UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL

RENATO ALBUQUERQUE DE OLIVEIRA

A tradução da experiência de campo para um escrito etnográfico: figurativização sonora em *Tristes trópicos*

Versão corrigida

São Paulo
2022

RENATO ALBUQUERQUE DE OLIVEIRA

A tradução da experiência de campo para um escrito etnográfico: figurativização sonora em *Tristes trópicos*

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit.

SÃO PAULO

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A345t

Albuquerque de Oliveira, Renato
A tradução da experiência de campo para um escrito etnográfico: figurativização sonora em Tristes trópicos / Renato Albuquerque de Oliveira; orientador Luiz Augusto de Moraes Tatit - São Paulo, 2022.
199 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Linguística. Área de concentração: Semiótica e Lingüística Geral.

1. Semiótica. 2. Antropologia. 3. Etnografia. 4. Linguística. I. Tatit, Luiz Augusto de Moraes, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do orientador

Nome do aluno: Renato Albuquerque de Oliveira

Data da defesa: 19/01/2022

Nome do Prof. orientador: Luiz Tatit

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 11/03/2022

(Assinatura do orientador)

ALBUQUERQUE DE OLIVEIRA, Renato. **A tradução da experiência de campo para um escrito etnográfico: figurativização sonora em *Tristes trópicos***. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Presidente: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit

Instituição: Universidade de São Paulo

Membro:

Instituição:

Julgamento:

Membro:

Instituição:

Julgamento:

Membro:

Instituição:

Julgamento:

AGRADECIMENTOS

Aqui, agradecerei às pessoas que permitiram que essa dissertação pudesse ser feita.

Primeiro, minha mãe e meu pai, que, desde tão cedo, me colocaram em contato com as letras e com a música. Sem essa delegação de saberes, nem essa dissertação poderia ser feita, nem eu seria quem sou. Sem o apoio que me deram durante todas as fases da minha vida, eu não seria nada.

Becca, que me acompanhou durante toda a jornada de meu mestrado, me apresentou à semiótica e sabe-se lá de onde conseguiu me dar forças para realizar esse trabalho durante tempos pandêmicos tão duros. Companheira em todos os sentidos e que tanto amo. *Não mereço*.

Kika, minha filha felina que me ensinou o que a misteriosa última frase de *Tristes trópicos* significa – "[podemos encontrar a ligação do ser humano com o mundo] no piscar de olhos cheio de paciência, de serenidade e de perdão recíproco, que um entendimento involuntário permite por vezes trocar com um gato".

Ao Grupo de Estudos Semióticas (GES-USP), por ter sido um coletivo que, nas conversas, nas trocas de pdf, nas fofocas e em outras interações mostrou o máximo de calor humano possível no modo remoto. De diferentes formas, todo mundo me ajudou em algo durante essa jornada. Mas, não posso deixar de lado meu agradecimento a Eduardo Prachedes, outra pessoa que me incentivou a ingressar na semiótica e que faz parte especial em minha vida desde o ensino médio.

Luiz Tatit, que sempre se mostrou pronto às minhas necessidades como orientando, que muito me ensinou com seus escritos e com os diversos esclarecimentos sobre uma teoria tão difícil quanto é a semiótica. Não posso deixar de mencionar também as leituras e comentários que fez de diversos textos que produzi durante meu mestrado, cruciais em minha jornada.

Ivã Lopes, por ter me recebido tão bem no GES-USP e ter me mostrado que um ambiente acolhedor pode deixar a prática acadêmica menos árida. O agradecimento também vai pelos muitos ensinamentos que ajudaram a construção dessa dissertação, seja aqueles que vieram no exame de qualificação, nos grupos de estudos, nas aulas, nas palestras ou nos encontros nos corredores que existiam em um longínquo tempo pré-pandemia.

Waldir Beividas, que sempre mostrou que o rigor necessário no fazer científico não deve ser refém do medo de errar e que nós, neófitos, devemos nos arriscar. Também agradeço sua participação na banca de defesa de minha dissertação.

Eliane Soares de Lima, por ter ajudado a construir e solidificar as bases do meu conhecimento sobre a semiótica. Não poderia, por derivação, deixar de lado o agradecimento também à equipe do LabOrino, que coordena: Ernani Terra, Renata Duarte e Eduardo Prachedes.

Renata Mancini, que, para mim, é a pessoa que mais consegue deixar a teoria tensiva palatável. Obrigado também pela participação na qualificação e na defesa de meu mestrado.

Fernanda Arêas Peixoto, pela inspiração que proporcionou à minha pesquisa pelo curso dedicado a *Tristes trópicos*, ainda durante minha graduação em ciências sociais. Também sua participação na banca de defesa me deixa muito grato.

Claro, agradeço a Claude Lévi-Strauss por ter escrito *Tristes trópicos*.

Por fim, o apoio financeiro dado pela CAPES, também fundamental para a realização dessa pesquisa, pede para que a seguinte frase seja incluída nos agradecimentos: o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

ALBUQUERQUE DE OLIVEIRA, Renato. **A tradução da experiência de campo para um escrito etnográfico: figurativização sonora em *Tristes trópicos***. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Este trabalho tem como objetivo construir uma reflexão a respeito de como a experiência de campo, no trabalho etnográfico, se traduz em um texto verbal escrito. Para isso, faremos uma análise do livro *Tristes trópicos* de Claude Lévi-Strauss, sob a perspectiva da semiótica discursiva. É importante notar que certos fatores empíricos necessários para a construção de um escrito etnográfico têm na *figurativização* a principal via de acesso à elaboração de um discurso que verse sobre as vivências em campo. Também, frisa-se, o empírico textualizado deve sensibilizar o enunciatário do escrito etnográfico, como que para persuadi-lo de que aquela experiência narrada foi, de fato, vivida pelo etnógrafo. Em nossa pesquisa, daremos especial atenção às *figurativizações sonoras* por duas razões. A primeira: elas têm o maior potencial de tocar sensivelmente o enunciatário, dado que a língua possibilita que a figurativização não se restrinja aos meandros do plano do conteúdo, mas também se valha do plano da expressão para enriquecer o efeito de realidade que o discurso pode proporcionar. Por sua vez, a segunda razão diz respeito ao fato que tais figurativizações sonoras aparecem muitas vezes nesse livro e associadas a figurativizações de outras ordens sensoriais, configurando momentos de sinestesia que favorecem a construção de simulacros mais próximos de como a percepção humana experiencia o mundo. Assim, não teremos prejuízos em fazer esse recorte. Acreditamos, por fim, que esta dissertação possibilita uma abertura maior ao tratamento dos fatores sensíveis necessários em um escrito etnográfico.

Palavras-chave: Semiótica Discursiva. Antropologia. Escrito etnográfico. *Tristes trópicos*. Figurativização.

ABSTRACT

ALBUQUERQUE DE OLIVEIRA, Renato. **The translation of field experience to an ethnographic writing: figurative sound elements in *Tristes tropiques***. Dissertation (Master in Semiotics and General Linguistics) – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2022.

This study aims to build a reflection on how the field experience, in ethnographic work, is translated into a verbal text. To do so, we will analyse the book *Tristes tropique* by Claude Lévi-Strauss from the perspective of semiotics of discourse. It is important to note that the empirical scope necessary for the construction of an ethnographic writing has in figuratives elements the main access to the elaboration of a discourse that deals with the experiences in the fieldwork. Also, the empirical textualized should mobilize the sensibility of the enunciatee of the ethnographic writing, as if to persuade him that the narrated experience was, in fact, lived by the ethnographer. In our investigation, we will pay special attention to figurative sound elements, for two reasons. The first: they constitute the type of figurative elements that has the greatest potential to affect the enunciatee, given that language allows figurative elements not to be restricted to the boundaires of the content plane, but also to make use of the expression plane to create a figurative element with a greater effect of reality. In turn, the second reason concerns the fact that figurative sound elements are often accompanied by figurative elements of other sensorial orders, configuring moments of synaesthesia that enable the construction of simulacrums that are closer to the human perception. Thus, we will not be harmed by making that choice. We believe, finally, that this dissertation allows a opening to the treatment of sensitive factors necessary in an ethnographic writing.

Keywords: Semiotics of Discourse. Anthropology. Ethnographic writing. *Tristes tropiques*. Figurative elements.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Modalidades veridictórias 30
Figura 2 – Exercício e acontecimento 43
Figura 3 – Acontecimento em Geertz e Reche 46
Figura 4 – Aspectualidade da mistura 48
Figura 5 – Conjunto pronominal canônico no discurso científico em relação aos graus de subjetividade 58
Figura 6 – Configuração do plano da expressão da língua 62
Figura 7 – Direções tensivas e zonas do acento e do inacento 106
Figura 8 – Mapa com o itinerário das duas viagens de Lévi-Strauss 120
Figura 9 – Arco tensivo de Tristes trópicos em relação ao valor etnográfico 161
Figura 10 – Transcrição de melodia Nambiquara, com indicação de timbre aproximativo em órgão Hammond 171
Figura 11 – Levantamento da figurativização sonora em Tristes trópicos 172

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO 10
1.1 SOBRE *TRISTES TRÓPICOS* 10
1.2 O *CORPUS* DA PESQUISA 11
1.3 ESCOLHAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS 12
1.4 ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO 13
1.5 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE NOSSO PROPÓSITO 14
2. O CANÔNICO NO ESCRITO ETNOGRÁFICO E NA EXPERIÊNCIA DE CAMPO 16
2.1 O FAZER ETNOGRÁFICO E A TRADUÇÃO 19
2.1.1 A escrita etnográfica e o "estar lá": sobre o sistema descritivo 21
2.1.2 O etnógrafo em campo: sobre o sistema descrito 30
2.2 ETNOGRAFIA E SEMIÓTICA TENSIVA 35
2.2.1 Etnografia e sinestesia 35
2.2.2 Etnografia e tempo: sobre o fazer missivo 36
2.2.3 Etnografia e *acontecimento* 40
2.3 CAMPO E ESCRITA EM *TRISTES TRÓPICOS* 47
2.3.1 A escrita 47
2.3.2 O campo 54
2.3.2.1 O "estar lá" e a categoria de pessoa 54
2.3.2.2 O "estar lá" e a sinestesia 59
3. DUAS PROPOSTAS TEÓRICAS PARA ABORDAR A FIGURATIVIZAÇÃO SONORA 61
3.1 A AMBIVALÊNCIA POSSÍVEL DOS SONS NA SEMIOSE DA LÍNGUA ESCRITA 61
3.2 A TRILHA SONORA DE *TRISTES TRÓPICOS* 67
4. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS FIGURATIVIZAÇÕES SONORAS EM *TRISTES TRÓPICOS* 71
4.1 *TRISTES TRÓPICOS* E OS SONS NO PLANO DA EXPRESSÃO 71
4.1.1 Onomatopeias 72
4.1.1.1 A sensorialidade no navegar em um rio 73
4.1.1.2 As onomatopeias que saúdam a chegada de um prato de mingau entre os homens Bororo 77
4.1.1.3 Uma dança fúnebre e seus sons 80

4.1.1.4 Emboscadas combinadas pelo cri-cri do grilo 82
4.1.1.5 A caça de batuque 84
4.1.2 Descrição de pronúncias 85
4.1.2.1 *Brésil*, uma palavra que cheira incenso 86
4.1.2.2 Questões de sintaxe nambiquara 88
4.1.2.3 Os sons da pronúncia exageradamente maliciosa das mulheres Nambiquara ... 89
4.1.2.4 Um som que evoca o gosto pelo tabaco entre os Bororo e os Tupi-Cavaíba 92
4.1.2.5 Exemplos da fala tupi-cavaíba e nambiquara 96
4.1.2.6 A pronúncia "cimbálica" dos Mondé 97
4.1.2.7 Uma grafia que não comporta sua pronúncia 99
4.1.2.8 Saborosas demonstrações da pronúncia caipira 99
4.2 *TRISTES TRÓPICOS* E OS SONS NO PLANO DO CONTEÚDO 103
4.2.1 Descrição de sons ambientais 104
4.2.1.1 Sons ambientais naturais 104
4.2.1.1.1 Animais 105
4.2.1.1.2 Inumanos? 113
4.2.1.1.3 Minerais 116
4.2.1.2 Sons ambientais humanos 119
4.2.2 Descrição de vozes 126
4.2.2.1 Os sons da vida familiar Nambiquara 126
4.2.2.2 Pronúncias e fonética 129
4.2.2.3 *Walla* 133
4.2.3 Descrição do silêncio 137
4.2.4 Descrição musical 142
4.2.4.1 Instrumentos musicais 142
4.2.4.2 Performances 144
4.2.4.2.1 Performances ameríndias 145
4.2.4.2.2 Performances entre os tropeiros 152
5 . CONCLUSÃO 155
REFERÊNCIAS 163
ANEXO A – MELODIA NAMBIQUARA 171
ANEXO B – TODAS ENTRADAS QUE POSSUEM ALGUMA FORMA DE FIGURATIVIZAÇÃO SONORA EM *TRISTES TRÓPICOS* 172

1. INTRODUÇÃO

É muito comum, quando se pensa em Lévi-Strauss, ter em mente a grandiosidade teórica que esse antropólogo construiu a partir de influências vindas da linguística estrutural. Mas, além de ser um teórico que realizou a façanha de ser considerado como clássico ainda em vida, ele também é um primoroso escritor. Ser um bom teórico não o impediu de ser bom com as palavras. Talvez essas duas qualidades tenham potencializado suas propostas.

Esse mesmo antropólogo escreveu *Tristes trópicos* (LÉVI-STRAUSS, 2016), livro que estudaremos nesta dissertação. Diferente de outros escritos deste autor, *Tristes trópicos* recebe uma apelo estético que o faz beirar a escrita literária, mesmo se tratando de um livro que lida, de forma geral, sobre experiências etnográficas.

A potência de *Tristes trópicos* – e esse é o argumento central que será defendido nesta dissertação – está justamente na forma como seu enunciador promove uma escolha estética de suas palavras e, mais do que isso, utiliza desse artifício para construir um escrito etnográfico que dá relevo às experiências vivenciadas e que podem sensibilizar o enunciatário com mais ênfase a respeito daquilo que sentiu quando em contato com alguns povos ameríndios. A escrita passar a ser, então, um fator fundamental para a compreensão do Outro.

Partindo desse ponto de vista, pretendemos tratar *Tristes trópicos* como importante fonte de inspiração para se pensar no escrito etnográfico, considerando a premissa de que nesse tipo de prática discursiva é crucial que a tradução das experiências de campo tenham mais atino com aquilo que se vivenciou. Assim, é necessário que o enunciador de um escrito etnográfico se valha das mais diferentes estratégias discursivas para poder produzir um enunciado que consiga despertar no fazer interpretativo do enunciatário um sentido de que o discurso está respaldado na vivência anterior.

1.1 SOBRE *TRISTES TRÓPICOS*

Diferentemente dos livros acadêmicos escritos por esse antropólogo, *Tristes trópicos* contém uma carga literária mais acentuada. Tanto que, quando de seu lançamento, foi elogiosamente recebido pelo círculo literário francês. Por exemplo, ele só não foi agraciado com uma distinção pela Académie Goncourt por não ser um romance (LÉVI-STRAUSS; ÉRIBON, 2005, p. 91). Para Loyer (2018, p. 385), o teor mais literário de *Tristes trópicos* não apenas “tenta reconstruir o trabalho de campo, mas também a atmosfera das sociedades

visitadas, usando recursos literários mais aptos a compreender o incompreensível, a captar a estranheza, a dar toda a sua dimensão poética à experiência de campo".

Embora seja tradição francesa a escrita de livros mais literário por antropólogos, não se deixa de notar que *Tristes trópicos* possui um lugar particular na *œuvre* de Lévi-Strauss. Seu próprio autor se mostra um pouco ressentido em tê-lo publicado. Sobre a escrita de *Tristes trópicos*, nos diz: "Tinha a sensação de estar interrompendo meu trabalho com um entreato tão curto quanto possível. Achava que estava pecando contra a ciência" (LÉVI-STRAUSS; ÉRIBON, 2005, p. 90).

Pecado ou não contra a ciência, *Tristes trópicos* é um livro de grande importância não apenas para as áreas científicas. Influenciou, até mesmo, a música popular brasileira: Caetano Veloso, Itamar Assumpção e Criolo são cancionistas que, de uma forma ou de outra, falam de *Tristes trópicos* em alguma de suas letras. Derrida (2017) escreveu boa parte de seu *Gramatologia* a partir de uma intuição colocada por Lévi-Strauss no capítulo "Lição de escrita". Octavio Paz (1977, p. 7), que se diz muito influenciado por esse antropólogo, começou seu apego a partir de uma "leitura apaixonada" de *Tristes trópicos*. Na antropologia, como bem reconhece Geertz (2018, p. 35), a consideração sobre esse livro pode ser variada, mas a importância dele é enorme e dificilmente um antropólogo se mostra insensível a sua leitura, seja como fonte de inspiração, seja como objeto de crítica.

A ideia geral que guia *Tristes trópicos* é um relato das viagens que Lévi-Strauss empreendeu sobretudo entre os ameríndios em território brasileiro. Foram duas as viagens etnográficas que realizou: a primeira entre novembro de 1935 e janeiro de 1936 e a segunda entre maio de 1938 e janeiro de 1939 (LOYER, 2018, p. 166). Elas constituem o principal material de que trata o antropólogo. Além disso, também conta sobre diversas situações vivenciadas por Lévi-Strauss, como sua formação acadêmica, a carreira como professor da Universidade de São Paulo, viagens mais curtas à Ásia, entre outros momentos.

1.2 O *CORPUS* DA PESQUISA

As viagens de Lévi-Strauss no Brasil tinham por meta a realização de pesquisa de campo entre alguns povos ameríndios, em especial os Cadiueu, Bororo, Nambiquara e Tupi-Cavaíba. Embora de forma mais sucinta, Lévi-Strauss entrou em contato também com outros povos: Mondé, Caingangue e Pareci[1]. Essa dissertação considerará principalmente essa

[1] Para esta dissertação, adotaremos a grafia atribuída aos etnônimos dos povos ameríndios conforme constem na versão que analisamos de *Tristes trópicos* (LÉVI-STRAUSS, 2016). O único caso que merece atenção é o

característica de *Tristes trópicos*, ou seja, o etnográfico aí contido. Assim, o núcleo principal de nosso trabalho está no *trecho mais etnográfico* de *Tristes trópicos*, que recobre essas experiências de campo e que diz respeito às partes intituladas pelo nome das principais populações ameríndias trabalhadas nos capítulos que a constituem: "Cadiueu" "Bororo" "Nambiquara" e "Tupi-Cavaíba". Ainda assim, não deixaremos de fazer incursões em momentos localizados no *trecho menos etnográfico*, quando for necessário para o desenvolvimento de nosso argumento.

1.3 ESCOLHAS TEÓRICAS E METODOLÓGICAS

O desafio principal dessa dissertação é conseguir pensar nos meandros da articulação entre a experiência de campo e o escrito etnográfico, a partir de uma prática de tradução particular, como explicaremos no capítulo 2. Para isso, tentaremos construir uma argumentação que busque um bom equilíbrio entre a semiótica discursiva – que nos possibilita um acesso a como os textos e os discursos produzem sentido – e a antropologia – que nos possibilita pensar sobre a prática etnográfica. Essas disciplinas são, a nosso ver, cruciais para a tarefa aqui proposta, tanto pela possibilidade de compreensão dos mecanismos de construção do sentido de forma mais geral quando pela possibilidade de compreensão dos sentidos intrínsecos ao fazer etnográfico.

Ao se tratar das experiências de campo, estamos lidando com a pressuposição de uma experiência empírica, dada no mundo. Para pensar em como essa questão empírica se converte no discurso etnográfico, convém que olhemos para o que a semiótica chama de *figurativização*, um mecanismo discursivo que, a partir da construção de uma significação que ressoa um parecer com os estímulos de ordem sensorial possibilitados pela percepção, pode dotar o discurso de um valor linguageiro que o torna o mais próximo possível daquilo que um sujeito pode sentir através de seus canais sensoriais. Sobre isso, é relevante o que nos diz Tatit (1997, p. 66):

> É por meio dessa tela figurativa que o sujeito entrevê os aspectos da imanência do ser suficientes para lhe despertar a esperança (ou nostalgia) de uma 'vida verdadeira' de integração plena com o valor do objeto, mas também pressente, por força do parecer, uma condição de incompletude.

---

etnônimo atribuído aos Mondé: na verdade, o etnônimo que corresponde a esse povo é Salãmay. Mondé é o nome de uma liderança desse grupo que entrou em contato com os brancos nos anos 1930 e que gerou um mal-entendido sobre a real nomeação dessa população (MOORE, 2005, p. 515).

Assim, é possível criar um *efeito de realidade* no texto[2], mas que nunca toca o "real", em si. Além disso, também é importante notar que esse efeito de realidade pode até se desdobrar em certa *ilusão referencial*, se a figurativização receber um recobrimento figurativo mais rico, fenômeno discursivo nomeado como *iconização* (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 222-223).

