

Culturas em movimento: Antropologia e Literatura entre o Saara e Paris

Ricardo Moreno de Melo

Resumo: Este texto visa desenvolver uma análise do romance *A gota de ouro*, do escritor Michel Tournier, com base nas proposições teóricas de uma Antropologia desenvolvida a partir década de 1960, através de teóricos como James Clifford, George Marcus, Arjun Appadurai e Edward Said. Os dois primeiros têm chamado a atenção para as relações entre a Etnografia e a Literatura e a dimensão de escritura que tem a primeira com todas as implicações que um construto literário pode ter. As análises de Said contribuíram com a sua tese de que o oriente é uma construção teórico-colonial do ocidente. De Appadurai explorei seus *insights* referentes ao papel mobilizador que tem a imaginação como força social na contemporaneidade. O eixo central da narrativa está na história do jovem Idriss, que sai de sua terra natal, um Oásis no deserto do Saara, para viver em Paris. Acompanhando essa jornada identifica-se várias questões relativas à antropologia contemporânea.

Palavras chave: Culturas; Antropologia; Literatura

Abstract: This paper aims to develop an analysis of the novel *the drop of gold*, from writer Michel Tournier, based on theoretical propositions of an anthropology developed from the 1960s through theorists such as James Clifford, George Marcus, Arjun Appadurai and Edward Said. The first two have drawn attention to the relationship between the Ethnography and Literature, and the dimensions of scripture that has the first with all the implications that a literary construct can have. The analyzes of Said contributed to his thesis that the east is a theoretical and colonial construction of the West. From Appadurai explored their insights regarding the mobilizing role that has the imagination as a social force in the contemporary world. The core of the narrative is the story of young Idriss, who leaves his homeland, an Oasis in the Sahara Desert, to live in Paris. Accompanying this journey is possible to identify several issues relating to contemporary anthropology.

Keywords: Culture; Anthropology; Literature.

INTRODUÇÃO

Ao iniciar as reflexões acerca do tema desse texto não pude evitar ser tomado pela lembrança de uma afirmação de uma personagem do romance *História do cerco de Lisboa*, de José Saramago. No início do romance há um diálogo entre um historiador e um revisor de texto. A conversa em princípio deveria se ater ao livro que o historiador acabara de escrever sobre a expulsão dos árabes da Península Ibérica e sobre o mesmo discutia-se as melhores alternativas de construção das frases, pontuação e coisas do gênero. O revisor tendo-se mostrado homem culto e arguto foi indagado pelo historiador

sobre o que ele achava do livro. Respondeu laconicamente que gostou. Mas achando pouco entusiasmada a resposta do revisor, o historiador voltou à carga solicitando que se aprofundasse mais e lhe estimulou a ser mais analítico. O revisor insistiu que sua função lhe exigia sobriedade, e mesmo tendo já visto muita coisa em termos de literatura e vida, preferia ser comedido em seus juízos analíticos. O historiador lhe respondeu que seu livro tratava de História, e não de literatura. Disse isso como a invocar uma aura científica ao seu trabalho. Vale aqui a citação direta do que responde o revisor, sempre em um misto de ironia e sobriedade:

Assim realmente o designariam segundo a classificação geral dos gêneros, porém, não sendo propósito meu apontar outras contradições, em minha discreta opinião, senhor doutor, tudo quanto não for vida, é literatura (Saramago, 1989:12).

O diálogo continua com o historiador acusando o golpe do revisor, e uma vez mais tenta insistir na tese positivista de que o que faz na verdade é ciência, lidando, portanto com fatos positivos efetivamente ocorridos. O embate agonístico não cessa por aí, e tomaria todo o espaço desse texto caso tentasse extrair as implicações e sutilezas profundas produzidas pelo gênio literário do escritor português. Cabe aqui, a título de introdução para este trabalho, uma reflexão sobre as implicações da frase proferida pelo revisor, para as assim chamadas ciências humanas, dando conta de que tudo que não é vida é literatura,

Disciplinas tais como a História e a Antropologia têm desde a segunda metade do século XX estado atentas as aproximações entre elas e o fazer literário. Essas aproximações são ricas em possibilidades e *insights* criativos. A História como disciplina tem seus começos ligados à escrita propriamente dita. Muito simplificadoramente pode-se afirmar que seu surgimento está ligado a um ímpeto racional em torno do século VI a.C. momento no qual um conjunto de saberes ligados a oralidade começa a ceder espaço para um saber organizado a partir da escrita, e mais especificamente da escrita alfabética (Havelock, 1996). Curiosamente um dos primeiros protagonistas dessa saga, ainda anterior aos pais fundadores da disciplina, Heródoto e Tucídides, é o logógrafo Hecateus de Mileto, nascido em 550 a.C., que tanto pode ter seu nome ligado às fundações da disciplina histórica quanto da disciplina antropológica.

A palavra História provém de *Historie*, de origem jônica que quer dizer investigação (Boorstin, 2003). Nesse sentido ela é solidária ao referido impulso

racionalizador que desabrocha nos albores da Grécia clássica e que vai de certa forma rivalizar com o saber vinculado aos mitos. O impulso de investigação encontra-se também na formulação do saber filosófico que tem em outro ilustre cidadão de Mileto, Tales, um dos seus primeiros formuladores. Na concepção da escola filosófica de Mileto a palavra investigação significava a busca das causas naturais para fenômenos também naturais. Segundo o historiador estadunidense Daniel Boorstin parece ter sido Hecateus um dos primeiros a aplicar o método investigativo dos filósofos físicos ao mundo social. Em suas viagens procurava registrar as tradições “culturais” locais e as genealogias das famílias dos mitos. Guardando as devidas proporções talvez seja lícito afirmar que Hecateus dá início mais de dois mil anos antes, ao menos no que ficou registrado, o que irá se estruturar como método, a Etnografia, no início do século XX.

Não encontrei registro de Hecateus de Mileto nos livros de História da Antropologia que pesquisei: *History and Theory in Anthropology*, de Alan Barnard (2004); e *História da Antropologia* de Eriksen e Nielsen (2012). Neste último há a indicação de Heródoto como um autor que primou por descrições minuciosas que fez de povos que visitou. Os autores chamam a atenção para a ambivalência com a qual Heródoto se referia aos povos com os quais travava contato. Em suas narrativas ele ora agia como um relativista fazendo observações sobre as particularidades do grupo observado, ora agia como um “homem civilizado” fazendo ponderações etnocêntricas e preconceituosas.

