

ricanas. Você se considera um híbrido transcultural?

M. L.: Sim, mas acho que somos todos hoje o que os sociólogos chamam de migrantes. No Peru, por exemplo, toda a população quíchua poderia ser chamada de migrante, porque, embora subsista a comunidade indígena tradicional, os homens costumam emigrar para trabalhar na mina ou na grande cidade. Já não existe uma outra forma de existência para o homem quíchua que não seja a do migrante. No Brasil, também, todo mundo está migrando de uma parte para a outra, segundo as opções que aparecem. Migra-se para o interior ou, ao contrário, para as cidades. Procura-se às vezes migrar para o exterior.

Meu país, a Suíça, é muito pequeno e empurra o cidadão para fora de um território por demais exíguo. Para muitos europeus de hoje, aliás, é comum viajar entre várias culturas. E hoje somos todos viajantes através dos meios de comunicação, que nos colocam frente a outras culturas graças ao cinema e à televisão. Chamada de virtual, a viagem através da mídia é também real e trans-

forma todos nós, de alguma maneira, em migrantes, o que repercute nos problemas de identidade. Qualquer cidadão do mundo atual participa não só de uma ou de várias culturas locais, como também da contemporaneidade mundial.

Minha primeira viagem à América Latina foi uma estadia bastante longa no Peru, que me permitiu entrar, nos vales e nas planícies dos Andes, em um espaço desconhecido. Para me orientar, eu dispunha, porém, de um excelente roteiro, constituído pelas obras de José María Arguedas. Retrospectivamente custo a lembrar se foi essa obra que me animou especialmente a viajar entre vários mundos culturais ou se uma predisposição anterior me fez descobrir a figura desse escritor peruano pluricultural. É claro que, diferente de Arguedas, eu não considero trágico o hibridismo cultural. De toda maneira, embora não tenha ficado nos Andes o tempo necessário para me tornar índio, minha estadia foi suficiente para depositar em minha memória e em minha sensibilidade alguns elementos sem dúvida indestrutíveis.

Martin Lienhard
Universidade de Zurique

Etnografia e ficção na América Latina

O horizonte de 1930*

Introdução

“A língua”, disse o gramático Nebrija em 1492, “é a companheira do império”. Empregada como instrumento de dominação, a língua realmente acompanhou – e em múltiplos aspectos marcou – não só a expansão colonial espanhola mas também a de outros impérios europeus. Algo semelhante se poderia dizer a respeito da etnografia: ela foi, sem dúvida, uma outra “companheira” decisiva não só da expansão ibérica dos séculos XVI-XVII mas também dos modernos imperialismos ocidentais. Se a definirmos, por aproximação, como a descrição da vida de outras sociedades, exóticas, a etnografia manifesta a sua existência, na civilização ocidental, desde o começo da cultura da escrita. A própria *Odisséia* homérica poderia considerar-se, em alguns de seus aspectos, como uma ficção etnográfica produtora de sociedades radicalmente imaginárias. Muitos textos da Grécia clássica, como a *Anábase* de Xenofonte ou as *Histórias* de Heródoto, já contêm em si mesmos, por outro lado, o embrião de uma etnografia de cunho documental ou “realista”. Na Europa medieval, mais tarde, uma obra como a de Marco Polo

* Versão de comunicação apresentada no Colóquio José María Arguedas de Literatura e Antropologia, México, ENAH, março de 1999.

representa a bem-sucedida combinação de ambas vertentes, a etnografia documental e a ficção etnográfica. Foram, no entanto, as necessidades concretas da colonização da América pelos europeus que exigiram a elaboração de uma etnografia mais sistemática e próxima das novas realidades descobertas. Se o almirante Colombo, como sabemos, seguia ainda – e não só na sua etnografia – os passos de Marco Polo, umas poucas décadas depois (especialmente com as indagações do dominicano Bartolomeu de las Casas no Caribe, as dos franciscanos sobre várias civilizações centroamericanas e as dos jesuítas espanhóis e portugueses na América do Sul), nasceu uma etnografia de evidente intenção documental, muitas vezes realizada com base em questionários oficiais de caráter administrativo. Com obras como a *Apologética Historia* de las Casas (segunda metade do século XVI)¹ e a *Historia Natural y Moral de las Indias* do jesuíta Acosta (1590),² foi surgindo também um rendimento de “antropologia comparada”, dotada de todos os requisitos da ciência renascentista daquele tempo. Enquanto os missionários, pioneiros da etnografia ocidental, costumavam concentrar-se, por evidentes motivos profissionais, no pensamento e nos rituais religiosos dos nativos, outros funcionários coloniais, antes ou depois do decreto real de 1577 que deu lugar às *Relaciones Geográficas de Indias*, investigaram também, às vezes com grande precisão – veja-se, por exemplo, o informe de Garcí Díez de San Miguel (1567)³ sobre a província de Chucuito (Peru) –, as práticas econômicas, sociais e políticas dos povos submetidos ou por submeter. Embora se costume fazer uma distinção, para essa época – e não sem razão – entre etnógrafos “oficiais” e outros

mais “críticos”, a tarefa fundamental de toda a etnografia colonial foi a de contribuir, graças aos conhecimentos adquiridos, com a organização racional supostamente “justa” das novas sociedades ocidentais na margem americana do Atlântico. Precisamente nesse sentido é inegável que a etnografia foi companheira da expansão ibérica na América. Uma vez consolidada a colônia, essa etnografia sistemática, baseada na observação direta e na informação dos depositários das tradições orais, perdeu a sua vigência – pelo menos nas áreas centrais do espaço que hoje visualizamos como “América Latina e Caribe”. No começo do século XVIII, com as expedições científicas organizadas pelas coroas de Espanha e Portugal, ocorreram novas tentativas de mapear, a partir da etnografia e de outras ciências, um mundo colonial já em vias de se separar formalmente da Europa. As novas ciências sociais do século XIX, inspiradas em sua grande maioria no darwinismo social, produziram inúmeros tratados sobre as sociedades heterogêneas que vinham se desenvolvendo na América ao longo dos séculos, mas geralmente sem se apoiarem seriamente num “trabalho de campo” prévio. Foi sobretudo a crônica de costumes e a narrativa de ficção crioula que assumiu, naquela época, a tarefa de descrever, às vezes com algum realismo, a cultura dos setores sócio-culturais “exóticos” ou marginais. Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do XX consolidou-se finalmente, no mundo ocidental, uma antropologia de ambição científica, baseada no diálogo entre a etnografia e a especulação teórica sobre os “povos primitivos”.

