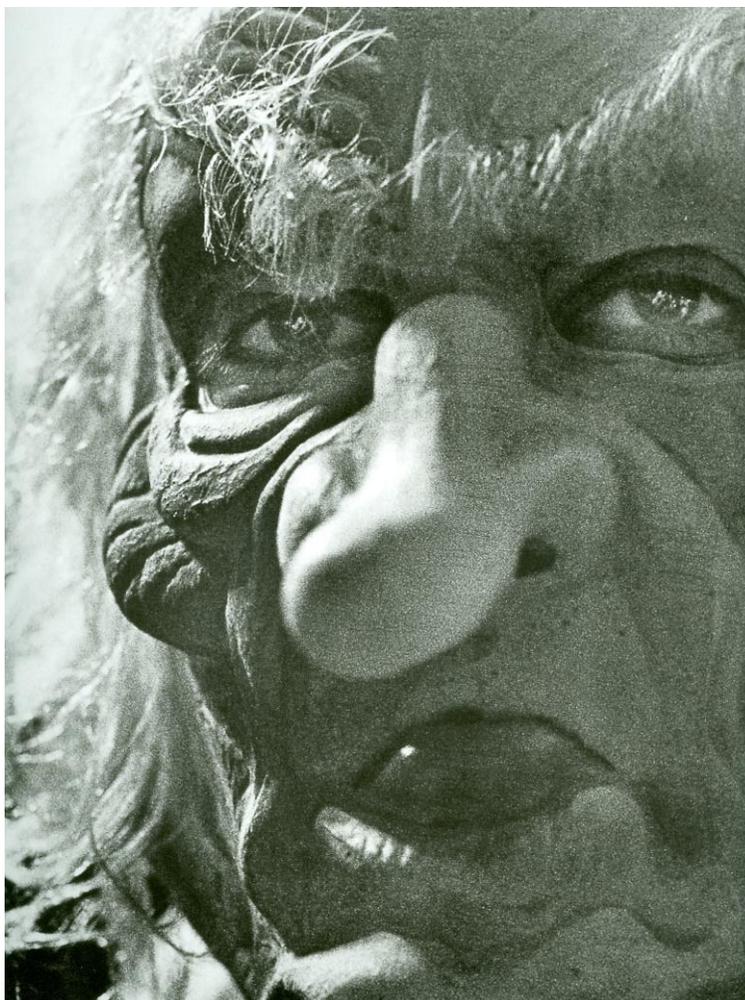


Nessa imagem, a boca e a língua jogam um papel central. Em sua *Estética*, Hegel (1973, p.49) tece alguns comentários não apenas com relação ao nariz e aos olhos, como vimos anteriormente, mas também em relação à boca. Esta, assim como o nariz, ganhará a possibilidade de relacionar-se tanto a aspectos físicos (por sua relação com a comida) quanto a intelecto-espirituais (por sua relação com a comunicação). Nas imagens da *AFG*, veremos a boca associada com esse aspecto intelectual quando a vemos congelada em um movimento de fala, que nos lembra de que aquelas pessoas, em situação de

carnaval, não só dançam, mas cantam pela rua. No caso da imagem anterior, a boca é vista em sua interioridade, num jogo de brincadeira e sedução carnavalescas, em que a língua se projeta. Tocando maliciosamente os lábios, essa língua traz o plano corpóreo para a cena e ativa a questão do comer, no caso, o sexual. A questão da sensualidade extrema recebe uma espécie de agravante, já que é difícil determinar aqui se essa figura (esse “pássaro violento”) é masculina ou feminina, situação que, segundo Da Matta, representaria uma forte instabilidade:

“É que, no fundo, a personagem exprime a conjunção e ligação do universo masculino com o feminino em um só corpo e pessoa. O monstro assim criado seria um andrógino e, como tal, capaz da comunicação **de dentro e por dentro** do homem com a mulher. Monstro, certamente, mas igualmente anjo na sua capacidade de juntar e relacionar, cumprindo deste modo, no Carnaval, esse desejo de nossa cidade, com sua lógica inclusiva e hierarquizada.” (DA MATTA, 1981, p.59)