Embora nossa atenção recaia sobre o empírico que permeia um escrito etnográfico, uma escolha metodológica se faz para delimitarmos nosso objeto: iremos nos deter, principalmente, nas evocações dos eventos sonoros que são descritos como relativos à experiência de campo vivenciada por Lévi-Strauss. Portanto, daremos especial atenção à *figurativização sonora* contida em *Tristes trópicos*. Levando em conta certa particularidade da língua que possibilita que esse tipo de figurativização não se restrinja apenas ao plano do conteúdo, mas que também se valha mais fortemente, em relação a outros mecanismos da linguagem, a partir de certas qualidades do plano da expressão – isso será discutido de forma mais detida no capítulo 3. Ainda assim, as sinestesias são muito comuns em *Tristes trópicos*, o que não deixará de lado os outros estímulos sensoriais figurativizados nesse texto, que, às vezes, por estarem associados a alguma figurativização sonora, serão material para a nossa reflexão. Se o leitor estiver curioso, em "Anexo B" temos uma tabela com o levantamento de todas as figurativizações sonoras contidas em *Tristes trópicos*, mesmo aquelas não analisadas.

Outras questões teóricas mais locais serão delineadas conforme o avanço de nossa argumentação demonstrar necessidade.

1.4 ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO

Esta dissertação será organizada da seguinte forma. No capítulo 2, intitulado "O canônico no escrito etnográfico e na experiência de campo", descreveremos, em um primeiro momento, as linhas gerais que orientam a construção do sentido a partir das experiências que o etnógrafo tem em campo e que ressoam na construção particular do escrito etnográfico,

---

[2] Para a semiótica discursiva, texto é toda e qualquer manifestação da linguagem que dota um sentido de materialidade. É uma derivação da ideia saussuriana de signo, que considera significante e significado como inseparáveis, sendo que o primeiro é uma manifestação sensorial que permite a veiculação do conceito contido no segundo (SAUSSURE, 2012, p. 107). A inspiração da semiótica discursiva, para ampliar a ideia de signo para além da língua natural, veio de Hjelmslev (2013, p. 53-64), que, ao propor uma contribuição à formulação de Saussure, constituiu nova terminologia: significante e significado são, respectivamente, nomeados como *plano da expressão* e *plano do conteúdo*. É a partir da *semiose*, função que une esses dois entes, que se produz o texto. Assim, um texto pode ser verbal escrito, como é o caso de *Tristes trópicos*, mas pode ser constituído a partir de outras manifestações: um filme, uma música, uma dança, um quadro etc. também são considerados textos, para a semiótica.

utilizando uma mediação das práticas antropológicas sob o ponto de vista semiótico. Para isso, buscaremos entender o que a teoria antropológica diz sobre as práticas de campo e a escrita etnográfica e construiremos uma reflexão sobre os mecanismos que permitem que essa significação se construa. O segundo momento desse capítulo reflete sobre como essas questões se fazem presentes em *Tristes trópicos*.

Por sua vez, o capítulo 3, intitulado "Duas propostas teóricas para abordar a figurativização sonora", dará lugar a duas considerações. A primeira lidará com o fato de a figurativização sonora poder ser construída também a partir de certos critérios contidos no plano da expressão, para além daqueles necessários à semiose. A segunda consideração diz respeito a um critério de organização da figurativização sonora que textos verbais escritos podem receber a partir de inspiração da ideia de *trilha sonora* vinda da teoria do cinema. *Grosso modo*, isso diz respeito a uma ordenação da figurativização sonora que separa essas manifestações considerando critérios de correspondência à *voz*, *sons ambientais*, *música* e *silêncio*.

O capítulo 4, intitulado "Descrição e análise das figurativizações sonoras em *Tristes trópicos*", tem uma autoevidência de seu propósito em seu título: nele, realizaremos uma análise predominantemente semiótica sobre dadas características das figurativizações sonoras contidas nesse livro, embora por vezes alguma reflexão antropológica seja necessária para a elucidação de alguma questão. Por certo aprofundamento que pretendemos dar nos estudos do plano da expressão, decidimos analisar à parte as figurativizações sonoras que tenham o relevo que foi comentado mais acima. Assim, o capítulo é dividido em duas partes em que serão analisados, respectivamente, o plano da expressão e o plano do conteúdo.

No capítulo 5 encontramos a conclusão desse trabalho e nele são congregadas algumas consequências que o restante da dissertação proporcionou, notadas através da descrição do *arco tensivo* (MANCINI, 2020) de *Tristes trópicos*, que dará conta da organização geral dos acentos de sentido no trecho mais etnográfico desse livro.

1.5 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE NOSSO PROPÓSITO

Acreditamos que esta dissertação tenta dar um pouco de sentido à ideia de que a semiótica seja uma ciência mediadora entre as ciências humanas. Sobre isso, vejamos o que nos dizem Fontanille e Zilberberg (2001, p. 55):

> A semiótica deveria ocupar, em relação às ciências humanas, o lugar que a língua, segundo Hjelmslev, ocupa frente aos demais sistemas semióticos, e que decorre de sua capacidade de assegurar a *traduzibilidade* entre os outros sistemas. Essa concepção era igualmente a de Greimas, que atribuía à semiótica a tarefa de propor às ciências humanas uma metalinguagem coerente, já que a semiótica pretende ser uma teoria da significação e as ciências humanas, sob um aspecto ou outro, exploram *esta* ou *aquela* ordem de significações. Nesse caso, a função da semiótica não é ditar às ciências humanas suas hipóteses: ela encarrega-se apenas de estabelecer as condições de uma "boa" comunicação entre semiótica geral e semióticas singulares. (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 55)

Embora de maneira singela, acreditamos que o fato de esta dissertação estar em um espaço entre a semiótica e a antropologia – em outras palavras, estar trabalhando um problema antropológico através da teoria semiótica – trará uma contribuição para a realização dessa empreitada lançada por Greimas. No final das contas, estaríamos trabalhando também sob uma perspectiva proposta por Lévi-Strauss, já que o principal problema para a semiótica é um problema de linguagem:

> Tudo o que o etnólogo pode fazer é dizer aos seus colegas de outras disciplinas: a verdadeira questão é a linguagem. Resolvam o problema da natureza e da origem da linguagem e então poderemos explicar o resto: o que é a cultura, e como fez sua aparição; o que são a arte, as técnicas da vida material, o direito, a filosofia, a religião. Mas não depende de nós, etnólogos, levantar o véu. Tudo o que sabemos, é que os povos do mundo, a humanidade em suas manifestações mais antigas e mais humildes conheceram a linguagem articulada, que a emergência da linguagem está em plena coincidência com a emergência da cultura e que, por esta mesma razão, a solução não está conosco. Conosco, a linguagem está dada. (LÉVI-STRAUSS; CHARBONNIER, 1989, p. 141)

2. O CANÔNICO NO ESCRITO ETNOGRÁFICO E NA EXPERIÊNCIA DE CAMPO

Para iniciarmos este capítulo, convém darmos algumas definições sumárias que orientarão o argumento aqui desenvolvido a respeito da etnografia. Essa prática é considerada como o princípio mais básico da antropologia. Seria a forma privilegiada com que essa ciência tem acesso ao seu objeto, qual seja, o ser humano em sociedade. É justamente a necessidade etnográfica que distingue a antropologia das outras ciências que estudam a condição social do ser humano – sociologia, ciência política, economia, geografia humana etc. (URIARTE, 2012, p. 2).

A etnografia se consolidou a partir da década de 1920 como um gênero científico-literário, dentro da antropologia, definida como uma "descrição cultural sintética baseada na observação participante" (CLIFFORD, 1983, p. 124, tradução nossa[3]). Completando um pouco mais essa definição, a etnografia é "uma monografia, que tem por objeto um grupo suficientemente restrito para que o autor tenha podido reunir a maior parte de sua informação graças a uma experiência pessoal" (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 394-5).

Como se nota, a etnografia aponta para a necessidade do empírico, uma das condições de realização da antropologia. Por isso, é através da etnografia que se obtém o necessário para a realização desta ciência:

> A antropologia é acima de tudo uma ciência empírica. Cada cultura representa uma ocorrência única, à qual é necessário consagrar a mais minuciosa das atenções para podermos, primeiro, descrevê-la, tentar compreendê-la em seguida. Só este exame revela quais são os factos, e os critérios, variáveis de uma cultura para a outra, em virtude dos quais cada uma delas escolhe certas espécies animais ou vegetais, certas substâncias minerais, certos corpos celestes e outros fenômenos naturais, para os dotar de uma significação e pôr em forma lógica um conjunto acabado de elementos. (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 151-2)

Além disso, a condição da "coleta de dados" é bastante particular para a etnografia:

> Na [antropologia] estava fora de questão a experiência desenhada e fechada, do tipo realizado pelo psicólogo experimental na sua prática, mas ficava inteiramente aberta a experimentação num sentido mais profundo, qual seja: como uma vivência longa e profunda com outros modos de vida, com outros valores e com outros sistemas de relações sociais. (DAMATTA, 1981, p. 143)

[3] "a synthetic cultural description based on participant-observation".

É importante notar que a etnografia não é apenas importante como forma privilegiada de acesso aos dados que construirão o saber antropológico, mas ela é, sobretudo, uma prática que *constrói* esse saber, em comunhão com o arcabouço teórico:

> a (boa) etnografia de inspiração antropológica não é apenas uma metodologia e/ou uma prática de pesquisa, mas a própria teoria vivida. Uma referência teórica não apenas informa a pesquisa, mas é o par inseparável da etnografia. É o diálogo íntimo entre ambas, teoria e etnografia, que cria as condições indispensáveis para a renovação e sofisticação da [antropologia]. (PEIRANO, 2008, p. 3)

Tanto é assim que, para ficarmos em um exemplo, o perspectivismo ameríndio, teoria sobre o pensamento ameríndio que está hoje em dia tão na moda, surgiu de observações realizadas por Lima (1996) a partir de informações que obteve durante um trabalho de campo (cf. VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 115).

Além do empírico na etnografia – a vivência entre algum grupo em alteridade –, também a escrita é uma parte importante nessa equação, já que falamos de uma produção que é realizada, principalmente, através de um texto verbal escrito. E é através da língua – ou com o auxílio de outra linguagem – que a etnografia conjuga a experiência vivida em uma manifestação que possibilita a comunicação dessa experiência (PEIRANO, 2008, p. 6).

* * *

Outra característica que também é importante de receber definição, para os propósitos desta dissertação, é a diferença entre *etnografia* e *escrito etnográfico não monográfico*. Sugerimos que, à categoria mais geral *escrito etnográfico*, que é qualquer produção verbal escrita que se baseia em uma experiência etnográfica, exista uma distinção entre etnografia e escrito etnográfico não monográfico. A distinção é necessária porque nosso *corpus* – *Tristes trópicos* – não pode ser considerado como uma etnografia em seu sentido mais restrito. Em comum entre essas duas últimas categorias, por justamente participarem da categoria mais ampla "escrito etnográfico", nota-se que assim o são por serem textos produzidos por etnógrafos que basearam seus escritos em trabalho de campo. Ambas são produtos de uma enunciação etnográfica, mas com formato textual diferente. Na etnografia impera um caráter monográfico conciso, como apontou Lévi-Strauss (1985, p. 394-5). Isso redunda em um comentário muito restrito ao grupo e às experiências ali vividas, com generalizações propostas de forma restrita aos grupo e fenômenos observados. Além disso, é uma produção mais

técnica, dirigida especialmente aos antropólogos. Exemplos desse tipo de produção são muitos: *Argonautas do Pacífico Ocidental* (MALINOWSKI, 2018), *Os nuer* (EVANS-PRITCHARD, 1999), *Araweté: os deuses canibais* (VIVEIROS DE CASTRO, 1986) etc.. Já no escrito etnográfico não monográfico, o etnógrafo não necessariamente se restringe a um grupo social. Ele pode fazer alguma tentativa de explicação a respeito de algum problema que o campo suscita, mas não se restringe a um problema localizado. Também há uma maior liberdade de escrita, contendo por diversas vezes comentários sobre as impressões subjetivas do etnógrafo, sem um certo "filtro científico" que é comum às etnografias. É, diferente da etnografia, uma produção voltada a um público letrado, mas não especialista. Os exemplos não são muitos, mas alguns mais conhecidos são o próprio livro que estudamos, *Tristes trópicos* (LÉVI-STRAUSS, 2016), e *A África fantasma* (LEIRIS, 2007).

Nesse sentido, essas duas formas discursivas nos parecem operar cada uma com ênfase em um dos dois operadores da extensidade, triagem e mistura (ZILBERBERG, 2004), conceitos que descrevem a configuração e a construção dos critérios inteligíveis de um texto. A etnografia tria, dentro das potencialidades da significação humana, traços específicos, restritos a uma pequena população, a partir de uma linguagem mais controlada e científica, respeitando as nuances do que isso implica na antropologia. Também o público dirigido é bem restrito: às vezes, a etnografia não se direciona a todos os antropólogos, mas a um grupo restrito de antropólogos que trabalham com problemas parecidos – é incomum uma etnografia sobre a sociabilidade na cracolândia interessar um antropólogo que estuda parentesco na melanésia e vice-e-versa, por exemplo, embora esse tipo de aporte nunca seja impraticável. Por sua vez, o escrito etnográfico não monográfico operaria por mistura, nem sempre sobre o número de populações, mas sempre pelos problemas que aborda, a partir de uma abertura maior às potencialidades de escrita, para além do cânone científico-literário implicado pela antropologia. Isso pode ser visto, por exemplo, em uma declaração de Lévi-Strauss, sobre a escrita de *Tristes trópicos*: "na fase que eu atravessava, convencido de que não tinha mais futuro universitário, fiquei tentado pelo projeto de escrever pelo menos uma vez sem policiamento, a dizer tudo que me passava pela cabeça" (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 90). Ao invés de ser direcionado a um público específico, como as etnografias, os escritos etnográficos não monográficos são direcionados a um público mais amplo.

Com esses pressupostos, desenvolveremos, neste capítulo, uma reflexão sobre alguns problemas implicados na escrita etnográfica, principalmente a respeito da necessidade da experiência de campo e das condições implicadas pela escrita. Consideraremos, sobretudo, princípios mais gerais, que seriam possíveis de atribuição a qualquer escrito etnográfico, seja

em etnografias ou escritos etnográficos não monográficos. A ideia, então, é pensar em questões semióticas e/ou antropológicas importantes para o estudo que realizamos nesta dissertação.

2.1 O FAZER ETNOGRÁFICO E A TRADUÇÃO

O pressuposto discursivo mais básico de um escrito etnográfico é que ele seja a tradução de uma experiência de campo. Mesmo de um ponto de vista epistemológico para a antropologia, a tradução é uma prática de suma importância para os meandros da etnografia (PEIRANO, 1994, p. 206-7). Segundo o *Dicionário de semiótica*, tradução é uma "atividade cognitiva que opera a passagem de um enunciado dado em outro enunciado considerado como equivalente" (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 465). É a essa concepção de tradução que nos associamos. Ela implica que a tradução é uma possibilidade que não diz respeito a apenas determinados tipos de textos ou determinados tipos de linguagem. Em certo sentido, tudo o que existe pode ser traduzido em outra linguagem, mesmo as macrossemióticas dos mundos naturais. Isso nos leva à máxima de que a própria significação é uma espécie de tradução: "a significação é, primeiramente, uma atividade (ou uma operação de tradução) antes de ser seu resultado" (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 466).

O que se busca com a tradução é uma equivalência entre dois sistemas, sejam de linguagem ou não. Equivalência essa que deve ser encontrada na diferença. Por isso, como bem lembra Jakobson (1995, p. 65), "a equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Linguística". Podemos associar esse mote também à etnografia, já que ela busca produzir uma equivalência na diferença encarada entre a experiência vivida em uma sociedade com algum grau de alteridade e o relato textualizado dessa experiência. Na etnografia, a diferença não está contida apenas na ideia de alteridade pressuposta entre antropólogo e nativo, mas também entre o *sistema descrito* – mito, rito, parentesco etc. de uma outra sociedade – e o *sistema descritivo* – o texto etnográfico. Então, na escrita etnográfica busca-se uma equivalência entre esses dois sistemas.

Ainda comentando sobre implicações de tradução em relação à epistemologia da linguística, nos diz Jakobson (1995, p. 66) que "nenhum espécime linguístico pode ser interpretado pela ciência da linguagem sem uma tradução dos seus signos em outros signos pertencentes ao mesmo ou a outro sistema". Também podemos estender essa máxima a outras ciências. Mas, em especial à antropologia, vemos que a atividade de tradução se faz como

uma necessidade de adequação dos problemas sociais observados a uma metalinguagem que permita a construção do conhecimento desta ciência.

Para dar conta dessa tradução, a antropologia se vale de diferentes linguagens, sejam audiovisuais, sonoras, fotográficas, pictóricas e até linguagens mais inusitadas para esse tipo de descrição, como a costura[4]. Independentemente desses outros suportes possíveis para a metalinguagem etnográfica, a língua ainda ocupa lugar de destaque. Mesmo usando alguma outra linguagem para a divulgação dos resultados da pesquisa etnográfica, o etnógrafo precisa necessariamente recorrer ao texto escrito para tal tarefa. Isso tem a ver com o estatuto privilegiado que a língua ocupa como possibilidade tradutória:

> Em geral se reconhece às línguas naturais um estatuto privilegiado em relação às demais semióticas, pelo fato de somente elas serem suscetíveis de servir como língua de chegada, no processamento da tradução, a todas as outras semióticas, ao passo que o contrário só raramente é possível. Assim, dir-se-á que as línguas naturais são macrossemióticas nas quais se traduzem essas outras macrossemióticas que são os mundos naturais bem como, aliás, as semióticas construídas a partir dos mundos naturais (com a pintura, a música, etc.). (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 465-6)

Apesar desse lugar da língua na tradução, as diferenças entre o sistema descrito e o sistema descritivo resultam em uma implicação relacionada aos vestígios das incompatibilidades entre esses sistemas: “todo conjunto significante de natureza diferente da língua natural *pode ser traduzido com maior ou menor exatidão*, numa língua natural qualquer” (GREIMAS, 1976, p. 20, grifo nosso). Esse desnível, então, instaura, entre o sistema descrito e o sistema descritivo, “alienações e valorizações” (GREIMAS, 1976, p. 20) que podem ser lidas como operações do fazer persuasivo de um enunciador-tradutor que pretende construir a aceitação, pelo enunciatário, do contrato enunciativo proposto. Em outras palavras, o enunciador quer fazer com que o valor de seu enunciado seja considerado como verdadeiro. Em termos etnográficos, podemos dizer que um etnógrafo quer convencer seu

---

[4] Sobre o uso do audiovisual na antropologia, o trabalho de Barbosa e Cunha (2006) apresenta um panorama geral. Vale a pena mencionar o pioneirismo de Jean Rouch como autor de filmes etnográficos que pretendiam substituir a necessidade de uma monografia escrita. Tanto em Seeger (2004) quanto em Beaudet (1997), um CD de áudio acompanha o livro para que o leitor possa acompanhar gravações dos fenômenos musicais que os antropólogos estudaram entre os Suyá (Kisêdjê) e os Wajãpy, respectivamente. A primeira edição de Seeger (1987), por exemplo, acompanhava uma fita cassete. Esse tipo de prática é relativamente comum na etnomusicologia. *Tristes trópicos* é um exemplo de uso de fotografias para a significação etnográfica – há diversas pranchas na maioria das edições deste livro, todas associadas aos trechos etnográficos desta obra. Isso também é muito comum em etnografia. Kuschnir (2016) fala sobre o uso do desenho para o fazer etnográfico. E, por fim, a tese de Cunha (2020) é apresentada como um objeto que necessita de práticas advindas da costura (literalmente cortar, fazer nós etc.) para que seu texto consiga ser lido. Esse tipo de manuseio implica em efeitos de sentido advindos de uma semiótica sincrética, que usa a costura e a língua escrita em seus planos da expressão.

leitor de que a experiência de campo foi de fato realizada, conforme aquilo que fora descrito em seu texto.

Sendo a tradução, nos termos aqui considerados, a condição *sine qua non* para a realização de um escrito etnográfico, convém observamos algumas características importantes de seus sistemas descrito e descritivo.

2.1.1 A escrita etnográfica e o "estar lá": sobre o sistema descritivo

Uma das características do escrito etnográfico é produzir no enunciatário o efeito de que as experiências de campo (d)escritas são críveis. Nesse sentido, o etnógrafo deve persuadi-lo a partir de toda sorte de elementos linguageiros que estejam à sua disposição, já que um escrito etnográfico é uma comunicação. Assim, o enunciador-etnógrafo precisa operar um mecanismo da linguagem chamado de *fazer persuasivo*, que "consiste na convocação, pelo enunciador, de todo tipo de modalidades com vistas a fazer aceitar, pelo enunciatário, o contrato enunciativo proposto e a tornar, assim, eficaz a comunicação" (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 333). Aqui, então, estamos no terreno da veridicção, *no âmbito da construção da verdade no discurso*. Estratégias discursivas, as mais diversas, devem ser usadas na comunicação em nome de sua eficácia. Afinal, ao assumirmos a posição de enunciatário, o que é a etnografia senão um discurso sobre coisas que não vivenciamos e que é construído para que possamos acreditar que essas coisas explicam a realidade de um grupo humano em alguma relação de alteridade?

De um ponto de vista da reflexão antropológica, notamos que, através de algum escrito etnográfico, a impressão de que uma experiência de campo foi de fato vivida é chamado por Geertz de efeito "estive lá". Em suas palavras:

> A capacidade dos antropólogos de nos fazer levar a sério o que dizem tem menos a ver com uma aparência factual, ou com um ar de elegância conceitual, do que com sua capacidade de nos convencer de que o que eles dizem resulta de haverem realmente penetrado numa outra forma de vida (ou se você preferir, de terem sido penetrados por ela) – de realmente haverem, de um modo ou de outro, 'estado lá'. E é aí, ao nos convencer de que esse milagre dos bastidores ocorreu, que entra a escrita (GEERTZ, 2018, p. 15).

