

Pasta 50A
20 cópias

Clifford Geertz

O SABER LOCAL

Novos ensaios em antropologia interpretativa

Tradução de Vera Mello Joscelyne

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Geertz, Clifford

O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa / Clifford Geertz; tradução de Vera Mello Joscelyne. – Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

Título original: Local Knowledge.
ISBN 85-326-1932-0

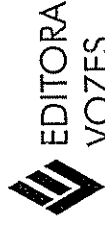
1. Etnologia – Discursos, ensaios e conferências I. Título.

97-1995

CDD-306

Índices para catálogo sistemático:

- 1. Antropologia interpretativa: Sociologia 306
- 2. Etnologia: Sociologia 306



EDITORA
VOZES

Petrópolis
2002

A arte como um sistema cultural

I

Como é notório, é difícil falar de arte. Pois a arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isso acontece mesmo quando ela é composta de palavras, como no caso das artes literárias, mas a dificuldade é ainda maior quando se compõe de pigmentos, ou sons, ou pedras, como no caso das artes não-literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderá nos dar uma resposta exata se quisermos saber o que é o jazz.

Artistas sentem isso mais do que ninguém. A maior parte deles considera o que foi escrito e dito sobre sua obra, ou sobre uma obra que admiram, quando muito, irrelevante e, no mínimo, uma distração que os afasta de seu trabalho. "Todos querem entender a arte", escreveu Picasso, "por que não tentam entender a canção de um pássaro...? Quem tenta explicar quadros, acaba se esforçando em vão."¹ Ou, se isto parece demais *avant-garde*, podemos citar Millet, quando se opôs a que o classificassem como um saint-simonista: "Os comentários sobre meu livro *Man with a hoe* me parecem muito estranhos, e lhe agradeço por ter me informado sobre eles, pois isso me deu mais uma oportunidade de me maravilhar com as idéias que me atribuem. Meus críticos são pessoas de bom gosto e educação, mas não sou capaz de colocar-me no lugar deles, e como, desde que nasci, nunca

vi outra coisa senão o campo, tento expressar da melhor forma possível o que vi e o que senti quando trabalhava".²

Qualquer pessoa que seja sensível a formas estéticas partilha desse sentimento. Até mesmo aqueles entre nós que não são nem místicos nem sentimentais, e nem dados a ímpetos de devoção estética, se sentem pouco à vontade quando discursam prolongadamente sobre uma obra de arte na qual julgam ter visto algo de valor. Aquilo que vimos, ou que imaginamos ter visto, parece ser tão maior e tão mais importante que o que logramos expressar com nossa balbúcie, que nossas palavras soam vazias, cheias de ar, até falsas. Após qualquer conversa sobre arte, a expressão "quando não somos capazes de falar, devemos ficar em silêncio" chega a parecer uma doutrina bastante aceitável.

À exceção daqueles que são verdadeiramente indiferentes à Arte, no entanto, pouquíssimas pessoas, e entre elas os próprios artistas, conseguem manter esse silêncio. Ao contrário, a percepção de algo importante em alguma obra especial ou nas artes de um modo geral, encoraja comentários incessantes, sejam estes falados ou escritos. Não podemos simplesmente esquecer em seu canto, banhando-se em sua própria significância, algo que significa tanto para nós. Portanto, descreveremos, analisamos, comparamos, julgamos, classificamos; elaboramos teorias sobre criatividade, forma, percepção, função social; caracterizamos a arte como uma linguagem, uma estrutura, um sistema, um ato, um símbolo, um padrão de sentimento: buscamos metáforas científicas, espirituais, tecnológicas, políticas; e se nada disso dá certo, juntamos várias frases incompreensíveis na expectativa de que alguém nos ajudará, tornando-as mais inteligíveis. À inutilidade superficial de uma conversa sobre arte parece corresponder uma necessidade profunda de falar sobre ela

1. Citado em R. Goldwater e M. Treves, *Artists on art*. Nova Iorque, 1945, p. 421.

2. Cf. *ibid.*, p. 292-93.

incessantemente. E é esta situação bastante peculiar que quero investigar aqui, parcialmente para explicá-la, e, mais importante, para tentar descobrir se o fato de que ela existe tem ou não conseqüências.

Em quase todo o mundo, fala-se da arte em termos que poderíamos chamar de artesanais – progressões de tonalidades, relações entre as cores, ou formas prosódicas. Esta tradição é ainda mais comum no Ocidente, onde temas como harmonia ou composição pictórica desenvolveram-se de tal forma que passaram a ser considerados como ciências menores e onde o movimento moderno, orientado para um formalismo estético cujo melhor representante no momento seria o estruturalismo, ou para os vários tipos de semiótica que buscam seguir-lhe os passos, não são senão uma tentativa de generalizar esta maneira de ver a arte, tornando-a mais abrangente, e elaborando uma linguagem técnica capaz de expressar as relações internas entre mitos, poemas, danças ou melodias em termos abstratos e permutáveis. Falar de arte em termos artesanais, no entanto, como nos lembram as teorias elaboradas sobre musicologia indiana, coreografia javanesa, versificação árabe, ou gravuras iorubas não é uma abordagem característica unicamente do Ocidente ou da Idade Moderna. Mesmo os aborígenes australianos, que são sempre o exemplo mais citado quando se fala de povos primitivos, analisam seus desenhos corporais e suas pinturas no solo, utilizando inúmeros elementos formais específicos a que deram nomes também específicos, como gráficos unitários em uma gramática icônica de representação.³

O que é mais interessante, porém, e, a meu ver, mais importante, é que só no Ocidente e talvez só na Idade Moderna, surgiram pessoas (ainda uma minoria que, suspeitamos, está destinada a permanecer como minoria) capazes

de chegar à conclusão de que falar sobre arte unicamente em termos técnicos, por mais elaborada que seja esta discussão, é o suficiente para entendê-la; e que o segredo total do poder estético localiza-se nas relações formais entre sons, imagens, volumes, temas ou gestos. Em qualquer parte do mundo, e mesmo, como mencionei anteriormente, para uma maioria entre nós, outros tipos de discurso cujos termos e conceitos derivam de interesses culturais que a arte pode servir, refletir, desafiar, ou descrever, mas não, por si só, criar, se congregam ao redor da arte para conectar suas energias específicas à dinâmica geral da experiência humana. "O objetivo de um pintor", escreveu Matisse, a quem ninguém pode acusar de dar pouco valor à forma, "não deve ser considerado separadamente de seus meios pictóricos, e, por sua vez, estes devem ser tanto mais completos (e não quero dizer mais complicados) quanto mais profundo for seu pensamento. Não consigo distinguir entre o sentimento que tenho pela vida e minha forma de expressá-lo."⁴

O sentimento que um indivíduo, ou, o que é mais crítico, já que nenhum homem é uma ilha e sim parte de um todo, o sentimento que um povo tem pela vida não é transmitido unicamente através da arte. Ele surge em vários outros segmentos da cultura deste povo: na religião, na moralidade, na ciência, no comércio, na tecnologia, na política, nas formas de lazer, no direito e até na forma em que organizam sua vida prática e cotidiana. Discursos sobre arte que não sejam meramente técnicos ou espiritualizações do técnico – ou pelo menos a maioria deles – têm, como uma de suas funções principais, buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação. Mais que a paixão sexual e o contato com o sagrado, outros dois assuntos sobre os quais, mesmo quan-

3. Veja N.D. Munn, *Wálbiri iconography*, Ithaca, N.Y., 1973.

4. Citado em Goldwater e Treves, *Artists on art*, p. 410.

do necessário, também é difícil falar, não podemos deixar que o confronto com os objetos estéticos flua, opaco e hermético, fora do curso normal da vida social. Eles exigem que os assimilamos.

O que isso implica, entre outras coisas, é que, em qualquer sociedade, a definição de arte nunca é totalmente intra-estética; na verdade, na maioria das sociedades ela só é marginalmente intra-estética. O maior problema que surge com a mera presença do fenômeno do poder estético, seja qual for a forma em que se apresenta ou a habilidade que o produziu, é como anexá-lo às outras formas de atividade social, como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico. E esta incorporação, este processo de atribuir aos objetos de arte um significado cultural, é sempre um processo local; o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas (e não tenho a menor intenção de negar a existência destas qualidades) possa ser universal. A variedade, que os antropólogos já aprenderam a esperar, de crenças espirituais, de sistemas de classificação, ou de estruturas de parentesco que existem entre os vários povos, e não só em suas formas mais imediatas, mas também na maneira de estar no mundo que encorajam e exemplificam, também se aplica a suas batidas de tambor, a seus entalhes, a seus cantos e danças.