Outro momento em que é estabelecido um jogo de relativização, desta vez diferente daquele proposto pela androginia, ocorre quando se encara uma figura mascarada, como a de “Corpo Filosófico Vivo” (p.170):



A máscara é, segundo Bakhtin, um dos importantes temas visuais do grotesco, pois “(...) traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio do jogo da vida, está baseada numa peculiar interrelação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos.” (BAKHTIN, 2010, p. 35)

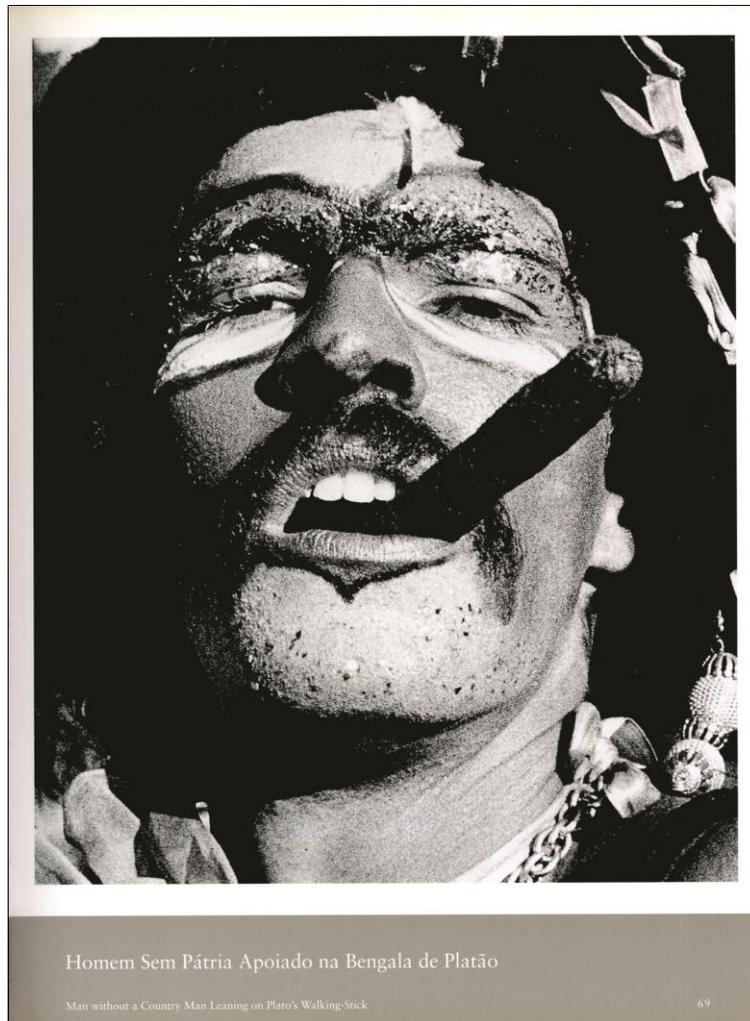
Vista dessa forma, a máscara carnavalesca parece sintetizar muitos dos aspectos dionisíacos que demonstramos em diversos momentos da *AFG*. A essa máscara tão disforme, com esse nariz tão marcadamente grotesco, soma-se a língua, que não quer

esconder-se, mas parece brotar da superfície semirrígida do material que encobre o rosto. O título “Corpo Filosófico Vivo” traz a ironia brincalhona, o riso carnavalesco que destrói

“(…) a seriedade unilateral e as pretensões de significação incondicional e intemporal e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades. Daí que certa ‘carnavalização’ da consciência precede e prepara sempre as grandes transformações, mesmo no domínio científico.” (BAKHTIN, 2010, p. 35)

Brincar com a seriedade da ciência é tema de outras imagens da *AFG*⁴⁰, em que se satiriza a concepção de ciência responsável pela separação entre as potências dionisíacas e as apolíneas, como se pode observar em “Homem sem Pátria Apoiado na Bengala de Platão” (p.69):