Se levarmos em conta essa necessidade contida em boas etnografias, podemos tomar esse efeito como esperado, ou no mínimo desejado, em qualquer etnografia. Assim, com seus escritos, os etnógrafos precisam nos persuadir de que "se houvéssemos estado lá, teríamos

visto o que viram, sentido o que sentiram e concluído o que concluíram" (GEERTZ, 2018, p. 28). Vemos, com isso, um passo crucial para a escrita etnográfica. Então, esse problema coloca-se como de primeira ordem para qualquer etnógrafo, mesmo que não o manifeste explicitamente em seu texto.

Mas podemos dar um passo além. O "estar lá" não é apenas um efeito de sentido que garante uma *eficácia* ao que fora enunciado, mas garante, mais do que isso, uma *comunicação eficiente*. Esse efeito instaura uma dúvida ao ser problematizado por Geertz, dúvida que permite notarmos a importância da escrita para que a etnografia possa ser realizar sua intencionalidade de forma mais precisa. Comentando diferentes resultados de observações etnográficas de um mesmo grupo humano e a possível não invalidação que daremos a esses resultados diferentes, o antropólogo diz o seguinte:

> Não significa que tudo o que os etnógrafos dizem seja aceito de uma vez por todas, pelo simples fato de eles dizerem. Uma enorme parcela, graças a Deus, não é aceita. Mas ocorre que as razões da aceitação ou da recusa são extremamente específicas de cada pessoa. Impossibilitados de recuperarem os dados imediatos do trabalho de campo para uma reinspeção empírica, damos ouvidos a algumas vozes e ignoramos outras.
> Isso seria escandaloso, se déssemos ouvidos a uns e não a outros – a questão é relativa, é claro – por capricho, por hábito ou (o que é uma das explicações favoritas hoje em dia) por preconceito ou desejo político. Mas, *se o fizermos por que alguns etnógrafos são mais eficientes do que outros em criar a impressão, em sua prosa, de que tiveram um contato estreito com vidas distantes, a situação talvez seja menos desesperadora*. (GEERTZ, 2018, p. 16-7, grifo nosso)

A partir dessa tomada de posição de Geertz, à pergunta "por que uma etnografia é mais eficiente do que outra ao comunicar o que comunica?", talvez se possa responder "porque algumas etnografias nos convencem melhor do que outras". É a escrita que tem esse poder de convencer melhor. Então, é ao discurso que devemos nos reportar para sondar esse problema.

Essa perspectiva ativa uma possibilidade de abordagem retórica desse efeito de sentido – o "estar lá" –, já que é esse campo do conhecimento que trata sobre as questões que embrenham as vicissitudes da comunicação eficiente. Como define Aristóteles, a retórica é "a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir" (2005, p. 95). Ela é a arte que nos permite produzir ou analisar a adequação discursiva que pode construir uma comunicação eficiente, independentemente de qual discurso tratamos.

No que diz respeito à tradução feita pela escrita etnográfica que aqui tratamos, temos necessidade da construção de um enunciado que dote as grandezas que o constituem e que

lidam com as vivências de campo com um efeito de sentido de *agência* do dito, para que o efeito "estar lá" opere na interpretação que o enunciatário realizará. A retórica clássica considera a intensificação da metáfora, produtora da hipotipose, como a via discursiva para essa possibilidade agentiva do dito (ZILBERBERG, 2011, p. 209). Não é à toa que a hipotipose constrói sua importância para nossos estudos: ela é a figura de retórica entendida como a "descrição de uma cena ou situação com cores tão vivas, que faz o ouvinte ou leitor ter a sensação de que as presencia pessoalmente" (HOUAISS, 2009, p. 1027). Pensá-la em um escrito etnográfico é pensar em um dos meandros da possibilidade de construção do efeito "estar lá" que, embora levantado por Geertz, não teve seu funcionamento desvendado – mas não devemos tirar o crédito desse autor por ter postulado a necessidade de desvendamento desse efeito de sentido. Claro que a intenção de nosso trabalho não é desvendá-lo – não temos espaço para isso –, mas mostrar alguns vislumbres de como sua construção é operada em *Tristes trópicos*, considerando características semióticas bastante específicas. Como veremos no capítulo 3, o uso da figurativização sonora a partir de recursos do plano da expressão na língua – como acontece com as onomatopeias, por exemplo – pressupõe uma constante iconicidade, logo, uma constante possibilidade de hipotipose. O uso da hipotipose é mais variável em figurativizações sonoras exclusivas ao plano do conteúdo, mas sua possibilidade de formulação nesses casos pode ser manifestada na exacerbação figurativa, com a iconização, e através de recursos discursivos que atribuam o traço semântico /animado/ às grandezas postas em discurso (cf. ZILBERBERG, 2011, p. 213). Resta, então, pensarmos na operacionalização desses pressupostos, que poderá ser vista a partir de análises empreendidas no capítulo 3 e que terá suas consequências assumidas na conclusão desta dissertação.

Essas considerações nos colocam na abordagem do *tropos* dos discursos, o que faz sentido considerando que, nesta dissertação, o foco recaí sobre como o sensível e o sensorial se traduzem em um escrito etnográfico, pois, no final das contas, esse tipo de escrita pretende *traduzir o sensível e o sensorial para o verbal*. Sobre essa necessidade, é notável o que nos diz Peirano (2014, p. 386):

> A primeira e mais importante qualidade de uma boa etnografia reside, então, em ultrapassar o senso comum quanto aos usos da linguagem. Se o trabalho de campo se faz pelo diálogo vivido que, depois, é revelado por meio da escrita, é necessário ultrapassar o senso comum ocidental que acredita que a linguagem é basicamente referencial. Que ela apenas "diz" e "descreve", com base na relação entre uma palavra e uma coisa. Ao contrário, palavras fazem coisas, trazem consequências, realizam tarefas, comunicam e produzem resultados. E palavras não são o único meio de comunicação: silêncios comunicam. Da mesma maneira, os outros sentidos (olfato, visão,

> espaço, tato) têm implicações que é necessário avaliar e analisar. Dito de outra forma, é preciso colocar no texto – em palavras sequenciais, em frases que se seguem umas às outras, em parágrafos e capítulos – o que foi ação vivida. Este talvez seja um dos maiores desafios da etnografia – e não há receitas preestabelecidas de como fazê-lo.

Agora, através desse comentário que trata de epistemologia da antropologia, vemos novamente a necessidade em se dotar o discurso etnográfico de vida, em outas palavras, de traduzir as experiências sensíveis que o etnógrafo vivenciou em campo. Claro que não há receitas preestabelecidas de como exercer essa prática, como bem aponta Peirano. Mas existem caminhos que podem ajudar a entender como esse tipo de construção se faz. A nosso ver, isso está implicado em uma consciência textual maior que o etnógrafo deve possuir, algo que inclusive está contido nos questionamentos de Geertz a respeito da retórica etnográfica e que não é – ou que talvez tenha sido muito esparsamente – uma das pautas do dia na reflexão antropológica[5]. Então, um olhar mais atento ao texto produzido pelo etnógrafo se faz necessário. Acreditamos, então, que a semiótica pode contribuir para esse olhar muitas vezes desviante que o etnógrafo atribui ao processo de tradução de sua experiência de campo.

A adesão do enunciatário ao discurso de um texto etnográfico passa pelo viés de uma sensorialização necessária nesse tipo de texto, pois a antropologia pressupõe a empiria para a construção de seus saberes. Assim, podemos também pensar sobre o que um escrito etnográfico traduz:

> a etnografia é a ideia-mãe da antropologia, ou seja, não há antropologia sem pesquisa empírica. A empiria – eventos, acontecimentos, palavras, textos, cheiros, sabores, tudo que nos afeta os sentidos –, é o material que analisamos e que, para nós, não são apenas dados coletados, mas questionamentos, fonte de renovação (PEIRANO, 2014, p. 380).

Essas questões apontam para certo efeito de sentido /verdade/ necessário na escrita etnográfica. É necessário que o sensível proporcionado pelo empírico esteja, em alguma medida, presente na produção do etnógrafo e que essa transposição seja interpretada como verdadeira pelo enunciatário. Levando em conta o fato de a escrita etnográfica se basear nessa relação necessária com a empiria e, por isso, ter como necessária a elaboração de um discurso que pretenda, em algum nível, ser simulacro de uma vivência, parece-nos indispensável que adote estratégias para conseguir tal efeito.

---

[5] Em tom de manifesto, diz Geertz (2018, p. 181, grifo nosso) sobre a necessidade de observar a produção da escrita etnográfica: “Atentar para a maneira como obtém seus efeitos e para quais são esses efeitos, *atentar para a antropologia na página*, já não é uma questão colateral, apequenada pelos problemas do método e pelas questões teóricas.”

Novamente, o que está em jogo é a persuasão do enunciatário. E, no caso que trabalhamos, estamos na ordem cognitiva dos discursos etnográficos que pressupõem para a sua construção, além de um /saber/, também um /crer/. De um ponto de vista paradigmático, Greimas (2014, p. 127-45) nos sugere que antes de serem apenas oposições categóricas, o saber e o crer formam tensões que criam gradações entre si, possibilitando imbricamentos semânticos entre essas duas modalidades. O saber e o crer não seriam, em todos os casos, formas cognitivas opostas, mas formas cognitivas que podem coexistir em dado discurso, em maiores ou menores graus. Do ponto de vista sintagmático, tanto o crer pode preceder o saber na validação do discurso pelo fazer interpretativo enunciatário, quanto o saber pode preceder o crer nessa operação, a depender da maneira que o enunciado é construído. O primeiro caso, o crer, acontece quando a comunicação entre enunciador e enunciatário decorre de um contrato fiduciário entre ambos, enquanto o segundo caso acontece quando o enunciatário possuidor de uma certa crença se depara com um novo saber que se instala discursivamente, levando-o aceitar ou negar a crença que já possuía.

A respeito do estatuto veridictório do discurso, é importante notar que há sempre pressuposição do /saber/ e do /crer/: "o 'reconhecimento' é primeiro a verificação da adequação do que é novo e desconhecido ao antigo e ao conhecido, e que a verdade ou a falsidade da proposição submetida ao julgamento é apenas o efeito secundário" (GREIMAS, 2014, p. 131). Primeiro se reconhece, depois se avalia a verdade do discurso. Por isso, na construção de um escrito etnográfico, o enunciador deve levar em conta também esse universo cognitivo, que necessita do crer e do saber para se estabelecer. Além do mais, é importante notar que o efeito de aderência a dada verdade etnográfica está em jogo, antes, na capacidade do etnógrafo em construir uma representação de seu enunciatário que seja o mais aderente possível ao universo axiológico deste. Em outras palavras, o enunciador-etnógrafo, para construir uma persuasão eficiente, deve erigir em seu texto a representação mais próxima possível do seu enunciatário previsto: "a construção do simulacro da verdade é fortemente condicionada não diretamente pelo universo axiológico do destinatário [ou enunciatário], mas pela representação que dele fizer o destinador [ou enunciador], artífice de toda manipulação e responsável pelo sucesso ou fracasso de seu discurso" (GREIMAS, 2014, p. 122).

Quanto aos discursos etnográficos, considerando essas generalidades propostas por Greimas, vale notar que eles não se restringem apenas ao campo de um *saber etnográfico*, mas exigem, também, um *crer etnográfico* e que a *verdade etnográfica é antes um fenômeno discursivo produzido pela veridicção do que um fenômeno de acuidade da descrição de certa característica social*. A seguir, abordaremos cada uma dessas três facetas.

Primeiro, o *crer etnográfico*. Qualquer forma de crença implicada em situações enunciativas pressupõe o estabelecimento de um contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário. Contrato esse que estabelece, a partir de um *dizer-verdadeiro* do enunciador, o *crer-certo* de um enunciatário (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 184), abrindo a possibilidade comunicativa entre as duas pontas da cadeia que possibilitam o fazer enunciativo. No universo discursivo da ciência, esse contrato fiduciário é possibilitado a partir da legitimidade – relativa, claro – que a ciência possui no Ocidente. Para todos os fins, pressuporemos, neste trabalho, que o enunciatário previsto acredita na ciência, pois não faria sentido, para o que aqui estamos praticando, se o enunciatário não tivesse esse contrato fiduciário estabelecido de antemão. Essa relação entre enunciatário e crença na ciência é um nível pressupostamente anterior ao crer etnográfico, levando em consideração a amplitude do discurso científico. Em outro nível, mais restrito, há um estabelecimento de um contrato fiduciário que possibilita, especialmente, o crer etnográfico, circunscrito àquele grupo de sujeitos que creem no estatuto científico da antropologia. Esse crer é o que garante a adesão do enunciatário a toda sorte de fenômenos etnográficos descritos na escrita etnográfica. É uma certeza atribuída a uma certa autoridade etnográfica vinculada ao etnógrafo (cf. CLIFFORD, 1983). A construção histórica dessa autoridade, como descrita por Clifford, por hora não nos interessa. Mas é importante notar que a crença do enunciatário não se baseia em uma evidência[6] que prescindiria a comunicação etnográfica. Esse crer se estabelece pela adesão do enunciatário às experiência relatadas no escrito etnográfico, não por aquilo que o próprio sujeito-leitor vivencia ou vivenciou, dada a particularidade inerente a cada experiência de campo. Diferente de outras formas de obtenção de informações para uma pesquisa científica, a etnografia e sua característica fortemente situacional deixa uma condição quase que irrealizável de verificação dos dados coletados (GEERTZ, 2018, p. 15-6). Motivo esse que estabelece uma crença em graus mais elevados, se comparamos a antropologia a outras ciências, digamos, mais verificáveis. Além do mais, o crer etnográfico pressupõe certas crenças específicas, a respeito de conhecimentos validados como *crer-certo*, em outras palavras, a bagagem de conhecimentos etnográficos a respeito deste ou daquele povo que o enunciatário pode possuir.

Por sua vez, o *saber etnográfico* trabalha com a pressuposição do crer etnográfico. Assim, na enunciação etnográfica o enunciador tenta realizar um *fazer-saber* a partir do fazer persuasivo que vai entrar em contato com o universo de crença do enunciatário que poderá

[6] "A evidência não exige o exercício do fazer interpretativo: caracteriza-se seja pela supressão da distância entre o discurso referencial e o discurso cognitivo que o sanciona graças às modalidades veridictórias, seja pela convocação daquilo que, segundo se imagina, constitui um referente 'real'." (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 171)

acrescentar novos valores a crenças anteriores, fazendo com que uma nova crença se instale ou que uma antiga crença cesse. Esses dois processos podem ser descritos por sua aspectualidade, incoativa no primeiro caso e terminativa no segundo (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2014, p. 131).

Vejamos um exemplo do *saber etnográfico incoativo*. A partir principalmente de Malinowski, podemos tomar a instalação da crença na necessidade de uma verdadeira socialização do antropólogo na cultura que descreve para que a etnografia seja válida, considerando uma série de procedimentos que estão incluídos na prática da chamada *observação participante*, levando em conta a experiência radical que Malinowski registrou em *Argonautas do Pacífico Ocidental*, "passando a viver o tempo todo na aldeia, afastado do convívio de outros homens brancos e aprendendo a língua nativa" (DURHAM, 2018, p. 23). A questão é que, do ponto de vista de um observador contemporâneo, essa implicação do trabalho de campo é dada como necessária para uma prática etnográfica válida e não há dúvidas a esse respeito. Considera-se isso, em geral, como o "no princípio era o verbo" do fazer etnográfico moderno e contemporâneo. Em outras palavras, esse observador tem essa crença no fazer etnográfico a partir do aparecimento primordial do saber etnográfico em seu campo de presença, que o convence que essa maneira é a única possível para a realização de uma etnografia cientificamente aceitável. O que nos leva a notar que, qualquer sujeito que seja inserido na prática antropológica, qualquer que seja o nível de sua inserção, vai ter como crença primordial a necessidade da observação participante para a realização de uma etnografia.

Agora, dois exemplos do *saber etnográfico terminativo*. O primeiro exemplo diz respeito a um saber etnográfico que se instala e pode, em alguma medida, cessar a crença na naturalização dos comportamentos atribuídos aos sexos biológicos no Ocidente – em geral, o masculino como destemido e agressivo e o feminino, como dócil e delicado. Em *Sexo e temperamento*, Mead (2000), a partir da comparação de diferentes etnografias e da observação da variação na padronização entre o temperamento conferido ao sexo biológico nessas sociedades, conclui que os valores comportamentais vinculados aos sexos são estimulados socialmente e não são biologicamente herdados. Nem sempre as sociedades atribuem os mesmos valores ao masculino e ao feminino, como acontece no Ocidente. Com as etnografias, mostra-se que é possível inverter a fórmula ocidental – homens são predominantemente dóceis e mulheres predominantemente agressivas – ou é possível acentuar um ou outro extremo nesse termo complexo – homens e mulheres são predominantemente dóceis ou homens e mulheres são predominantemente agressivas. Nesse caso, o saber etnográfico pode

se instalar como terminativo para um observador que antes naturalizava a diferença de comportamento entre gêneros e agora começa a crer que essa diferença é socialmente construída.

O segundo exemplo está associado a um saber etnográfico mais restrito a saberes disciplinares antropológicos. Havia uma voga, defendida por alguns antropólogos da linha de pensamento chamada funcionalista, como Malinowski e Radcliffe-Brown em um primeiro momento, de que certos elementos da macrossemiótica do mundo natural selecionados para a construção da significação humana por alguns grupos indígenas seriam destacados pela *função utilitária* que desempenham nessas sociedades. Entretanto, certas informações etnográficas desmentiam isso. Ao estudar o conceito antropológico de totemismo, uma forma de ordenação e classificação do mundo, Lévi-Strauss defende que esses elementos tomados do mundo natural não são destacados porque são utilitários, mas porque, da observação que os indígenas fazem desses elementos naturais, dadas características os estimulam à atividade intelectual. Esse movimento proporcionou, então, que uma crença anterior fosse desfeita. A citação a seguir ilustra bem esse novo olhar sobre a função do mundo natural nas sociedades humanas:

> Os animais do totemismo deixam de ser, somente ou sobretudo, criaturas temidas, admiradas ou cobiçadas: *sua realidade sensível deixa transparecer noções e relações concebidas pelo pensamento especulativo a partir dos dados da observação*. Compreendemos enfim que as espécies naturais não são escolhidas por serem “boas para comer”, mas por serem “boas para pensar”. (LÉVI-STRAUSS, 1975, p. 94, grifo nosso)

Por fim, o terceiro tópico a respeito do discurso etnográfico: *a verdade etnográfica é antes um fenômeno discursivo produzido pela veridicção do que um fenômeno de acuidade da descrição de certa característica social*. Ao afirmarmos isso, não estamos dizendo que essa acuidade não está presente na descrição etnográfica na produção de etnógrafos honestos e que levam a sério a socialidade produzida por seus nativos. O que queremos dizer é que, independentemente desse pressuposto, a adesão que o enunciatário faz ao discurso etnográfico pressupõe um contrato fiduciário com o etnógrafo-enunciador. Como estamos dizendo, isso é uma consequência do crer etnográfico. Mas, é importante notar que a construção da verdade discursiva etnográfica só tem sua condição de emergir do discurso se conseguir engajar o enunciatário a partir da persuasão. Portanto, considera-se que a veridicção está inscrita no enunciado e que possui estratégias enunciativas para chegar a esse fim. Estratégias essas que dependem do conhecimento gramatical, digamos assim, das operações necessárias para a

elaboração de discursos etnográficos. Isso não depende apenas do conhecimento etnográfico, mas sim de uma apropriação das práticas etnográficas que, por sua vez, redundará na textualização do discurso etnográfico. É mais do que um conhecimento gramatical da língua ou linguagem que veiculará o escrito etnográfico. Trata-se de um conhecimento gramatical sobre a própria prática da etnografia enquanto ciência. Por isso, não é apenas um *saber-fazer* etnografia que está em jogo, mas também um *fazer-saber* – o ato de convencer um enunciatário de que o dito no escrito etnográfico é digno de ser aceito como verdade. Essa síntese parte do que nos diz Greimas sobre o discurso científico:

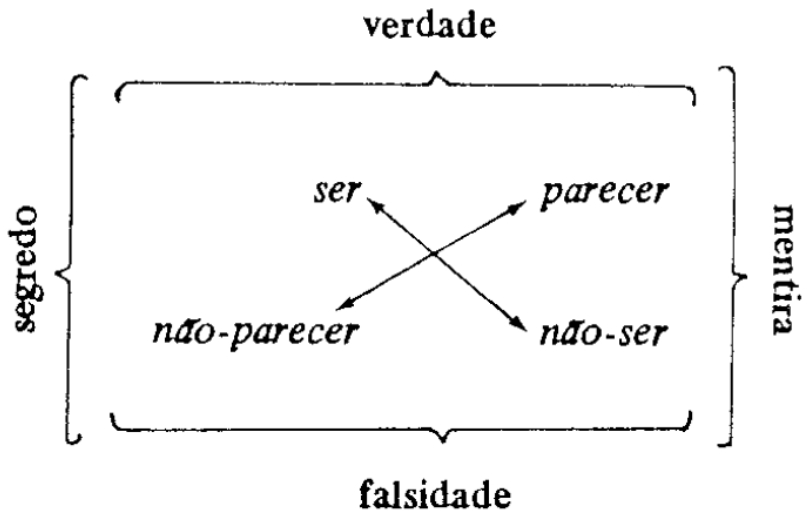
> Esse fazer discursivo [científico] necessita e implica, evidentemente, um certo saber-fazer que, um tanto apressadamente, temos tendência de identificar com um saber metodológico: a experiência, principalmente a da preparação de futuros pesquisadores, mostra bem que o conhecimento dos princípios de classificação e dos modelos de construção das gramáticas ainda não instaura sua competência de produtores de discursos científicos, que esbarra fatalmente na primeira pergunta, ingênua, "por onde começar?", frequentemente deixada sem resposta. Porque se trata, de fato, não do conhecimento das organizações taxinômicas e sintáticas – que são objetos discursivos – mas das operações sintáticas efetuadas pelo discurso científico que as colima. (GREIMAS, 1981, p. 25)

A manipulação do discurso operada pelo enunciador de um escrito etnográfico precisa levar em conta, como já apontamos, uma previsão dos meandros da recepção dessa mensagem pelo enunciatário. Considerando isso, para que a veridicção possa ser realizada, é necessário que o enunciatário avalie a manifestação e a imanência do discurso como dotadas de verdade. Em outras palavras, ele deve atribuir um juízo sobre um discurso, dizendo que aquilo que *parece* ser, não apenas parece, mas, de fato, *é*. Em certo limite, a ciência se caracteriza justamente por uma aproximação do ser e afastamento do parecer: "a ciência pode ser interpretada, em seu conjunto, como um esforço para transpassar o parecer do senso comum para atingir o ser-verdadeiro, como a vitória da imanência sobre a manifestação" (GREIMAS, 2014, p. 143). De todo modo, o que é importante ressaltar é que a veridicção só se completa quando, a partir de um discurso que se pretenda verdadeiro, um enunciatário o sancione como tal.