É a incapacidade de compreender essa variedade que leva a muitos dos estudiosos da arte não-ocidental, principalmente daquela a que chamamos de "arte primitiva", a expressar um tipo de comentário que ouvimos com frequência: que os povos dessas culturas não falam, ou falam pouco, sobre arte. O que esses comentários, na verdade, querem dizer, é que, a não ser de forma lacônica, ou críptica, como se tivessem muito pouca esperança de serem compreendidos, os povos que esses estudiosos observam não falam de

arte como eles, estudiosos, falam, ou como gostariam que os objetos de seus estudos falassem: em termos de suas propriedades formais, de seu conteúdo simbólico, de seus valores afetivos, e de seus elementos estilísticos.

Não há dúvida, porém, de que esses povos falam sobre a arte, como falam sobre qualquer coisa fora do comum, ou sugestiva, ou emocionante que surja em suas vidas — dizem como deve ser usada, quem é seu dono, quando é tocado, quem toca, ou quem faz, que papel desempenha nessa ou naquela atividade, pelo que pode ser trocado, qual seu nome, como começou, e assim por diante. Na maioria das vezes, porém, essas informações não são consideradas um discurso sobre arte, mas sim sobre alguma outra coisa — vida cotidiana, mitos, comércio, ou coisas semelhantes. Para aquele que não sabe do que gosta, mas sabe o que é arte, o que faz um Tiv quando passa horas costurando ráfia em um pedaço de tela antes de ter a coragem de tingi-la (ele nem examina o que já fez, até que o trabalho esteja completamente terminado), ou o que diz, como um deles disse a Paul Bohannan, "se o desenho sair ruim, eu vendo para os Ibo; se sair bom, eu fico com ele; se sair muito, muito bom eu dou para minha sogra", não parece estar relacionado com sua obra artística, mas sim com algumas de suas atitudes sociais.⁵ A abordagem que se utiliza para a arte deste lado da estética ocidental (que, como nos lembra Kristeller, só surgiu em meados do século XVIII, junto com nosso conceito bastante peculiar de "belas artes") e por qualquer tipo de formalismo *a priori*, nos cega para a própria existência dos dados que possibilitariam a construção de um estudo comparativo. O que nos sobra, como acontecia antes nos estudos sobre totemismo, casta, ou sistemas de dotes, e acontece ainda em estudos estruturalistas, é uma concepção externa-

5. P. Bohannan, "Art and critic in an african society", in *Anthropology and art*, org. C.M. Otten; Nova Iorque, 1971, p. 178.

lizada de um fenômeno que, supostamente, está sendo inspecionado intensamente, quando, na realidade, não está nem mesmo na nossa linha de visão.

Pois, como não é nenhuma surpresa, Matisse estava certo: os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis. Assim como não podemos considerar a linguagem como uma lista de variações sintáticas, ou o mito como um conjunto de transformações estruturais, tampouco podemos entender objetos estéticos como um mero encadeamento de formas puras. Tomemos como exemplo um tema aparentemente tão transcultural e abstrato como a linha, e consideremos seu significado na escultura ioruba, segundo a descrição brilhante feita por Robert Faris Thompson.⁶ A precisão linear, diz Thompson, a mera clareza do traço, é a preocupação principal dos escultores ioruba e daqueles que avaliam a obra do escultor. E o vocabulário de qualidades lineares, que os ioruba usam coloquialmente e em referência a um espectro de interesses muito mais amplo do que simplesmente a escultura, é sutil e extenso. E não são só suas estátuas, potes e outros objetos semelhantes, que os ioruba marcam com linhas: fazem o mesmo com seu rosto. Cortes em forma de linhas com profundidade, direção e comprimento variáveis, feitos no maxilar, tornam-se cicatrizes que servem como indicadores da linhagem, da posição pessoal, e do status daqueles que exibem as cicatrizes em suas faces; e a terminologia usada pelo escultor e pelo especialista em cicatrizes — “cortes” são diferentes de “talhos” e “espetadeira” ou “marca de garras”; de “fendas abertas” — são precisa e exatamente correspondentes, nos dois casos. Mas a importância do traço não termina aí. Os ioruba associam a linha com civilização: “Este país tornou-se civilizado”, em ioruba,

6. R.F. Thompson, “Yoruba artistic criticism,” in *The traditional artist in african societies*, org. W.L. d’Azavedo, Bloomington, Indiana, 1973, p. 19-61.

quer dizer literalmente: “esta terra tem linhas em sua face”. “Civilização” em ioruba,” continua Thompson,

é *iláji* — rosto com marcas de linhas. O mesmo verbo que civiliza o rosto com marcas que identificam os membros de várias linhagens urbanas e citadinas, civiliza a terra: *Ó sá jékéké*; *Ó sáko* (ele talhou as marcas [da cicatriz]; ele limpou o rosto). O mesmo verbo que abre marcas em uma face yoruba, abre estradas ou fronteiras na floresta: *Ó lánón*; *Ó là áálá*; *Ó lapa* (ele abriu uma nova estrada; ele demarcou uma nova fronteira; ele abriu um novo caminho). Na verdade, o verbo básico para cicatrizar (*lá*) tem associações múltiplas relacionadas com a imposição de um padrão humano sobre a desordem da natureza: pedaços de madeira, o rosto humano, e a floresta, todos são ‘abertos’ ...para permitir que a qualidade interior daquele objeto ou substância surja e se destaque.⁷

A preocupação constante que os escultores ioruba têm com a linha, e com formas específicas de linha, nasce, portanto, de algo mais que um prazer desinteressado em suas propriedades intrínsecas, ou de problemas técnicos da escultura, ou mesmo de alguma noção cultural generalizada que poderíamos isolar e considerar como estética nativa. Ela surge como consequência de uma sensibilidade específica, em cuja formação participa a totalidade da vida — e, segundo a qual, o próprio significado das coisas são as cicatrizes com que os homens as marcam.

A compreensão desta realidade, ou seja, de que estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social, nos afasta daquela visão que considera a força estética como uma expressão grandiloquente dos pra-

7. *Ibid.*, p. 35-36.

zeres do artesanato. Afasta-nos também da visão a que chamamos de funcionalista, que, na maioria das vezes, se opôs à anterior, e para a qual obras de arte são mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais e fortalecer os valores sociais. Nada muito mensurável aconteceria à sociedade ioruba se os escultores deixassem de se interessar pela delicadeza da linha, ou, ousado afirmar, pela própria escultura. Certamente, não entraria em colapso. Apenas algumas coisas sentidas não poderiam mais ser ditas e, talvez, depois de algum tempo, deixassem até de ser sentidas – e, com isso, a vida ficaria um pouco mais cinzenta. É claro que qualquer coisa pode ajudar uma sociedade a funcionar, inclusive a pintura e a escultura; como também qualquer coisa pode ajudá-la a se destruir totalmente. A conexão central entre a arte e a vida coletiva, no entanto, não se encontra neste tipo de plano instrumental e sim em um plano semiótico. A não ser muito indiretamente, os rabiscos coloridos de Matisse (em suas próprias palavras) e as composições de linhas dos iorubas não celebram uma estrutura social nem pregam doutrinas úteis. Apenas materializam uma forma de viver, e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível.

Os sinais ou elementos simbólicos – o amarelo de Matisse, o talho ioruba – que compõem um sistema semiótico que, por razões teóricas, gostaríamos de chamar aqui de estético, têm uma conexão ideacional – e não mecânica – com a sociedade em que se apresentam. São, em uma frase de Robert Goldwater, documentos primários; não ilustrações de conceitos já em vigor, mas sim conceitos que buscam, eles próprios – ou para os quais as pessoas buscam – um lugar significativo em um repertório de outros documentos também primários.⁸

8. R. Goldwater, "Art and anthropology: some comparisons of methodology," in *Primitive art and society*, org. A. Forge, Londres, 1973, p. 10.

Para desenvolver o argumento de forma mais concreta, e para dissipar qualquer aura intelectualista ou literária que as palavras "ideacional" e "concepção" possam trazer consigo, examinemos por um momento alguns aspectos de um dos outros poucos debates sobre arte tribal que conseguem ser sensível a preocupações semióticas sem desaparecer em um nevoeiro de fórmulas: a análise feita por Anthony Forge da pintura plana em quatro cores dos abelam da Nova Guiné.⁹ Nas palavras de Forge, o grupo produz "acres de pintura" nas folhas estendidas de estapes de sagu, todas produzidas em circunstâncias relacionadas a algum tipo de culto. Em seus vários trabalhos, Forge esboça os detalhes destas circunstâncias. O que para nós é de interesse imediato, no entanto, é o fato de que, embora a pintura abelam vá desde o figurativo mais óbvio até à abstração total (uma distinção que não tem qualquer significado para eles, já que sua pintura é declamatória e não descritiva), ela se relaciona com os demais componentes do universo de experiências dos abelam através de um motivo quase obsessivamente recorrente: uma forma oval pontiaguda, que tem o mesmo nome que o ventre de uma mulher, e o representa. É claro que esta representação é ligeiramente icônica, mas, para os abelam, o poder da conexão relaciona-se menos com a técnica – que não é uma façanha assim tão extraordinária – e mais com o fato de que, a representação, em termos de cores e formas (a linha tem, para eles, pouco valor como elemento estético, enquanto que a pintura tem um poder mágico) lhes permite lidar com uma preocupação constante, preocupação esta que abordam de formas distintas no trabalho, nos ritos, e na vida doméstica: a criatividade natural da mulher.