Para os etnógrafos europeus, habitantes de um espaço cada vez mais urbanizado e

industrializado, o trabalho de campo supunha um deslocamento a um lugar longínquo, exótico e arcaico. Sem grandes preocupações com a história da coletividade eleita nem com a sua inserção nos contextos regionais, procuravam destrinchar as pautas do funcionamento interno das coletividades “primitivas”. Devidamente sistematizados, os dados recolhidos ao longo da experiência de campo costumavam ser apresentados sob a forma de monografias sobre uma “etnia” determinada. Um trabalho representativo desse momento é o do britânico de origem polonesa Bronislav Malinowski, autor de uma famosa monografia sobre uma população nativa do Pacífico Ocidental (*Argonauts of the Western Pacific*),⁴ assim como de ensaios de índole mais teórica sobre “a vida social dos primitivos”. Para os etnólogos norte-americanos, o terreno predileto costumava ser, ao lado das áreas indígenas da própria América do Norte, a América Latina mais próxima: México, América Central e Caribe. Sem renunciar totalmente à redação de monografias sobre grupos arcaicos mais ou menos isolados, vários dentre eles dedicaram a sua atenção aos processos sócio-culturais – qualificados como *aculturação* – que iam transformando, numa determinada área, as relações entre os diferentes protagonistas sociais. Foi o caso particular de Robert Redfield,⁵ estudioso que investigou, às vezes com a companhia de Alfonso Villa Rojas,⁶ os processos de interação cultural entre grupos modernizados e setores tradicionais numa sociedade ex-colonial e em vias de modernização (Yucatán). Dentro das próprias sociedades latino-americanas vinha surgindo uma antropologia cada vez mais profissional, cujos pioneiros foram, por volta de 1900, Raimundo Nina Rodrigues (Brasil) e Fernando Ortiz (Cuba), seguidos por Manuel Gamio (México), os brasileiros Artur Ra-

mos, Gilberto Freyre e Edison Carneiro, Alfonso Villa Rojas (México) e outros. Para eles, mais ainda do que para seus colegas norte-americanos, havia pouco interesse em estudar as sociedades arcaicas ou tradicionais locais como se fossem ilhas sociais imersas no arquipélago das sociedades nacionais em formação que se tratava, naquele momento, de ir articulando. Os principais objetos de pesquisa da nascente etnologia latino-americana tendiam a ser os setores sócio-culturais que pareciam travar, pelo seu apego à tradição, o avanço da modernização. Era lógico, nestas circunstâncias, que os antropólogos latino-americanos não procurassem tanto quanto os seus colegas europeus realizar a etnografia de sociedades arcaicas para construir, com base nos conhecimentos adquiridos, paradigmas cada vez mais sofisticados do *homo arcaicus*. A sua preferência recaía numa reflexão urgente, mais prática, sobre o passado, o presente e o futuro das suas próprias sociedades nacionais.

Internacionalmente, o horizonte de 1930 representa o momento em que os caminhos da etnografia e da literatura de ficção sobre sociedades mais ou menos exóticas parecem separar-se definitivamente. Por volta de 1930, encontrava-se uma etnografia científica plenamente constituída, ancorada no porto das ciências sociais modernas. Superada a fase da mera descrição externa, esta parecia ser capaz de detectar as pautas, nem sempre diretamente inteligíveis, que pareciam determinar, ou pelo menos explicar, os comportamentos arcaicos. A exploração das pautas ocultas do devir social (marxismo) e do inconsciente humano (psicanálise) contribuiu nesse sentido, com repercussões variáveis dependendo das escolas. Paralelamente, graças em particular à atividade das vanguardas dos anos 1910 e 1920, a literatura encontrou “definitivamente” a sua autonomia artística e dei-

1 Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética Historia*, ed. Juan Pérez de Tudela Bueso, Madri, Atlas, 1958, 2 t., BAE 105-106.

2 José de Acosta, “Historia Natural y Moral de las Indias” (Sevilha 1590), *Obras del P. José de Acosta*, ed. Francisco Mateos, Madri, Atlas, 1954, BAE 73, pp. 1-247.

3 Garcí Díez de San Miguel, *Visita Hecha a la Provincia de Chucuito por Garcí Díez de San Miguel en el Año 1567*, ed. Waldemar Espinoza Soriano, Lima, Casa de la Cultura, 1964.

4 Bronislav Malinowski, *Argonauts of the Western Pacific*, Londres, Routledge, 1922.

5 Robert Redfield, *The Folk Culture of Yucatan*, The University of Chicago Press, 1941.

6 Alfonso Villa Rojas e Robert Redfield, *Chan Kom: a Maya Village*, Washington, Carnegie Institution, 1934.

xou de ser, assim, a serva de diversas proto-ciências. Libertada das travas do realismo burguês, adquiria a faculdade de entrar nos diferentes subsolos da experiência humana e traduzir as suas explorações como uma nova linguagem. Em 1930, assim, tanto a antropologia quanto a ficção narrativa ofereciam excelentes bases para dar conta, literária ou cientificamente, da tarefa de descrever as sociedades marginalizadas na sua relação com as sociedades nacionais ou regionais. Não deixa de surpreender que, nesse contexto, na América Latina a etnografia documental e a ficção etnográfica, apenas dadas as condições da sua separação, continuem com frequência inter-relacionadas ou voltem a aproximar-se mutuamente. No seu ensaio “A Obra Literária como Etnografia”, o antropólogo brasileiro Roberto da Matta⁷ sublinhou, e certamente com razão, que o forte da etnografia científica é a descrição metódica e propositalmente objetiva da “rotina” de coletividades sociais inteiras, enquanto que a literatura tem uma capacidade particular de dramatizar os momentos cruciais na vida dos indivíduos. Lembremo-nos de que na América Latina as sociedades “exóticas” estudadas pelos antropólogos não são grupos humanos aparentemente congelados no tempo e isolados em alguma ilha do Pacífico, mas sim determinados setores da sociedade heterogênea à qual pertence o próprio etnógrafo. Por muito exóticos que estes setores mais ou menos marginalizados lhe pareçam, é difícil que possa observá-los com o olhar um tanto sereno e outro tanto indiferente que exige, segundo se supõe, a prática científica. É talvez isso o que explica, aliado às dificuldades institucionais, o atraso relativo – em termos de ciência acadêmica –, de uma parte da antropologia latino-americana daquele tempo. Não é a mesma coisa, realmente, transformar em objeto científico uma sociedade exótica com a qual o etnógrafo,