De todo modo, o que interessa reter desses inícios disciplinares é que a escrita estará em ambos os casos presidindo um novo tipo de organização e produção do saber indissociavelmente a ela ligado. Disciplina cujas constituições dos seus protocolos, ou dos diversos protocolos, irão estabelecer formas de aproximação da verdade, quer seja diacronicamente, a História, ou sincronicamente, a Antropologia. O produto final tanto do historiador quanto do antropólogo / etnógrafo é um texto que traduz e apresenta uma verdade. Para o antropólogo a verdade etnográfica, e para o historiador a verdade histórica.

Os rigores protocolares das disciplinas formalizados ao longo de suas constituições com o objetivo de produzir ou de alcançar uma “verdade” irá fazer com que o texto resultante das pesquisas sofra controles tais que o afastará de uma escrita ficcional ou artística. É somente na década de 1960 que antropólogos como Clifford Geertz e James Clifford, entre outros, vão trazer para o debate da teoria antropológica

uma discussão sobre a produção da escrita por parte dos antropólogos. Geertz (2013) em seu projeto semiótico de interpretar a cultura o faz não como faria uma ciência experimental, em busca de leis gerais, mas de uma forma interpretativa em busca de significações. O projeto semiótico de Geertz abre as portas para que se pense o resultado do trabalho antropológico, a etnografia, como possibilidade de interpretação ou tradução cultural. Nesse sentido, José Jorge de Carvalho analisa que a Antropologia poderia ser considerada como uma “vertente etnográfica da Literatura Comparada” (Carvalho, 2003:03). E salienta ainda que o campo da Literatura é o campo da representação e não é outra coisa o trabalho do etnógrafo quando representa em seu texto a figura do outro e de sua “cultura”.

Toda essa questão muito rapidamente tratada acima sobre as relações entre Antropologia e Etnografia de um lado e literatura do outro, foi vista por James Clifford (2008) como precipitadora do que veio a ser chamado de questionamento da autoridade etnográfica. Clifford analisa apontamentos que desde a década de 1950 vêm assinalando a insustentabilidade de discursos que retratam a condição do outro sem colocar em perspectiva a própria condição ou posição social daquele que traduz, o etnógrafo. A partir dessas críticas surge a necessidade de superação dos paradigmas baseados na experiência e interpretação por outros cuja ênfase recaia no diálogo e nos aspectos polifônicos da construção textual. Nessa perspectiva, Clifford põe em evidência as análises literárias do crítico russo Mikhail Bakhtin, para mostrar como as formas literárias podem ser utilizadas como princípio metodológico na construção de monografias etnográficas. O modelo polifônico apresentado por Bakhtin, através do qual múltiplos discursos são apresentados no texto possibilitando o rompimento com o excessivo controle, faculta o surgimento de uma pluralidade de visões compondo aquilo que chama de “heteroglossia”.

A utilização do modelo do romance polifônico tem muitas possibilidades de desdobramento na própria concepção da cultura, pois assim como o primeiro é visto como uma “arena carnavalesca” sujeita às diversas intervenções e visões de mundo; a segunda é tratada como um espaço aberto sujeito a diversos e novos arranjos, e nunca dado em absoluto. Por fim, Clifford, ainda se utilizando de elementos advindos da teoria literária como um conjunto de reflexões capaz de inflectir a teoria antropológica, cita Roland Barthes, para quem a unidade do texto não está exclusivamente dada na sua própria interioridade, mas também na reconstrução textual operada pelo leitor no seu ato

criativo de ler. Essa perspectiva que valoriza a ação receptiva como um ato criador traz interessantes perspectivas para a análise antropológica, uma vez que possibilita leituras enviesadas e polifônicas que criativamente permite ver e ouvir personagens e vozes que de outra maneira poderiam estar ocultas na perspectiva de quem escreveu.

O exercício analítico que se seguirá nas próximas páginas se dará na perspectiva das relações entre Antropologia e Literatura. Analisarei, com base principalmente nas reflexões de Arjun Appadurai, Edward Said, James Clifford e George Marcus, um texto do escritor francês Michel Tournier intitulado *A gota de ouro*, cujo eixo central da narrativa está na história do jovem Idriss, que sai de sua terra natal, um Oásis no deserto do Saara, para ser emigrante em Paris. Questões como a imaginação como força social (Appadurai); a construção do “oriental” pelo ocidente (Said); as culturas viajantes (Clifford) e a possibilidade de uma “Etnografia multicentrada” e processos de identificação em contextos modernos (George Marcus), serão fundamentais para esse trabalho. Será, portanto, uma leitura antropológica de um texto literário.

Na seção seguinte, intitulada *Uma gota de ouro ou signos em rotação*, tratarei da história em questão, para na seção seguinte fazer os nexos possíveis com a teoria antropológica.

Uma gota de ouro ou signos em rotação

O romance do escritor francês Michel Tournier intitulado *A gota de ouro*, objeto de análise desse texto, narra as vicissitudes que envolvem a partida do jovem berbere Idriss, de sua comunidade situada em um oásis cujo nome é Tabelbala, ao sul do deserto do Saara. Em certa medida, a partida desse jovem de aproximadamente 15 anos, se iguala a tantas outras partidas, como a de seu próprio primo Achour, compondo um fluxo migratório rumo à França em busca de emprego e melhores condições de vida. Mas há um elemento a ser destacado na migração do jovem Idriss: quando estava a pastorear seu pequeno rebanho de carneiros, Idriss foi surpreendido por um automóvel *Land Rover* do qual saiu um casal. A mulher loura, ao descer do carro com uma

máquina fotográfica, lhe dirigiu a palavra avisando que iria tirar-lhe uma foto. Em seguida, a ele é prometido pela mulher do casal que ao chegar à França iria enviar-lhe a foto.