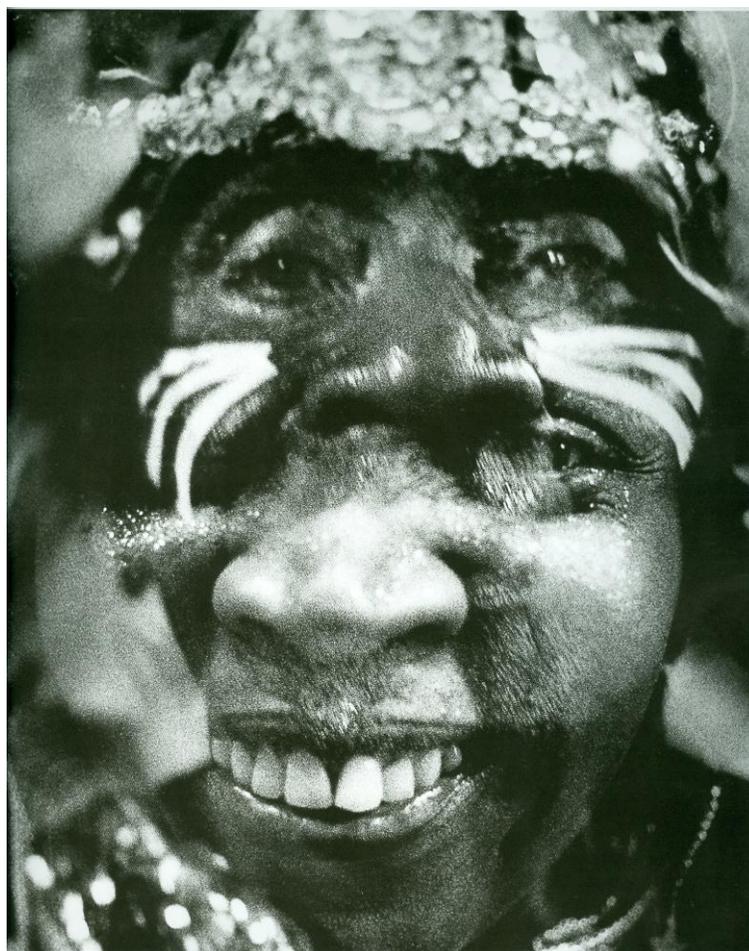
⁴⁰ Isso pode ser observado, por exemplo, em “Vivendo uma Nova Primavera Filosófica” (p.115), “Laboratório onde o Sol vem Acertar os seus Ponteiros” (p.137) e “O Terror dos Goleiros Aristotélicos” (p.160).



Platão, voz de Sócrates, ganha um charuto como bengala, como se os vícios e os prazeres fossem o único apoio para um homem sábio. Aqui destrói-se a noção de pertencimento a uma nação, nega-se a polis, uma das responsáveis pela degeneração do mito em força de batalha prática e desfaz-se, por fim, a identidade em um nível maior, o do Estado. Identidade que, nas páginas da *AFG*, é, devido aos procedimentos de composição visual, um dos temas constantes. Em “Oceano de Energia numa só Pincelada” (p.172), somos surpreendidos pelo desaparecimento total da identidade, já que a própria figura é anulada:



Nessa imagem, a face nos surpreende. Dissolvida, transforma-se de uma vez em raios de luz e sombra, em um retorno à energia primordial que tudo habita, uma espécie de ventre cósmico em que palpita o devir. Nessa realidade indistinta, são “(...) transpostos os limites estabelecidos por sua [dos indivíduos] identidade cultural e individual” e o homem se reconcilia “(...) com a natureza, celebrando, assim, seu primitivo compromisso com a Totalidade indiferenciada, da qual é filho desgarrado.” (RODRIGUES, 2003, p.33). Muitas faces nascem desse ventre, e uma das últimas ainda nos olha e sorri:



A Partir Daqui, Qualquer Retorno Será Fatal

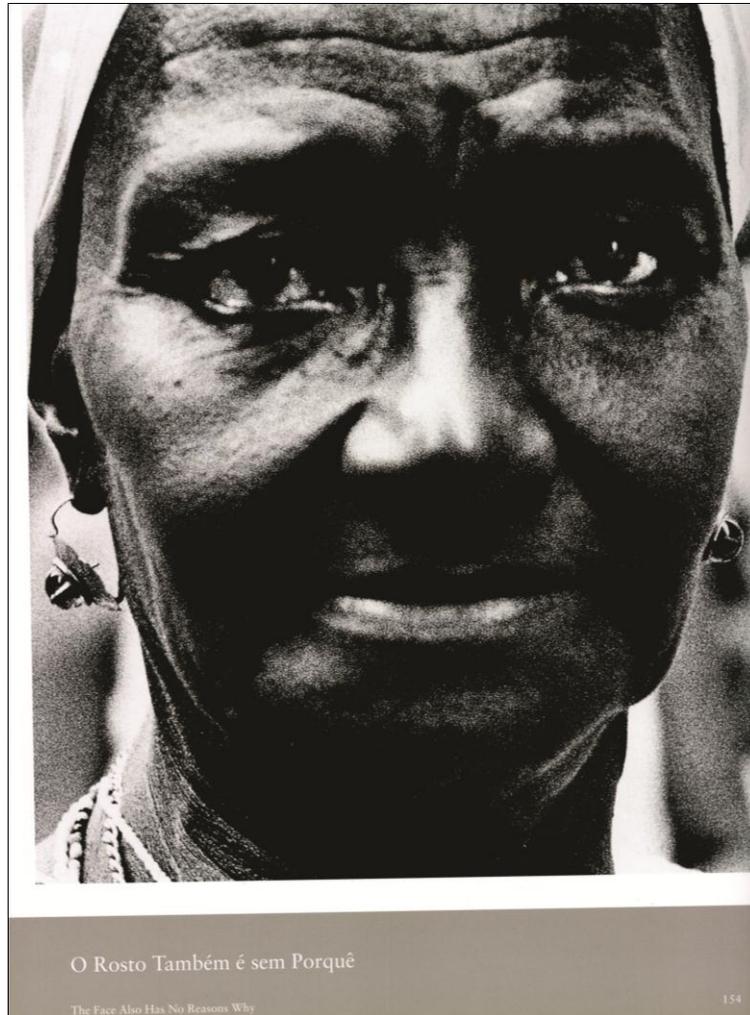
Explicita-se, nessa imagem (p.195), a quebra da identidade (tema tão frequente nesse livro) por meio de uma sobreposição radical de rostos. Um olhar bêbado pela profusão dionisíaca recompõe um rosto a partir de outros, em uma unidade múltipla que não apaga as partes que a compõem. O título sentencia, como um oráculo: “A partir Daqui, Qualquer Retorno Será Fatal”.

Toda a composição da *AFG* mostra-nos que o fotógrafo voltou dessa indiferenciação dionisíaca e a ela somou seu fazer apolíneo. Esse retorno traz, no entanto, todas as marcas do percurso atravessado por esse viajante que tece, num esforço meticuloso, as tramas luminosas e obscuras de Apolo e Dionísio.

VII. A apoteose: Conclusão

Talvez não tivéssemos que ter caminhado entre gregos, persas e balineses se Arthur Omar não tivesse dado a seu livro o título de “Antropologia”. Estaríamos, então, diante de uma obra artística e, em tal contexto, cravam-se licenças poéticas, delírios criativos, distensões quaisquer... Mas não. Claro que, ao chamar sua obra de “antropologia”, há muito de provocação (carnavalesca), mas há muito também de uma necessidade que o autor se coloca de realizar não apenas uma antropologia visual diferente, bem como de incorporar ao seu fazer artístico e científico uma série de questionamentos centrais na contemporaneidade. Esses questionamentos se apresentam como um jogo ambivalente de superfície e entranhas, feitas da mesma substância, o carnaval.