O discurso etnográfico, para possibilitar a adesão pretendida do enunciatário, precisa ser construído de forma que manifestação, o parecer de algo, seja o ser desse algo. Nesse sentido, aquilo que se apresenta em texto, em toda sua construção, primeiro, pressupostamente, se mostra a um enunciatário como um *parecer* ou *não-parecer*, que será por ele avaliado nessas características. Em seguida, a avaliação recai sobre a existência do

valor inscrito nesse enunciado, seu *ser* ou *não-ser*. Das combinações dessas modalidades, mostram-se operações sintáxicas que dirão sobre o caráter veridictório de algum enunciado, resumidas no quadrado semiótico das modalidades veridictórias (ver figura 1) (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 487-9).

Figura 1 – Modalidades veridictórias



Fonte: Greimas e Courtés (2008, p. 488).

A ideia é que os escritos etnográficos assumam a posição de /verdade/, que é construída a partir da associação do parecer com o ser. Nesse sentido, esse parecer deve ser construído discursivamente, através de elementos da retórica do etnógrafo que sensibilizem o enunciatário sobre as experiências de campo vivenciadas e esse texto deve refletir, também para o enunciatário, a certeza de que o enunciado descreva uma vida verdadeiramente vivida entre os nativos descritos etnograficamente. Então, o “estar lá”, de que nos fala Geertz, seria a condição, na enunciação etnográfica, que garante a verdade discursiva desses textos.

No fim, a tarefa proposta no sistema descritivo da etnografia é recriar uma vida discursivamente, vida que experienciou um contato íntimo com algum grau de alteridade social. Assim, partindo da sugestão de Barros (2011, p. 182), essa vida deve ser recriada levando em conta as variações nos afetos que a experiência de campo proporcionou ao etnógrafo.

2.1.2 O etnógrafo em campo: sobre o sistema descrito

> "Os dados, por assim dizer, caem do Céu como pingos de chuva. Cabe ao etnólogo não só apará-los, como conduzi-los em enxurrada para o oceano das teorias correntes." (DAMATTA, 1978, p. 8)

Na construção de um escrito etnográfico, a vida que é recriada discursivamente deve, necessariamente, ser fruto de um íntimo contato com o nativo que é retratado. E essa possibilidade só se estabelece a partir dos afetos a que o etnógrafo se sujeita quando em trabalho de campo. Então, a relação do Eu com o Outro é o ponto focal para que esse problema seja pensado. Sobre isso, o comentário de Lévi-Strauss (2017, p. 44-5) abre oportunamente essa discussão:

> A cada vez que está em campo, o etnólogo se vê à mercê de um mundo em que tudo lhe é estranho, quando não hostil. Ele tem apenas o eu, a seu dispor, para permitir que sobreviva e faça sua pesquisa, mas um eu fisicamente e moralmente mortificado pelo cansaço, pela fome, o desconforto, a afronta a hábitos adquiridos, o surgimento de preconceitos de que ele nem suspeitava, e que descobre a si mesmo, nessa conjuntura estranha, tolhido e estropiado por todos os solavancos de uma história pessoal responsável pelo despertar de sua vocação e que, ainda por cima, afetará doravante seu curso. Assim, na experiência etnográfica, o observador se percebe como seu próprio instrumento de observação: torna-se evidente a necessidade, para ele, de aprender a se conhecer, de conseguir um *eu* que se revele como um *outro* para o *eu* que dele se vale, uma avaliação que irá se tornar parte integrante da observação de outros *eus*.

Considerando isso, é necessário uma espécie de esquizia por parte do etnógrafo: seu Eu deve se cindir para que a pesquisa antropológica possa se realizar a partir de sua experiência de campo. Por mais estranha que essa afirmação possa parecer, como bem nos lembra Durham (2018, p. 23), essa atividade é similar ao aprendizado de uma língua e, estendendo o alcance de sua analogia até o comentário de Lévi-Strauss, o etnógrafo atua como algum falante de mais de uma língua quando em lugar onde não se fala sua língua nativa. Em ambos os casos, no trabalho de campo ou quando estamos em um país estrangeiro, há uma espécie de readequação ao universo de sentido em que se está inserido – com predominância ou linguística ou cultural que também se entrecruzam, claro –, levando em conta a experiência de inserção nos valores do Outro que se teve em algum momento anterior ao contato que se observa. Uma das partes desse Eu cindido no trabalho de campo precisa se socializar entre os nativos, possibilidade pressuposta pela *observação participante*. Sobre essa ferramenta de que se serve a etnografia, vale o comentário de Durham (2018, p. 23):

> É importante ressaltar que o fundamento dessa técnica reside num processo de "aculturação" do observador, que consiste em assimilar as categorias inconscientes que ordenam o universo cultural investigado. Com esse processo, que é análogo ao do aprendizado de uma língua estranha e, como este, também em parte inconsciente, o observador apreende uma "totalidade integrada" de significados que é anterior ao processo sistemático da coleta e ordenação das informações etnográficas. Isto é, a apreensão inconsciente da totalidade precede e permite o procedimento analítico consciente da investigação da realidade cultural.

Esse Eu dividido do etnógrafo se equilibra entre dois mundos, o seu de origem e o que está inserido durante o trabalho de campo. Nesta etapa do fazer etnográfico, há uma importância cabal na entrada no mundo do Outro, que é a abertura para a compreensão desse a partir da coparticipação em suas vidas, incluindo os seus afetos, e estabelecendo os pontos de conexão entre etnógrafo e nativos. Isso só é possível se se fundar laços que possibilitem, como aponta Favret-Saada (2005, p. 159), "uma comunicação sempre involuntária e desprovida de intencionalidade".

De todo modo, é importante notar que a escrita etnográfica apresenta uma dependência para que possa vir à tona: esse é o *momento etnográfico*, como chama Strathern (2017, p. 316). Essa relação se desenvolve a partir do entrelaçamento que se faz entre a experiência vivida e a reflexão proposta no escrito. Portanto, não basta apenas que o etnógrafo tenha plena sociabilidade entre seus nativos, mas que tenha consciência disso e que use essa capacidade para a sua pesquisa etnográfica – lembremos que Lévi-Strauss mesmo diz que o etnógrafo é seu próprio instrumento de observação. Levando isso em conta e considerando que o trabalho de campo é uma espécie de coleta de dados, durante a estada entre os nativos deve haver um cuidado duplo: se preocupar em se afetar pelo Outro, mas não deixar de ter em vista as finalidades do trabalho etnográfico, que redunda na produção de um texto. É esse duplo trabalho que se coloca para o etnógrafo:

> A familiaridade com o nativo e a capacidade de participar de seu universo constituem condições prévias para a investigação, mas não eliminam o laborioso trabalho de coleta sistemática de dados nem a interpretação e integração da evidência empírica que recriam a totalidade vivida pelo nativo e apreendida pela intuição do pesquisador. (DURHAM, 2018, p. 24)

Em outras palavras, o momento etnográfico depende estreitamente de uma relação de comparação que o etnógrafo faz entre seu mundo e o mundo dos nativos:

> é possível postular, de uma maneira sintética, que a etnografia é uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo

> dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para atestar a lógica de sua visão de mundo, mas para, seguindo-os até onde seja possível, numa verdadeira relação de troca, comparar suas próprias teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente. (MAGNANI, 2009, p. 135)

Também, para favorecer a socialização do etnógrafo no mundo nos nativos, é necessário que os afetos estejam em jogo e possibilitem essa inserção. Afinal, é impossível que a socialização aconteça apenas no domínio do inteligível. Como aponta DaMatta (1978, p. 7), os afetos são inescapáveis à prática etnográfica:

> Seria possível dizer que o elemento que se insinua no trabalho de campo é o sentimento e a emoção. Estes seriam, para parafrasear Lévi-Strauss, os hóspedes não convidados da situação etnográfica. E tudo indica que tal intrusão da subjetividade e da carga afetiva que vem com ela, dentro da rotina intelectualizada da pesquisa antropológica, é um dado sistemático da situação.

Prosseguindo, esse antropólogo ainda comenta que essa faceta sensível presente no trabalho de campo não é apenas algo residual a ser, assim que possível, purificada pela inteligibilização do saber etnográfico. Mais do que isso, é uma das ferramentas que o antropólogo tem para a compreensão do Outro:

> Se este é o lado menos rotineiro e o mais difícil de ser apanhado da situação antropológica, é certamente porque ele se constitui no aspecto mais humano da nossa rotina. É o que realmente permite escrever a boa etnografia. Porque sem ele, como coloca Geertz, manipulando habilmente um exemplo do filósofo inglês Ryle, não se distingue um piscar de olhos de uma piscadela marota. (DAMATTA, 1978, p. 11)

Nesse sentido, o que se define como crucial, para o êxito do trabalho de campo, é a possibilidade da inserção do etnógrafo, em algum nível, no mundo em estudo. É isso o que nos coloca Favret-Saada, quando comenta sobre a experiência de campo que teve nas práticas de feitiçaria realizada na região do Bocage, na França. Para a antropóloga, é necessário que o etnógrafo precise se deixar inserir em uma nova gramática de afetos para que a etnografia seja realizável:

> Ora, eu estava justamente no lugar do nativo, agitada pelas “sensações, percepções e pelos pensamentos” de quem ocupa um lugar no sistema da feitiçaria. Se afirmo que é preciso aceitar ocupá-lo, em vez de imaginar-se lá, é pela simples razão de que o que ali se passa é literalmente inimaginável,

> sobretudo para um etnógrafo, habituado a trabalhar com representações: quando se está em um tal lugar, é-se bombardeado por intensidades específicas (chamemo-las de afetos), que geralmente não são significáveis. Esse lugar e as intensidades que lhe são ligadas têm então que ser experimentados: é a única maneira de aproximá-los. (FAVRET-SAADA, 2006, p. 159)

A abordagem dos afetos pela autora possui um instigante parentesco com a abordagem tensiva da semiótica. Inclusive alguns conceitos, como a associação da intensidade com os afetos, dão abertura a uma leitura dos afetos presentes no trabalho de campo sob essa perspectiva teórica. Embora Favret-Saada chegue a afirmar que certos afetos não são significáveis, sugerimos que não o sejam até o ponto em que o etnógrafo tenha introjetado valores mínimos da gramática dos afetos do mundo que lida quando em contato com os nativos. Pois, uma camada de significação já se instala na "relação existencial, imediata, imperativa, entre o eu e o não-eu" (ZILBERBERG, 2011, p. 41). Desse modo, podemos considerar hipoteticamente que essa não significação seja restrita ao sistema a ser descrito pelo etnógrafo, levando em conta a constituição subjetal deste antes do instante inaugural de sua relação com os nativos. Independentemente do que *conceba* o etnógrafo quando em trabalho de campo, ele *vivencia* uma experiência. E, assim como Zilberberg (2011, p. 12), "não acreditamos na inconciliação geralmente reconhecida entre o concebido e o vivenciado". Logo, a significação *pode* estar contida em uma vivência que ainda não foi concebida. Ao que a antropóloga chama de inimaginável, só possui essa condição porque é uma grandeza que ainda não foi concebida inteligivelmente – o que não exclui o lado sensível desse afeto e que pode ter uma carga de sentido. O etnógrafo é afetado porque vivencia. Sendo assim, os afetos são parte importante e necessária para que a experiência de campo possa, em momento posterior, ser traduzida em um escrito etnográfico. Considerando essa dimensão dos afetos no trabalho de campo, um etnógrafo deve ser, segundo nossa leitura inspirada em Favret-Saada, também um tradutor de afetos:

> Como se vê, quando um etnógrafo aceita ser afetado, isso não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo. Aceitar ser afetado supõe, todavia, que se assuma o risco de ver seu projeto de conhecimento se desfazer. Pois se o projeto de conhecimento for onipresente, não acontece nada. Mas se acontece alguma coisa e se o projeto de conhecimento não se perde em meio a uma aventura, então uma etnografia é possível. (FAVRET-SAADA, 2006, p. 160)

Para ser um tradutor de afetos, o etnógrafo deve possuir conhecimento das gramáticas dos afetos que lida – a sua própria e a dos nativos. Esse conhecimento normalmente é implícito, assim como acontece com a língua – não pensamos a justificativa gramatical para cada palavra dizemos. É importante lembrar que gramática não implica em rigor formal a partir de uma norma padrão. Ela é uma forma de manipulação da linguagem que possibilita o sentido a partir de regras socialmente compartilhadas. Embora não seja possível um pleno estado de compreensão explícita dos pressupostos gramaticais que nos cercam, algum nível de consciência é importante para a produção etnográfica.

2.2 ETNOGRAFIA E SEMIÓTICA TENSIVA

Tendo essas questões em mente, é mister afirmar que a semiótica tensiva, com sua proposta que busca compreender o sentido a partir da tensão entre o sensível e o inteligível, pode possibilitar uma chave de leitura para esse momento de consciência gramatical a respeito dos afetos, sem que os processos da cognição sejam escamoteados. A seguir, falaremos sobre algumas questões etnográficas que podem ser pensadas através das ideias da teoria tensiva.

2.2.1 Etnografia e sinestesia

A prática etnográfica, assim como as experiências humanas em geral, se passa em um "real" que, em si, é inacessível para qualquer esforço de inteligibilidade. Por isso, a forma de operar o "real" a partir de elementos da linguagem é através da construção de simulacros que não necessariamente se referem ao "real" experienciado, mas que criam uma realidade que é própria da linguagem. Então, o único "real" que podemos dar conta é uma realidade construída a partir de elementos de veridicção, ou seja, é apenas o real discursivo que pode ser construído em uma etnografia. Entretanto, é inegável que sentimos esse "real", somos por ele tocados e estimulados.

Considerando isso, uma estratégia discursiva para lidar com o sensível na escrita etnográfica é pensar em formas de como, através da linguagem, pode-se obter efeito de sentido que se valha da ideologia linguageira que possibilita a ideia de certo realismo. Uma orientação possível para isso é pensar em como o "real" se manifesta. Nele, estamos no domínio da pura sinestesia: sentimos o "real" a partir de um amálgama que entrelaça nossos canais sensoriais. Levando em conta reflexões teóricas extraída de Baudelaire, Zilberberg nos diz que a sinestesia comporia uma "verdade universal", inacessível e independente de

qualquer leitura subjetiva que possa ser feita desse momento de experiência do “real” (ZILBERBERG, 2005, p. 85). Mas, ela é, ao mesmo tempo, deformável pela atividade inteligível que nela se baseia para a criação da significação (ZILBERBERG, 2005, p. 88-9). É como se uma memória daquilo que foi sentido agisse e discursivizasse os elementos do “real”, transformando-os a partir da atividade linguageira. Essa transformação pode ser no sentido de uma conceituação mais abstrata ou uma conceituação mais figurativa; esta última tenta construir simulacros textuais que buscam criar efeito de aproximação ao sensorial. Quando a sinestesia opera a partir do acréscimo de figurativização de diferentes sensorialidades, o efeito de sentido que isso proporciona pode gerar um acréscimo de intensidade, redundando, assim, em acréscimo do sensível no texto (ZILBERBERG, 2005, p. 84).

Assim, a sinestesia, uma das bases para a significação, poderia ser levada em conta no momento da escrita etnográfica: se se elabora um texto orientado pela construção sinestésica, um efeito possível é de aproximação, via simulacro, da experiência vivida pelo etnógrafo e, como consequência possível, um grau maior de iconicidade que traria a ilusão referencial que atingiria o enunciatário com um efeito textual realista. Então, se a etnografia é, entre outras coisas, um espaço de textualização de uma experiência vivenciada, ela deve criar uma vivência para o enunciatário e deve ser construída a partir de estratégias discursivas que busquem esse efeito. Portanto, uma figurativização que tenha em mente esse jogo que permeia o empírico – o sensível e o sensorial – deve ser acionada para possibilitar um maior engajamento do enunciatário ao discurso do escrito etnográfico. As análises realizadas no capítulo 4 desta dissertação oferecem diversos exemplos desses usos em *Tristes trópicos*.

2.2.2 Etnografia e tempo: sobre o fazer missivo

Para se entender a construção da etnografia, a ideia de *fazer missivo* (ZILBERBERG, 2006, p. 129-47) pode nos ser útil. Dizemos isso porque esse conceito trabalha o processo de construção do tempo nos discursos e nos textos, levando em conta os retornos necessários a momentos anteriores para que essa empreitada – a construção do sentido – possa ser feita:

> Todo conhecimento é um reconhecimento [...]. Diremos, apenas de passagem, que todo pensamento em seu curso retoma a cadeia das pressuposições que o ordena, livra-se das propostas que se revelaram não-indispensáveis e esse reconhecimento é, além do mais – ou, talvez, acima de tudo –, como que uma fonte de juventude, pois que ele corresponde, enfim! a um acesso ao que já estava lá todo o tempo e, de certo modo – assim como em *A Carta Roubada* de Poe –, *escondido porque ofertado*. *O conhecimento*

> *é desvendamento e é menos um progresso que um justo retorno do pressuponente ao pressuposto que ele havia previsto*. (ZILBERBERG, 2006, p. 130, grifo nosso)

Na etnografia, acontece uma necessidade semelhante:

> É significativo que a imersão em campo se repita no estudo subsequente, longe do campo. Os etnógrafos se colocam a tarefa de não só compreender o efeito de certas práticas e artefatos das pessoas, mas também recriar alguns desses efeitos no contexto da escrita sobre eles. É claro que a análise (a "escrita") começa "em campo", assim como os anfitriões do(a) etnógrafo(a) continuam a exercer, muito depois, uma tração sobre a direção de suas energias. (STRATHERN, 2017, p. 316)

É sempre um retorno ao campo que desencadeia uma ordenação do vivido outrora, mas como construção de um novo conhecimento que é, na verdade, um reconhecimento que possibilita a realização da etnografia. Não apenas um retorno, mas uma seleção dos traços experienciais relevantes para a construção de um pensamento sobre a alteridade – ou encontrar o "escondido porque ofertado". Isso se dá, então, com certa atenção que o etnógrafo deve dar a esses momentos vividos:

> a "sacada" na pesquisa etnográfica, quando ocorre – em virtude de algum acontecimento, trivial ou não – só se produz porque precedida e preparada por uma presença continuada em campo e uma atitude de atenção viva. Não é a obsessão pelo acúmulo de detalhes que caracteriza a etnografia, mas a atenção que se lhes dá: em algum momento os fragmentos podem arranjar-se num todo que oferece a pista para um novo entendimento. (MAGNANI, 2009, p. 136)

Isso tudo ocorre para trazer à tona que o tempo do discurso ora se suspende, ora avança e é o resultante da tensão entre os funtivos da função missiva: o fazer remissivo cria o tempo na espera e o fazer emissivo dá progressão ao tempo, numa progressão espacial. A etnografia, lugar que congrega o remissivo e o emissivo em relação ao trabalho de campo, é uma maneira discursiva que parece ter especial relação com essa função, já que seu trabalho é a produção de um escrito que tem por necessidade o bom ajustamento dessas duas qualidades do tempo discursivo. Apesar disso, é sempre o tempo remissivo o mínimo necessário para a possibilidade etnográfica – assim como para qualquer outra atividade criadora de sentido. Isso acontece porque é sempre os momentos anteriores que contém o germe de criação de um discurso, considerando a máxima de que *todo conhecimento é um reconhecimento*. Por isso, como define Zilberberg (2006, p. 136), o remissivo, o tempo concentrado, rege o emissivo.