no fundo, não tem nada a ver, ou fazê-lo com seus vizinhos do andar de baixo. Se a prática etnográfica esboçava sem dúvida problemas particulares aos antropólogos e folcloristas latino-americanos, isso também acontecia, embora por outros motivos, com a literatura desejosa de evocar a vida dos setores sociais marginalizados. Qual a literatura que evocava, na América Latina das primeiras décadas deste século, os dramas humanos que se desenvolviam na periferia sócio-cultural? Eram com certeza as literaturas predominantemente orais das próprias coletividades marginais, mas os seus textos não circulavam pelos circuitos hegemônicos. No seio das culturas hegemônicas quase não havia, até esse momento, quem procurasse com seriedade traduzir em literatura os dramas “alheios” dos setores marginalizados. O chamado romance regionalista (hispano-americano) não costumava representar, nesse contexto, a não ser o resultado de um olhar desde o andar de cima, quase sempre racista e, segundo o caso, divertido ou melodramático. Só em alguns romances relativamente “periféricos” da época, como os de Lima Barreto (Brasil) ou os de Juan Pablo Sojo (Venezuela), aconteceu uma verdadeira aproximação, embora limitada, aos dramas humanos da periferia sócio-cultural.

Mas seja para contar “novas” histórias, seja por um compromisso existencial, político ou cultural dos setores aludidos, muitos escritores latino-americanos do horizonte de 1930 tentaram, através de uma aproximação antropológica mais ou menos profunda, evocar os próprios dramas dos marginalizados sócio-culturais. Alguns deles, narradores de ficção ao mesmo tempo que antropólogos, etnógrafos ou folcloristas, alternaram de diferentes maneiras a prática literária e o trabalho etnográfico. É o caso, entre outros, de Lydia Cabrera (Cuba), Mário de Andrade (Brasil) e José María Arguedas (Peru), a quem

dedicarei este trabalho. No fazer destes intelectuais do “horizonte de 1930” observam-se curiosos fenômenos de alternância, flutuação e interação entre a escrita literária e etnográfica. Não surpreende nem se trata de um fato notório que um etnógrafo precise fazer uso de recursos narrativos para apresentar os resultados da sua investigação,⁸ ou que um narrador de ficção incorpore trechos de descrição etnográfica a um relato basicamente romancado. O momento é de antropologizar a literatura e/ou dramatizar a etnografia; trata-se de romper as fronteiras, que de fato nunca foram fixas nem impermeáveis, entre as duas disciplinas. Cabe aqui enfatizar que ao questionar ou romper as fronteiras entre a etnografia documental e a ficção etnográfica, os escritores-antropólogos procuram romper também a costurada exclusão das obras antropológicas do circuito “literário”.

Lydia Cabrera

No seu prólogo à primeira edição em castelhano de *Cuentos Negros de Cuba* de Lydia Cabrera,⁹ Fernando Ortiz, naquele tempo um dos antropólogos de maior prestígio na América espanhola, escreveu o seguinte:

[...] estes contos vêm à luz por uma colaboração, a do folclore negro pela sua tradutora branca. Porque também o texto em castelhano é na verdade uma tradução e, a rigor, uma segunda tradução. Da língua africana (yoruba,

ewe ou bantu) em que as fábulas foram imaginadas, estas foram trazidas para Cuba e convertidas ao idioma mestiço dos negros crioulos. Talvez a velha negra que as narrou a Lydia já as tivesse recebido dos seus antepassados em língua crioula. E desta fala teve a colecionadora de passá-las a uma forma inteligível em castelhano, tal como agora se estampam.¹⁰

Destas observações pode depreender-se que Ortiz considerava que os textos por ele prologados pertenciam ao folclore e que a intervenção de Lydia Cabrera reduzia-se à “tradução” de contos já existentes. Além disso, com uma especial obsessão pela *africanía* das culturas populares cubanas, o mestre não resistiu em dar uma origem africana aos contos de Lydia Cabrera. Referindo-se a Obá-Ogó, que fez o primeiro homem “sooprando seu próprio cocô”,¹¹ o famoso antropólogo chegou até mesmo a celebrar o descobrimento, pela suposta colecionadora, de “novos mitos da etnogenia”. A suposta tradutora nunca desmentiu as afirmações de Ortiz, mas muitos anos depois ainda costumava rir-se, segundo o testemunho de Isabel Castellanos, da ingenuidade literária de seu “mestre” e cunhado.¹² De fato, a leitura de Ortiz parece bem tortuosa. Os *Cuentos Negros* são, a rigor, peças literárias de traço vanguardista que a narradora compôs, sim, a partir da sua “experiência de campo” com negros cubanos. São contos que se inscrevem num gênero que chamei, há alguns anos, de *etnoficção*: um discurso ficcional caracterizado por uma perspectiva e uma voz de aparência “étnica”, ambas construídas ou

7 Roberto da Matta, “A Obra Literária como Etnografia: Notas sobre as Relações entre Literatura e Antropologia”, *Conta de Mentiroso: Sete Ensaios de Antropologia Brasileira*, Rio de Janeiro, Rocco, 1993, pp. 35-58.

8 Clifford Geertz, *El Antropólogo como Autor*, Barcelona-BA-México, Paidós, 1989.

9 Lydia Cabrera, *Cuentos Negros de Cuba* (1940), prólogos de Fernando Ortiz (1940) e de Rosario Hiriart, Barcelona, Icaria, 1989. Como se depreende de umas cartas da escritora venezuelana Teresa de la Parra, Lydia Cabrera já tinha terminado alguns dos contos entre 1931 e 1933; ver prólogo de Isabel Castellanos às *Páginas Sueltas*, Miami, Ediciones Universal, 1994, pp. 41-42. A primeira edição do conjunto é *Contes Nègres de Cuba*, tradução de Francis de Miomandre, Paris, Gallimard, 1936.