No eixo dessa festa, flameja o contorno dionisíaco da existência, que desfaz as identidades corriqueiras e devolve os seres à sua unidade primordial. Nessa unidade, flameja também o sabor de desordem e caos, percebido pelo grego como o centro palpitante da vida e que foi, pouco a pouco, banido e escondido por uma concepção lógica do viver. Esta, a qual afastou e baniu Dionísio e Apolo, caos e harmonia entrelaçados na tragédia ática. Solitários, afastados um do outro e desterrados, já não guardavam o mito. O homem contemporâneo, distanciado dos intempestivos mitos que palpitavam na cultura grega, espera, em um mundo não mais trágico, a verdade trazida pela lógica. Que, supostamente, virá. Em “O Rosto Também é sem Porquê” (p.154), os olhos tristes da negra, talvez marejados, indicam-nos o sabor dessa espera:



Esse olhar, tão nítido em sua tristeza, pode nos lembrar daquela profunda sabedoria grega, a qual percebia que, por mais que se tecessem sobre a vida incontáveis respostas para os questionamentos da existência, haveria sempre o momento de se encarar o mistério. De se assentir com o fato de que jamais haveria toda a explicação para os incontáveis movimentos do rio da vida. Mistério que é sempre insuportável para a pretensão científica.

O trabalho de Omar acaba por apresentar-nos um forte questionamento sobre os limites de uma concepção de ciência baseada na crença da verdade. Por meio de seu discurso e de seu fazer fotográfico, permite-nos recuperar a noção de que há um vínculo dionisíaco com a vida e que sua expressão por meio da arte pode levar-nos a um redirecionamento da própria existência.

Omar, no entanto, expressa esse vínculo com uma matéria visual e discursiva que não é estranha a essa essência dionisíaca e, sim, nela plasmada. No entanto, sobre essa lava dionisíaca, tece também filigranas apolíneas que se colocam como artifício e antídoto ao caótico conteúdo dionisíaco. Esse elemento apolíneo traz-nos as convenções estéticas e discursivas sem as quais a matéria dionisíaca não poderia ser comunicada e, assim, protege nosso olhar contra a escuridão dionisíaca. As faces gloriosas, entendidas como imagem verbal e visual, são como um escudo que, como o de Perseu, permite-nos que olhemos para a face de Medusa que habita nas profundezas da vida.

Ao realizar sua antropologia gloriosa, Omar carnavaliza a ciência da antropologia por meio da expressão artística, redefinindo, assim, outra expressão, a científica. Em contiguidade ao seu tema, dá vida a esse seu experimento radical e arriscado, justamente porque procura restabelecer a ancestral relação entre conhecimento e arte. Porém, *nós* somos os observadores desse casamento; é o *nosso* olhar que interroga essas imagens e esse discurso, um olhar que talvez esteja irremediavelmente marcado pela visão do homem lógico, consagrada há tantos séculos no e pelo discurso científico ocidental. Omar, em sua *AFG*, certamente, dá passos corajosos no sentido de transmutar a ciência em uma necessidade trágica da arte. A matéria dionisíaca, no entanto, é sempre turva, e sua espessura pode impedir que vejamos ali mais do que o brilho carnavalesco da superfície. Para um olhar ligeiro, a *AFG* é apenas carnavalização, delírio e egolatria.

É uma verdade profunda, porém, a que Omar tenta expressar em suas fotos. Vestindo também ele uma máscara (a câmera diante do rosto, como ele próprio afirma), extasia-se em meio a outros êxtases, numa procissão pagã, em um palco em que se manifestam contingências outras. Ao dar forma a esse arrebatamento pagão, Omar, como já dissemos, coloca-se em certo limiar: sua *AFG* é arte, porém quer-se como ciência, como um fazer do *logos*, com toda a particularidade que lhe traz o mergulho na essência dionisíaca. Com isso, Omar cria a *sua* antropologia, gloriosa, carnavalesca. Não deixa, no entanto, de dialogar com a tradição de trabalhos na área de antropologia visual, assimilando certos procedimentos, ao mesmo tempo em que sinaliza os limites dessa antropologia tradicional com relação a uma das tarefas que ele se coloca: a representação da identidade

de um povo. Identidade essa que se torna visível apenas em determinados estados de exceção, dos quais seriam testemunhas as 161 fotografias que fazem parte da *AFG*.