Em outras palavras, queremos dizer que é necessário a existência de um tempo passado para que um tempo presente possa ser construído. Considerando isso, a formação do etnógrafo, o mito da gênese desse profissional, o pressuposto mais básico para a realização de uma etnografia, reporta à experiência de campo a possibilidade criadora desse novo ser:

> é por uma razão muito profunda, que se prende à própria natureza da disciplina e ao caráter distintivo de seu objeto, que o antropólogo necessita da experiência do campo. Para ele, ela não é nem um objetivo de sua profissão, nem um remate de sua cultura, nem uma aprendizagem técnica. Representa um momento crucial de sua educação, antes do qual ele poderá possuir conhecimentos descontínuos que jamais formarão um todo, e após o qual, somente, estes conhecimentos se "prenderão" num conjunto orgânico, e adquirirão subitamente um sentido, que lhes faltava anteriormente. Esta situação apresenta grandes analogias com a que prevalece na psicanálise: é hoje um princípio universalmente admitido que a prática da profissão analítica requer uma experiência específica e insubstituível, que é a da própria análise; é por isto que todos os regulamentos impõem que o futuro analista tenha sido ele mesmo analisado. Para o antropólogo, a prática do campo constitui o equivalente desta experiência única; como no caso da psicanálise, a experiência pode ter sucesso ou malograr, e nenhum exame ou concurso fornece o meio de resolver num ou noutro sentido. Só o julgamento de membros experimentados da profissão, cuja obra atesta que eles próprios contornaram o cabo com sucesso, pode decidir se, e quando, o candidato à profissão antropológica terá realizado, no campo, esta revolução interior que fará dele, verdadeiramente, um homem novo (LÉVI-STRAUSS, 1985, p. 415-6)

Queremos frisar, a partir desse comentário de Lévi-Strauss, que a transformação do proponente a etnógrafo em etnógrafo de fato não se dá pela experiência de campo em si, mas a partir da volta dessa experiência. Isso coloca algo como uma impossibilidade de validação da criação do etnógrafo sem a sanção positiva dos destinadores encarnados nos "membros experimentados da profissão". Não basta ir a campo, é necessário que a experiência vivida esteja em suspensão até que venha a ser validada. Os membros experimentados da profissão, por sua vez, só podem validar a transformação do candidato – dar-lhe sanção positiva – a partir de um tempo acentuado, portanto, remissivo, que justifica a "revolução interior que fará dele, verdadeiramente, um homem novo", considerando a impossibilidade de retorno àquela experiência. Sob essa ótica, tudo se passa como se acontecesse uma avaliação calcada na transposição desse passado em um presente discursivo acessível aos avaliadores – ou da suspensão do tempo da experiência de campo até que os membros experimentados da profissão possam nela tocar.

Essa característica remissiva se vincula ao que a antropologia chama de *presente etnográfico*. Em linhas gerais, esse conceito pode ser delineado como um efeito de sentido

que reifica determinadas características da cultura dos nativos. Isso estimula a construção de um discurso que fale do nativo a partir de elementos sincrônicos – um ciclo de um ano, uma série ritual, padrões típicos de comportamento etc. – que, em tese, melhor descreveriam os fenômenos observados, dada a impossibilidade de reconstrução de uma história cronológica (CLIFFORD, 1983, p. 125). Por mais que se tente minimizar esse efeito, o caráter situacional da etnografia sempre implica em maiores ou menores doses dessa característica. Assim, algum resquício discursivo do presente etnográfico sempre estaria contido em uma etnografia. Cabe ao etnógrafo, então, minimizar os efeitos de reificação e explicitar a forma simulacral que certa descrição teria, deixando claro que ela não adere ao "real" e que, como tudo no mundo, os elementos nativos descritos também são passíveis de mudança. Além disso, também o etnógrafo deve demonstrar que o fenômeno descrito corresponde a um ponto de vista específico sobre um problema por demais complexo para ser descrito em todas as suas especificidades e que sabe que outro antropólogo, em outro tempo, terá outras perguntas sobre os nativos e demonstrará outro ponto de vista. Cada um desses dois etnógrafos demonstrará dois presentes etnográficos diferentes (DAMATTA, 1992, p. 59).

Há outros usos possíveis que se valem do fazer remissivo para a construção do discurso etnográfico, mas o presente etnográfico é um efeito um tanto inescapável para o etnógrafo. Em maior ou menor medida, ele descreverá a sociedade estudada como que congelada no tempo. Geralmente isso se manifesta nas etnografias, pelas tematizações e figurativizações, através de construções discursivas que acentuam a diferença do Outro ou que mostram uma estranha semelhança em um Outro tão diferente. Por isso, é importante que a descrição dessa sociedade aponte para as mudanças que ela pode sofrer no tempo e para a própria impossibilidade de o presente etnográfico não estar contido no escrito etnográfico, minimizando, assim, os efeitos de reificação que essa característica proporciona. A persuasão dos "membros experimentados da profissão" ou dos enunciatários de uma etnografia em geral, acontecerá pelo bom equilíbrio desses usos.

Também podemos notar que há um fenômeno estésico inerente às boas etnografias – considerando o que Geertz nos diz sobre alguns escritos etnográficos serem mais eficientes em nos persuadir do que outros, a partir do efeito "estar lá" que conseguem conceber. Sua capacidade de transportar o sujeito-leitor ao mundo criado pelo objeto-etnografia acaba por passivizar o sujeito e ativar o objeto. O fazer missivo, ao operar na relação entre enunciador e enunciatário, em especial quando este é atingido estesicamente, o faz porque produz uma *parada*: desloca a percepção do enunciatário de sua vivência e instala uma presença plena a partir dos valores contidos no escrito etnográfico. Isso acontece porque o remissivo se

constrói como um tempo que não flui e como um espaço delimitado, diferente do emissivo que dá fluir ao tempo e abre o espaço (ZILBERBERG, 2006, p. 137). Disso, podemos considerar por hipótese que na etnografia, o presente etnográfico daria uma tendência maior a essa possibilidade de tempo estanque e espaço fechado, justamente por estar associado ao "estar lá", que seria um efeito de sentido que prenderia os enunciatários às mais vivas descrições daquilo que o etnógrafo presenciou em campo.

Como qualquer outro escrito científico, cabe à etnografia convencer seu enunciatário sobre os fatos tratados. Considerando os valores éticos da antropologia, o respeito que o etnógrafo deve ter em relação a seus nativos deve também estar presente em sua escrita: por isso a dificuldade em não instaurar o presente etnográfico como uma reificação exotizante. Para fugir dessa sina, sempre latente e praticamente inescapável, o escrito etnográfico deve ser demarcado a cada momento por uma emissividade que sempre deve reclamar sua aparição; em outras palavras, o discurso deve apresentar, nessa emissividade, as fórmulas de sua própria construção, anunciando ao enunciatário que o que está em discurso é uma produção discursiva e não decalque da realidade.

2.2.3 Etnografia e *acontecimento*

Os escritos etnográficos demonstram uma interessante relação com a surpresa, com o inesperado:

> as monografias [etnográficas] confirmam a ideia de que a surpresa é um elemento fundamental do conhecimento etnográfico. Essa surpresa, de que falaram tanto Malinowski, quanto Lévi-Strauss, não decorre apenas de uma ingenuidade assumida – que não é de todo negativa –, mas é parte integrante da inquietação e do interesse que o etnógrafo experimenta no trabalho de campo. (PEIRANO, 2008, p. 4)

Muitas vezes, esses momentos que tomam o sujeito-etnógrafo de sobressalto são tidos como o gatilho ou a abertura da possibilidade para a realização de uma etnografia. Outras vezes, esses momentos que chocam o sujeito-etnógrafo já inserido entre os seus nativos trazem abertura para um novo olhar sobre alguma característica da vida desse grupo social. Entretanto, é muito comum que a forma discursiva, que é resultado da tradução desse momento ímpar, sofra uma série de amenizações, que, no nível do enunciado, relegam a tonicidade presente nessa ocasião. Nesses casos, podemos apenas entrever a forma dessa situação no nível do narrado.

Esse tipo de fenômeno pode ser pensado através da definição que Zilberberg atribui a *acontecimento*:

> O acontecimento, na qualidade de grandeza tensiva, deve ser apreendido como uma inversão das valências respectivas do sensível e do inteligível. Marcado por um andamento rápido demais para o sujeito, o acontecimento leva o sensível à incandescência e o inteligível à nulidade. Segundo Valéry, "um [*acontecimento*] é aquilo que prescinde de significação" [...] A narratividade, que o acontecimento virtualizou, reclama seus direitos, em compreensão ou em explicação, conforme o estilo persuasivo vigente. De que modo? Considerando o acontecimento como o ponto de chegada cuja origem não é imediatamente identificável. (ZILBERBERG, 2011, p. 190)[7]

Os dois pontos importantes, para o desenvolvimento que aqui propomos, são vistos no acontecimento como um momento imprevisto em que o sujeito sofre apenas os afetos, sem a presença da intelegibilidade e no acontecimento como narrativizável, quando a valência paroxística – o momento em que o sujeito recebe apenas afetos – que estabelece o acontecimento no ápice do sensível perde tonicidade e abre lugar para o inteligível, dando legibilidade à cena. Nesse sentido, ao que Favret-Saada fala mais acima como inimaginável, talvez possa ter seu lugar no acontecimento, já que esse inimaginável seria uma intensidade plena de afeto e não "significável", como a antropóloga descreve.

Se o acontecimento é o ápice do sensível, seu avesso é o *exercício*, quando o inteligível tira toda tonicidade e andamento do valor que se instala para o sujeito (ZILBERBERG, 2007, p. 24-5). Entre esses extremos, temos o *fato*, que seria encontrado com mais ou menos intensidade, entre os extremos formados pelo par acontecimento-exercício (ZILBERBERG, 2007, p. 16). A essas ideias mais gerais sobre o acontecimento e seus desdobramentos, Zilberberg também estabelece algumas definições para permitir a descrição desse fenômeno. Para que algo possa ser descrito como acontecimento, é necessário que uma grandeza se instale inesperadamente no campo de presença do sujeito e que essa presença suscite um espanto persistente em sua memória e, além de tudo, tal grandeza esteja em discordância com a lógica reinante para o sujeito. Para cada um desses atributos necessários ao acontecimento, Zilberberg estabelece categorias que dão conta não apenas do acontecimento, mas também do exercício e das possibilidades modulatórias entre esses

---

[7] A citação de Valéry diz "fato" ao invés de "acontecimento". Fizemos essa alteração para que aja uma adequação terminológica mais apurada, levando em conta a distinção entre esses dois conceitos operadas em *Louvando o acontecimento* (ZILBERBERG, 2007). O que nos autoriza a fazer isso é o fato desse texto, como bem nos adverte o autor (ZILBERBERG, 2007, p. 27, nota 21), ser um complemento do capítulo 4 de *Elementos de semiótica tensiva* (ZILBERBERG, 2011 [2006]), de onde extraímos a citação acima. Mais à frente falaremos sobre a distinção entre "fato" e "acontecimento".

extremos. Essas categorias são os *modos*, operadores sintáxicos que podem descrever esse meandro do sentido: os modos de eficiência, de existência e de junção.

Sobre os modos de eficiência:

> admitamos que o modo de eficiência designe a maneira pela qual uma grandeza se instala num campo de presença. Se esse processo for efetuado a pedido, segundo o desejo do sujeito, nesse caso teremos a modalidade do [*pervir*]. Se a grandeza se instala sem nenhuma espera, denegando *ex abrupto* as antecipações da razão, os cálculos minuciosos do sujeito, teremos a modalidade do *sobrevir*. (ZILBERBERG, 2007, p. 17-8)

Já os modos de existência, que lidam com a existência semiótica[8], seriam assim configurados:

> [O foco] se inscreve como mediação entre a atualização e a realização. O caso da apreensão não deixa de se assemelhar ao [do foco], pois designa o estado do sujeito de estado "às voltas com" o sobrevir, em "admiração" cartesiana, em poucas palavras, o estado do sujeito inicialmente espantado, impressionado, depois, dali em diante, marcado pelo "que lhe aconteceu", estado que corresponde à potencialização, à formação desse mistério: o sobrevir. Assim, a apreensão produz uma "boa" transição entre o sobrevir e a potencialização. (ZILBERBERG, 2007, p. 22)

Além disso, é importante notar que a apreensão instala uma novidade no campo de presença do sujeito.

Diferente da ideia de junção proposta no nível narrativo do percurso gerativo do sentido, a significação que é atribuída quando falamos de modos de junção é a seguinte: "se refere à condição de *coesão* pela qual um dado, sistemático ou não, é afirmado. Assim, ele se aproxima da noção de dependência que Hjelmslev estabelece como o núcleo que define a estrutura" (ZILBERBERG, 2007, p. 23). Levando isso em conta, os modos de junção são assim pensados:

---

[8] A existência semiótica diz respeito ao estatuto de presença de uma grandeza. A partir da fórmula inicial proposta por Saussure que distingue a existência em *virtual* (a *langue*) e *atualizado* (a *parole*), Greimas e Courtés (2008, p. 172) inserem uma terceira configuração, o *realizado*, caracterizada pela presença plena que a distingue de certa falta que a existência semiótica atualizada propõe, justamente por esta ser um estágio de transição que converte o virtual em realizado. Fontanille e Zilberberg (2001, p. 134) propõem uma aprimoração em uma quarta configuração da existência semiótica já anunciada em *Semiótica das paixões* (GREIMAS; FONTANILLE, 1993), o *potencializado*, que descreve uma grandeza latente, como que contida em memória, a partir de algum uso da linguagem. Por fim, há uma quinta configuração da existência, semiótica notada por Zilberberg (2007, p. 14): a *virtualização*. Essa, por sua vez, se distingue do virtual por ser uma mudança no sistema a partir de seu uso, seria um sistema, digamos, renovado, enquanto que o virtual é o próprio sistema.

> É a partir de tal tensão que introduzimos a categoria do modo de junção e distinguimos o modo *implicativo* do modo *concessivo*. No caso da implicação, o direito e o fato se respaldam mutuamente. Sua esfera é a da implicação: "*se* a, *então* b" e geralmente da causalidade legal. Ela tem como emblema o *porque*. No caso da concessão, o direito e o fato estão em discordância um com o outro. A esfera da concessão, segundo os gramáticos, é a da "causalidade inoperante". Ela tem como emblemas a dupla formada pelo *embora* e o *entretanto*: "*embora* a, *entretanto* não b". (ZILBERBERG, 2007, p. 23)

Com essas definições dos modos, o acontecimento pode ser descrito como a "interseção dos três modos seguintes: o sobrevir para o modo de eficiência; a apreensão para o modo de existência; a concessão para o modo de junção" (ZILBERBERG, 2007, p. 24). Deduzido logicamente, o exercício é seu inverso: o pervir para o modo de eficiência, o foco para o modo de existência e a implicação para o modo de junção (ZILBERBERG, 2007, p. 24-5). O quadro a seguir (ver figura 2) sintetiza essas definições:

Figura 2 – Exercício e acontecimento

Determinados → Determinantes ↓	**O exercício**	**O acontecimento**
Modo de eficiência	Pervir	Sobrevir
Modo de existência	Foco	Apreensão
Modo de junção	Implicação	Concessão

Fonte: Adaptado de Zilberberg (2007, p. 25).

Identificando, então, o acontecimento, vejamos como ele pode ser equacionado em alguns casos etnográficos.

Primeiro, um caso em que a etnografia nos coloca o acontecimento como uma abertura para o campo. Falaremos sobre a clássica cena – na antropologia, ao menos – de como Geertz teve a aceitação dentro da comunidade em Bali em que fazia trabalho de campo. Como nos conta o antropólogo, há um comportamento, muito comum entre os balineses, que os coloca como um povo muito fechado ao Outro, tanto que quando um estrangeiro se instala entre eles, como aconteceu com Geertz, eles são apenas extremamente indiferentes: "praticamente ninguém nos cumprimentava, mas também ninguém nos ameaçava ou dizia algo desagradável, o que seria até mais agradável do que ser ignorado" (GEERTZ, 2008, p. 185). Vale observar que as únicas pessoas que cumprimentavam Geertz e sua esposa, que estava

com ele realizando trabalho de campo, eram o senhorio que os hospedavam e o chefe da aldeia, que era parente desse. Em síntese, era assim que os balineses tratavam o etnógrafo:

> os aldeões nos trataram como parece que só os balineses tratam as pessoas que não fazem parte de sua vida e que, no entanto, os assediam: como se nós não estivéssemos lá. Para eles, e até certo ponto para nós mesmos, éramos não-pessoas, espectros, criaturas invisíveis. (GEERTZ, 2008, p. 185)

No entanto, um acontecimento envolvendo uma briga de galos possibilita a inflexão necessária para a inserção de Geertz na sociedade em que fazia o trabalho de campo, como veremos mais à frente. Antes, é importante um breve comentário sobre a briga de galo que, em Bali, é uma paixão local. Até hoje. Apesar disso, as autoridades coloniais, à época do trabalho de campo de Geertz – no final dos anos 1950 –, proibiam essa prática com uma certa veemência – embora a proibição persista até hoje, atualmente ela é bastante branda. Um breve comentário de Geertz sobre essa prática balinesa:

> Da mesma forma que a bebida na era da Lei Seca ou, hoje em dia [ele escreveu isso em 1973], fumar maconha, as brigas de galos, sendo parte do "Estilo de Vida Balinês", continuam a ocorrer e com extraordinária frequência. Como acontecia durante a Lei Seca ou hoje com a maconha, de tempos em tempos a polícia (que, pelo menos em 1958, não era composta de balineses, mas de javaneses) sentia-se obrigada a fazer uma incursão, confiscar galos e esporões, multar pessoas e até mesmo expor algumas delas ao sol tropical durante um dia, como uma lição objetiva que jamais é aprendida, embora ocasionalmente, muito ocasionalmente, o objeto da lição morra. (GEERTZ, 2008, p. 186)

Esse era o panorama que circundava as brigas de galo. Enquanto Geertz ainda era uma "criatura invisível" para os balineses, estes organizaram uma grande briga de galos, para o nobre propósito de arrecadação de verbas para a construção de uma escola na aldeia. Apesar de não esperarem, por terem alguns acordos com a autoridade policial local, esta realizou uma batida durante o evento. Isso fez com que todos que ali estavam fugissem da reprimenda eminente:

> As pessoas corriam pela estrada, pulavam muros, escondiam-se sob plataformas, enroscavam-se por trás de biombos de vime, subiam nos coqueiros. Os galos, munidos de esporões de aço afiados o bastante para arrancar um dedo ou fazer um buraco num pé, espalharam-se ao redor, selvagemente. A poeira e o pânico eram tremendos. (GEERTZ, 2008, p. 186)

Assim como os nativos, Geertz e sua esposa também correram da polícia, nesse mar de poeira e pânico. Na fuga, precisou ser ajudado por um balinês que ofereceu proteção da polícia em sua casa. Inclusive, quando um policial chegou à casa em que eles estavam, foi este que defendeu Geertz e sua companheira dos policiais. O fato de que o etnógrafo tivesse fugido junto com os outros balineses fez com que os nativos, enfim, abrissem uma brecha para que o etnógrafo e sua companheira não mais fossem espectros: agora, poderiam se socializar entre os balineses. Assim, Geertz poderia, enfim, realizar sua pesquisa de campo:

> Na manhã seguinte, a aldeia era um mundo completamente diferente para nós. Não só deixáramos de ser invisíveis, mas éramos agora o centro de todas as atenções, o objeto de um grande extravasamento de calor, interesse e, principalmente, de diversão. Na aldeia todos sabiam que havíamos fugido como todo mundo. Repetidamente nos indagavam (eu devo ter contado a estória, com todos os detalhes, pelo menos umas cinquenta vezes antes que o dia terminasse), de modo gentil, afetuoso, mas bulindo conosco de forma insistente. [...] Mas, acima de tudo, todos eles estavam muito satisfeitos e até mesmo surpresos porque nós simplesmente não "apresentamos nossos papéis" (eles sabiam sobre isso também), não afirmando nossa condição de Visitantes Distintos, e preferimos demonstrar nossa solidariedade para com os que eram agora nossos co-aldeões. (Na verdade, o que exibimos foi a nossa covardia, mas parece que também há certa camaradagem nisso.) Até mesmo o sacerdote Brahmana, um tipo idoso, grave, a meio caminho do céu, que em virtude de sua associação com o outro mundo jamais se envolveria, mesmo remotamente, com uma briga de galos, e cuja abordagem era difícil até para os outros balineses, mandou-nos chamar à sua casa para perguntar-nos o que acontecera, rindo, feliz, com o extraordinário do fato. (GEERTZ, 2008, p. 187)

Comentando de forma refletida sobre esse acontecimento, Geertz (2008, p. 188) diz: "isso colocou-me em contato direto com uma combinação de explosão emocional, situação de guerra e drama filosófico de grande significação para a sociedade cuja natureza interna eu desejava entender".

Para pensarmos nessa situação como acontecimento, devemos olhá-la a partir de como o narrado constrói a cena. Ao sujeito, *sobrevém* uma situação imprevista: a fuga da polícia. Essa situação é *apreendida*: a cena marca tanto o sujeito que se instala de forma potencializada, um espanto que só depois consegue ser explicado. Por fim, a grandeza se instala em *concessividade*: embora o sujeito soubesse que ele poderia mostrar os documentos que atestavam que ele seria um Visitante Distinto, ele simplesmente, por ter sido cooptado pelo acontecimento, apenas se deixou levar pela fuga.