Eis aí no primeiro ato a evidência de um confronto que vai tomando corpo por toda a história: O papel da imagem na tradição árabe e no ocidente. Esse confronto terá termo no capítulo final com a confrontação entre imagem e escrita. Mas esse primeiro ato é também um dos elementos que vão produzir um efeito de evasão no espírito de Idriss. Poder-se-ia elencar vários elementos que vão paulatinamente produzindo esse efeito: a) a morte de seu amigo Ibrahim, um nômade do deserto, cuja vida em movimento e fora do Oásis lhe inspirava bastante; b) a saída do seu primo Achour alguns anos antes do momento que o romance focaliza (Achour é dez anos mais velho que Idriss); e c) por último, a foto tirada no deserto pelo casal francês cuja cópia ele nunca recebeu. Com relação ao primeiro item citado, o jovem Ibrahim representa uma oposição muito clara entre a vida nômade e mais individual de um lado, e a vida mais coletiva e sedentária do Oásis.

A imagem não goza de muito prestígio naquele povoado de Tabelbala. A mãe de Idriss diz-lhe que foi um pouco dele que os franceses levaram na foto. Ela pergunta como ele há de fazer se acaso ficar doente, revelando uma crença de que com a imagem uma parte da energia vital do garoto também se foi. Havia apenas uma fotografia no povoado, e esta pertencia ao seu tio materno, o cabo Mogadem. Através dele fica-se sabendo que no passado havia outra, mas que tudo levava a crer que foi queimada pela sogra do dono da mesma por conta do receio dos mais velhos com relações a imagens fotográficas. Mogaden serviu na segunda guerra ao lado dos aliados, e desse tempo trouxe a fotografia que ele guardava como um troféu. Tinha ele também uma reflexão sobre a potência das imagens fixadas em um papel. Afirmou, quando perguntado por Idriss se uma foto pode fazer mal a quem foi fotografado, que pode fazer mal caso o fotografado não a tenha consigo. No caso dele, Mogaden, acredita até que teve sorte, pois por tê-la guardado consigo não sofreu nenhum revés durante as batalhas, coisa que não aconteceu com as duas outras pessoas que aparecem com ele na fotografia. Ambos, talvez por não terem a foto em seu poder, vieram a morrer em combate.

Em suas reflexões Idriss classificava os homens de Talbebala em duas categorias: os que ficam e casam, e os que partem. Ele se considerava no segundo grupo, e teve ainda mais certeza disso assistindo a um casamento de dois jovens da

comunidade. Na noite da festa acompanhou a dança de celebração, principalmente da negra Zett Zobeida. O canto desta mulher vai também servir de presságio para Idriss e reaparecerá através de sua memória durante todo o livro. A letra da canção dizia:

A libélula vibra sobre a água
 O grilo trila sobre a pedra
 A libélula vibra e não canta
 O grilo trila e não fala
 Mas a asa da libélula é um libelo
 Mas a asa do grilo é um escrito
 E esse libelo foge às partidas da morte
 E esse escrito desvenda o segredo da vida

Zett Zobeida estava também ornada com muitas joias para a festa e sem perceber deixa cair uma delas, que nesta mesma noite vai ser encontrada por Idriss. Era a gota de ouro. Idriss a tinha visto em seu colo enquanto a dançarina cantora rodopiava ao som da música. A imagem e sua portadora são postas em contraposição com a mulher loura da fotografia. A mulher negra em oposição à mulher platinada; a imagem que esta última propõe é de conteúdo representativo explícito, enquanto a primeira traz um signo puro. “A gota de ouro não significa nada senão ela própria”, diz o narrador do texto. São personagens e imagens, portanto, antitéticas. Zobeida e sua indumentária eram a evocação de “um mundo sem imagem”.

Quando estava às portas do deserto na segunda etapa de sua saída de Tabelbala, Idriss vê um hotel e um museu. Do primeiro é expulso das proximidades e no segundo consegue entrar seguindo um grupo de turistas interessados na vida do deserto. Era o museu do Saara, no qual se podia ver animais da região embalsamados, objetos e habitações. Idriss ouvia o guia com muito interesse, apesar de não compreender algumas coisas ditas. Sua fala era entrecortada com referências a personagens da cultura de massa, como Tartarin de Tarascon, responsabilizado por ter exterminado os leões do deserto argelino. Em outros momentos Idriss via desfilar pela sua frente objetos que eram do seu cotidiano. Vale também aqui uma citação direta do texto de Tournier na qual ele descreve a surpresa do jovem habitante do Oásis:

Idriss estava com os olhos abertos de espanto. Todos aqueles objetos, de uma limpeza irreal, fixos na sua essência eterna, intangíveis e mumificados,

tinham acompanhado a sua infância e a sua adolescência. Havia menos de quarenta e oito horas, comia em um prato assim, via a mãe usar o moinho como aquele (Tournier, 1987: 68).

Na sequência dos acontecimentos uma senhora do grupo de turistas pergunta se não há colheres entre os objetos de cozinha. A resposta do guia informa que o habitante do Oásis tal como Adão, come com os dedos, em uma referência possivelmente etnocêntrica a uma prática “não civilizada” ou de um estágio civilizatório precário. Mas a vertigem do jovem Idriss não cessava, antes pelo contrário, tornou-se ainda mais intensa quando o guia fez referências acerca dos hábitos alimentares e das gesticulações que as acompanhavam. Ele as conhecia, mas nunca as tinha visto formuladas daquela maneira. Talvez aqui um exemplo, já me antecipando à parte analítica deste texto, daquilo que Roy Wagner chamou de “invenção da cultura” (Wagner, 2012). Esse Saara turístico que dá vertigem em Idriss vai se reproduzir mais a frente, quando já em solo francês, em Marselha, ele vai ver um *outdoor* com o convite: “com seu carro, vá passar as festas de fim do ano no paraíso de um Oásis no Saara”. Na verdade a foto que anunciava o comercial era de um hotel, com suas piscinas, moças louras com biquines sumários, compondo aquilo que Marc Augé chamou de “não lugares” (Augé, 1994).