Nesse livro, Omar, ao trazer foco ao rosto, opera numa via oposta àquela que normalmente expressam as imagens de carnaval e que transmitem toda a nudez presente nessa festa, toda a exposição glamorosa do corpo. Uma exposição que seria decorrente do fato de que o corpo “(...) é o único patrimônio das classes destituídas. O corpo é, assim, o instrumento básico com que contam, para sobreviver e viver, como acontece no Carnaval” (DA MATTA, 1981, p.93). Ao negar essa exposição e por apresentar, em suas imagens, os rostos daqueles que são tradicionalmente marginalizados em nossa sociedade (como os negros e travestis, por exemplo), Omar dá-lhes outras dimensões que lhes são socialmente negadas, como a do espírito e do intelecto, tradicionalmente associadas aos olhos. Omar cumpre, com isso, o seu propósito declarado de realizar uma nova iconografia de nossa realidade, por meio de uma “(...) excepcional antologia do rosto brasileiro, uma antítese do retrato burguês posado” (BABIN, 2005, p.40). Ao dar rosto aos sem rosto, já que não são percebidos por não terem um lugar social, Omar aponta, como em “Hás de Gerar Reis Embora Rei Não Sejas” (p.138), esse povo do devir:



Com essa imagem, coloca-se a ideia de renascimento e renovação trazidos pelo carnaval, tão destacadas por Bakhtin e Da Matta. Essa espécie de retorno do rei banido sugere-nos que haverá uma glória possível para aqueles que foram distanciados dos lugares centrais do discurso social hegemônico. Uma glória futura. Esse reinado do porvir, no entanto, já se anuncia quando a *AFG* glorifica o tempo presente, ainda que seja em sua situação de exceção carnavalesca. Nessa exceção, com a multiplicidade excessiva de rostos que direcionam seu olhar para o fotógrafo e, por extensão, ao leitor, o estar sendo observado é uma das fortes sensações deixadas pelo livro como um todo e, talvez, seja uma das causas do incômodo que as imagens da *AFG* produzem. Afinal, ao sermos encarados, somos testemunhas do brilho daquele que muitas vezes, em nossa sociedade, é apenas marginal por ser negro, travesti, estranho, feio, disforme...



A galeria de retratos que Omar cria nas *Moradas* de Santa Teresa acaba por se tornar uma espécie de labirinto intrincado. Essa última imagem aqui reproduzida, “O Minotauro” (p.109), lembra-nos de que, em contato com a matéria dionisíaca, estamos em uma situação que certamente envolve riscos; porém, Apolo nos protege ao dar a essa matéria a ilusória aparência da arte. Ao entrarmos nesse labirinto, para, como quer Omar, recuperarmos o fio com relação aos estados ancestrais representados nas fotografias, podemos pensar, mais uma vez, com Nietzsche: “Um homem labiríntico jamais busca a verdade, mas unicamente sua Ariadne” (NIETZSCHE, apud BARTHES,

pp.109-110). Percurso em busca de minha Ariadne é este “Tramas de Dionísio e Apolo na *Antropologia da Face Gloriosa*, de Arthur Omar”, que você, leitor, bravamente, acaba de ler. Evoé!

VIII. Bibliografia

Aristóteles. *Arte retórica e arte poética*. Tradução de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, s/d.

Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e No Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 2010, 7ª edição (original russo, 1965).

Barthes, Roland. *A Câmera Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Julio Castanon Guimarães. Lisboa: Nova Fronteira, 2006, 5ª impressão (original francês, 1980).

Bateson, Gregory. *Naven – Um esboço dos problemas sugeridos por um retrato compósito, realizado a partir de três perspectivas, da cultura de uma tribo da Nova Guiné*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Edusp, 2006 (original inglês, 1936).

Bateson, Gregory & Mead, Margaret. *Balinese Character. A Photographic Analysis*. New York: The New York Academy of Sciences, 1942.

Bentes, Ivana. “Arthur Omar: O êxtase da Imagem”. In: Omar, Arthur. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

Borges, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 (original inglês, 1972).