O interesse pela distinção entre a criatividade feminina, que os abelam consideram pré-cultural, um produto da

9. A. Forge, "Style and meaning in sepik art," in *Primitive art and society*, org. Forge, p. 169-92. Veja também A. Forge, "The abelam artist," in *Social organization*, org. M. Freedman, Chicago, 1967, p. 65-84.

própria biologia feminina, e, portanto, primário, e a criatividade masculina, que consideram cultural, dependente do acesso que os homens tenham a poderes sobrenaturais através dos ritos, e, portanto, derivado, permeia toda a cultura abelam. As mulheres criaram a vegetação e descobriram o inhame que os homens comem. Foram as mulheres que se encontraram pela primeira vez com os seres sobrenaturais, de quem se tornaram amantes, até que seus homens começaram a suspeitar e, finalmente descobrindo o que se passava, fizeram destes sobrenaturais – agora transformados em esculturas de madeira – o foco central de suas cerimônias rituais. E, é claro, as mulheres produzem homens da inchação de seus ventres. O poder masculino, que depende dos ritos – um assunto que hoje os homens escondem zelosamente das mulheres –, está, portanto, encapsulado no poder feminino, que depende de fatores biológicos; e este fato prodigioso que as pinturas cobertas de formas ovais vermelhas, amarelas, brancas e negras (Forge contou onze destas formas em um pequeno quadro composto quase que exclusivamente delas) “retratam”.

Retratam de uma forma direta, mas não ilustrativa. Poderíamos mesmo argumentar que ritos, mitos e a organização da vida familiar ou da divisão do trabalho são ações que refletem os conceitos desenvolvidos na pintura da mesma forma que a pintura reflete os conceitos subjacentes da vida social. Todas essas questões são relacionadas com uma visão do mundo segundo a qual a cultura foi gerada no útero da natureza, como o homem foi gerado no ventre da mulher, e todas elas lhe dão um tipo específico de expressão. Como as linhas talhadas das esculturas ioruba, as formas ovais coloridas das pinturas abelam fazem sentido porque se relacionam com uma sensibilidade que elas mesmas ajudam a criar. No caso dos abelam, em vez de cicatrizes como sinais de civilização, temos pigmentos como símbolos do poder:

Em geral, palavras referentes à cor (ou mais estritamente a tintas) são utilizadas somente para elementos relacionados com os ritos. Isso fica claro na forma como os abelam classi-

ficam a natureza. Os vários tipos de árvores, por exemplo, são sujeitos a uma classificação elaborada mas... o critério utilizado na classificação são as sementes e o formato das folhas. Se a árvore dá ou não flores, e a cor das flores ou das folhas são raramente mencionados como um critério. De uma forma geral, os abelam só consideram importantes o hibisco e uma flor amarela, ambos utilizados como decorações [rituais] para os homens ou para o inhame. Plantas pequenas e suas flores, de qualquer cor, não despertam o menor interesse e são classificadas meramente como capim ou vegetação rasteira. O mesmo sucede com os insetos: todos aqueles que mordem ou ferroam são classificados cuidadosamente, mas as borboletas, por exemplo, formam uma classe única e extremamente ampla, independente de seu tamanho ou cor. Na classificação de espécies de pássaros, no entanto, a cor tem importância vital... pássaros, porém, são tótemes, e, ao contrário de borboletas e flores, são parte fundamental da esfera de ritos... Pareceria... que para que a cor seja descrita, é preciso que seja objeto de interesse ritual. As palavras para as quatro cores são... na realidade, palavras para tintas. A tinta é uma substância essencialmente poderosa e talvez não seja tão surpreendente que o uso das palavras que se referem a cor seja restrito às partes do meio ambiente que foram selecionadas como relevantes para o ritual...

A associação entre cor e importância ritual pode também ser observada na reação dos abelam a importações europeias. Revistas coloridas chegam, às vezes, até a aldeia, e, ocasionalmente, algumas de suas páginas são destacadas e pregadas às esteiras que forram a parte inferior da fachada da casa de cerimônias. As páginas selecionadas são as de cor mais vibrante, geralmente anúncios de comidas... [e] os abelam não tinham nenhuma idéia do que aquelas figuras representavam, mas achavam que com suas cores vivas e suas figuras incompreensíveis, aquelas páginas só poderiam ser (desenhos sacros) dos europeus, e, portanto, deveriam ter muito poder.¹⁰

10. A. Forge, "Learning to See in New Guinea", in *Socialization, the Approach from Social Anthropology*, org. P. Mayer, Londres, 1970, p. 184-86.

Vemos, portanto, que pelo menos em dois lugares, dois elementos tais como traço e cor que, à primeira vista, parecem ser tão resplandecentes por si mesmos, extraem sua vitalidade de algo mais que o apelo estético neles contido, por mais real que este seja. Sejam quais forem as capacidades inatas de reagir à delicadeza da escultura ou ao drama cromático, essas reações estão ligadas a interesses mais amplos, menos genéricos e com conteúdos mais profundos, e é essa conexão com o que é a realidade local que revela seu poder construtivo. A unidade da forma e do conteúdo é, onde quer que ocorra, e seja em que grau ocorra, um feito cultural e não uma tautologia filosófica. Para que possa existir uma ciência semiótica da arte é preciso que esta explique este feito. E, para explicá-lo, terá que dar mais atenção — do que normalmente se predispõe a dar — ao que se fala e ao que se fala além do discurso reconhecidamente estético.

II

Uma reação comum a esse tipo de argumento, especialmente quando surge entre antropólogos, é a que diz que esta união de forma e conteúdo pode ser adequada para povos primitivos que, sem muita reflexão, fundem os vários domínios de sua experiência em um todo gigantesco, mas que não se aplica a culturas mais desenvolvidas onde a arte emerge como uma atividade diferenciada, que responde principalmente a suas próprias necessidades. Como a maior parte destes contrastes fáceis entre povos que se encontram em lados opostos da revolução da escritura e da leitura, este também é falso, e para ambos os lados: é tanto uma subestimação da dinâmica interna da arte em — Como as chamamos? Sociedades iletradas? — como uma sobrestimação da sua autonomia nas sociedades letradas. Dêxemos de lado o primeiro tipo de erro — a noção de que as tradições artísticas como as dos ioruba e dos abelam não têm uma cinética própria — talvez com a intenção de tratar do assunto um

pouco mais à frente. No momento, quero concentrar-me no segundo tipo de erro, examinando sucintamente a matriz da sensibilidade em dois empreendimentos estéticos bastante desenvolvidos e bastante distintos: a pintura do *quattrocento* e a poesia islâmica.

Para referências à pintura italiana, utilizarei como fonte principal o livro recente de Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, que usa exatamente o mesmo tipo de abordagem que defendo neste ensaio.¹¹ Baxandall busca definir o que ele chama de “o olhar da época” — ou seja, “a bagagem intelectual que o público de um pintor do século XV isto é, outros pintores e as ‘classes patrocinadoras’, trazia no confronto com estímulos visuais complexos como quadros.”¹² Um quadro, diz ele, é sensível aos vários tipos de habilidade interpretativa — estruturas, categorias, inferências, analogias — que a mente lhe traz:

A capacidade que um homem possa ter para distinguir uma certa forma, ou uma relação entre formas, irá influenciar a atenção com que ele examina um quadro. Se ele é capaz de notar relações proporcionais, por exemplo, ou se tem alguma prática em reduzir formas complexas transformando-as em conjuntos de formas mais simples, ou se possui um conjunto amplo de categorias para tonalidades diferentes de vermelho e de marrom, estas habilidades podem levá-lo a ordenar sua experiência da *Anunciação* de Piero della Francesca de uma maneira diferente daquela que seria utilizada por pessoas que não possuam estas habilidades, e de uma maneira muito mais rápida e profunda que a utilizada por pessoas cuja experiência de vida não incluiu tantas técnicas relevantes ao quadro. Pois é evidente que algumas qualidades perceptivas são mais relevantes para um determinado quadro que outras: um virtuosismo em classificar a maleabilidade de linhas flexíveis — uma técnica que muitos alemães, por exem-

11. M. Baxandall, *Painting and experience in fifteenth century Italy*, Londres, 1972.

12. *Ibid.*, p. 38.