Em sua rota de saída, Idriss percorre mais duzentos e quarenta quilômetros de Béni Abbès a Béchar, cidade na qual tomará um trem para Oran, última cidade da Argélia, pois daí seguirá de barco para Marselha. Em Béchar, enquanto espera por dois dias o ônibus para Oran, ele peregrina e acaba por dar com um fotógrafo que faz fotomontagens com turistas. Mustafá, este é o nome do fotógrafo, chama seu *atelier* de Palácio dos sonhos, pois em suas montagens põe o fotografado em um dos ambientes “exóticos” do deserto: dunas douradas, oásis verdejantes, tamareiras frondosas. Uma música de caráter oriental toca enquanto o cliente é fotografado, como que sendo um item que atesta, junto com as imagens no fundo, a realidade oriental do lugar. Enquanto isso, Mustafá sempre de forma eloquente diz em brados vigorosos para um homem a ser fotografado: “tu és o xeique, o sultão, o marajá. És orgulhoso. És o grande macho dominador. Tu dominas. Reinas sobre um rebanho de mulheres nuas espalhadas a teus pés (Tournier, 1987:73)”.

Já na França Idriss entrará em um caleidoscópio de imagens. Toma parte como figurante em um filme; é chamado para um comercial de uma bebida que evoca o Saara; é associado pelo diretor desse comercial com o pequeno príncipe, personagem literário

criado pelo escritor Antoine Saint-Exupéry; serve de modelo para a confecção de manequim com vistas ao mercado de roupas para jovens árabes; e vê em sua imaginação sua própria história transformada em história em quadrinhos. Por fim a sedução da televisão. Enquanto os mais velhos têm no rádio, falado em árabe, sua forma principal de comunicação de massa, os jovens se identificam com a televisão falada em francês. Mas há também o cinema, e é através dele que Idriss vai ouvir do marquês Sigibert de Beaufond o que é o Saara. Este novo personagem encontra Idriss na porta de um restaurante árabe e lhe pergunta qual daqueles pratos que o jovem do Oásis mais aprecia. Cuscuz com frango ou carneiro? *Briks* com mel ou *chorba* com ervas? Idriss não conhece nenhum desses pratos. O marquês sem entender indaga se Idriss é mesmo um árabe, e este lhe responde que é berbere, não se reconhecendo na identidade de árabe que lhe é fixada. Sigibert então pergunta qual o prato nacional de onde ele vem e mais uma vez Idriss não entende o que é um prato nacional.

A partir desse primeiro diálogo truncado pela falta de registro por parte do jovem berbere das categorias utilizadas pelo marquês, os dois vão almoçar. Durante a ocasião o francês vai explicar a Idriss o que é o Saara e toma em boa parte de sua explicação as referências cinematográficas que possui. O desconforto de Idriss só aumenta e vale aqui mais uma vez uma citação direta do que ele diz:

Os franceses têm sempre que explicar tudo. Mas eu não compreendo nada das suas explicações (...). Vejo fotografias em toda a parte. Fotografias de África também, do Saara, do deserto, do oásis. Não reconheço coisa nenhuma. Dizem-me: ‘é o teu país isto. Este és tu’. Isto? Eu? Não reconheço nada. (Tournier,1987:120).

Diante da confissão de Idriss o francês resolve doutrinar-lhe lhe ensinando coisas como o que é um país, um estado nacional, etc. Idriss ouve então a pregação do francês que versava sobre filmes cujo conteúdo tratava da ocupação francesa em Argélia.

Nos últimos capítulos, e esta será uma passagem importante para minha análise, Achour, primo de Idriss, o explica sobre o que é a França moderna. Ele diz que os franceses gostam deles, mas do seu jeito: “com a condição de nos deixarmos calcar. Temos de ser humildes, miseráveis. Um árabe rico e poderoso, os franceses não suportam isso”. Achour explica que há um lugar reservado para eles na França, onde eles são pejorativamente chamados de *bougnoules*. Vai ainda mais além dizendo que os

franceses deveriam reconhecer que a França moderna foram eles que a fizeram. Indaga sobre a condição dos imigrantes afirmando que ninguém quer saber deles, mas também que nenhum quer voltar. É como se no fundo eles nem quisessem ficar na França e nem retornar para seus lugares de origem. Analisa que a vinda de Idriss tem uma conotação, e ele fala metaforicamente, de queda em uma ratoeira. Há aí uma ideia de labirinto cuja porta de entrada foi a mulher loura e sua máquina fotográfica. Sair desse labirinto ou saber se mover nele requereria astúcia, e é isso que Idriss consegue a partir do contato com os velhos de sua tradição.

Idriss enfasiado das provações do seu labirinto resolve permanecer mais tempo no albergue em que se instalou desde que chegou a Paris. Dessa forma conhece o alfaiate Amouzine cujas reflexões o levavam a pensar que contra o excesso de signos imagéticos que alicia os olhos havia a possibilidade de um antídoto sonoro: a língua e a música árabes veiculados pelo rádio. Com ele pode aprender sobre aquela que era considerada a “estrela do oriente”, a cantora Oum Kalsoum. Idriss acabou por encontrar em Amouzine um guia para essa nova incursão. O alfaiate lhe apresenta o mestre em caligrafia árabe Abd Al Ghafari. Com ele, Idriss teve lições tornando-se um aluno muito aplicado, ocorrência que lhe possibilitou um rápido desenvolvimento. O jovem berbere aprendeu com seu mestre que a imagem pode ser um ópio se não se tem o preparo para lidar com ela, e que se a imagem é matéria, a letra é o espírito. A caligrafia é a álgebra da alma. Por conta de sua rápida evolução, Idriss foi convidado pelo mestre a ouvir a lenda da rainha loura.

Essa história provém da tradição oral árabe, e dá conta de uma jovem muito bonita cujos cabelos eram louros, fato que não era comum entre os árabes. Segundo a tradição desses povos, as crianças nascidas com essa tonalidade de cabelo eram fruto da concepção à luz do dia. Essa jovem, porém, era de uma beleza que a todos fascinava, e dessa forma acabou por se tornar rainha. O rei, no entanto, que lhe transformou em rainha teve vida curta, pois seu irmão tomado de ciúme o matou em nome do amor que sentia por ela, e logo depois se suicidou. A partir daí ela não mais se casou e passou a reinar sozinha, porém com o rosto e os cabelos cobertos¹. Um jovem pintor, porém, se infiltrou no palácio e fingindo ser uma de suas criadas conseguiu retratar a rainha em um belo quadro, mas tal feito lhe custou a própria vida, pois tendo também se apaixonado pela rainha, acabou por se suicidar por conta de saber que nunca poderia tê-la como amante. Segue-se daí, e mesmo depois da morte da rainha, uma sucessão de

ocorrências maléficas com diversas mortes ocorridas àqueles que se envolviam diretamente com o quadro.