Canongia, Ligia. “Antropologia extática”. In: Omar, Arthur. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

Castriota, David. *Myth, Ethos, and Actuality: Official Art in Fifth Century B.C. Athens*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Cesila, Robson Tadeu. “Marcial e as Saturnais” ; in: *Memória e Festa*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 2005. Fábio de Souza Lessa e Regina Maria da Cunha Bustamante (orgs).

Christin, Anne-Marie. *L'image écrite ou la deraison graphique*. Paris: Flammarion, 2001.

D'Avila, Santa Teresa. *El Libro de la vida*. Madrid: Catedra, 2001.

_____. *Las Moradas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951.

Eliade, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2008 (original inglês, 1959).

Gennep, Arnold van. *Os ritos de Passagem*. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978 (original francês, 1909).

Gonçalez, Tereza Cristina B. *A imagem indecidível: um viés sobre o papel da fotografia na arte contemporânea*. Tese de doutorado, Multimeios, 2006.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique, textes choisis par Claude Khodoss*. Paris, Presses Universitaires de France, 1973.

Lefranc, Jean. *Compreender Nietzsche*. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

Leopoldi, José Sávio. *Escola de Samba, Ritual e Sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1978.

Matta, Roberto da. *Ensaio de Antropologia Estrutural*. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *Carnaval Malandros e Heróis*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. *Universo do Carnaval: Imagens e Reflexões*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1981.

_____. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

Mendonça, João Martinho. “Carnaval, etnografia e fotografia. Dimensões rituais na obra de Arthur Omar.” In: Cadernos da Pós-Graduação: “Educação Especial – Cinema, Fotografia. Programa de Pós Graduação em Multimeios.” Ano 8, v.3, n.3. 2006.

Nietzsche, Friedrich. *O nascimento da Tragédia*. Tradução de J.Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 (original alemão, 1871).

Omar, Arthur. *Antropologia da Face Gloriosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

_____. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

_____. *A lógica do êxtase. Os filmes e vídeos em mil imagens*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

_____. “O antidocumentário, provisoriamente.” Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

_____. *Demônios, Espelhos e Máscaras Celestiais*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998. (catálogo da exposição homônima)

_____. *Viagem ao Afeganistão*. São Paulo: Cosac & Naif, 2010.

Pimentel, Mariana R. *Corpo, tempo e experiência na obra imagética de Arthur Omar*. Dissertação de mestrado; PUC, Rio de Janeiro, 2004.

Ramos, Fernão & Miranda, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Senac, 2000.

Rodrigues, Luiza Gontijo. *Nietzsche e os Gregos: arte e “mal-estar” na cultura*. São Paulo: AnnaBlume, 2003.

Samain, Etienne. “Balinese Character (re)visitado. Uma introdução à obra visual de

Gregory Bateson e Margaret Mead.” In: Alves, André. *Os Argonautas do Mangue*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____. “A Matriz Sensorial do Pensamento Humano. Subsídios para redesenhar uma epistemologia da comunicação”. In: Ana Silvia Lopes Davi Médola; Denize Correa Araujo e Fernanda Bruno. (Org.). *Imagem. Visibilidade e Cultura Midiática*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007, pp. 63-79.

_____. “Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: O jornal *La Lumière* (1851-1860).” In: *Rev. Antropol.*, 2001, vol.44, no.2, pp.89-126.

_____. “As ‘Menemosyne(s)’ de Aby Warburg: entre Antropologia, Imagens e Arte”. In: *Poiesis* (Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – UFF), ano 12, julho de 2011, pp. 29-51.

Samain, Etienne & Mendonça, João Martinho de. “Entre a escrita e a imagem. Diálogos com Roberto Cardoso de Oliveira”. *Rev. Antropol.*, 2000, vol.43, no.1, p.185-236.

Turner, Victor. *The Forest of Symbols*. London: Cornell University Press, 1967.

_____. *O Processo Ritual*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974 (original inglês, 1969)

_____. “*Carnival in rio: Dionysian drama in an industrializing society*”. In: Manning, Frank E. *The celebration of society: perspectives on contemporary cultural performance*. Toronto: Bowling Green University Popular Press, 1983.