plo, possuíam nessa época – não encontraria muito campo de ação na *Arminação*. Muito daquilo que chamamos de "bom gosto" reside nisso, nessa conformidade entre as discriminações exigidas por um quadro e os talentos discriminatórios que o observador possui".¹³

O que, no entanto, é ainda mais importante, é que estas habilidades apropriadas, tanto no caso do observador como do pintor, não são, em sua maioria, inatas, como a sensibilidade retínica para distância focal, mas sim adquiridas através da experiência total de vida, neste caso, a de viver uma vida quatrocentista, vendo o mundo de um modo também quatrocentista:

... parte da bagagem intelectual com a qual um homem ordena sua experiência visual é variável, e grande parte desta bagagem variável é culturalmente relativa, no sentido de que é determinada pela sociedade que influenciou a experiência de vida deste homem. Entre essas variáveis estão as categorias com as quais ele classifica seus estímulos visuais, o conhecimento que utilizará para complementar aquilo que a visão imediata lhe fornece, e a atitude que ele irá adotar com relação ao tipo de objeto artificial que vê. Ao olhar o quadro, o observador tem que utilizar todas as habilidades visuais que possui; poucas delas são normalmente específicas para a pintura, e provavelmente ele utilizará as habilidades que sua sociedade mais valoriza. O pintor reage a tudo isso: a capacidade visual de seu público deve ser seu veículo transmissor. Sejam quais forem suas habilidades e especializações profissionais, ele próprio é um membro da sociedade para a qual trabalha e partilha de sua experiência e costumes visuais.¹⁴

O primeiro fator (embora, como dizem os abelam, somente o primeiro) a ser considerado neste argumento, é, obviamente, que a maior parte da pintura italiana do século

13. *Ibid.*, p. 34.

14. *Ibid.*, p. 40.

XV era religiosa, não somente em seu tema, mas também nos fins que se destinavam a servir. Quadros tinham a função de tornar os seres humanos mais profundamente conscientes das dimensões espirituais da vida; eram um convite visual a reflexões sobre as verdades do cristianismo. Frente a uma imagem atraente da Anunciação, da Assunção da Virgem, da Adoração dos Reis Magos, da Exortação a São Pedro, ou da Paixão, o observador deveria complementá-la, refletindo sobre seu próprio conhecimento do evento, ou sobre seu relacionamento pessoal com os mistérios que a pintura registrava. "Pois uma coisa é adorar um quadro" – como se expressou um pregador dominicano defendendo a pureza da arte –, "e outra bem diferente é aprender o que adorar através de uma narrativa pintada."¹⁵

Apesar disso, a relação entre idéias religiosas e imagens pictóricas (e pessoalmente creio que isso se aplica à arte de um modo geral) não era meramente expositiva; quadros não eram ilustrações do catecismo. O pintor, ou pelo menos o pintor religioso, tinha como objetivo encorajar seu público a interessar-se pelas coisas primeiras e últimas, e não fornecer uma receita ou um substituto para este interesse, nem uma transcrição dele. Sua relação, ou mais exatamente a relação que sua pintura apresentava com a cultura a seu redor, era interativa, ou, como diz Baxandall, complementar. Referindo-se à *Transfiguração* de Giovanni Bellini, uma representação da cena que é bastante indefinida, quase tipológica, mas, ao mesmo tempo, maravilhosamente plástica, ele a chama de uma relíquia da cooperação entre Bellini e seu público – "a experiência que o século XV tem da *Transfiguração* era uma interação entre o quadro, a configuração na parede, e a atividade de visualização na mente do público – uma mente com equipamento e predisposições

15. Citado em *ibid.*, p. 41.

diferentes das nossas.¹⁶ Bellini podia contar com a colaboração de seu público, e desenhou seu painel para atrair essa colaboração, e não para representá-la. Sua vocação era construir uma imagem a que uma espiritualidade específica pudesse forçosamente reagir. Como observou Baxandall, o público não necessita aquilo que já possui. Necessita, sim, um objeto precioso, no qual lhe seja possível ver aquilo que sabe; precioso o bastante, para que, ao ver nele o que sabe, possa aprofundar esse seu conhecimento.

Existiam, na Itália do século XV, vários tipos de instituições culturais ocupadas em formar a sensibilidade do público, que convergiam com a pintura para criar o "olhar da época"; e nem todas eram religiosas, assim também como nem todos os quadros tinham motivos religiosos. Entre as instituições religiosas, talvez as mais importantes fossem os sermões populares, que classificavam e subclassificavam os eventos revelatórios e os personagens da mitologia cristã, e estabeleciam os tipos de atitude – inquietação, reflexão, questionamento, humildade, dignidade, admiração – apropriados para cada caso, bem como ofereciam máximas sobre como deveriam ser as representações visuais desses temas. "Pregadores populares... treinavam suas congregações em um conjunto de habilidades interpretativas que eram centrais para a resposta que o século XV dava à pintura."¹⁷ Os gestos eram classificados, as fisionomias caracterizadas, as cores transformadas em símbolos, e a aparência física das figuras principais discutida com um cuidado apologetico. "*Vocês me perguntam*", um outro pregador dominicano anunciava,

a Virgem era morena ou loura? Albertus Magnus diz que ela não era só morena, nem simplesmente ruiva, nem só loura. Pois qualquer uma dessas cores, sozinha, dá à pessoa uma

16. *Ibid.*, p. 48.

17. *Ibid.*

certa imperfeição. É por essa razão que dizemos: "Deus me livre de um lombardo de cabelos ruivos" ou "Deus me livre de um alemão com cabelos negros" ou de um "espanhol com cabelos louros" ou "de um belga seja lá de que cor". Maria tinha uma fusão de cores na cútis, tendo uma parte de todas elas, porque uma face que tem parte de todas essas cores é uma face linda. Por essa razão, declararam as autoridades médicas que uma cútis que seja composta de vermelho e branco pálido fica melhor quando se adiciona uma terceira cor: o negro. Mas apesar disso, diz Albertus, temos que admiti-lo: ela estava mais para a cor escura. Há três razões para pensarmos assim – primeiro, por questão de cútis, pois os judeus tendem a ser morenos, e ela era judia; segundo, devido a testemunhas, já que são Lucas fez os três retratos que existem dela, hoje em Roma, Loreto e Bolonha, e esses são todos de tez escura; terceiro, por razões de afinidade. Um filho normalmente sai a sua mãe, e vice-versa; Cristo era moreno, portanto...¹⁸

Entre as outras áreas da cultura renascentista que contribuíram para a maneira como os italianos do século XV olhavam a pintura, as duas que Baxandall considera mais importantes são uma outra arte, embora uma arte menor, a dança social; e uma atividade bastante prática que ele chama de "avaliação" – isto é, fazer estimativas de quantidades, volumes, proporções, razões e outras medidas semelhantes, com objetivos comerciais.

A dança era relevante para a observação de quadros porque não era, na época, uma arte temporal relacionada com a música como é entre nós, e sim uma arte mais gráfica, relacionada com espetáculos – procissões religiosas, festas de máscaras nas ruas, e assim por diante. Como tal, relacionava-se com o agrupamento de figuras, e não, ou pelo menos

18. Cf. Baxandall, *op. cit.*, p. 57.

não principalmente, com o movimento rítmico. A dança, portanto, não só dependia da capacidade de distinguir o intercâmbio psicológico entre figuras estáticas agrupadas em desenhos sutis, uma espécie de organização de corpos, como aguçava essa capacidade – uma habilidade que os pintores também possuíam e usavam para provocar uma resposta do público. Especialmente a *bassa danza*, uma dança de passos lentos e movimentos geométricos que era popular na Itália da época, tinha configurações de agrupamento de figuras que pintores tais como Botticelli, na sua *Primavera* (que, como sabemos, gira em torno da dança das Graças) ou em seu *Nascimento de Vênus*, utilizou para organizar seu trabalho.

A sensibilidade que a *bassa danza* representava, diz Baxandall, “compreendia uma capacidade por parte do público de interpretar as configurações de figuras, e uma experiência generalizada de arranjo semidramático [de corpos humanos] que permitiu a Botticelli e a outros pintores presumir que este mesmo público fosse igualmente capaz de interpretar os grupos que pintavam.”¹⁹ Dada uma ampla familiaridade com formas altamente estilizadas de dança, que consistiam essencialmente em seqüências individuais de *tableaux vivants*, o pintor podia contar com uma compreensão visual imediata do tipo de quadros de figuras, uma compreensão que não é tão comum em uma cultura como a nossa onde a dança é mais uma questão de movimento emoldurado entre poses que poses emolduradas entre movimentos, e onde não existe muita sensibilidade para o gesto tácito. “A transmutação de uma arte social e popular de agrupamentos, em um tipo de arte onde um grupo de pessoas – pessoas que não estão gesticulando ou investindo, ou fazendo trejeitos – ainda consegue estimular um forte

19. *Ibid.*, p. 80.

sentimento de... intercâmbio psicológico, é o problema: é pouco provável que nós tenhamos a predisposição adequada para perceber espontaneamente alusões tão sutis.²⁰

Na sociedade como um todo, e principalmente entre as classes mais educadas, existe uma tendência a considerar a maneira como as pessoas se agrupam, a posição de cada uma delas em relação às outras, os ordenamentos da postura em que se colocam quando na companhia de outro, não como accidental e sim como resultado do tipo de relacionamento que existe entre essas pessoas. É esta tendência que serve como pano de fundo e ao mesmo tempo aprofunda a concepção de danças e pinturas como padrões de agrupamentos de corpos com um significado específico e implícito. No entanto, esta penetração mais profunda dos hábitos visuais na vida social, e da vida social em hábitos visuais, é mais aparente na segunda atividade que, na visão de Baxandall, teve uma influência formativa na maneira como os renascentistas viam sua pintura: aquilo que chamamos de avaliação.