Após suicídios, assassinatos, doenças e outros tantos malefícios, o quadro caiu em mãos de um pescador de nome Antar. Este, como todos os anteriores que possuíram o quadro, caiu em profunda tristeza apaixonada assim que o encontrou no estômago de um tubarão. Antar parou de pescar deixando sua família à beira da miséria e da fome. O filho mais velho do pescador, cujo nome era Riad e tinha doze anos de idade, porém, era dotado de muita perspicácia e sendo percebido como tal por um importante mestre calígrafo, cujo nome era Ibn Al Houdaida, passou a ser dele um aprendiz. Foi a partir da relação entre Riad com o calígrafo que o encanto do quadro pôde ser quebrado. O mestre da caligrafia ensinou Riad a ler o quadro. Ensinou-o que aquelas linhas, volumes e texturas contidas na imagem eram traços profundamente enraizados na alma de todas as pessoas, e é este enraizamento que por sua vez exerce um profundo fascínio nas pessoas mais simples. A partir de um conhecimento com base nos signos caligráficos, o mestre da escrita facultou ao filho do pescador a decifrar os enigmas contidos nas imagens, e sobretudo nas imagens dos rostos humanos.

Munido desses saberes, o jovem Riad penetrou na cabana na qual o pai guardava zelosamente o quadro da rainha loura e começou a decifrá-lo. O pai chegou nesse momento e tomado de uma ira sobre-humana tentou golpear o filho. O jovem, porém, conseguiu explicar ao pai a necessidade de decifrar aquelas linhas que tanto fascínio exercia sobre sua alma. O pai aos poucos se acalmando pôde compreender que os traços que compunham aquele rosto que ele aprendera a amar, ainda que de uma forma doentia eram um poema que revelava todos os sofrimentos pelos quais ela passou, tendo-se tornado vítima de sua própria beleza. Dessa forma o pai só pôde efetivamente se ver liberto quando, na bela expressão do antropólogo Marcio Goldman em análise ao texto de Tournier, transformou o retrato em interlocutor (Goldman, 1992), daí ele se viu liberto do poder encantatório da imagem, e era desse mesmo poder fascinante da imagem que Idriss tentava se libertar com o auxílio do seu próprio mestre calígrafo.

Nativos em diáspora: por uma antropologia em movimento

Na introdução do seu texto *Culturas viajantes* James Clifford elenca uma série de textos que tratam de viagens e movimentos para introduzir suas reflexões acerca de questões tais como movimento, deslocamento, desterritorialização e suas implicações para a construção do saber antropológico. Ali estão citados, entre outros, Fredric Jameson e Levi-Strauss. Poderia também estar o romance de Michel Tournier aqui analisado, uma vez que este encena aquilo que Stuart Hall (2003) chamou de condição diaspórica acrescentando ser esta a condição exemplar da modernidade tardia. O próprio texto de Clifford produz em sua forma, ainda na introdução, o efeito de seu conteúdo: a vertigem do movimento errático para nos situar dentro daquilo que ele vai abordar.

Clifford parte da percepção da Etnografia, prática basilar da ação antropológica do século XX, como um constructo que evolui a partir da viagem moderna. Esse início da prática etnográfica, na perspectiva de Clifford, já a posiciona desconfiada das construções estratégicas localizadoras no que diz respeito à representação das culturas. Em seus inícios, no entanto, é o etnógrafo quem faz a viagem, e toda uma construção do nativo vai se efetivar a partir do contato entre esses dois sujeitos: o etnógrafo e o informante. A relação entre ambos, no entanto, não se deu de forma simétrica ou ingênua ou ainda melhor, fora das relações de poder. Clifford questiona o simplismo envolvido na visão que reduz o informante ou nativo a um ser a-histórico ou congelado em um tempo sem tempo. Toma como paradigma a figura do índio Squanto, que tendo recebido peregrinos em 1620 em Massachusetts nos EUA e tendo sido de vital importância para a sobrevivência dos estrangeiros, era falante da língua inglesa e tinha naquele momento acabado de regressar de uma viagem a Europa.

Um nativo isolado, confinado e vivendo quase em estado de natureza talvez nunca tenha existido. Talvez ele tenha sido a projeção de uma mentalidade colonial partícipe de uma hierarquia construída pelo colonizador. É nessa perspectiva que segue Arjun Appadurai em seu texto *Putting Hierarchy in Its Place*. Nesse texto Appadurai tenta demonstrar a construção da ideia de nativo como uma operação política de subalternização. Chama a atenção para o fato de que o termo em si poderia sugerir apenas a ideia de alguém que é nascido em algum lugar, mas efetivamente não é isso que acontece. Ele diz textualmente que

What it means is that natives are not only persons who are from certain place, and belong to those places, but they are also those who are somehow *incarcerated*, or confined, in those places. What we need to examine is this attribution or assumption of incarceration, of imprisonment, or confinement. Why are some people seen as confined to, and by, their places? (Appadurai, 1988: 37).

Se o índio Squanto foi utilizado como figura paradigmática por Clifford como elemento representativo de um indivíduo complexo e atravessado por movimentos de grande envergadura, forçoso é notar que os processos de descolonização dos séculos XIX e XX potencializaram esses movimentos. Idriss, personagem central do romance ora analisado, metonimicamente representa esse conjunto de elementos em trânsito pelo mundo. São os nativos deslocados. A homogeneidade e o simplismo com os quais um determinado senso comum tenta representá-los deixa escapar matizes complexas das supostas existências simples e autocentradas. O campo torna-se agora algo muito mais fluido e matizado e isto sugere reflexões em torno da constituição desse campo. A observação participante sempre estará a sugerir um “onde”, como afirma Clifford, mas cumpre indagar como que metodologicamente essas fronteiras são traçadas, e uma vez que se esteja atento às complexidades inerentes a esta operação deve-se pensar o espaço observado como que cruzado por sentidos, conexões e fluxos diversos.