10 Lydia Cabrera, *Cuentos Negros de Cuba*, ed. cit., pp. 32-33.

11 Idem, p. 66.

12 Lydia Cabrera, *Páginas Sueltas*, ed. cit., p. 61.

inventadas pelo autor a partir de seus conhecimentos etnográficos, etno-lingüísticos e etno-literários.¹³

O primeiro problema que trazem os contos de Lydia Cabrera é o dos respectivos signos de identidade da *etnografía documental* (neste caso, a recolha de literatura oral) e da *ficção etnográfica*. Se Ortiz, notório conhecedor das culturas afro-cubanas, chegou a confundir os relatos vanguardistas de Cabrera com fábulas folclóricas de remota origem africana, foi porque estes relatos particularmente “gestuais” não só imitam – novidade na literatura cubana daquele tempo – a narrativa oral dos negros cubanos como que estão cheios de dados verídicos e verificáveis sobre os ritos, a mitologia e as línguas dos setores afro-cubanos.

Seja através das suas próprias características, seja através do para-texto – títulos, prólogo, notas –, cada texto propõe ao leitor uma espécie de pacto que estipula as condições de leitura. O pacto proposto pela ficção realista admite o caráter fictício daquilo que está sendo narrado, mas enfatiza o *verosímil* dos personagens, dos espaços e dos eventos evocados. O “pacto etnográfico”, por outro lado, parece supor a *veracidade* daquilo que é narrado e dá ao narrador um *status* de testemunha ocular. No caso dos *Cuentos Negros* de Lydia Cabrera, livro que carece de insígnias explícitas da autora no que se refere à melhor forma de leitura, o pacto com o leitor pode parecer, pela novidade da proposta literária, um tanto ambíguo. Na Paris vanguardista de 1936, no entanto, a natureza de ficção dos contos não deixava dúvidas. Demonstram-no as declarações com que Alejo Carpentier saudou a pu-

blicação dos *Contes Nègres*. Segundo o escritor cubano, que já havia publicado ensaios sobre música afro-cubana¹⁴ e um romance de ficção etnográfica (1933),¹⁵ os contos de Lydia Cabrera eram um trabalho de “deslumbrante originalidade”, que situava “a mitologia antilhana na categoria dos valores universais” e assim conquistava “um lugar de exceção na literatura hispano-americana”.¹⁶ A destinatária original dos contos, a escritora venezuelana Teresa de la Parra, viu-lhes, desde 1933, “o popular estilizado com verdadeiro acerto”.¹⁷ Ambos, assim, consideraram os *Cuentos Negros* um trabalho de ficção baseado em elementos de uma cosmovisão e uma dicção populares. Se Ortiz se enganou com relação à natureza dos contos da sua “discípula”, foi sem dúvida porque lhe faltava a experiência parisiense vanguardista de Carpentier ou Teresa de la Parra.

Por um outro e contrário lado, a primeira grande obra etnográfica de Cabrera, *El Monte* (1954),¹⁸ não oferece nenhum tipo de ambigüidade quanto ao pacto que propõe a seus leitores. No prólogo, a autora sublinha com um certo orgulho que não segue nenhum método etnográfico pré-estabelecido e que o seu texto, a rigor um monumental tecido de citações de seus informantes, é obra de seus colaboradores negros. Embora tenha sido produzido fora ou contra as escolas antropológicas existentes, *El Monte* apresenta-se como um trabalho de índole etnográfica e documental. Sendo este livro fundador uma trama de citações mais ou menos “narrativas” do discurso dos seus informantes, a impressão geral que produz a sua leitura chega a ser, no entanto, a de um

equivalente *sui generis* de uma obra notoriamente ficcional como as *Mil e Uma Noites*. Temos de admitir, então, que Lydia Cabrera tende a deslocar, deliberada e provocadoramente, as fronteiras convencionais entre os dois discursos. Se consideramos que a etnografia não consiste apenas na redação de um “informe” definitivo, mas que também inclui trabalho e apontamentos de campo, Lydia Cabrera foi etnógrafa desde 1930,¹⁹ mas reservava-se o direito de editar os seus materiais, dependendo do caso, num “formato” ora de ficção, ora de documento.

Mas para que temas ou a partir de que propósitos específicos preferia Cabrera a ficção etnográfica ou, em outros momentos, a etnografia documental? Ou, em outros termos, em que se distingue a mensagem das suas obras de ficção da de seus trabalhos etnográficos? Podemos dizer, muito esquematicamente, que a obra propriamente literária desta autora – vários volumes de contos – configura universos narrativos relativamente homogêneos, cujos protagonistas se encontram batalhando, como os homens de qualquer latitude e época, com os seus semelhantes, os seres da natureza e as suas divindades. Destacam-se, quanto à temática dos contos, os conflitos originados pela existência de algum tabu e os de natureza erótica e sexual. Como nos *patakies*, relatos mitológicos dos descendentes (culturais) dos yorubas em Cuba, o argumento costuma desenvolver-se numa Cuba sonhada ou numa África imaginária. Não ser por algumas alusões indiretas, os *Cuentos Negros* não tematizam, assim, o passado escravagista – base das culturas que lhe servem de fonte – nem os conflitos sociais ou políticos do mundo moderno.²⁰ As obras propriamente etnográficas de Lydia, pelo contrá-

rio, embora não pretendam elucidar os processos sociais que desencadeou, em Cuba, a escravidão dos africanos, não deixam de aludir, através de declarações cuidadosamente selecionadas dos informantes, a certas realidades cubanas do passado e do presente. Assim, em *Reglas de Congo* (1979), obra etnográfica tardia²¹ sobre os “congós” cubanos, Cabrera²² esforça-se por sugerir, a partir dos testemunhos dos seus informantes negros, a relativa *suavidade* da escravidão cubana e, em contraste, o *horror* da ditadura castrista. Por discutíveis que sejam estas alegações, o seu desenvolvimento supõe ao menos uma aproximação mínima às tensões políticas e sociais que atravessavam a sociedade cubana. Resumindo: a partir de uma perspectiva sempre conservadora, os contos de Lydia Cabrera constroem um universo em vários sentidos *utópico*, enquanto que os trabalhos propriamente etnográficos da mesma autora tendem mais a documentar, embora partindo de alguns pre-conceitos, uma realidade histórica e cultural.