Foi importante para a história da arte, observa Baxandall, que só a partir do século XIX (e, ainda assim, só no Ocidente) começassem a embalar mercadorias em recipientes com um tamanho padrão. “Antes disso, um recipiente – barris, sacos ou fardos – eram únicos, e, portanto, a capacidade de calcular o volume de cada recipiente de forma rápida e precisa era uma condição essencial para que qualquer empresa progredisse.”²¹ O mesmo acontecia com comprimentos, como no caso do comércio com tecidos; proporções, no caso da corretagem; ou índices, no caso de inspeções. Não era possível sobreviver no mundo do comércio sem essas

20. *Ibid.*, p. 76.

21. *Ibid.*, p. 86.

técnicas, e na maioria das vezes eram os mercadores quem comissionavam os quadros, ou até mesmo os pintavam. Esse era o caso de Piero della Francesca que chegou a escrever um manual de matemática sobre avaliação.

De qualquer forma, tanto os pintores como os mercadores que os patrocinavam tinham formação semelhante nesses assuntos – não ser analfabeto significava também ter comando dos vários tipos de técnicas para avaliar a dimensão de objetos existentes na época. No caso de sólidos, essas técnicas compreendiam a capacidade de decompor massas irregulares ou desconhecidas em grupos de outras mais regulares e conhecidas – cilindros, cones, cubos, e assim por diante; no caso de objetos bidimensionais, era preciso uma capacidade semelhante para analisar superfícies não uniformes em termos de formas mais simples: quadrados, círculos, triângulos, hexágonos. Uma passagem do manual de Piero della Francesca, citada por Baxandall, mostra a que níveis de complexidade esse tipo de exercício podia chegar:

Um barril tem, em cada uma de suas extremidades, um diâmetro de 2 bracci ; o diâmetro na altura da rolha é de $2^{1/4} \text{ bracci}$ e, a meio caminho entre a rolha e a extremidade, de $2^{2/9} \text{ bracci}$. O barril tem 2 bracci de comprimento. Qual é sua medida cúbica?

Trata-se de uma forma semelhante a dois cones cortados por um plano secante. Obtém-se o quadrado do diâmetro das extremidades: $2 \times 2 = 4$. A seguir obtém-se o quadrado do diâmetro mediano $2^{2/9} \times 2^{2/9} = 4^{7/81}$. Soma-se os dois resultados, o que dá $8^{7/81}$. Multiplica-se $2 \times 2^{2/9} = 4^{4/9}$. A este valor, soma-se os $8^{7/81} = 13^{31/81}$. Divide-se por 3 = $4^{112/243}$... Agora obtém-se o quadrado de $2^{1/4}$ que seria $5^{1/16}$. Soma-se isto ao quadrado do diâmetro mediano: $5^{1/16} + 4^{7/81} = 10^{1/129}$. Multiplica-se $2^{2/9} \times 2^{1/4} = 5$. Soma-se este valor ao resultado anterior, obtendo-se $15^{1/129}$. Divide-se por 3 (o que dá) 5 e $1/3888$. Some-se isto ao primeiro resultado obtido... = $9^{1792/3888}$. Multiplique-se este valor por 11 e a seguir divida-

se o resultado por 14 (ou seja, multiplique por $pi^{1/4}$): o resultado final é $7^{23600/54432}$. Esta é a medida cúbica do barril.²²

Como diz Baxandall, esse é um mundo intelectual muito específico; mas é nesse mundo, em lugares como Veneza e Florença, que viviam todas as classes cultas. A conexão deste tipo de habilidade com a pintura, e com a percepção de uma pintura, não depende tanto dos processos de cálculo propriamente ditos, mas principalmente de uma capacidade de ver a estrutura de formas complexas como combinações de formas mais simples, mais regulares e mais compreensíveis. Até os objetos incluídos nas pinturas – cisternas, colunas, torres de tijolo, assoalhos revestidos, entre outros – eram os mesmos que os manuais utilizavam para que estudantes praticassem a arte de avaliação. Portanto, quando Piero, em sua outra profissão de pintor, coloca a *Anunciação* em um pórtico de Perúgia, com colunas, em vários níveis, que avançam e recuam, ou a Madona em um pavilhão de tecido, arredondado e com cúpula, como uma segunda roupagem emoldurando o próprio manto da Virgem, ele apela para a capacidade que seu público tem de ver tais formas como uma composição de várias outras e, portanto, de interpretar – ou poderíamos dizer avaliar – seus quadros, captando seu significado.

Para o comerciante, quase tudo se reduzia a figuras geométricas subjacentes às irregularidades da superfície – aquele monte de grãos passava a ser um cone, o barril um cilindro, ou um grupo de cones truncados, a cobertura de um círculo de mercadorias podia transformar-se em um cone de mercedarias, a torre de tijolo passava a ser um corpo cúbico, composto de um número calculável de corpos cúbicos menores, e... esta forma de análise é muito semelhante à análise que um pintor faz de aparências. Assim como um homem qualquer avaliava um fardo, o pintor inspecionava figuras.

22. Cf. Baxandall, *op. cit.*, p. 86.

Nos dois casos existe uma redução consciente de massas irregulares e vazios, em combinações de corpos geométricos passíveis de manipulação. Como [os italianos do século XVI] tinham prática suficiente na manipulação de índices e em analisar o volume ou a área de objetos compostos, tinham também uma certa sensibilidade para pinturas que apresentassem traços de processos semelhantes.²³

A famosa inteligência lúcida da pintura renascentista originou-se pelo menos parcialmente em algo mais que as propriedades inerentes à representação de áreas planas, às leis da matemática e à visão binocular.

Na verdade, e este é o fator fundamental, todos esses temas culturais mais amplos e outros que não mencionei se entrelaçaram para gerar a sensibilidade na qual a arte do *quattrocento* foi criada e substituíu. (Em um trabalho anterior, *Giotto and the orators*, Baxandall relaciona o desenvolvimento da composição pictórica a formas de narrativa da retórica humanista, especialmente à frase periódica; a hierarquia gramatical de um orador, isto é, período, oração, frase e palavra, foi conscientemente contraposta, por Alberti e outros, à hierarquia do pintor: quadro, corpo, membro e plano.)²⁴ Pintores diferentes jogavam com aspectos diferentes dessa sensibilidade, porém o moralismo da pregação religiosa, as configurações da dança popular, a astúcia da avaliação comercial e a grandiloquência da oratória em latim, juntaram-se para formar aquilo que é o veículo genuíno de um pintor: a capacidade que seu público tenha de entender o significado de seus quadros. Um quadro antigo, disse Baxandall (embora a palavra "antigo" pudesse ter sido omitida) é um registro de atividade visual que temos que apre-

23. *Ibid.*, p. 87-89, 101.

24. M. Baxandall, *Giotto and the orators*, Oxford, 1971.

der a ler, exatamente como temos que aprender a ler um texto de uma cultura diferente da nossa. "Se observarmos que Piero della Francesca se inclina para um tipo de pintura relacionada com a avaliação, Fra Angelico com a pregação religiosa, e Botticelli com a dança, não só estaremos observando algo sobre esses artistas, mas também sobre a sociedade em que viveram."²⁵

A capacidade de uma pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas), que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar essa sensibilidade onde não existia. A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo. E, sobretudo se nos referimos a uma teoria semiótica da arte, esta deverá descobrir a existência desses sinais na própria sociedade, e não em um mundo fictício de dualidades, transformações, paralelos e equivalências.