Desde o início do romance Idriss é confrontado por questões tais como a reflexão sobre os modos constituintes dos indivíduos do oásis e do deserto, na comparação que faz entre o que vê em torno de si por um lado, e o que percebe na vida de seu amigo Ibrahim, pastor *chaamba* de uma tribo seminômade, por outro. É esta figura do amigo Ibrahim que vai entre outros elementos estimular a imaginação de Idriss no sentido de lhe empurrar para a França. Havia também, e principalmente, a fotografia tirada dele no deserto pela mulher loura, e havia ainda a figura do seu tio materno, Mogadem, homem que lutou aliado do exército francês e também possuidor de uma fotografia, que, aliás, era a única do povoado antes que Idriss fosse ele também fotografado no deserto. Todos esses elementos vão compondo uma teia complexa que vão atuar naquilo que Appadurai (1996) chamou de imaginação como força social. Appadurai faz-nos ver em sua teorização acerca do que chamou de *etnopaisagens*, que o nativo construído na prática antropológica tradicional já não pode mais ser encarado da mesma forma, quando se pensa no grande aumento exponencial dos fluxos migratórios ocorrido no século XX. Ele diz que:

Como os grupos migram, refazem em novos locais, reconstruem, a sua história e reconfiguram os seus projetos étnicos, o *etno* de etnografia assume um caráter esquivo, não localizado, a que as práticas da Antropologia terão que responder. (Appadurai, 2004: 71).

Como dito acima sobre as reflexões do próprio Appadurai sobre a constituição teórica do “nativo”, e também se verá mais a frente nas análises de Edward Said – especificamente na constituição do nativo oriental –, a tentação de localizar e circunscrever o nativo como figura enraizada é uma estratégia que tem mais a ver com processo de subalternização do que propriamente com método ou episteme, ou no melhor das hipóteses trata-se de um romantismo ingênuo. Appadurai trabalha mais na perspectiva de certo didatismo quando pensa como polos ideais as figuras do nativo clássico-selvagem por um lado, e o nativo em diáspora por outro. O primeiro, ele mesmo diz, talvez nunca tenha existido. Termos e expressões como “desatar dos laços”, “desterritorialização”, “movimentação transnacional”, são abundantes nas reflexões do pensador indo-estadunidense, e nos sugere a ideia de uma prática antropológica necessariamente em movimento para captar as nuances surgidas nos processos contemporâneos de migração e movimento.

A desterritorialização do dinheiro e das finanças, por exemplo, é um fator potencial de acirramento de tensões. É sabido que os investidores do capital procuram as melhores condições para a sua reprodução independente das fronteiras nacionais. Essa questão teorizada por Appadurai aparece no romance de Tournier quando Achour, primo de Idriss, lhe explica que os franceses até gostam dos árabes, mas do seu jeito. O que eles não toleram mesmo são os árabes ricos. No quadro mental imperialista o papel do árabe é o da subalternização e não do investidor. As tensões mencionadas por Appadurai como realidade corrente expressa nos fluxos atuais de grupos étnicos, culturas e finanças, e que compõem por sua vez um dos nós da complexidade do mundo contemporâneo com a qual a prática antropológica tem de lidar através de novas ferramentas teóricas, as quais ele próprio ajuda a forjar, aparece claramente na afirmação de Achour. A partir do termo desterritorialização, falar de produção do local ou de localidade pressupõe agora pensar esses termos atravessados de fluxos poderosos capazes de mobilizar a fantasia e a imaginação dos agentes ditos locais. Recorde-se aqui que o próprio Appadurai afirma que a imaginação e a fantasia sempre tomaram parte na vida social dos povos através dos mitos, contos, sonhos e canções e que sempre compuseram parte do repertório de qualquer sociedade culturalmente organizada. Mas

salienta que contemporaneamente o papel desses dois itens ganha uma força nova e singular. A conexão entre imaginação e desterritorialização é expressa por ele nos seguintes termos:

Os termos da negociação entre vidas imaginadas e mundos desterritorializados são complexos e por certo não podem ser captados apenas pelas estratégias de localização da etnografia tradicional. O que uma nova espécie de etnografia pode fazer é captar o impacto da desterritorialização sobre os recursos imaginativos das experiências locais vividas. (Appadurai, 2004:77).

A hipótese de Appadurai sobre o papel da imaginação no mundo social contemporâneo é particularmente interessante para a análise ora realizada. Em uma chave interpretativa menos matizada, ou talvez até mais vinculada aos domínios do senso comum, é corrente pensar a ação migratória apenas em seus aspectos materiais. Obviamente não se está aqui a dizer que esses aspectos são desprezíveis, mas sim que eles vêm em arranjos complexos com questões e aspectos que também são de suma importância para a análise social. Os sujeitos que migram sempre ou quase sempre se relacionam com os que ficaram: escrevem cartas, enviam dinheiro, contam histórias, visitam seus familiares ou são visitados. Tudo isso concorre para que os que ficam – quase sempre mais jovens, mas nem sempre –, sejam tomados por imagens e projeções poderosas que vão paulatinamente atuando no sentido de estimulá-los a percorrer o mesmo caminho. Em suas reflexões com base no que imaginava ser a vida livre do morador do deserto fora do oásis, Idriss concluía que havia dois tipos de pessoas: os que ficam no povoado para cumprir os ritos da comunidade tais como casar e ter filhos, e os que migravam. Acabou por concluir que ele pertencia ao segundo grupo. Outros elementos foram atuando sobre sua imaginação para que ele pusesse seu plano migratório em ação, sendo o mais significativo deles o encontro no deserto com a mulher loura que lhe tira a foto.

Esta fotografia, como objeto-fetiche, será a porta de entrada em um labirinto do qual só poderá sair com a ajuda de sua própria tradição recriada em desterro. E esta recriação da sua própria tradição começa para Idriss através da utilização de um recurso que para Appadurai forma um par com a imaginação no sentido de tornar possível um conjunto mais vasto de possibilidades existenciais: a comunicação de massa, notadamente o rádio. Seguindo as reflexões de Appadurai pode-se facilmente chegar ao entendimento de que a vida sempre foi o vivido + o imaginado. Deu-se, porém, na

modernidade a ampliação da parte imaginada, sendo essa ampliação um aspecto marcante da vida social contemporânea. Idriss vê sua vida em ciclos concêntricos de expansão em busca de outros mundos quando primeiramente mantém relações de amizade com seu amigo nômade Ibrahim; depois questiona os valores tradicionais de sua aldeia – o que desafia certa visão etnocêntrica de que os grupos humanos não modernos não são capazes de elaborar contestação no quadro das regulações sociais em que vivem –; seu desejo de fuga ganha ímpeto após a ocorrência da foto no deserto.