Agora, outro exemplo de acontecimento. Dessa vez, ele diz respeito a uma questão que a pesquisa de campo suscitou e que serviu de gatilho para pensar alguma problemática que o campo despertava:

> A primeira vez que entrei em um laboratório de biologia molecular levei um susto. Ao entrar na sala, pequena e estéril, meus olhos varreram o espaço e pousaram inocentemente num saco plástico recheado de *pinos*. Principiante nas experiências etnográficas, calei minha surpresa e não perguntei o que aquilo fazia ali, já que os *pinos* estavam alocados de forma natural no cenário. Para ninguém além de mim a imagem daquele saco causava desconforto. "*Eppendorf*". Passaram-se alguns meses, reuniões, cafés e outros experimentos para que eu pudesse ligar o nome que sempre ouvia em campo com a presença dos *pinos* no laboratório. De onde vim a imagem daqueles potinhos coloridos, compridos, de plástico rígido e com uma tampa que faz um *click* quando fecha é imediatamente associada à cocaína. Na minha cabeça as duas coisas eram, e ainda são, indissociáveis. Utilizados como embalagem, um *pino* de cocaína costuma custar R$10,00 nas *biqueiras* de São Paulo. Mas para meus amigos cientistas eram apenas *Eppendorfs*, minitubos que contêm amostras, um insumo trivial para a realização de procedimentos fundamentais na pesquisa em biologia molecular.
> Nunca imaginei que o *pino-Eppendorf* ia ser um interlocutor tão interessante para a minha pesquisa. (RECHE, 2019, p. 16)

Não entraremos em detalhes, mas vale a pena se ter em mente que o "pino-Eppendorf", como chama a autora, vai ser uma constante nessa etnografia, apontando caminhos e estabelecendo relações para a resolução de problemas antropológicos aí trabalhados. Mas, o interessante é que essa cena pode também ser descrita como um acontecimento. A grandeza que se instala no campo de presença do sujeito *sobrevém*: os olhos inocentes que levam um susto ao olhar um saco cheio de "pinos". A grandeza *apreende* o sujeito: a antropóloga diz ser a única a ficar desconfortável com aquela presença, algo que demonstra o estado latente do susto, em potência. A grandeza aparece *concessivamente*: Reche não esperava aquilo, que até o momento era algo associado exclusivamente à cocaína, estivesse disposta daquela forma natural, naquele ambiente. Podemos resumir esses dois eventos, no quadro abaixo (figura 3):

Figura 3 – Acontecimento em Geertz e Reche

	Sobrevir	**Apreensão**	**Concessão**
Geertz	A fuga da polícia	O espanto que deixa a cena na memória de Geertz	Geertz não precisava fugir da polícia

Reche	O susto com os pinos	Desconforto com a presença dos pinos	A naturalidade da disposição dos pinos

Fonte: Elaboração própria.

2.3 CAMPO E ESCRITA EM *TRISTES TRÓPICOS*

Como anunciamos na introdução, neste estudo abordaremos os capítulos de *Tristes trópicos* onde há predominância de características etnográficas – um conjunto de capítulos que narram de forma mais detida o trabalho de campo que Lévi-Strauss realizou no Brasil, que, inclusive, reproduzem páginas inteiras da etnografia que o antropólogo escreveu sobre os Nambiquara (LÉVI-STRAUSS, 1948). A partir desses capítulos, podemos pensar em como o campo e a escrita estão equacionados nesse texto. Mas, além de um olhar localizado nesse trecho, também é importante que uma perspectiva mais ampla do livro seja levada em consideração, para abordarmos essas questões.

2.3.1 A escrita

É bastante notável que *Tristes trópicos*, mesmo tendo sido um livro escrito para um público mais amplo do que o círculo antropológico, acabou se mostrando muito fecundo para a construção de um saber antropológico, ou, ao menos, inspirado na antropologia. Um livro escrito pelo talvez mais célebre e influente antropólogo dificilmente não teria impactado, em algum nível, a própria ciência que Lévi-Strauss praticava.

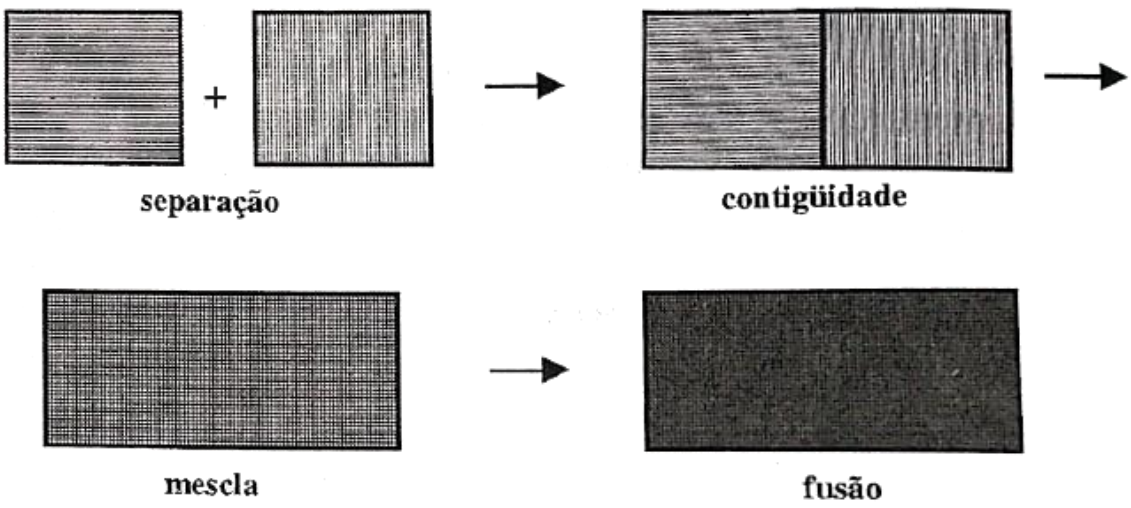
Mais do que um livro de viagem, *Tristes trópicos* se tornou umas espécie de apanhado geral sobre a produção lévistraussiana até o momento de sua escrita. Sobre isso, diz o antropólogo: "[*Tristes trópicos* é] uma síntese do que eu tinha feito naquela época. De tudo em que eu acreditava, ou com que sonhava, também" (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 92). A opinião é a mesma de Geertz (2018, p. 47), que chega a chamar *Tristes trópicos* de "ovo cósmico" do pensamento de Lévi-Strauss:

> É possível, creio eu, bem como proveitoso, examinar todos os trabalhos de Lévi-Strauss, com exceção de *Tristes trópicos* – inclusive os que o antecederam, pelo menos em termos de publicação –, como desdobramentos parciais, como a evolução de determinadas linhagens que, pelo menos de forma embrionária e, em geral, de maneira muito mais completa do que isso, estão presentes nesse que é o mais multíplice de seus escritos.

O comentário de Lévi-Strauss nos oferece uma possibilidade de leitura geral do livro que mostra a característica múltipla de sua composição, com predominância do operador *mistura* nesta obra. E seguindo o que nos sugere Geertz, os escritos para além de *Tristes trópicos*, ao serem desdobramentos dele, são triagens de uma grandeza que em si predomina a mistura.

De maneira mais específica, a respeito do caráter composicional de *Tristes trópicos*, Geertz (2018, p. 39-65) define essa obra como um *moiré* onde cada camada que produz a superposição resultante é considerada como que um livro diferente que formará, ao final, não apenas um conjunto de diferentes livros, mas um livro novo. Isso será importante para nosso argumento e será mais bem desenvolvido a seguir, mas é relevante notar, primeiro, que essa figuralidade é convenientemente adequada à descrição desse livro a partir do operador mistura. Zilberberg (2004, p. 76), para descrever visualmente as fases da aspectualidade que leva da triagem à mistura, "numa representação ingênua", como modestamente diz, utiliza a seguinte ilustração (ver figura 4):

Figura 4 – Aspectualidade da mistura



Fonte: Zilberberg (2004, p. 76).

Tristes trópicos parece proceder pela *mescla*, levando em conta a forma *moiré* que o compõe. É um livro que carregaria, em si, um valor que se demonstra bastante coeso, pelo caráter distintivo que lhe é atribuído, seja dentro da antropologia ou dentro da *œuvre* lévistraussiana. Apesar disso, tem em seu caráter composicional diversas marcas de diferença

dentro dessa identidade mais geral, impedindo-o de ser classificado como portador de um único gênero que bem o descreva. Na verdade, é justamente uma mescla de diferentes formas textuais que compõem esse livro e lhe atribuem sua identidade. Geertz (2018, p. 60) define assim as identidades internas que, a partir da conjunção de suas alteridades, formam a identidade geral de *Tristes trópicos*:

> um livro de viagem, até mesmo um guia turístico, ainda que, como os trópicos, ultrapassado. Um relatório etnográfico, que funda mais uma *scienza nuova*. Um discurso filosófico, que tenta reabilitar Rousseau, o *Contrato social* e as virtudes da vida não impetuosa. Um libelo reformista, que ataca o expansionismo europeu por motivos estéticos. E uma obra literária [pretensamente simbolista], que exemplifica e promove uma causa literária [pretensamente simbolista, também]…

Expliquemos essas atribuições dadas a *Tristes trópicos*. Sobre ser um livro de viagem, *Tristes trópicos* a todo momento relembra o leitor de o que está sendo ali enunciado é fruto de uma viagem. Isso está nas primeira palavras do livro: "Odeio as viagens e os exploradores. E eis que me preparo para contar minhas expedições" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 15). Isso é reiterado diversas vezes pelo enunciador, quando comenta questões próprias da viagem, como os deslocamentos, as paisagens, a gastronomia etc..

Ao atribuir estatuto etnográfico a *Tristes trópicos*, Geertz (2018, p. 52) o difere do formato geral dos escritos de viagem pelo fato de esse livro conter uma teoria antropológica que norteia as descrições ali feitas sobre os povos visitados, além de ser escrito com o propósito etnográfico por um etnógrafo profissional:

> ao contrário do texto de viagem, que, como é da natureza desses textos, compõe-se de uma maldita coisa após outra, o texto etnográfico tem uma tese – a tese que, a rigor, Lévi-Strauss perseguiu durante os cerca de vinte e cinco anos decorridos desde então, qual seja: "o conjunto dos costumes de um povo sempre tem seu estilo particular; eles se reúnem em sistemas"

Tristes trópicos pode ser definido por seu caráter filosófico pelo "sentido erudito de versar, e fazê-lo de modo relativamente resoluto, sobre uma questão central do pensamento do Ocidente: as bases naturais da sociedade humana" (GEERTZ, 2018, p. 54). Com esse movimento, Lévi-Strauss demonstrará uma leitura profunda do *Contrato social* de Rousseau a partir da observação etnográfica.

Geertz atribui a característica de escrito político reformista levando em conta a repugnância estética que *Tristes trópicos* demonstra a respeito dos produtos da modernidade

ocidental, exportada para o “terceiro mundo” e criadora de nossa miséria. Mais do que uma repugnância à estética, vemos uma estética que implica valores morais. A tristeza dos trópicos vem daí. Um trecho onde essa construção ocidental é figurativizada como as cidades densamente povoadas que o capitalismo proporcionou é a descrição mais viva que podemos trazer dessa caraterística política do livro:

> As grandes cidades da Índia são subúrbios miseráveis; mas aquilo que nos envergonha como se fosse uma tara, aquilo que consideramos uma lepra constitui aqui o fato urbano reduzido à sua expressão última: aglomeração de indivíduos cuja razão de ser é aglomerar-se aos milhões, sejam quais forem as condições reais. Lixo, desordem, promiscuidade, ajuntamentos; ruínas, cabanas, lama, imundícies; humores, bosta, urina, pus, secreções, purulências; tudo aquilo contra o que a vida urbana nos parece ser a defesa organizada, tudo aquilo que odiamos, tudo aquilo de que nos protegemos a tão alto custo, todos esses subprodutos do convívio aqui jamais alcançam seu limite. Antes, formam o meio natural de que a cidade necessita para prosperar. Para cada indivíduo, a rua, atalho ou viela, fornece um lar onde ele senta, dorme, pega sua comida diretamente de um lixo pegajoso. Longe de repugnar-lhe, ela adquire uma espécie de estatuto doméstico só pelo fato de ter sido exsudada, excrementada, pisoteada e manipulada por tantos homens. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 141)

Por fim, *Tristes trópicos* pode ser lido como herdeiro da tradição simbolista “pelo que ele escreve e pelo que diz estar interessado em fazer: decodificar e, decodificando, regatar a capacidade de usar a imageria sensual [como forma de acesso à explicação da existência]” (GEERTZ, 2018, p. 58). Mais do que isso, há uma pretensão em *Tristes trópicos* de usar o simbolismo como forma de descrição de outras mentalidades não-ocidentais que também operam seus sistemas de conhecimento a partir de uma base sensível – em *O pensamento selvagem*, a essa faceta do pensamento humano será atribuída a alcunha de “ciência do concreto” (LÉVI-STRAUSS, 2018, p. 15-50). Também nota-se a profusão das sinestesias neste escrito, como veremos em maiores detalhes no capítulo 4.

Essa mistura de “pequenos livros” em forma de mescla que coocorrem em *Tristes trópicos* é construída a partir da existência de hibridização de *regimes de crença* que configuram esse livro. Por regimes de crença, entendemos uma relação específica no sujeito da enunciação – enunciador e enunciatário – que atribui, de saída, uma chave de leitura para o enunciado proposto. O fazer persuasivo do enunciador se vale de um modelo enunciativo com certo valor canônico enquanto o fazer interpretativo do enunciatário lê esse enunciado com base em uma identificação de antemão desse valor canônico. O funcionamento dessa característica discursiva se dá da seguinte forma:

> um certo *regime de crença* se instala na confrontação entre o que propõe o novo objeto a interpretar e as experiências acumuladas na memória; esse regime de crença tem o *status* de uma promessa (trazida pela forma semiótica) e de uma *aceitação da promessa* (que resulta da confrontação com as impressões da experiência). No coração dessa promessa mais ou menos aceita, há o diálogo entre dois corpos, o corpo próprio do intérprete e o corpo-objeto proposto. (FONTANILLE, 2019, p. 255)

Os gêneros literários são exemplo de regime de crença:

> A cada gênero corresponde, no lado do texto, um certo número de regras e de indicações que permitem reconhecer qual é o regime de crença proposto, e, no lado da prática de interpretação, um tipo de imaginário e de disposição interior permitindo aceitar a promessa e adotar o regime de crença. É por isso, digamos, que para entrar em uma obra de ficção, é preciso suspender a descrença que poderia inspirar a confrontação entre o mundo da obra e o da experiência cotidiana, e aceitar provisoriamente um novo tipo de crença (ficcional). (FONTANILLE, 2019, p. 256)

O romance policial pode nos trazer um exemplo de regime de crença específico. Quando nos dispomos a entrar em contato com uma produção que sabemos ter essa forma, já temos de antemão uma aceitação da promessa de que esse texto apresentará os pressupostos mínimos desse regime de crença, quais sejam, a busca pela solução de um crime através de uma investigação e que revelará, ao final da história, a surpreendente personagem que cometeu o crime, mas que o leitor provavelmente nem sequer desconfiava.

Os regimes de crença podem, como anunciamos, coocorrer em um mesmo enunciado. Fontanille (2019, p. 255-8) chama esse fenômeno como *hibridização de regimes de crença*. Traz alguns exemplos midiáticos para ilustrá-lo:

> O usuário de mídias entra, então, nos textos midiáticos, munido de suas instruções e de suas promessas transversais e em pequeno número. E o que ele descobre hoje? Transmissões de jogos que são transformadas em documentário de viagem; ensaios de aventuras exóticas que são, na verdade, jogos e competições; frações de vida cotidiana que são aparentemente construídas como os jogos, mas que aprendemos rápido que funcionam como ficção; documentos que pegam seus códigos emprestados de gêneros tipicamente ficcionais, etc.. (FONTANILLE, 2019, p. 257)

De todo modo, acontece um fenômeno parecido em *Tristes trópicos*. Advogamos que seja possível homologar cada um dos “livros menores” que o compõem – conforme a leitura de Geertz – a um regime de crença diferente. Livro de viagem, etnografia, escrito filosófico, crítica política e literatura simbolista, na condição de diferentes manifestações de regimes de

crença, estariam contidos em um enunciado que permite a mescla, condição de mistura específica na qual predomina a mistura, embora ainda seja possível se observar traços de alguma triagem. Entretanto, entre esses cinco regimes de crença, existe uma hierarquia. Paradigmaticamente, há um acento de sentido no valor etnográfico que o faz ressoar com maior relevo por toda a obra. Isso pode se ver se levarmos em conta a narratividade de *Tristes trópicos*. Em especial, o esquema narrativo[9] se manifesta na seguinte sequência e que, inclusive, poderíamos chamar de rito de passagem do etnógrafo:

Manipulação: A vocação que Lévi-Strauss diz predispor para a etnografia, como narrado no capítulo "Como se faz um etnógrafo" e que o levou a abandonar a filosofia, carreira pela qual chegou a passar, dando aulas em um Liceu. A síntese dessa vocação pode ser aqui mostrada:

> Hoje, às vezes me pergunto se a etnografia não me atraiu, sem que eu suspeitasse, devido a uma afinidade de estrutura entre as civilizações que ela estuda e a de meu próprio pensamento. Faltam-me aptidões para conservar cuidadosamente cultivado um campo cujas ceifas eu acumulasse ano após ano: tenho uma inteligência neolítica. Semelhante às queimadas indígenas, ela abrasa solos por vezes inexplorados; fecunda-os talvez para extrair-lhes às pressas algumas colheitas, e deixa atrás de si um território devastado. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 56-7)

Competência: A imprevista ligação de Célestin Bouglé, orientador de Lévi-Strauss, informando-lhe sobre o cargo disponível para dar aulas na recém-criada Universidade de São Paulo, o que possibilitaria, finalmente, a realização de um trabalho de campo por Lévi-Strauss: "os arredores de São Paulo estão repletos de índios, a quem você dedicará os seus fins de semana" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 49).

Performance: A realização do trabalho de campo em território brasileiro, com duração de apenas três meses e realizada entre os Bororo e os Cadiueu.

Sanção: A validação, pelos pares, da transformação de Lévi-Strauss em etnógrafo:

> Um ano depois da visita aos Bororo, todas as condições necessária para fazerem de mim um etnógrafo estavam reunidas: bênção de Lévy-Bruhl, Mauss e Rivet, dada retroativamente; exposição de minhas coleções numa galeria do faubourg Saint-Honoré; conferências e artigos" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 263)

[9] O esquema narrativo é um "modelo hipotético de uma organização geral da narratividade que procura mostrar as formas pelas quais o sujeito concebe sua vida, enquanto projeto, realização e destino" (BARROS, 1988, p. 41).

> Junto a essa validação, ele pôde fazer um trabalho de campo mais longo, sem depender das necessidades acadêmica por estar vinculado como professor na Universidade de São Paulo, que exigia dedicação exclusiva. Agora, diferente da primeira expedição que o levou, durante três meses de férias, aos Cadiueu e aos Bororo, ele teria recursos suficientes para empreender exclusivamente um longo e minucioso trabalho de campo por um ano, a partir do financiamento que obtivera com a chancela de etnógrafo que recebeu.

Apesar do predomínio do regime de crença etnográfico, é hipótese nossa que os outros regimes de crença que coexistem em *Tristes trópicos* permitiram que esse livro espraiasse para outras áreas, para além da antropologia, e fosse bem recebido nelas. Como mencionamos na introdução, ele foi bem recebido em áreas como a música, a filosofia e a literatura. Isso pode ser visto na música popular brasileira: Caetano Veloso, Itamar Assumpção e Criolo, por exemplo, são cancionistas que, de uma forma ou de outra, citam *Tristes trópicos* em alguma música. Na filosofia, Derrida (2017) escreveu boa parte de seu *Gramatologia* a partir de uma intuição colocada por Lévi-Strauss no capítulo "Lição de escrita". Octavio Paz (1977, p. 7) diz-se bastante influenciado pela *œuvre* lévistraussiana, começando seu apego a partir de uma "leitura apaixonada" de *Tristes trópicos*. Em seu lançamento, *Tristes trópicos* foi bem recebido no meio literário francês, com artigos de Michel Leiris, Maurice Blanchot, Georges Bataille, entre outros. Porém, no meio antropológico, *Tristes trópicos* é recebido com algumas ressalvas, especialmente quando de seu lançamento. Rivet, que havia dado a "bênção" a Lévi-Strauss, "fechou-lhe a porta" por conta deste livro, por exemplo (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 91). O próprio autor, mesmo depois de muito tempo, ficou ressentido de ter o escrito: "Tinha a sensação de estar interrompendo meu trabalho com um entreato, que deveria ser tão curto quanto possível. Achava que estava pecando contra a ciência" (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 90) – esse comentário sobre *Tristes trópicos* foi feito em 1988, trinta e três anos depois de sua publicação original. Sugerimos que o fato desse livro ser um escrito etnográfico não monográfico, com a mescla que teve, proporcionou essa aceitação com ressalvas quando apareceu no antropológico. Isso até dá destaque à sua recepção do público mais amplo, para o qual esse tipo de escrito etnográfico é geralmente direcionado.

O acento de sentido no valor etnográfico de *Tristes trópicos* provavelmente instaurou o choque que levou à recepção não muito boa entre os antropólogos. Tudo acontece como se a comunidade antropológica estivesse esperando um próximo grande livro, depois de *As*

estruturas elementares do parentesco (LÉVI-STRAUSS, 1982), publicação anterior a *Tristes trópicos* e marco inconteste nos estudos do parentesco e que abre a possibilidade de aplicação do método estruturalista para além da linguística. Talvez o que levou a ressalva na recepção de *Tristes trópicos* pelos antropólogos tenha a ver com a não predominância de um regime de crença circunscrito aos valores de triagem pressupostos em uma etnografia, característica que não se faz presente nesse texto. De todo modo, pode-se considerar que hoje a aceitação desse livro seja ampla no meio antropológico, mesmo com as possíveis críticas que venha a receber. Como bem reconhece Geertz (2018, p. 35), dificilmente algum antropólogo hoje em dia não saia minimamente tocado por esse livro.