III

Não há melhor exemplo — para o argumento de que um artista trabalha com sinais que fazem parte de sistemas semióticos que transcendem em muito a arte que ele pratica — que o poeta no islã. Um muçulmano que escreve versos se

25. Baxandall, *Painting and experience*, p. 152.

depara com um conjunto de realidades culturais tão objetivas para seus propósitos como rochas ou chuva, não menos substanciais por serem abstratas, e não menos convincentes por serem criadas pelo próprio homem. Ele opera, e sempre operou, em um contexto onde o instrumento de sua arte, a linguagem, tem um status peculiar e elevado, e uma importância tão especial e tão misteriosa quanto a pintura para os abelam. Da metafísica à morfologia, da escrita à caligrafia, dos padrões com que se recita em público aos estilos de conversa informal, tudo conspira para dar à palavra e ao próprio falar uma importância que, se não é única na história humana, é certamente bastante fora do comum. O homem que desempenha o papel de poeta no islã faz o tráfico – não totalmente legítimo – da substância moral de sua cultura.

Para que possamos sequer tentar demonstrar esta premissa, é preciso primeiramente reduzir o assunto a um tamanho operacional. Não tenho a intenção de examinar todo o processo do desenvolvimento poético desde a Profecia em diante, e sim fazer uns poucos comentários gerais e não muito sistematizados, sobre o lugar que a poesia ocupa na sociedade tradicional islâmica – principalmente a poesia árabe, mais particularmente em Marrocos, e ainda mais particularmente com referência à poesia popular e oral. A relação entre a poesia e os estímulos centrais da cultura muçulmana é, creio eu, bastante similar em quase todas as regiões, e mais ou menos desde seu início. Ao invés de tentar demonstrar tal afirmação, tentarei apenas partir do princípio que ela é correta e prosseguir com o argumento, utilizando como base um material um tanto ou quanto especial, para sugerir quais parecem ser os termos desta relação incerta e difícil.

Desta perspectiva, existem três dimensões do problema a serem examinadas e inter-relacionadas. A primeira, como sempre quando se trata de temas islâmicos, é a natureza e o status peculiar do Corão, "o único milagre no islã." A segunda é o contexto em que a poesia é declamada, pois, como

uma coisa viva, a poesia islâmica é uma arte tanto musical e dramática como literária. E a terceira, e também a mais difícil de esboçar em um espaço limitado, é a natureza mais geral da comunicação interpessoal na sociedade marroquina, que chamarei de agonística. Juntas, essas dimensões fazem da poesia uma espécie de ato paradigmático da expressão verbal, um arquétipo da fala, que para ser decifrado necessitaria, se tal coisa fosse concebível, uma análise de toda a cultura muçulmana.

Mas seja onde for que termine o assunto, ele se inicia com o Corão. O Corão (que não significa "testamento", ou "ensinamento" nem sequer "livro" mas sim "recitação") difere das outras escrituras mais importantes do mundo porque não contém relatos sobre Deus feitos por um profeta ou seus discípulos, e sim a palavra direta d'Ele, as sílabas, palavras e frases de Alá. Como Alá, o Corão é eterno e não foi criado, é um de Seus atributos, como Piedade ou Onipotência, e não uma de Suas criaturas, como o homem na Terra. A metafísica é obrusa e elaborada de uma forma pouco consistente, e a justificativa é que o Corão seria a tradução feita por Alá de trechos de um texto eterno, a *Tábuá Bem Guardada*, em prosa árabe rimada. Estes trechos traduzidos foram, por sua vez, ditados um por um, sem nenhuma ordem estabelecida e durante vários anos, por Gabriel a Muhammad, e mais tarde por Muhammad a seus seguidores, os chamados "recitadores do Corão", que os memorizaram e os transmitiram para a comunidade em geral. Estes últimos, repetindo-os diariamente, continuam a transmiti-los desde então. O mais importante, no entanto, é que os que cantam os versos do Corão – sejam eles Gabriel, Muhammad, os recitadores, ou qualquer muçulmano vivendo treze séculos à frente, nessa longa corrente – não canta palavras sobre Deus, mas sim as palavras d'Ele, e, portanto, como essas palavras são Sua essência, cantam o próprio Deus. O Corão, como foi dito por Marshall Hodgson, não é um tratado ou uma declaração de fatos e normas, mas sim um evento e um ato:

O Corão não foi criado para ser uma fonte de informação ou até mesmo de inspiração, mas sim para ser recitado como um ato de fé no culto religioso. Não se estudava o Corão mas sim fazia-se um ato de devoção através dele; não era recebido passivamente, e sim, ao recitá-lo, fazia-se, para si mesmo, uma confirmação de sua existência: o ato da revelação se renovava cada vez que um fiel, em um ato de devoção, revivia [isto é, pronunciava uma vez mais] a afirmação nele contida.²⁶

Essa visão do Corão tem várias implicações, entre elas o fato de que seu equivalente mais próximo no cristianismo não é a Bíblia e sim o próprio Cristo. Para nossos propósitos, no entanto, a mais importante é que a linguagem em que foi escrito, o árabe da Meca do século VII, se destaca por ser não só o veículo da mensagem divina, como o grego, o pali, o aramaico ou o sânscrito, mas como sendo ela própria um objeto sagrado. Um texto específico do Corão, ou partes dele, são considerados entidades que nunca foram criadas, algo que intriga os devotos de outras religiões, cuja fé tem como base seres divinos. No caso da fé islâmica, cujo ponto central é a retórica divina, a linguagem é considerada sagrada porque é semelhante à palavra de Deus. Uma das consequências desta crença é a conhecida esquizofrenia linguística dos povos de língua árabe: a permanência de um árabe escrito "clássico" (*muḍāri*) ou "puro" (*fuṣṣā*), arquitetado para ser tão idêntico ao árabe corânico quanto possível, e nunca utilizado verbalmente a não ser em contextos relacionados ao culto religioso, ao lado de uma linguagem popular e oral, chamada de "vulgar" (*āmmīya*) ou "comum" (*dārīja*), que é considerada incapaz de expressar verdades sérias. Uma segunda consequência é que o status daqueles que buscam criar através de palavras, especialmente com objeti-

vos seculares, é profundamente ambíguo. Pois estes utilizam a linguagem de Deus para fins próprios, algo que não sendo exatamente um ato sacrílego, dele se aproxima; por outro lado, demonstram o poder incomparável das palavras em suas obras, algo que, não sendo propriamente um ato de devoção, dele se aproxima. A poesia, cujo único rival é a arquitetura, tornou-se a bela arte mais importante da civilização islâmica, principalmente nas regiões de língua árabe, mas sempre sob o risco de ser considerada, a qualquer momento, a forma mais séria de blasfêmia.

A percepção do árabe corânico como um modelo para a linguagem, aliada a uma crítica permanente da maneira como as pessoas realmente falam, é reforçada por toda a estrutura da vida muçulmana tradicional. Quase todos os meninos (e, mais recentemente, muitas meninas) são enviados a uma escola específica, onde aprendem a recitar e a decorar versos do Corão. Se a criança for competente e estudiosa, conseguirá decorar todos os 6.200 versos e tornar-se-á um *ḥāfiẓ* ou "decorador" trazendo uma certa fama para seus pais; se, como é mais provável, não é nem uma coisa nem outra, aprenderá pelo menos o suficiente para administrar suas próprias preces, ou matar galinhas, e para acompanhar sermões. Se especialmente devoto, poderá até ser enviado para uma escola secundária em algum centro urbano como Fez ou Marrakech e lograr obter um conhecimento mais preciso do significado daquilo que decorou. No entanto, se um homem termina com um punhado de versos mais ou menos entendidos, ou com um conhecimento razoável de todos eles, dá-se sempre mais importância a sua capacidade de recitá-los, e ao esforço mecânico que lhe foi necessário para aprendê-los. O que Hodgson disse do Islã medieval — que todas as afirmações são consideradas ou verdadeiras ou falsas; que o saber é a soma de todas as afirmações verdadeiras, um corpo determinado que irradiava do Corão, o qual, pelo menos implicitamente, conteria todas elas; e que para obter este saber é necessário memorizar as frases com que foram ditas estas afirmações verdadeiras —

26. M.G.S. Hodgson, *The Venture of Islami*, vol. I, Chicago, 1974, p. 367.

pode ser dito sobre a maior parte do Marrocos, onde a paixão pelas verdades recitáveis que a fé propaga não diminui, por mais que a própria fé se tenha enfraquecido.²⁷

Tais atitudes e tal formação faz com que a vida cotidiana seja pontuada por linhas do Corão e outras citações clássicas. Além das situações especificamente religiosas – as preces diárias, o culto das sextas-feiras, os sermões nas mesquitas, os cânticos acompanhando os rosários nas irmandades místicas, a recitação completa do Corão em ocasiões especiais tais como o mês do Jejum, a oferenda de versos em funerais, casamentos e circuncisões – a conversa cotidiana é tão intercalada com fórmulas do Corão que até os assuntos mais mundanos parecem estar inseridos em uma moldura sacra. Os discursos públicos mais importantes – como por exemplo os do trono – são preparados em um tipo de árabe tão clássico que a maior parte daqueles que os escutam só são capazes de compreendê-los muito superficialmente. Como jornais, revistas e livros são também escritos em um árabe semelhante o número de pessoas que os podem ler é mínimo. A demanda por arabização – uma demanda popular, levada no rolão de paixões religiosas, que exige que o árabe clássico seja ensinado nas escolas e usado no governo e na administração – é uma força ideológica potencial que dá lugar a muita hipocrisia linguística por parte da elite política e a uma certa inquietação pública quando esta hipocrisia torna-se muito óbvia. É em um mundo como esse, onde a linguagem é tanto símbolo como veículo transmissor, onde o estilo verbal é uma questão moral, e onde a experiência da eloquência divina compete com a necessidade de comunicar-se, que o poeta oral vive, e cujo sentimento por cânticos e fórmulas ele explora, como Piero della Francesca explorava os sentimentos italianos por sacos e barris. “Eu

decorei o Corão”, disse um desses poetas, tentando desesperadamente explicar sua arte. “Depois esqueci os versos e só me lembrei das palavras.”