Mas se a imagem pela via da fotografia – objeto vinculado à indústria cultural – foi a porta de entrada de seu labirinto de imagens, o rádio – objeto igualmente vinculado a mesma indústria – foi o início de sua linha de fuga (Deleuze, 1998). Deixo, porém, para o final dessa seção a análise dessa questão, por ter um caráter mais epilodal, para me deter nos próximos parágrafos na ideia da construção do conceito de oriental tal qual esboçado por Edward Said e que também tem implicações importantes para esta análise.

Um saber que se constitui em poder é efetivamente um tema caro à tradição intelectual ocidental. Edward Said em seu texto *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, que trata do conceito ou da invenção do que é Oriental por parte do ocidente, discorre sobre o discurso do conde Arthr James Balfour na câmara dos comuns inglesa no qual este argumenta em favor da permanência da Inglaterra no Egito, ainda no início do século XX. Analisando o discurso de Balfour sobre a manutenção dos ingleses em terras egípcias, Said torna claro o nexos estabelecido pelo conde inglês entre a ocupação britânica e o conhecimento que se tem sobre o povo dominado. Para Balfour, segundo Said, o conhecimento está em definir o outro em suas origens, passar pelo seu apogeu, e chegar à compreensão do seu declínio. Este conhecimento se materializaria na superação do imediatismo e na busca de ir além de si mesmo e nessa rota chegar até a se introduzir no estrangeiro distante. Ter este conhecimento sobre o outro é de certa forma recortá-lo e defini-lo, ou em outras palavras afirmá-lo como realidade ontológica e cognoscível. É, em suma, ter poder sobre ele. A equação torna-se clara na afirmação de que para Balfour o conhecimento inglês sobre o Egito é o próprio Egito.

Esta equação também aparece na narrativa de Michel Tournier em, pelo menos, dois momentos. A primeira quando Idriss está em Béni Abbès e vê no museu do Saara os hábitos de sua tribo como objeto recortado e definido como uma cultura. No mesmo movimento em que ele reconhece aqueles hábitos, lugares e objetos, ele estranha o

modo de formulação no qual tudo aquilo se coloca. A disposição dos gestos e hábitos dos habitantes do oásis lhe parece estranho, não por ele nunca ter visto, mas pelo fato de que foi recortado como uma unidade observável e cognoscível. Parafraseando Balfour podemos dizer que o conhecimento francês sobre o Saara é o próprio Saara. O segundo momento em que a equação se faz perceber no romance se dá quando estando em Paris à porta de um restaurante de comida “típica” do mundo árabe, Idriss é indagado sobre qual é o prato nacional do seu país. O jovem de Tabelbala sequer entende o que seu interlocutor quer dizer com a palavra nacional. A noção de nacionalidade é tomada pelo marquês Sigibert de Beaufond como um dado autoevidente e natural sobre o qual não são necessárias maiores explicações. O marquês cita dois ou três pratos nacionais que entende ser de povos árabes, mas o jovem berbere (é assim que ele se define) não conhece nenhum. O marquês também estranha e pergunta se Idriss não é um árabe. Este lhe responde que tampouco se vê nessa condição identitária. É a partir desse ponto que o francês vai ensinar a Idriss o que é ser árabe. Vai localizá-lo, vai defini-lo, vai, por fim, circunscrevê-lo. Esta é sempre uma operação de simplificação das complexidades inerentes a qualquer conjunto humano, e é também uma operação de guerra e de subalternização do outro. É digno de nota que os elementos de doutrinação elencados pelo marquês e que estão em suas memórias são provenientes do cinema cujos filmes tratam justamente da ocupação francesa na Argélia, portanto, refere-se a uma ação de cunho colonial.

Era com uma suposta essência árabe que o marquês de Beaufond estava dialogando quando conversava com Idriss à porta do restaurante parisiense. Isto porque essa operação de essencialização está na gênese da visão colonial europeia, e não é outra coisa que afirma Said quando diz que “(...) os orientais, para todos os fins práticos, eram uma essência platônica que qualquer orientalista (ou governantes de orientais) poderia examinar, compreender e expor” (Said, 2007: 70). O conhecimento do Oriente – tanto do conde Balfour, analisado por Said, quanto do marquês de Beaufond, do romance de Tournier – dá sustentação a ação colonial ao mesmo tempo em que dela se nutre em uma verdadeira dialética entre saber e poder fazendo com que o oriental seja, como colocado por Said, concebido como algo que se possa julgar, como em um tribunal; se possa estudar e descrever, como em um currículo; se possa disciplinar, como em uma prisão ou escola; ou ainda ser ilustrado, como em um manual de zoologia.

Na fala da autoridade inglesa analisada por Said, na qual o primeiro tece seus argumentos em favor da importância do papel da Inglaterra no que diz respeito a uma ação civilizatória no Egito, há claramente defendida a ideia de que o Egito teve seu apogeu no passado e que essa etapa em muito contribuiu para o desenvolvimento da civilização como um todo. Mas deixa bem claro que essas conquistas egípcias estão no passado, pois naquele momento presente aquele país estava em seu momento de declínio e comungando com outros orientais a incapacidade de produzir um autogoverno (expressão do próprio Balfour), necessitando por isso da permanência da Inglaterra como potência indutora e criadora de valores verdadeiramente civilizados, no sentido moderno do termo. Em algum momento Balfour diz textualmente que “a ocupação estrangeira torna-se, portanto, a própria base da civilização egípcia contemporânea” (Said, 2007: 65). A contrapelo da retórica imperialista inglesa proferida até mesmo com ares de indulgência por Balfour, surge no romance de Tournier a afirmação, em uma conversa na qual Achour explica a Idriss o que é a França, de que a França contemporânea são eles, os árabes, e que os franceses deveriam reconhecer isto. Aqui os sinais estão invertidos e a fala do primo de Idriss tem o sabor da afirmação psicanalítica que trata do “retorno do reprimido”. Se por um lado os egípcios de Balfour deveriam reconhecer que o Egito contemporâneo só se constitui com a presença dos ingleses, sendo estes colonizadores; por outro, os franceses deveriam, como pensa Achour, reconhecer que não haveria a França contemporânea sem a presença dos pejorativamente chamados de *bougnoules*.