2.3.2 O campo

É impossível acessar o trabalho de campo em si realizado em *Tristes trópicos*, do mesmo modo que é impossível se apreender a enunciação em si. Mas é possível que ele seja entrevisto por algumas estratégias enunciativas utilizadas para a construção desse texto. Afinal, a pressuposição etnográfica presente neste livro implica na necessidade de tradução das experiências de campo vividas para um texto verbal, assim como todo enunciado pressupõe uma enunciação. Logo, essa tradução seria a única maneira de entrever o que se passou em campo.

Embora o "estar lá" de Geertz ainda tenha certo ar impressionista, é uma boa intuição para pensarmos sobre a engenharia reversa que é pensar no trabalho de campo a partir da escrita etnográfica. Afinal, esse efeito de sentido diz respeito à maneira como um enunciado toca o enunciatário, produzindo uma sensação de que aquilo que está sendo processado pelo fazer interpretativo receba um valor de experiência vivida. A seguir, sugerimos um delineamento de algumas características discursivas implicadas no efeito de sentido "estar lá" vinculando-o a seu uso em *Tristes trópicos*.

2.3.2.1 O "estar lá" e a categoria de pessoa

Um pressuposto básico de escritos etnográficos é o fato de serem escritos em primeira pessoa do singular. Salvo engano, esse é o desdobramento do enunciador no enunciado que predomina nesse tipo de texto. Inclusive, não conhecemos estudo que aborde essa questão. Uma análise computadorizada poderia nos trazer dados que comprovem essa predominância. De todo modo, consideremos, por experiência de leitura e como hipótese, que esse seja o uso

mais canônico do desdobramento da pessoa do enunciador no texto. Cardoso de Oliveira (1996, p. 27) nos diz o seguinte sobre esse uso:

> [O uso da primeira pessoa do singular por antropólogos] deve significar simplesmente – e nisso creio que todos os pesquisadores podem estar de acordo – que o autor não deve se esconder sistematicamente sob a capa de um observador impessoal, coletivo, onipresente e onisciente, valendo-se da primeira pessoa do plural: "nós". É claro que sempre haverá situações em que esse "nós" pode ou deve ser recorrido pelo autor. Mas ele não deve ser o padrão na retórica do texto. Isso me parece importante porque, com o crescente reconhecimento da pluralidade de vozes que compõem a cena de investigação etnográfica, essas vozes têm de ser distinguidas e jamais caladas pelo tom imperial e muitas vezes autoritário de um autor esquivo, escondido no interior dessa primeira pessoa do plural.

Essa justificativa em favor do uso da primeira pessoa no singular, reflexão linguística sobre a escrita etnográfica e os desdobramento da autoridade que ela pode desempenhar, é uma abertura para tratarmos o problema. Isso nos faz pensar que a predileção por esse uso está para demarcar uma enunciação que privilegie a experiência vivenciada pelo etnógrafo, a partir de questões que já abordamos, como a sua socialização em uma nova cultura, os afetos que recebe em campo etc., apenas possível de serem acessadas por uma experiência pessoal e bastante particular que um etnógrafo tem em campo. Em algum sentido, essa escolha atribui uma ideia de maior precisão na escrita etnográfica, levando em conta que esta se baseia na tradução de uma experiência vivenciada, dando a crer que um alto grau de subjetividade se faz necessário para que resulte em um escrito etnográfico mais realista em relação àquilo que foi presenciado pelo etnógrafo. A primeira pessoa do singular cumpre, canonicamente no discurso, o papel de atribuição de subjetividade ao enunciado. Além do mais, como aponta Cardoso de Oliveira, o uso do pronome *eu* demarca melhor o enunciador do discurso e tem essa implicação em diferenciar a voz do antropólogo das outras vozes que entram em seu discurso.

Semioticamente, essa questão nos traz a discussão dos efeitos de sentido que as diferentes manifestações de projeção da pessoa no enunciado podem proporcionar. Em suma, o que é importante para nosso propósito é abordar a atribuição de mais ou menos subjetividade a um texto a partir de como a pessoa é nele inscrita. O conceito de *debreagem* é usado para a descrição desse tipo de constituinte do discurso. Ela é um mecanismo que, a partir da enunciação, instaura as pessoas, os lugares e os tempos no enunciado:

> Debreagem é a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta para fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo. (FIORIN, 2016, p. 37)

No caso que trazemos, o que nos interessa é a instauração da categoria de pessoa no discurso antropológico. Esse tipo de manifestação discursiva recebe o nome de *debreagem actancial*. Enquanto nos basearemos na explicação de Cardoso de Oliveira para o uso do *eu* na antropologia, o uso do *nós* no discurso científico, em geral, é explicado por Fiorin (2016, p. 85):

> Nesse caso, o enunciador usa *nós*, porque não é um indivíduo que fala em seu próprio nome, ele tem atrás de si a comunidade científica, que fala em nome da ciência, do saber. O autor estabelece-se como um delegado dessa coletividade cuja autoridade deriva da instituição científica e, para além dela, da própria ciência.

Isso cria uma matização maior à leitura de Cardoso de Oliveira (1996, p. 27), que nos sugere o seguinte: "o autor não deve se esconder sistematicamente sob a capa de um observador impessoal, coletivo, onipresente e onisciente, valendo-se da primeira pessoa do plural: 'nós'". Na verdade, não haveria um extremo de impessoalidade nesse caso, como o antropólogo sugere, mas um *menor grau de subjetividade*. Considerando que, durante a enunciação com autoria atribuída a um indivíduo, como no caso dos escritos etnográficos, é um *eu* que se dirige a um *não-eu*, esse *eu* aparece de diversas formas no enunciado, podendo, às vezes, se manifestar através de outros pronomes ou substantivos que não projetem o simulacro linguageiro que melhor traduz esse indivíduo que produz a enunciação. O uso do pronome *nós* pode ser uma dessas manifestações subvertidas da categoria de pessoa. Mas, como no caso do discurso científico, esse uso canônico do *nós* é o resultado de uma enunciação delegada que o cientista realiza.

De todo modo, com esse fenômeno se substitui um *eu* por um *nós*. Isso implica em um grau menor de subjetividade, como nos aponta Fiorin (2016, p. 89), não alcançando o extremo da objetividade da categoria de pessoa na língua. Esse lugar é ocupado pela terceira pessoa, considerada como a instauração da *não-pessoa* no discurso:

> Nas diferentes línguas, sempre é [a terceira pessoa] que é empregada, quando a pessoa não é designada, notadamente na chamada expressão impessoal, em que um processo é relatado como puro fenômeno, cuja produção não está ligada a qualquer agente ou causa. (FIORIN, 2016, p. 51)

Mas também convém notar que o discurso científico demonstra alguma preferência pelo predomínio do uso da terceira pessoa nos textos, baseando-se em uma ideologia que preze pela objetividade, não apenas nas práticas, mas, inclusive, em seu próprio discurso. Como nos apontam Almeida e Miranda (2009, p. 71-2), essa voga é reforçada por manuais de redação científica e até por análises sobre a escrita científica que se calcam em um valor normativo para a construção desses textos. Ao menos para ficarmos em um exemplo restrito a um pequeno *corpus* – coleção de artigos de duas diferentes revistas de linguística – e que trabalhe descritivamente com as manifestações da categoria de pessoa em textos científicos a partir de levantamento computadorizado, as autoras demonstram que há ampla predominância no uso da terceira pessoa do singular, ficando a primeira pessoa, tanto no singular quanto no plural, usadas em número bastante restrito. *Grosso modo*, a terceira pessoa é usada ao menos dez vezes mais do que a primeira pessoa (ALMEIDA; MIRANDA, 2009, p. 76). O que queremos trazer, com isso, é que a terceira pessoa também é bastante usada pela comunidade científica.

Quando se refere ao enunciador do discurso científico, temos, então, a manifestação possível de três pronomes: *eu*, *nós*, *ele*. É importante ressaltar que o *nós* não é a simples pluralização do *eu*, aquele quem fala, mas a "junção de um *eu* com um *não eu*" (FIORIN, 2016, p. 52), seja através de um *nós inclusivo*, um *eu* com um *tu*, ou um *nós exclusivo*, um *eu* com um *não-tu*. Já o pronome *eles* é a simples pluralização do *ele*, não demonstrando casos diferentes como acontece entre os pronomes *eu* e *nós*. Por isso, tanto em sua versão singular, quanto em sua versão plural, a terceira pessoa pode ser tratada como o mesmo caso.

Enquanto o *eu* e o *ele* representam os extremos de um espectro que possui seus limites, respectivamente, em subjetividade e objetividade, o *nós* cobriria casos que estão entre esses extremos. Por sua vez, o *nós* se dividiria em dois casos, o *inclusivo* e o *exclusivo*. Cada um desses casos constituiriam zonas limiares dentro do espectro, entre seu centro e seu extremo. Levando em conta que o *nós inclusivo* é configurado por um *eu* e um *tu*, ele acaba, pelo valor subjetivo que esses dois usos pronominais recebem, sendo mais subjetivo do que o *nós exclusivo* que, por sua vez, congrega um *eu* e um *ele* – um valor subjetivo mais um valor objetivo. Assim, esse conjunto pronominal canônico no discurso científico se ordenaria da seguinte forma (ver figura 5):

Figura 5 – Conjunto pronominal canônico no discurso científico em relação aos graus de subjetividade

Mais subjetivo			**Mais objetivo**
Eu	Nós inclusivo	Nós exclusivo	Ele

Fonte: Elaboração própria.

Voltando ao discurso antropológico, temos o uso canônico da primeira pessoa do singular para a sua construção. *Tristes trópicos* não se mostra diferente. Embora, como apontamos, não seja possível considerá-lo como apenas etnográfico, o uso da primeira pessoa do singular se mostra em todo o livro, inclusive nos usos de um discurso etnográfico, que, como também apontamos, é acentuado durante todo o texto. Abaixo, um exemplo desse uso, para a descrição de uma prática alimentar comum entre os Nambiquara, segundo Lévi-Strauss, no período de seca:

> Diversas vezes partilhei dessas diabólicas brincadeiras de comidinha, que durante meio ano são para os Nambiquara a única esperança de não morrerem de fome. Quando o homem, calado e cansado, volta para o acampamento e joga de lado um arco e flechas que não foram usados, tira-se da cesta da mulher um sortimento comovente: algumas frutas alaranjadas da palmeira 'buriti', duas grandes aranhas-caranguejeiras venenosas, minúsculos ovos de lagarto e alguns desses bichos; um morcego, coquinhos da palmeira 'bocaiuva' ou 'buguaçu', um punhado de gafanhotos. As frutas de polpa são esmagadas com as mãos numa cuia cheia de água, os cocos, quebrados a pedradas, os bichos e as larvas, enterrados todos juntos nas cinzas; e devoram alegremente essa refeição, que não bastaria para aplacar a fome de um branco mas que aqui alimenta uma família. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 305)

Aqui, um sujeito oculto na primeira pessoa do singular se manifesta para descrever essa prática alimentar. Note como o efeito de sentido gerado pela experiência narrada em primeira pessoa proporciona uma quantificação subjetiva sobre o valor atribuído à refeição. Não apenas uma quantificação subjetiva, mas também uma comparação entre dois diferentes valores que descrevem um mesmo objeto – a quantidade de comida:

> Tanto o sentimento de falta quanto a impressão de excesso pressupõem a intermediação de um avaliador, o chamado destinador julgador, que, no interior de um quadro axiológico, estabelece seus parâmetros de medida (TATIT, 2011, p. 38).

Para os Nambiquara, essa comida está, no mínimo, em boa medida: “devoram alegremente essa refeição”. Já para os valores de europeu do etnógrafo, essa refeição “não bastaria para aplacar a fome de um branco”. Aliás, há uma valoração ainda mais disfórica a essa comida, do ponto de vista do narrador. Lévi-Strauss chega a alcunhar essas refeições como “diabólicas brincadeiras de comidinha”. Assim, o uso da primeira pessoa, aqui, a partir de seu valor subjetivo mais intenso, permite que a avaliação operada seja construída a partir de um ponto de vista marcado, não se escondendo através de graus menores de objetividade, como aponta Cardoso de Oliveira, permitindo, assim, o fazer interpretativo do enunciatário ler de forma mais nítida que a avaliação parte do interior do quadro axiológico válido para o etnógrafo. Pode ser uma estratégia discursiva que minimize alguns dos efeitos nocivos da autoridade etnográfica.

2.3.2.2 O “estar lá” e a sinestesia

A construção de um texto que se valha das sinestesias parece uma outra possibilidade discursiva que permita o efeito de sentido “estar lá”. Levando em conta o que dissemos no tópico “2.2.1 Etnografia e sinestesia”, as sinestesias possibilitam uma construção textual com ares mais realistas, pelo simulacro iconizado de realidade que podem proporcionar. Embora não queiramos dizer que as sinestesias, a partir da figurativização de diferentes ordens sensoriais, sempre proporcionam esse efeito no texto, não podemos deixar de constatar que essa é uma das possibilidades latentes em construções textuais que dela se valem.

Em *Tristes trópicos*, vemos que as sinestesias ocorrem por duas de suas características composicionais. Primeiro, sua herança simbolista que, como tal, sempre destaca a importância das sinestesias – as *correspondances* baudelaireanas – para a construção de seu texto. Assim, o uso desse tipo de recurso, através da figurativização, manifesta essa que é uma das principais figuras de linguagem do simbolismo (DARDE, 2020, p. 123). Abaixo, um exemplo desse tipo de uso, onde há correspondências entre o som da palavra *Brésil* e um cheiro de incenso:

> O Brasil esboçava-se em minha imaginação como feixes de palmeiras torneadas, ocultando arquiteturas estranhas, tudo isso banhado num cheiro de defumador, detalhe olfativo introduzido sub-repticiamente, ao que parece, pela homofonia observada de forma inconsciente entre as palavras *Brésil* e *grésiller* [“Brasil” e “crepitar”], e que, mais do que qualquer experiência adquirida, explica que ainda hoje eu pense primeiro no Brasil como num perfume queimado. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 50)

Segundo, com o ideal etnográfico de tradução de uma experiência de campo, a inspiração simbolista de *Tristes trópicos* acaba atribuindo um valor ainda mais tônico à textualização dessa experiência de campo, levando em conta a necessidade do sensível presente nos escritos etnográficos. Queremos dizer que o uso das sinestesias reforçam a escrita ao falar sobre as vivências descritas, por uma característica que é inerente à percepção: como aponta Zilberberg (2005, p. 89), um sujeito sente o mundo através de seus canais sensoriais em simultaneidade; isso configura a sinestesia como a regra do contato desse sujeito com o mundo. Levando isso em conta, podemos dizer que o uso de sinestesias figurativizadas contribuem para que o efeito de sentido "estar lá" seja construído. Isso porque, a partir das experiência da percepção apontadas por Zilberberg, uma tradução "mais fiel" sobre as experiências vividas pode ser construída quando o texto cria um simulacro dessa percepção com o auxílio da sinestesia textualizada.

* * *

Não pretendemos, nesta dissertação, ser exaustivos nas estratégias discursivas usadas para a construção do efeito de sentido "estar lá". O que propusemos até aqui foi uma pequena abertura que permitirá abordagem mais detida sobre esse assunto em momento futuro. De todo modo, se elencamos os usos que aqui descrevemos da debreagem actancial e da sinestesia nos discursos etnográficos, o fizemos porque eles demonstram algum relevo nessa área do conhecimento. O primeiro uso, geral na antropologia, se mostrou presente também em *Tristes trópicos*, configurando-o como de um estilo enunciativo em consonância com os cânones dessa discursividade. Já as sinestesias, herança simbolista, ao menos na forma que são manifestadas, nos parece algo particular a *Tristes trópicos*, embora esse tipo de uso aponte para um aprofundamento da descrição etnográfica, levando em conta a necessidade do sensível nesse tipo de escrita. Não temos condição, por hora, de inferir se essa é uma voga nos escritos etnográficos, mas ressaltamos que as sinestesias cumprem um papel importante em *Tristes trópicos* e podem servir de inspiração, ao menos, para escritos etnográficos que tentem se ater a práticas de tradução da experiência de campo com maior rigor, a respeito do sensível que exala do campo.

3. DUAS PROPOSTAS TEÓRICAS PARA ABORDAR A FIGURATIVIZAÇÃO SONORA

Neste capítulo abordaremos duas propostas teóricas formuladas para esta dissertação. A primeira proposta diz respeito a uma especificidade da figurativização sonora pela língua: em textos verbais escritos, entre os canais sensoriais, o auditivo é o único que pode ser evocado tanto no plano do conteúdo quanto no plano da expressão. Isso coloca a figurativização sonora em condição privilegiada na língua. A segunda proposta trata de aspectos morfológicos que possibilitam a organização do tratamento dos diferentes tipos de figurativização sonora que um texto verbal pode apresentar, a partir do critério organizacional da trilha sonora na teoria do cinema.

Apesar de essas propostas poderem dar conta de problemas colocados em outros contextos analíticos, construímos aqui uma reflexão restrita aos problemas levantados pela análise de *Tristes trópicos*.

3.1 A AMBIVALÊNCIA POSSÍVEL DOS SONS NA SEMIOSE DA LÍNGUA ESCRITA

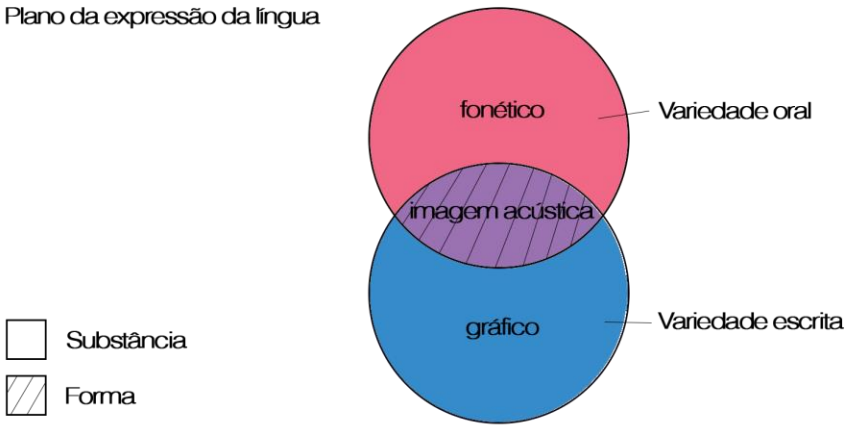
É notável que, entre os elementos sensoriais que podem ser figurativizados em um texto verbal escrito, o som tenha um estatuto peculiar. Diferente do tato, paladar, olfato e visão, a audição é, no uso convencional da língua escrita, evocável tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo. Claro que há exemplos que coloquem a evocação da visão como possíveis também pelo plano da expressão, como acontece com a poesia concreta. Mas, esse é um uso muito marginal da língua escrita, diferente do uso convencional das onomatopeias ou descrição de pronúncias, por exemplo, que acionam, justamente, o plano da expressão dessa linguagem para construir uma figurativização.

Na escrita, é possível figurativizar um som para além de uma criação restrita ao conceitual, mas também a partir de desdobramentos de sua imagem acústica. Sobre isso, uma objeção pode ser posta: as palavras escritas não emitem sons. É inegável que não. A escrita manifesta-se através de uma visualidade. Mas há particularidades em sua relação com a língua oral que deixam essa possibilidade como latente. Primeiro é preciso notar que, apesar de serem sistemas em que as substâncias dos planos da expressão são construídas a partir de canais sensoriais diferentes, podemos considerar que a escrita só existe em relação de dependência com a língua oral, segundo o que nos aponta Saussure (2012, p. 58): em algum sentido parecido com a partitura musical, a escrita é um meio gráfico de conversão de

sonoridades que produzirão sentido a partir da semiose. A escrita alfabética “visa a reproduzir a série de sons que se sucedem na palavra” (SAUSSURE, 2012, p. 60). Essa relação de dependência possibilita um fenômeno de vinculação de um som a uma manifestação visual, se considerarmos a escrita em sua característica de conversão do plano da expressão da língua oral para uma manifestação visual. Segue-se a isso que entre escrita e língua oral há uma identidade, no limite, ou, no mínimo, uma equivalência no plano do conteúdo (GREIMAS, 1976, p. 18). Logo, a figurativização, fenômeno de linguagem que está contido no plano do conteúdo, mesmo que realizada na escrita, pode trazer ao plano do conteúdo a forma do plano da expressão quando figurativiza um som, já que possui um vínculo inseparável com a língua oral.

Queremos dizer que o liame que pode estabelecer uma correspondência entre escrita e língua oral, no caso que tratamos, é a possibilidade de compartilhamento de uma mesma forma do plano da expressão. Não é a substância do plano da expressão de cada uma dessas manifestações da língua que possibilita a figurativização sonora aqui abordada, já que na escrita ela é visual e na língua oral ela é sonora. Acontece que, em ambos os planos da expressão, a forma corresponde àquilo denominado por Saussure como *imagem acústica*, pois ambas variedades da língua, na forma do plano da expressão, não lidam com um fenômeno físico em si, mas com sua impressão psíquica (SAUSSURE, 2012, p. 106). Considerando a dependência da escrita com a língua oral, podemos derivar que a partir dessa pode-se evocar as sonoridades da imagem acústica, como uma partitura também possibilita a evocação de uma performance musical. Descrevemos essa particularidade da língua no diagrama a seguir (ver figura 6):

Figura 6 – Configuração do plano da expressão da língua



Fonte: Elaboração própria.