Esqueceu-se dos versos em uma meditação de três dias de duração, ao lado do túmulo de um santo conhecido por seu poder de inspirar poetas, mas lembra as palavras quando tem que recitá-las. No contexto islâmico, a poesia não é escrita primeiro e depois declamada. Compõe-se à medida que se declama, e as várias partes vão sendo unidas no próprio ato de cantá-las em algum lugar público.

Normalmente este lugar público é um espaço, iluminado apenas por uma lâmpada, em frente à casa de alguém que celebra um casamento ou uma circuncisão. O poeta fica em pé, apurado como uma árvore, no centro da área, tendo ajudantes que o acompanham tocando tamborim, à sua direita e à sua esquerda. O público masculino acocora-se a sua frente, e ocasionalmente algum dos homens se levanta e coloca dinheiro no turbante do poeta; enquanto isso as mulheres espiam discretamente das casas vizinhas, de dentro, pelas frestas das janelas, ou de cima, escondidas na escuridão dos telhados. Atrás do poeta, duas fileiras de homens dançam lateralmente, cada um apoiando suas mãos nos ombros dos companheiros a seu lado, balançando as cabeças enquanto dão dois meio-passos para a direita, e dois para a esquerda. O poema é cantado, verso a verso, com uma voz falseteada, metálica e chorosa, seu ritmo marcado pelos tamborins; as vozes dos ajudantes só acompanham o poeta no estribilho que é normalmente fixo e só vagamente relacionado ao texto; os dançarinos, como uma ornamentação extra, em determinados momentos soltam estranhos lamentos rítmicos.

Como os famosos iugoslavos de Albert Lord, é claro que o poeta não tira o texto de alguma mera fantasia sua, e sim que o constrói, molecularmente, pedaço por pedaço, como em algum processo de Markow artístico usando um número limitado de fórmulas estabelecidas. Algumas destas são te-

27. *Ibid.*, vol. 2, p. 438.

máticas: a inevitabilidade da morte ("mesmo que vivas sobre um tapete de preces"); a não-confiabilidade das mulheres (Deus lhe ajude, ó amante, que se deixa envolver pelos olhos"); a desesperança da paixão ("tantos foram para o túmulo por causa do ardor"); o orgulho do ensino religioso ("onde está o estudioso que é capaz de cair o ar?"). Outras são figurativas: jovens mulheres são jardins, o amor, jóias, os poetas, cavalos. Outras são formais – esquemas mecânicos e precisos de rima, metro, linha e estrofe. O canto, os tamborins, os dançarinos, o papel desempenhado pelo público segundo seu gênero, e os gritos de aprovação ou assobios de censura emitidos por este, dependendo do grau de sucesso com que todos esses elementos se combinaram ou não, formam um todo integrado do qual o poema não pode ser abstraído, assim como o Corão não pode ser abstraído de sua declamação. Temos, aqui também, um evento, um ato; constantemente novo, permanentemente renovável.

E, como ocorre com o Corão, também neste caso as pessoas, ou pelo menos muitas delas, intercalam sua fala cotidiana com linhas, versos, tropos e alusões extraídas da poesia oral, algumas vezes de um poema específico, outras associadas com um poeta cuja obra conhecem e apreciam, outras do *corpus* poético como um todo, o qual, embora extenso, concentra-se em um número limitado de fórmulas bastante definidas. Nesse sentido, e vista como um todo, a poesia, que é declamada e cantada nesse tipo de evento de forma regular e em todas as regiões, mas principalmente no campo e entre as classes menos privilegiadas das cidades menores, forma um tipo de "recitação" que lhe é própria, uma outra coleção de verdades a serem memorizadas, que, embora menos enaltecidas, não são menos preciosas que as verdades do Corão: a luxúria é uma doença incurável, as mulheres são uma cura ilusória; a controvérsia é a base da sociedade, a capacidade de reivindicar, sua virtude-mestra; o orgulho é a mola para a ação, a abstração do mundo, uma hipocrisia moral; o prazer é a flor da vida, a morte, o fim do

prazer. Assim, a palavra para poesia, *š'ir*, significa "saber", e ainda que nenhum muçulmano assim se expresse explicitamente, ela é uma espécie de contraparte secular, uma nota de rodapé mundana para a própria Revelação. Enquanto que, no Corão, o homem ouve sobre Deus e as obrigações que Lhe são devidas, fatos que são estabelecidos pelas palavras, na poesia, ele ouve sobre os seres humanos e sobre as conseqüências de ser um deles.

A estrutura performática da poesia, seu caráter de ato de discurso coletivo, só é capaz de reforçar sua qualidade mista, intermediária – meio música ritual, meio conversa comum – porque, se suas dimensões formais e quase-litúrgicas a fazem semelhante ao cântico corânico, seus elementos retóricos e quase-populares a fazem semelhante à linguagem cotidiana. Como já mencionei anteriormente, não me é possível descrever aqui, com qualquer exatidão, o caráter geral das relações interpessoais no Marrocos; só podemos afirmar, e ter esperança de que me creiam, que essas relações são antes de tudo combativas, um testar constante de arbítrios, à medida que os indivíduos lutam para obter o que cobizam, defender o que possuem, e recobrar o que perderam. No que se refere à linguagem, essa dá a todo tipo de conversa que não seja totalmente fútil uma qualidade de um pega-pega com palavras, uma colisão frontal de imprecações, promessas, mentiras, desculpas, rogos, ordens, provérbios, argumentos, analogias, citações, ameaças, evasões, lisonjas, que não só valoriza enormemente a fluência verbal como dá, à retórica, um poder inequivocamente coercivo: *ându klām*, "ele tem palavras, oratória, máximas, eloqüência", também quer dizer, e não só metaforicamente, "ele tem poder, influência, peso, autoridade."

Este espírito polêmico está presente em todos os elementos do contexto poético. O conteúdo daquilo que o poeta diz é não só argumentativo – ataca a superficialidade dos cidadãos, a desonestidade dos mercadores, a perfídia das mulheres, a avareza dos ricos, a traição dos políticos, e

a hipocrisia dos moralistas – mas dirige-se a alvos específicos, normalmente presentes e atentos. Um professor local que ensinava o Corão, e fez críticas às festas de casamento (e à poesia que se cantava nessas festas), considerando-as pecaminosas, foi severamente censurado e expulso da aldeia:²⁸

Veja quantas coisas vergonhosas o professor fez;
Ele só trabalhava para encher seu bolso.

Ele é ambicioso e corrupto.

Por Deus, com toda essa confusão.

Dê-lhe logo seu dinheiro e diga-lhe que "vá embora";
"Vá comer carne de gato e depois coma carne de cachorro".

Descobriram que o professor só tinha decorado
quatro capítulos do Corão [uma referência a sua afirmação de
que tinha decorado o Corão inteiro].

Se ele soubesse o Corão de cor, e pudesse se chamar de douto,
Ele não diria as preces com tanta pressa.

Ele tem pensamentos maus em seu coração.

Pois, mesmo no meio de orações, ele só pensa em mulheres;
ele correria atrás de uma, se pudesse encontrar alguma.

Um anfitrião avarento não tem melhor sorte:

Quanto a ele que é avarento e fraco, que só fica ali sentado e
não ousa dizer nada.

Os que vieram jantar, estavam como em uma cadeia [a comida
estava tão ruim].

O povo teve fome a noite toda e ninguém lhes satisfaz.

A esposa do anfitrião passou a noite fazendo o que bem queria,
Por Deus, ela nem queria se levantar para preparar o café.

E um curador, antes amigo do poeta, mas com quem este
havia brigado, ganha trinta linhas do tipo de crítica que se
segue:

Oh, o curador não é mais um homem razoável.

Ele seguiu a estrada que o faria poderoso,

E tornou-se um traidor enlouquecido.

Ele seguiu a profissão do diabo; ele disse que tinha sucesso, mas
não creio nisso.