José María Arguedas

Em que medida estas considerações poderiam ser ampliadas à obra de outros escritores do horizonte de 1930, que alternaram, como o fez Lydia Cabrera, a etnografia documental e a ficção etnográfica? Uma das maiores figuras deste horizonte foi, sem dúvida, José María Arguedas. Nascido num ambiente bilingüe, quíchua e castelhano, o escritor de *Andahuaylas* (Apuímac, Peru) apresentou-se ao público com os contos de *Agua* (1935)²³ e voltou a manifestar-se, nos anos seguintes, com uma série de artigos

13 Martin Lienhard, *La Voz y su Huella: Escritura y Conflicto Étnico-Social en América Latina 1492-1988*, Havana, Casa de las Américas, 1990; Hanover (USA), Ediciones del Norte, 1991; 3ª ed. rev. e ampl., Lima, Horizonte, 1992.

14 Alejo Carpentier, “La Musique Cubaine”, *Documents*, Paris, 1929, n. 6, pp. 324-327 (edição fac-similar, Paris, Jean-Michel Place, 1991, vol. 2).

15 Alejo Carpentier, *Ecue-Yamba-O!* (1993), Barcelona, Bruguera, 1979.

16 Citado por Rosario Hiriart, Lydia Cabrera, *Cuentos Negros de Cuba*, ed. cit., p. 20.

17 Citado por Isabel Castellanos, Lydia Cabrera, *Páginas Sueltas*, ed. cit., pp. 41-42.

18 Lydia Cabrera, *El Monte* (1954), Havana, Letras Cubanas, 1989.

19 Cf. Lydia Cabrera, *Páginas Sueltas*, ed. cit.

20 E é por esse motivo que parecem cômicos os dados históricos ou geográficos precisos que aparecem, de vez em quando, em alguns dos contos.

21 Cabrera continuou trabalhando, no seu exílio em Miami, sobre suas fichas dos anos 1930-1959.

22 Lydia Cabrera, *Reglas de Congo: Mayombe palo Monte* (1979), 2ª ed. Miami, Ediciones Universal, 1986.

23 José María Arguedas, “Agua” (1935), *Relatos Completos*, ed. Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Losada, 1974, pp. 55-127.

etnográficos.²⁴ Alternando sempre a escrita etnográfica com a narrativa, Arguedas adquiriu finalmente, nos anos 50, uma formação de antropólogo profissional que lhe permitiu, nos seus anos maduros, uma aproximação ao mesmo tempo mais sistemática e mais diferenciada da problemática sócio-cultural do Peru. Nos anos 60, finalmente, o escritor agregou às práticas anteriores a da criação poética em quíchua.²⁵ Ao contrário de Lydia Cabrera, o trabalho etnográfico e literário de Arguedas evidencia, ao longo dos anos e das décadas, uma constante evolução. Para discutir a relação entre as suas duas práticas fundamentais (a ficção etnográfica e a etnografia documental), terei de limitar-me aos anos que correspondem ao horizonte escolhido.

Os contos de 1935 (“Agua”, “Los Escoleros” e “Warma Kuyay”) inscrevem-se aparentemente na narrativa de reivindicação que auspiciou o movimento indigenista e socialista da década anterior, cujo órgão central foi a revista *Amauta*. Nos relatos de 1935, o problema da terra e da água e a opressão latifundiária dão uma moldura temática tipicamente indigenista. Já menos típicas, por outro lado, são as histórias narradas que se desenvolvem diante dessa tela de fundo, todas centradas em experiências e conflitos de adolescentes. A aproximação à problemática indigenista resulta, assim, relativamente indireta. A especificidade dos contos que Arguedas reuniu sob o título *Agua* apoia-se, por um lado, na existência de um narrador-protagonista subjetivo, pouco usual na narrativa indigenista e, por outro, na configuração multilingüística dos textos, solução dada por Arguedas ao problema da transferência do mundo quíchua à escrita em castelhano.²⁶ Chama a atenção que os argumentos, sempre relacionados com a moldura temática mencionada, se desenvolviam sistematicamente a partir de uma ou vá-

rias situações rituais. Junte-se, além disso, a deslumbrante plasticidade teatral dos eventos evocados, particularidade que aproxima os primeiros contos de Arguedas à escrita de roteiros teatrais ou cinematográficos. Apesar da sua relativa brevidade, esses relatos de ficção estão carregados de uma impressionante massa de informação etnográfica e sociológica. Num primeiro olhar, os pactos que os contos de *Agua* estabelecem com o leitor são aqueles que regem também a narrativa realista de ficção, baseada na verossimilhança dos personagens, dos espaços e dos eventos narrados ou descritos. A grande precisão dos apontamentos etnográficos sugere, no entanto, que Arguedas, sem questionar abertamente as convenções da ficção realista, pretende oferecer uma informação etnográfica não só verídica mas também de primeira mão. Sem abandonar o terreno da ficção, os contos de *Agua* oferecem também um discurso etnográfico documental. A perspectiva e a voz a partir das quais se descreve a vida das coletividades indígenas e se narraram momentos de enfrentamento ético-social, são as de uma criança ou jovem que deseja, integrando-se na comunidade, tornar-se igual aos adultos. Além das ressonâncias autobiográficas, essa perspectiva “forasteira” oferece alguma analogia com a de um etnógrafo ao estilo malinowskiano, desejoso de tornar-se nativo junto aos nativos. Sempre com a proteção da ficção, estes contos parecem por fim articular e fundir três tipos de discursos: a ficção etnográfica, a etnografia documental e – através do relato do eu observador e participante – a narrativa pessoal do etnógrafo sobre a sua experiência de campo. O suposto realismo indigenista da narrativa de Arguedas oculta, na verdade, um empreendimento literário inédito e de grande complexidade.