Agora é preciso voltar à estratégia através da qual Idriss consegue sair do seu labirinto de imagens, e para isso será importante a compreensão do que diz Appadurai sobre os modos através dos quais os migrantes recriam seus mundos, elaborando formas complexas de ação e um entendimento menos localizado e reificado do que seja cultura. Se o estopim da saga de Idriss encontra-se na captura de sua imagem no deserto do Saara por uma mulher loura, a qual o texto parece sugerir ser uma modelo, o rádio – assim também como a fotografia, pertencente ao mundo da indústria cultural – será a porta de saída. O olho e a escuta parecem aqui compor um campo de antinomia no qual um drama será performatizado. A partir da foto do deserto um conjunto de ocorrências todas ligadas à imagem vai fazer Idriss experimentar um verdadeiro turbilhão no qual muito do sentido absolutamente lhe escapa, e faz aparecer em sua volta um mundo fragmentário e assustador. O rádio é o meio de comunicação de massa com o qual os

velhos das diversas tradições árabes têm mais contato, ao contrário dos jovens que preferem a televisão. E é importante aqui lembrar que para Appadurai os meios de comunicação de massas, as *mediapaisagens*, são de suma importância para a configuração da imaginação como força social de grande significação. É importante também assinalar que a apropriação do rádio como ferramenta para recriação de formas tradicionais pelos árabes mais velhos, guarda uma estreita relação com os universos orais os quais, de certa maneira, as transmissões através do rádio evoca.

É, portanto, através do rádio que Idriss auxiliado pelo alfaiate consegue aos poucos se livrar do fastio provocado pelo excesso de imagens ao qual foi submetido. O rádio lhe coloca em contato com a tradição do canto árabe através da figura da cantora Oum Kalsoum a “estrela do oriente”, e através desse canto Idriss vai estabelecendo ligações e construindo uma nova identidade tanto espacial como culturalmente mais abrangente. Vai inventando sua “arabização” na medida em que vai estabelecendo novas relações de sentido. Essa sua nova terra, como alerta Appadurai “é parte inventada, existe apenas na imaginação dos grupos desterritorializados”, mas não é por isso menos verdadeira. O canto da grande diva egípcia serve como antídoto sonoro para a alienação visual do jovem berbere, agora árabe. Na sequência dos fatos o alfaiate apresenta Idriss ao calígrafo Abd Al Ghafari, com quem ele vai adentrado um mundo de conhecimentos profundos ligados à sabedoria dos povos árabes. Com o mestre, Idriss aprendeu que a imagem pode ser perigosa e destruidora quando se lida com ela sem preparo. Acrescenta poética e filosoficamente que a imagem é a matéria, enquanto a letra é o espírito e a caligrafia é a álgebra da alma.

Conclusão

Seguindo o roteiro complexo e multifacetado típico da contemporaneidade como apontado pela Antropologia das últimas décadas nas figuras de antropólogos tais como Arjun Appadurai; George Marcus; James Clifford e Edward Said, Idriss de Talbelbala, depois Idriss o árabe, torna-se uma personagem prototípica dos novos cenários nos quais a Antropologia se imiscui e cuida de criar novas ferramentas teóricas para

compreender o homem em seu eterno devir. A partir de um labirinto de imagens que compõe o cerne de uma sociedade que vai produzindo seus efeitos, Idriss se move e complexamente elabora a recomposição, ou melhor, a invenção de um novo mundo plasmado a partir da decifração que se torna possível na medida em que descobre um a rede de sujeitos que mesmo desterritorializados são possuidores de uma potência agentiva capaz de alinhar e produzir novos saberes a partir dos elementos dos saberes originários. Idriss não supera a alienação imagética a qual esteve por certo tempo subjogado reencontrando uma cultura original e autêntica, mas pelo contrário, vai “inventando” uma cultura para si a partir da recriação astuta de antigos saberes investidos agora em domínios contemporâneos.

Referências

- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias**. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.
- _. *Putting Hierarchy in its Place*. Cultural Anthropology, Vol 3, Nº 1, Place and Voice in Anthropological Theory, 1988.
- AUGÉ, Marc. **Os não lugares: introdução a uma Antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papirus, 1994.
- BARNARD, Alan. **History and theory in Anthropology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- BOORSTIN, Daniel J. **Os investigadores: a história da permanente busca do homem para compreender o seu mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CARVALHO, José Jorge de. **Poder e silenciamento na representação etnográfica**. Disponível em: <www.unb.br/ics/dan/serie335empdf.pdf> .Acesso em 22 de dezembro de 2013.
- CLIFFORD, James. **Culturas viajantes** In: ARANTES, Antonio A. (org.) *O espaço da diferença*. São Paulo: Papirus Editora, 2000.
- _____. *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editor da UFRJ, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Diálogos – Gilles Deleuze e Claire Parnet**. São Paulo: Editora Escuro, 1998.
- GEERTZ, Clifford. **As interpretações da cultura**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

- ERIKSEN, Thomas Hylland e NIELSEN, Finn Sivert. **História da Antropologia**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.
- GOLDMAN, Marcio. “**Imagem e Pensamento: sobre ‘Velocidade e viagem’**”. Anuário do Laboratório de Subjetividade e Política. Rio de Janeiro: Departamento de Psicologia - UFF, I, 1992.
- HALL, Stuart. **Da diáspora – identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte; Brasília: Editora da UFMG / UNESCO, 2003.
- HAVELOK, Eric. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. São Paulo: Editora da Universidade Paulista; Rio de Janeiro: Editora paz e Terra, 1996.
- SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.
- TOURNIER, Michel. *A gota de ouro*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Recebido: 31/07/2014.

Aceito: 15/09/2014.