E assim por diante. O poeta não critica unicamente indivíduos (ou pode ser pago para criticá-los, pois a maioria desses assassinatos verbais são feitos sob contrato): crítica os habitantes de uma aldeia rival, um grupo ou uma família; um partido político (o confronto poético entre membros destes partidos, cada um deles com seu próprio poeta, muitas vezes teve que ser interrompido pela polícia, pois as palavras levaram os presentes à luta corporal); até mesmo classes inteiras, como padres, ou funcionários públicos, podem ser alvo do poeta. Além disso, durante o espetáculo, ele pode selecionar, entre o público presente, aqueles a quem especificamente se dirige. Quando lamenta a inconstância das mulheres, fala para as sombras nos telhados; quando ataca a promiscuidade dos homens, seu olhar recai sobre o grupo a seus pés. Na verdade, em seu conjunto, o espetáculo poético tem um caráter agonístico na medida em que o público grita em aprovação (e cobre o poeta de dinheiro) ou assobia e vaia, desaprovando-o, às vezes até obrigá-lo a sair de cena.

Talvez a expressão mais genuína deste caráter seja os combates entre poetas que tentam superar um ao outro com seus versos. Escolhe-se qualquer assunto – um sim- ples objeto como um copo ou uma árvore – para dar início ao processo, e a seguir os poetas se alternam em seus cânticos, algumas vezes durante toda a noite, enquanto a multidão grita seu parecer, até que, sobrepujado pelo outro, um dos poetas desiste. Cito, a seguir, uns poucos trechos extraídos de um combate de três horas. Infelizmente, perde-se quase tudo na tradução, exceto o espírito da atividade.

28. Agradeço a Hildred Geertz, que coletou a maior parte destes poemas, pela permissão de usá-los.

Já no meio da batalha, o poeta A, desafiante, "fica de pé e diz":

Aquilo que Deus lhe concedeu [ao poeta rival] ele gastou para comprar roupas de nylon para uma garota; ele encontrará o que está procurando,

E ele comprará o que quer [isto é, sexo] e irá a muitos tipos de lugares [de má reputação].

O Poeta B responde:

Aquilo que Deus lhe concedeu [isto é, concedeu a ele próprio, poeta B] ele usou em oração, dízigimos e caridade
E ele não seguiu as más tentações, nem as garotas elegantes nem garotas tatuadas; ele se lembrou de correr do fogo do inferno.

Quase uma hora depois, o Poeta A, ainda desafiante, e ainda recebendo respostas à altura, muda o estilo para enigmas metafísicos:

De um céu ao outro céu levaríamos 500.000 anos,
e depois disso, o que iria acontecer?

Pego de surpresa, o poeta B não responde diretamente, e, para ganhar tempo, irrompe em ameaças:

Leve-o [o Poeta A] para longe de mim,
ou eu pedirei bombas
eu pedirei aviões
e soldados de aparência assustadora.

Eu farei, oh senhores, eu farei guerra agora,
Mesmo que seja uma guerra pequena.
Vejam, eu tenho maior poder.

Ainda mais tarde, o Poeta B, que tinha sido provocado, se recupera e dá uma resposta ao enigma sobre os céus, sem responder diretamente mas sim com uma sátira contendo uma série de contra-enigmas, cujo objetivo seria expor o tipo de tolice de "anjos-em-cabeça-de-alfinete" dos enigmas de seu adversário.

Eu ia responder ao que disse: "Suba até o céu e veja qual é a distância de céu a céu, pela estrada."

Eu ia lhe dizer, "Conte todas as coisas que estão na Terra para mim."

Vou responder ao poeta, embora ele seja louco.

Diga-me, quanta opressão já tivemos, quem será punido na vida depois desta?

Diga-me, quantos grãos existem no mundo, com os quais podemos nos banquetear?

Diga-me, quanta madeira existe na floresta, que pode ser queimada?

Diga-me, quantas lâmpadas elétricas existem do oeste ao leste?
Diga-me quantos bules estão cheios de chá?

A essa altura, o Poeta A, insultado, vaiado, furioso e vencido, diz:

Me dê o bule de chá

Vou banhar-me para as preces

Já me cansei desta festa.

e se retira.

Em suma, em termos de linguagem, ou mais precisamente em termos de linguagem atuada, a poesia se encontra entre os imperativos divinos do Corão e o empurra-empurra da vida cotidiana, e é isso que lhe outorga seu status incerto e seu estranho poder. Por um lado, ela forma uma espécie de complemento do Corão, cantando verdades que são mais que transitórias e menos que eternas em um estilo linguístico mais culto que o coloquial e menos erudito que o clássico. Por outro, ela faz com que o espírito da vida cotidiana atinja, se não a esfera do sagrado, pelo menos aquela dos inspirados. A poesia é moralmente ambígua porque não é sacra o suficiente para justificar o poder que realmente tem, nem secular o bastante para ser comparada com a eloquência comum. O poeta oral marroquino habita uma região entre espécies de linguagem que é, simultaneamente, uma região entre mundos, entre o discurso de Deus

e a briga dos homens. E, sem compreender isso, nem eles nem sua poesia podem ser compreendidos, por mais que nos ocupemos em deslindar estruturas latentes ou em analisar gramaticalmente as formas do verso. Poesia, ou pelo menos esta poesia, constrói uma voz com as vozes que a rodeiam. Se é possível dizer que ela tem uma função, esta é a sua função.

"A arte", diz meu dicionário, que por sinal é apropriadamente medíocre, é "a produção consciente, ou arranjo de cores, formas, movimentos, sons ou outros elementos de uma forma que toca o sentido de beleza", uma maneira de expressar que parece sugerir que os homens nascem com o poder de apreciar, como nascem com o poder de entender piadas, e só precisam que se lhes dê ocasiões para exercer esse poder. Como o que disse aqui deve demonstrar, não creio que isso seja verdade (nem sequer creio ser verdade no caso do humor); ao contrário, o dito "sentido de beleza" ou seja lá que nome se dê, a essa habilidade de responder inteligentemente a cicatrizes em faces, a formas ovais pintadas, a pavilhões com cúpulas, ou a insultos rimados, não é menos um artefato cultural que os objetos e instrumentos inventados para "sensibilizá-la". O artista trabalha com a capacidade de seu público – capacidade de ver, de ouvir, de tocar, às vezes até de sentir gosto e de cheirar, com uma certa compreensão. E embora alguns elementos destas capacidades possam ser realmente inatos – normalmente é uma vantagem não ser daltônico – elas são ativadas e passam a existir verdadeiramente com a experiência de uma vida que se passa entre determinados tipos de coisas para serem olhadas, ouvidas, tocadas, administradas, e sobre as quais se possa pensar, ou as quais se possa reagir; variedades específicas de repolho, tipos individuais de reis. A arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica.

Esta visão da arte sugere que, para que uma abordagem da estética possa ser chamada de semiótica – ou seja, uma abordagem cujo objetivo seja explicar o significado de de-

terminados indicadores – ela não pode ser uma ciência formal como a lógica ou a matemática e sim uma ciência social como a história ou a antropologia. Neste caso, a harmonia e a prosódia são tão importantes como a composição e a sintaxe, e não podem ser dispensadas. No entanto, expor a estrutura de uma obra artística e explicar seu impacto são coisas bem diferentes. Aquilo que Nelson Goodman chamou de "o mito absurdo e inoportuno da insularidade da experiência estética", a idéia de que a mecânica da arte gera seu significado, não será capaz de produzir uma ciência de indicadores ou de qualquer outra coisa a não ser um virtuosismo de análise verbal sem nenhum sentido.²⁹

Se quisermos elaborar uma semiótica da arte (ou de qualquer sistema de indicadores que não seja axiomática-mente independente) teremos que nos dedicar a uma espécie de história natural de indicadores e de símbolos, uma etnografia dos veículos que transmitem significados. Tais indicadores e símbolos, tais transmissores de significado, desempenham um papel na vida de uma sociedade, ou em algum setor da sociedade, e é isso que lhes permite existir. Neste caso significado também é uso, ou, para ser mais preciso, surge graças ao uso. Somente pesquisando esses usos com o mesmo afincamento que estamos acostumados a estudar técnicas de irrigação ou costumes matrimoniais, seremos capazes de descobrir algo mais profundo sobre eles. E isso não é uma defesa do intuitivismo, pois não temos a menor necessidade de um catálogo de instâncias. O que desejamos é que os poderes analíticos da teoria semiótica – sejam esses os de Peirce, Saussure, Lévi-Strauss, ou Goodman – não sejam utilizados em uma investigação de indicadores abstratos, e sim no tipo de investigação que os examine em seu habitat natural – o universo cotidiano em que os seres humanos olham, nomeiam, escutam e fazem.

29. N. Goodman, *Languages of art*, Indianápolis, 1968, p. 260.