Os trabalhos etnográficos que Arguedas produziu entre os anos 1930 e 1940,²⁷ ainda antes de começada a sua formação antropológica, costumam centrar-se em algum ritual – sementeira, colheita, carnaval – de alguma comunidade falante do quíchua da serra peruana. Escritos sem pretensões científicas e publicados na imprensa diária, estes textos limitam-se a descrever, a partir da ótica de um observador forasteiro, mas culturalmente identificado com a coletividade focalizada, o desenvolvimento da atividade ritual evocada. Forasteiro e ao mesmo tempo participante, o narrador (Arguedas) que fala nestes artigos é muito semelhante ao narrador-protagonista dos contos de *Agua*. Às vezes, como em “El Carnaval de Tambobamba” (1942),²⁸ o eu do relato etnográfico manifesta-se aberta e subjetivamente:

Espero llegar a Tambobamba [...] y cantarlo [o carnaval] en la plaza, com cincuenta guitarras y tinyas, oyendo da voz del gran río, confundido en este canto que es su fruto más verdadero, su entraña, su imagen viviente, su voz humana, cargada de dolor y de furia, mejor y más poderosa que su propia voz de río, río gigante que cavó mil leguas de abismo en la roca dura.

A citação permite também apreciar, além da auto-implicação do observador, uma outra característica dos primeiros textos etnográficos de Arguedas: o seu intenso lirismo, inspirado talvez nos *waynos*, *qarawis*, *carnavales* e outros cantos quíchuas. O que é que torna diferente, afinal, esta etnografia jornalística tão “literária” dos contos tão “documentais” de *Agua*? Não é, com certeza, a relativa importância da informação etnográfica, talvez até mesmo maior nos contos do que nos artigos etnográficos. Não é,

também, o grau – de difícil medição – de elaboração estética dos respectivos textos. O que realmente permite fazer uma distinção entre os artigos etnográficos dos contos é, por um lado, a ausência de um argumento narrativo; por outro, a substituição da dramaticidade teatral pela expressão lírica da subjetividade do eu etnográfico. Quanto às mensagens que transmitem tanto a etnografia quanto a primeira ficção de Arguedas, salta aos olhos que a primeira, sem deixar de evocar situações dolorosas, não desenvolve a sua dinâmica histórica, enquanto que a segunda não só grita a necessidade de uma mudança social profunda, mas chega a teatralizar o momento da tomada de consciência que precede ao estampido inevitável. Como etnógrafo, Arguedas descreve um presente aparentemente imóvel; como autor de ficções, pelo contrário, não só privilegia o conflito e a sua dinâmica mas também constrói, a partir dos elementos do presente, uma utopia social e cultural. Diga-se ainda, para encerrar este capítulo, que os poemas quíchuas de Arguedas,²⁹ escritos com quase trinta anos de distância, irão proclamar com enorme força a realidade pujante daquilo que ainda aparece nos contos como uma utopia. Se levamos em consideração a postura fundamentalmente rebelde de Arguedas, não surpreende que a sua escrita faça surgir universos narrativos diferentes daqueles que descobrimos em Lydia Cabrera, escritora cheia de nostalgias do passado. Podemos constatar também que o seu uso (alternativo) da etnografia e da ficção passa por caminhos diametralmente opostos àqueles trilhados pela escritora e antropóloga cubana. Se a ficção, em Arguedas, privilegia a diacronia, em Cabrera tende à sincronia. No que se refere à etnografia, Arguedas usa-a para descrever situações relativamente estáticas, enquanto que em Cabrera, pesquisadora pouco sensí-

24 José María Arguedas, *Indios, Mestizos y Señores*, ed. Sybilla Arredondo de Arguedas, Lima, Horizonte, 1985.

25 José María Arguedas, *Katatay y Otros Poemas* (quíchua/espanhol), ed. Sybilla Arredondo de Arguedas, Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1972.

26 Alberto Escobar, *Arguedas o la Utopía de la Lengua*, Lima, I. E. P., 1984.

27 José María Arguedas, *Indios, Mestizos y Señores*, ed. cit.

28 Idem, pp. 151-155.

29 José María Arguedas, *Katatay y Otros Poemas*, ed. cit.

vel à história, resulta num discurso minimamente aberto aos processos de mudança. A única coisa que une os dois é, a rigor, o intenso questionar-se das fronteiras entre a etnografia documental e a ficção etnográfica.³⁰

Mário de Andrade

Se a definirmos de maneira muito ampla, a escritura etnográfica abarca fundamentalmente duas vertentes: a etnografia documental e a ficção *etnográfica*. Já vimos que nem sempre é fácil separar estas duas práticas nem definir, de uma vez por todas, os objetivos específicos que cada uma delas permite alcançar. A ficção etnográfica, em particular, assume às vezes com grande seriedade a sua tarefa de suprir a inexistência ou o atraso da etnografia documental. Alejo Carpentier, em *Ecue-Yamba-O!* (1933),³¹ ou Jorge Amado, numa obra como *Jubiabá* (1935)³² oferecem uma informação etnográfica que não se encontrava, naquele tempo, na literatura antropológica dos respectivos países. Já me referi anteriormente, ao falar dos contos de Arguedas, a uma outra modalidade da escrita etnográfica: a narrativa pessoal do etnógrafo sobre a sua experiência de campo. Gostaria agora de discutir as implicações literárias e científicas deste gênero ao mesmo tempo etnográfico e autobiográfico a partir de uma obra um tanto “excêntrica” do romancista e

etnomusicólogo brasileiro Mário de Andrade, *O Turista Aprendiz*,³³ redigida ao longo das duas viagens à Amazônia e ao Nordeste que seu autor realizou nos anos de 1927 e 1928-1929.

Bastante complicada, a história dos dois textos em questão — *O Turista Aprendiz* inclui dois diários — não ficando completamente explicada em todos os seus detalhes. Para situar minimamente o trabalho de Mário de Andrade, é interessante relembrar que este autor apareceu nacional e internacionalmente com um romance de feição vanguardista, *Macunaíma*, editado em 1928.³⁴ Uma ficção etnográfica *sui generis*, caracterizada por uma postura sem dúvida irônica, *Macunaíma* atualiza diversos postulados da Semana de Arte Moderna de 1922, realizada em São Paulo, sob o lema da *antropofagia*. Metáfora carnavalesca inspirada na história indígena regional, “antropofagia”³⁵ referia-se comicamente à maneira como os modernistas brasileiros pretendiam processar os textos e outros estímulos provenientes dos mundos europeu e norte-americano: devorando-os para transformá-los em algo próprio, tal como o fizeram os tupis, segundo afirmam os cronistas portugueses, com os colonizadores europeus. Para escrever a sua “rapsódia” nacionalista, Mário de Andrade fundamentou-se em mitologias indígenas já publicadas, nas suas próprias pesquisas enquanto folclorista e nas suas experiências pessoais de etnógrafo dândi. *Macunaíma* é o protagonista do romance, “herói sem caráter”, extraído dos mitos arekuná e taulipang publicados por Koch-Grünberg em

1924.³⁶ Perto deste personagem, a perspectiva básica do romance poderia aparentemente qualificar-se — no sentido descrito acima — de etnoficcional. No entanto, cabe advertir que o grande atrevimento com que o autor joga com elementos culturais e narrativos vindos das mais variadas procedências, configura um pacto com o leitor que privilegia, de maneira inequívoca, os direitos de uma ficção literária desenfreada, sem preocupação com a verossimilhança. Declaradamente nacionalista, o texto não pretende realmente falar dos índios arekuná ou taulipang, e sim dos brasileiros modernos. Por isso mesmo, também, vários episódios deste romance falsamente indigenista apoiam-se em ritos afro-brasileiros e outros. Se, nos contos de Arguedas, a informação etnográfica resulta não só fidedigna, mas também perfeitamente localizada no tempo — o espaço e a formação social do Peru —, em *Macunaíma*, os dados etnográficos, apesar de serem perfeitamente documentáveis,³⁷ deslocam-se e reintegram-se a um discurso que transcende a etnografia fictícia.

O Turista Aprendiz é uma obra ao mesmo tempo anterior e posterior a *Macunaíma*. Os apontamentos da primeira viagem de 1927 são anteriores à publicação desse romance, embora muitos deles fossem retocados pelo autor entre essa data e 1943. O diário da expedição de 1929-1930 foi sendo publicado em fragmentos na imprensa diária ao longo da viagem.³⁸ Nesse momento pode-se constatar que Andrade não chegava a alterar a ficção etnográfica com o trabalho de folclorista e musicólogo; antes os trabalhava ao mesmo tempo, às vezes num mesmo texto. Os diários de 1927 são testemunha e ilus-

tração dessa prática pouco ortodoxa. Organizados numa seqüência cronológica, os apontamentos parecem falar de eventos, encontros e observações reais da viagem amazônica. Os diários aludem também à existência de um outro “texto”, composto por notas documentais — folclóricas e musicológicas — de um tipo mais técnico.³⁹ Uma série de trechos sem data do diário de 1927 configura o esboço de uma monografia etnográfica dedicada a um (suposto) grupo nativo, os índios Do-Mi-Sol. No primeiro, Andrade fala de sua intenção:

Eu creio que com os tais índios que encontrei e que têm moral distinta da nossa, posso fazer uma monografia humorística, sátira às explorações científicas, à etnografia e também social. Seria a tribo dos índios Do-Mi-Sol. Será talvez mais rico de invenções humorísticas, dizer que eles, em vez de falarem com os pés e as pernas, *como os que vi*, no período pré-histórico da separação do som, em som verbal com palavras compreensíveis e som musical inarticulado e sem sentido intelectual, fizeram o contrário: deram sentido intelectual aos sons musicais e valor meramente estético aos sons articulados e palavras.⁴⁰ (grifo nosso)

Andrade, assim, inventa os índios Do-Mi-Sol para construir uma paródia sem piedade da monografia etnográfica convencional. Segundo o seu relato, estes índios distinguem-se de outras coletividades humanas pelo fato de considerarem a boca, e não os órgãos genitais, a zona tabu do corpo. Embora não lhes importe fazer as suas necessidades em público, tapam a cara

30 De José María Arguedas, ver também *Canto Kechua: con un Ensayo sobre la Capacidad de Creación Artística del Pueblo Indio y Mestizo*, Lima, Club del Libro Peruano, 1938; *Formación de una Cultura Nacional Indoamericana*, ed. Angel Rama, México, Siglo XXI, 1975.

31 Alejo Carpentier, *Ecue-Yamba-O!*, ed. cit.

32 Jorge Amado, *Jubiabá* (1935), 12ª ed. Lisboa, Livros do Brasil, s.d.

33 Mário de Andrade, *O Turista Aprendiz*, ed. Telê Porto Ancona Lopez, 2ª ed. São Paulo, Duas Cidades, 1983.

34 Mário de Andrade, *Macunaíma* (1928), ed. crítica Telê Porto Ancona Lopez, Paris/ Brasília, Coleção Arquivos, 1988.

35 Cf. Oswald de Andrade, “Mundo das Letras de Antropofagia” (1929), *Brasil: 1º Tempo Modernista 1917/29*, ed. Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancona Lopez e Yone Soares de Lima, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1972, pp. 297-300.

36 Theodor Koch-Grünberg, “Mythen und Legenden der Taulipang- und Arekuna-Indianer”, *Vom Roraima zum Orinoko: Erlebnisse einer Reise in Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, Zweiter Band, Stuttgart, Strecker und Schröder, 1924.

37 Cf. Manuel Cavalcanti Proença, *Roteiro de Macunaíma* (1950), 6ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1987.

38 O conjunto foi publicado em 1976, quase trinta anos após a morte de Mário de Andrade (1945).

39 Essas e outras notas posteriores formam uma das bases, junto com os textos de algumas palestras, da obra etnomusicológica de Mário de Andrade: *Danças Dramáticas do Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia; Brasília, Instituto Nacional do Livro/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1982, 3 t.; *Música de Feitiçaria no Brasil*, Belo Horizonte, Itatiaia; Brasília, Instituto Nacional do Livro/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1983, OC, 13.

40 Mário de Andrade, *O Turista Aprendiz*, ed. cit., p. 127.

e se escondem para falar ou espirrar. Reconhecemos nesta descrição humorística um procedimento surrealista de inversão dos valores usado também por Luis Buñuel em *Le Charme Discret de la Bourgeoisie*. É a partir desse “descobrimento” que Andrade desenvolve a sua monografia etnográfico-paródica. É claro que os índios “pernofalantes” que afirma ter visto e que lhe deram, segundo diz, a idéia de armar a sua paródia são tão imaginários quanto os índios Do-Mi-Sol. A tendência à paródia, manifesta nos apontamentos falsamente etnográficos destes diários, desrealiza, por contaminação, o relato das outras experiências narradas. Mas qual o motivo, apesar de tudo isso, que leva à predileção alternativa do autor pela etnografia ficcional (*Macunaíma*) ou, por outro lado, pelo (falso) diário da experiência etnográfica? No romance, Andrade fabrica, segundo os princípios da “antropofagia”, os contornos de um país heterogêneo cuja identidade ainda está por construir. Nos apontamentos de 1927, pelo contrário, o seu objetivo mais parece um questionamento – irônico – da escrita e da prática etnográficas. Um pouco à semelhança do diário autocrítico de Malinowski,⁴¹ mas partindo de uma atitude eminentemente humorística, *O Turista Aprendiz* relativiza e desveste especialmente o próprio trabalho etnográfico ou folclórico de Mário de Andrade. A viagem de barco do aristocrático etnógrafo paulista acompanhado por três senhoras não induz o leitor, com efeito, a supor a sua compenetração profunda na cultura desses informantes ariscos... Diante da obra múltipla de Mário de Andrade, é preciso dizer que o deslocamento e o jogo com as fronteiras dos gêneros e discursos fazem parte, mais evidente que em Lydia Cabrera ou em José María Arguedas, de seus princípios constitutivos.

Algumas conclusões

Naquilo que aparece, de modo meramente formal, como um projeto mais ou menos compartilhado pelos três escritores-antropólogos estudados, as diferenças quanto à maneira de romper as fronteiras discursivas são, como se viu, decisivas. Desconstruindo de forma humorística a etnografia e a ficção etnográfica, Mário de Andrade dedicou-se a satirizar – até em relação ao seu próprio caso – a escassa integração dos setores hegemônicos numa sociedade latino-americana eminentemente heterogênea. A sua meta principal foi sem dúvida contribuir para criar, no seu meio, a formação de uma consciência nacionalista crítica e aberta – fato demonstrado pelo seu trabalho enquanto folclorista e musicólogo⁴² – ao popular. Lydia Cabrera, através de uma ficção etnográfica que não desmente os direitos da ficção e de uma etnografia que não se preocupa em construir paradigmas sobre os “primitivos”, realizou um importante esforço, apesar da sua orientação conservadora, pela integração simbólica dos setores “afro” numa cultura nacional cubana ainda por criar. Quanto ao jovem Arguedas, o seu projeto antropológico e literário consistia antes de mais nada na reabilitação de capacidades culturais e políticas das populações traumatizadas dos Andes peruanos. Ao contrário do que por vezes se afirma, a sua obra não constrói a imagem de uma “mestiçagem” entre o andino e o ocidental. Pretende, mais ou menos ao estilo do líder indígena Túpac Amaru (século XVIII), fortalecer uma utopia político-cultural baseada nos que aparecem como “valores andinos”. Muito mais que a de Cabrera ou a de Andrade, a obra de Arguedas inscreve-se num projeto radical de transformação das relações étnico-sociais na sociedade onde nasceu e viveu.

Em que medida a discussão proposta poderia aplicar-se às obras mais recentes que articulam, de alguma maneira, a antropologia (ou a etnografia) e a ficção (ou o testemunho) sobre as atuais sociedades subalternas, “étnicas” ou marginalizadas? É evidente que desde a década de 1930, em todas as sociedades da América Latina, as relações étnico-sociais se modificaram enormemente. Houve, ao longo das últimas décadas, vastos processos de mobilidade sócio-cultural, de uma relativa integração social e cultural de grupos antigamente isolados ou marginalizados. Simultaneamente, esses mesmos grupos ou outros – pense-se, por exemplo, nos movimentos indígenas e negros das últimas décadas – têm reivindicado ou proclamado a sua diferença e a sua autonomia cultural. No “campo literário” e no da “ciência antropológica” observam-se, da mesma forma, situações relativas ou radicalmente novas. Sob a pressão de várias escolas internacionais, a antropologia latino-americana tendeu, de uma forma geral, a especializar-se e a tornar-se mais “acadêmica”, por isso menos acessível aos leitores “comuns”. A narrativa, por continuar interessada nos setores arcaicos, “étnicos” ou marginalizados das sociedades da América Latina, optou por reivindicar categoricamente a autonomia da criação artística. No entanto, não desapareceram nem o grupo dos escritores-antropólogos nem as obras que combinam, de alguma forma, a etnografia documental e a ficção etnográfica. Alguns dos escritores latino-americanos mais significativos das últimas décadas, como Ricardo Pozas (México), o Arguedas dos anos 60, Miguel Barnet (Cuba) ou Darcy Ribeiro (Brasil) são escritores-antropólogos. Outros autores menos conhecidos como Carlo Antonio Castro e Jesús Morales Bermúdez

(México) mereceriam ser nomeados no mesmo contexto. Um gênero narrativo novo e bem-sucedido, o do romance-testemunho, deriva da combinação, num mesmo texto, de uma intencionalidade ao mesmo tempo etnográfica e ficcional. Escreveram-se, por outro lado, muitos trabalhos antropológicos que alternam capítulos “científicos” e capítulos “literários”. Deve-se enfatizar, por fim, a incorporação de vários escritores provenientes dos setores marginalizados na narrativa de difusão geral. Nas suas obras encontram-se também diversas formas de articular a ficção (ou o testemunho) e o discurso etnográfico. Todas as obras citadas contemplam o problema da relação, sempre problemática, entre a etnografia documental e a ficção (ou o testemunho). Todas elas resultam também “problemáticas” no que diz respeito ao como devem ser lidas: como obras de ficção que oferecem ao mesmo tempo alguma informação etnográfica, ou como trabalhos basicamente etnográficos disfarçados em textos de ficção (ou de testemunho)? Acrescente-se ainda que a própria etnografia (documental ou ficcional) em muito vem se afastando dos seus propósitos tradicionais descritivos para transformar-se, muitas vezes, em alegação (política) da diferença ou de resistência cultural. Extremamente variável e muitas vezes carregada de grande sofisticação, a integração da ficção (ou testemunho) com a etnografia que revelam estes textos supõe, assim, apesar da continuidade que se pode estabelecer com as obras dos escritores-antropólogos estudados neste artigo, uma nova aproximação crítica que reservaremos para outros trabalhos.

Tradução de Ana Vieira Pereira.

Recebido em julho de 1999.

41 Bronislaw Malinowski, *A Diary in the Strict Sense of the Term*, Nova York, Harcourt Brace and World, 1967.

42 Cf. *Danças Dramáticas do Brasil e Música de Feitiçaria no Brasil*, citados.