Esse tipo particular de figurativização sonora, ao replicar a forma do plano da expressão no plano do conteúdo, cria, por derivação, uma semantização do som, possibilitando a descrição secundária geral vista na fórmula "um som produzido por algo". Apesar disso, a base para esse tipo de figuratividade possui um grau maior de motivação possibilitado pela sensorialidade sonora latente de ser evocada pela escrita. Ao comentar sobre as onomatopeias, Ullmann nos entrega uma reflexão que também pode se adequar à figurativização sonora que aqui tratamos, assumindo que há uma mútua dependência entre som e sentido, nesses casos:

> É uma condição *sine qua non* da motivação fonética que exista alguma semelhança ou harmonia entre o nome e o sentido [ou, em termos semióticos, entre o plano da expressão e o plano do conteúdo]. Os sons não são expressivos por si mesmos; só quando se ajustam ao significado é que suas potencialidades onomatopaicas tornam-se manifestadas. (ULLMANN, 1976, p. 98-9, tradução nossa[10])

Não é apenas o "um som produzido por algo" do significado que está em jogo, mas também a pressuposta semelhança entre plano da expressão e mundo natural que age de forma particular nesse ínterim. É importante notar que essa semelhança é pressuposta porque não se funda numa analogia transcendental entre plano da expressão e mundo natural, mas em um contrato estabelecido entre enunciador e enunciatário que coloca em jogo um *fazer crer* no valor icônico da figurativização. Estabelece-se, assim, uma tentativa de persuasão do enunciatário a interpretar esse tipo de figurativização como dotada de maior efeito de realidade.

De forma geral, a figurativização é uma estratégia enunciativa que busca a construção de um efeito de realidade através do discurso (BARROS, 1988, p. 117-8). Entretanto, a questão que nos é colocada diz respeito ao efeito de maior grau de motivação específico desses sons que são figurativizados a partir de um lastro no plano da expressão para além do *quantum* mínimo necessário para a semiose, que redunda em um efeito de realidade ainda maior. Isso é possível pelo procedimento de *iconização*, que investe na figurativização com algumas particularidades, possibilitando produzir uma *ilusão referencial*, orientada por fatores culturais (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 223). Em semióticas visuais, como na fotografia e nas artes plásticas, por exemplo, o caráter "icônico" das construções visuais é melhor

---

[10] "Es una condición *sine qua non* de la motivación fonética el que haya alguna semejanza o armonía entre el nombre y el sentido. Los sonidos no son expresivos por sí mismos; solo cuando acontece que se ajustan al significado es cuando sus potencialidades onomatopéyicas cobran realidad."

entendido pela semelhança possível culturalmente estabelecida entre a “realidade” e os elementos visuais de seus textos, principalmente em relação ao suporte de manifestação de suas produções. Na língua há um fenômeno parecido, considerando que seu suporte de manifestação é o som: algumas construções nessa semiótica tem maior valor de iconicidade por terem grau maior de motivação – a onomatopeia é o exemplo clássico. É necessário frisar que a iconização não se relaciona necessariamente com o suporte de manifestação, mas é, sobretudo, uma construção figurativa exacerbada que pode produzir a ilusão referencial. Mas, acontece que, quando há a confluência dessas duas características – suporte de manifestação e figurativização relacionada à sensorialidade desse suporte – há uma abertura maior para essa possibilidade de efeito de realidade.

Ao menos para o domínio dessa dissertação, encontramos duas formas recorrentes de figurativização a partir do som evocado pelo plano da expressão: as onomatopeias e algumas descrições de pronúncias. Convém que abordemos essas possibilidades de uso linguageiro a partir do que estamos desenvolvendo nesta seção.

Segundo o Houaiss (2009, p. 1388), as onomatopeias são “formação de uma palavra a partir da reprodução aproximada, com os recursos de que a língua dispõe, de um som natural a ela associado”. A definição nos é boa porque está dentro dos limites epistemológicos que trabalhamos: ela trata do caráter relativamente motivado da onomatopeia e de sua dependência ao sistema da língua (cf. SAUSSURE, 2012, p. 109; FIORIN, 2011, p. 60-1). Os usos onomatopaicos, no geral, podem ser de dois tipos. Um primeiro, que podemos chamar de convencional, engendra as onomatopeias já lexicalizadas, como “tique-taque” e “atchim”. O outro uso, que podemos chamar de não-convencional, utiliza as possibilidades fonéticas contidas na língua para a criação de figurativização de sons. Tem seu uso consagrado nas histórias em quadrinhos (MEIRELLES, 2007, p. 159), mas aparece de forma marginal em outras linguagens. Um exemplo, deste uso onomatopaico, extraído de *Tristes trópicos*, em que onomatopeias figurativizam o som produzido por remos:

> Deixamos os remadores escalonar os ritmos recomendados. Primeiro, uma série de pancadinhas, pluf, pluf, pluf..., depois, a entrada no rio, em que duas batidas secas na beira da piroga se intercalam entre as remadas, tra-pluf, tra, tra-pluf, tra..., por último, o ritmo de viagem em que o remo só mergulha uma vez em duas, reduzido, na próxima vez, a uma simples carícia à tona, mas sempre acompanhado por uma batida e separado do movimento seguinte por outra, tra-pluf, tra, ch, tra, tra-pluf, tra, ch, tra… (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 348)

Em alguns casos, a descrição de pronúncias pode ter um efeito parecido com as onomatopeias, de figurativizar algo a partir de uma replicação do plano da expressão no plano do conteúdo. Em especial, esse tipo de uso figurativiza o falar humano. Pode ser tanto a tentativa de tradução de um fenômeno físico – elementos acústicos da fala humana – para a escrita, quando alguma particularidade do plano da expressão do discurso reportado. A diferença é que no segundo caso há uma interdiscursividade necessária, enquanto que no primeiro, não[11]. Um exemplo do primeiro caso pode ser visto na descrição de algumas palavras do léxico nambiquara em *Tristes trópicos*:

> Ajudado pela boa vontade e pela vivacidade de espírito dos indígenas, eu ia aprendendo, pois, um nambiquara rudimentar. Ainda bem que a língua inclui palavras mágicas – *kititu* no dialeto oriental, *dige*, *dage*, ou *tchore* nos outros lugares – que basta acrescentar aos substantivos para transformá-los, em verbos completados, se for o caso, por uma partícula negativa. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 297)

Como exemplo do segundo caso podemos ver um comentário sobre uma tentativa de comunicação com um Bororo: "Atracamos, tentamos nos comunicar; eles só conhecem uma palavra em português: 'fumo', que pronunciam 'sumo'" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 227).

Ao tratar sobre algumas tendências maiores à motivação que alguns tipos de palavras possuem, Ullmann (1976, p. 93) comenta que as onomatopeias possuem uma motivação fonética, ideia produtiva para nosso trabalho. Na verdade, além das onomatopeias, o tipo de descrição de pronúncias que estamos trabalhando nesta seção também se baseia em uma motivação desse tipo, já que depende do sistema fonético da língua para que se possa realizar. Para nosso escopo, então, podemos chamar o tipo de figurativização que se baseia na sonoridade proporcionada pelo plano da expressão como *figurativização foneticamente motivada*.

Esses casos nos fazem notar que em seus usos há a possibilidade de exacerbação sensível pelo relevo que atribuem ao plano da expressão, em especial a partir da sensorialidade que recobre a figurativização, que a dota de efeito de realidade. Considerando a confluência entre a figurativização sonora relacionada à sensorialidade proporcionada pelo suporte da língua, o recobrimento figurativo especial que se associa pode, mais notadamente, atribuir iconicidade à figurativização. Em outras palavras, pode proporcionar a ilusão referencial. Esse potencial poderá ser observado em manifestações extraídas de *Tristes*

---

[11] "O discurso reportado é a citação, pelo narrador, do discurso de outrem e não apenas de palavras ou sintagmas. É a inclusão de uma enunciação em outra." (FIORIN, 1996, p. 72)

trópicos na seção "4.1 *Tristes trópicos* e os sons no plano da expressão" desta dissertação. Assim, essa breve introdução ao problema serve para anunciar esse pressuposto teórico que serve como um dos direcionadores desta pesquisa e que, talvez, poderá servir para outras empreitadas parecidas.

Mancini (informação pessoal)[12] propõem que o sensível, nos textos, se organiza em fatores passionais e sensoriais, alocados, respectivamente, no plano do conteúdo e no plano da expressão. Assim, ao lidar com o sensível, podemos tratá-lo em cada um dos lados da semiose, possibilitando uma delimitação ajustada para a análise. Considerando isso, o que estamos aqui propondo restringe um ponto dentro dessa organização sensível e sensorial proporcionada pelo plano da expressão. Tratamos especialmente da semiose que replica, no plano do conteúdo, a forma da expressão, limitando-se às figurativizações foneticamente motivadas. Por isso, por exemplo, o semissimbolismo, fenômeno baseado em usos particulares da forma do plano da expressão para criar uma significação peculiar a partir da correspondência entre categorias dos dois planos da semiose (cf. TATIT, 2014, p. 366-8), não será um dos focos de nossa abordagem, nem também outros fenômenos restritos ao plano da expressão, como rimas, aliterações e assonâncias, embora possam aparecer em nosso *corpus*.

O caráter sensível das onomatopeias já foi notado por Ullmann. Essa característica, que o semanticista chama de "emocional", coloca certas restrições em seus usos mais canônicos:

> certas situações e ambientes são propícios para a onomatopeia, enquanto outros são praticamente impermeáveis a ela. Florescerá na fala emotiva e retórica, cujo efeito geral contribui para reforçar. Estará também à vontade nas formas de linguagem espontâneas, expressivas e não sofisticadas, tais como nas conversas entre crianças, na linguagem familiar e popular, e nos dialetos e gírias. O poeta e o escritor de prosa artística explorarão ao máximo esses recursos. Por outro lado, as variedades de estilo mais restritas, neutras e afirmativas utilizadas pelos cientistas, diplomatas, funcionários públicos, comerciantes etc., terão pouco ou nenhum espaço para a onomatopeia; nestas formas não emotivas do uso da língua a expressividade estaria fora de contexto e raras vezes se manifestará. (ULLMANN, 1976, p. 101, tradução nossa[13])

---

[12] MANCINI, Renata. **Distinção sensorial/sensível**. Destinatário: Renato Albuquerque de Oliveira. [São Paulo], 26 de maio de 2021. 1 mensagem eletrônica

[13] "ciertas situaciones y ambientes son propicios para la onomatopeya, mientras que otros son prácticamente impermeables a ella. Florecerá en el habla emocional y retórica, cuyo efecto general contribuye a reforzar. Estará también a sus anchas en las formas de lenguaje espontáneas, expresivas y no sofisticadas, tales como la charla de los niños, el habla familiar y popular, y los dialectos y gemianías. El poeta y el escritor de prosa artística explotarán hasta el máximo estos recursos. Por otro lado, las variedades de estilo más restringidas, neutras y positivas utilizadas por los científicos, diplomáticos, funcionarios públicos, comerciantes, etcétera, tendrán poco o ningún espacio para la onomatopeya; en estas formas no emocionales de locución la expresividad estaría fuera de lugar y rara vez hará acto de presencia."

Podemos pensar, então, que a práxis enunciativa ditará uma maior ou menor abertura à entrada das onomatopeias no discurso, de acordo com sua maior ou menor afeição aos relevos sensíveis que configuram o estilo enunciativo vigente. Se a intuição de Ullmann estiver correta, podemos dizer que as onomatopeias são duplamente condicionadas pelo sensível: tanto pelo seu caráter sensorial, que a caracteriza como uma figura foneticamente motivada, quanto por seu caráter discursivo, da ordem da práxis enunciativa, que obedece a proposta de Ullmann.

Com isso, chegamos à principal diferença entre os dois modos de figurativização foneticamente motivados que aqui trabalhamos. Enquanto as onomatopeias possuem canonicamente um duplo condicionamento sensível, as descrições de pronúncias seriam condicionada sensivelmente de maneira geral apenas por seu valor sensorial, já que esse tipo de uso pode ser operado tanto nos discursos mais emotivos quanto nos menos emotivos – para usarmos a tipologia de Ullmann – sem prejuízo do estilo enunciativo vigente.

Um último comentário: embora a antropologia seja também um discurso científico, ela prima pelo sensível – o emotivo de Ullmann – em sua produção. Assim, a proposta de Ullmann precisa ser matizada em seus termos mais restritos, embora a ideia geral que distingue discursos que se valham mais ou menos de elementos sensíveis possa ser proveitosa para nossos propósitos.

3.2 A TRILHA SONORA DE *TRISTES TRÓPICOS*

A teoria cinematográfica nos apresenta uma inspiração metodológica para a categorização dos usos sonoros no plano do conteúdo de *Tristes trópicos*. O conceito de *trilha sonora* pode se mostrar útil para realizarmos a categorização das evocações sonoras contidas neste livro. Nesse campo do conhecimento, trilha sonora é definida como o conjunto dos elementos sonoros: vozes, ruídos, música e, também, silêncio (ALVES, 2012, p. 91). Apesar de estarmos falando de semióticas de diferentes ordens – *Tristes trópicos* é manifestado por uma semiótica linguística, o cinema é manifestado por uma semiótica sincrética –, um corte analítico possibilita que, a partir de uma perspectiva sistêmica, alguma convergência se mostre. Podemos, então, pensar que é possível a organização da figurativização sonora de *Tristes trópicos* a partir da ideia de trilha sonora. Considerando esse ponto de vista, para que essa proposta seja adequada aos nossos propósitos, alguma adequação precisa ser operada.

A respeito da *voz*, o cinema a define como o conjunto dos elementos linguísticos orais, sejam os diálogos ou o *voice-over* (narração), mas também o *walla* (vozerio, uma massa de vozes ou murmúrios no fundo da cena) (ALVES, 2012, p. 92). Aqui, surge-nos um problema. Essa definição é construída pensando-se no simulacro possível de ser manifestado pelo plano da expressão do cinema, já que o *walla* nem sempre produz algum som linguisticamente inteligível. Aliás, por mais que às vezes alguma manifestação linguística do *walla* possa ser compreendida, seu principal uso é acionado para construir ruídos que figurativizem um número razoável de pessoas falando em simultaneidade, sendo que, surgindo alguma compreensão do que é dito em *walla*, isso não é necessariamente a intenção em seu uso e também não é canonicamente usada como elemento importante para a narrativa. Consideramos *walla* como um tipo específico de figurativização sonora que figurativiza ruídos produzidos pelo som de pessoas falando em grupo ou sozinhas, mas sem identificação necessária do material linguístico que essas falas produzem. Por isso, reduzem-se a impressões gerais sobre o som da voz humana e não são manifestadas em discurso direto, por exemplo. Considerando o lugar que o cinema ocupa no Ocidente, é de se esperar que um enunciatário embebido nesses valores interpretaria esse tipo de figurativização de modo semelhante ao que acontece no cinema: uma massa de voz não necessariamente distinguível linguisticamente.

Além do *walla*, o grupo da trilha sonora que caracteriza *Tristes trópicos* também é composto por outros elementos que figurativizem a voz humana, que será restringido pela figurativização produzida a partir do nível do narrador. Essa distinção se faz necessária para que esse conceito não seja colocado em inoperabilidade, dado que pareceria muito natural atribuir ao nível da enunciação a criação de uma voz. Assim, uma totalidade absurda se manifestaria, deixando o analista preso à indefinição absoluta. Portanto, essa definição se aplica à busca de uma operacionalidade.

O segundo conceito implicado na ideia de trilha sonora é o *ruído*, definido no cinema como os "sons que não sejam claramente musicais nem linguísticos" (ALVES, 2012, p. 92). A definição aqui é negativa, mas podem dar um princípio de ideia do que o ruído pode ser. Entretanto, para nossos propósitos, há algumas imprecisões que precisam ser resolvidas. A primeira dela diz respeito à afirmação de que, entre os ruídos, estão todos os sons não linguísticos. Essa afirmação ressoa algum problema, considerando a definição de "linguístico". Em semiótica e linguística, é considerado linguístico aquilo produzido pela língua, logo, dotado de significação, a partir de uma semiose. Nesse sentido, o *walla*, por exemplo, não pode ser sempre considerado como elemento linguístico porque nem sempre

produz significação linguageira. Ou seja, o *walla* é, dependendo do caso, não linguístico. Então, se fôssemos levar à risca, esse uso poderia também ser considerado como integrante da categoria ruído. Mas, como acreditamos ser mais produtivo para a descrição da figurativização sonora, o *walla* é uma figurativização possível da voz humana. Assim, uma melhor definição de ruído, provisória por enquanto, trocaria "sons não linguísticos" por "sons não figurativizados como voz humana".

O segundo problema diz respeito à denominação "ruído". Na teoria da informação, ciência irmã da semiótica, "ruído designa tudo o que provoca uma perda de informação no processo da comunicação" (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 386). Por ser um conceito clássico nas ciências da linguagem, nos parece contraproducente utilizar a mesma denominação.

Outro fator importante nesse problema diz respeito a um conflito com uma concepção de certa musicologia: a música, no fundo, seria um equilíbrio estabelecido pelas culturas em um ponto do *continuum* que relaciona, em extremos, os sons organizados e os ruídos (WISNIK, 1989, p. 30). Assim, a música também é, em diferentes doses, constituída de ruídos. Por derivação, também é sensível à semiótica essa definição, já que a distinção som/ruído, como operada por Wisnik, é uma das influências para a construção do conceito de andamento (TATIT, 1997, p. 90-2).

Seguindo essa toada, se continuássemos na mesma denominação de ruído como proposto pela teoria do cinema, esvairia a associação dos elementos encarados com uma significação de ruído que é mais próxima à semiótica. Porque, no final das contas, o que é considerado ruído, mesmo no cinema, são sons organizados, com uma delimitação precisa em seus usos em figuratividade e valores empregados no plano do conteúdo. Assim, para evitarmos esses possíveis ruídos, decidimos chamar nosso conceito de *sons ambientais*, que definimos como as figurativizações realizadas para evocar algum aspecto de uma paisagem sonora. São momentos no enunciado em que há descrição de coisas como "som de passos", "vento uivante que vem daquele morro", "tilintar infernal e infinito da fábrica de filtros", "um passarinho na gaiola que canta uma música doce, agradável e desesperadora" etc..

Como o terceiro conceito formador da trilha sonora, temos a *música*. Apesar de sua configuração autoevidente, é necessária uma delimitação, para a adequação de seu uso na análise semiótica. Essa categoria enquadraria as descrições contidas em algum texto que se referem a uma intencionalidade cultural na significação daquilo que se enuncia como música. Por isso, "um passarinho na gaiola que canta uma música doce, agradável e desesperadora" não poderia ser considerado como um exemplo de figurativização musical, mas "um xamã

que canta e conta o mito do desaninhador de pássaros ao som de flautins, flautas e flores" pode ser considerado como um exemplo desse tipo de figurativização. Isso deriva de ideias vindas da etnomusicologia, que definem a música como a atribuição de significados musicais a certos sons humanamente organizados (BLACKING, 2007, p. 2013) e que é apenas concretizada na performance dessa organização musical dos sons (SMALL, 1998, p. 8). Assim, o exemplo "uma partitura da 9ª sinfonia de Beethoven" não poderia ser considerado como participante desse tipo figurativização, enquanto o exemplo "ele, no alto de seus 57 anos, estranhamente não estranhava aqueles jovens na *rave* dançando uma versão *techno* da 9ª sinfonia" poderia.

Por fim, o quarto e último conceito que constrói a ideia de trilha sonora é o *silêncio*. No cinema,

> o aproveitamento de momentos de silêncios [...] é uma forma de realçar para o espectador, situações fundamentais para a compreensão desejada da narrativa. Desta forma, ao não ouvir determinados sons que supostamente deveriam acompanhar a imagem, o espectador encontra-se ligado ao estado de espírito de certo personagem. (ALVES, 2012, p. 94)

Em nossa proposta, o silêncio pode causar efeitos parecidos, embora não seja manifestado por uma ausência no plano da expressão, como se passa no cinema. Para os fins que aqui buscamos, podemos considerar o silêncio de duas maneiras. A primeira é a sua figurativização, ao ser mencionado que dada situação demonstra ausência de som, independentemente de como isso seja figurativizado. A outra maneira do silêncio poder ser evocado tem a ver com uma maior ou menor densidade de evocações sonoras encontradas em momentos específicos de um texto. Este último efeito de sentido se relaciona, de forma ampla, à economia de sentido mais geral do texto, ao associar mais ou menos evocações sonoras a uma determinada parte da obra, atribuindo, relacionalmente, uma significação contrastiva aos acúmulos de figurativizações sonoras ou à falta delas, que caracterizaria silêncios ou, ao menos, momentos mais silenciosos.

Essa proposta se mostra frutífera para a análise de *Tristes trópicos* a partir da perspectiva que adotamos, como veremos no próximo capítulo. Isso demonstra que talvez ela possa servir como auxílio para outros trabalhos que precisem analisar um texto verbal escrito em suas figurativizações sonoras, atribuindo um modelo classificatório e descritivo para esse tipo de figurativização.

4. DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS FIGURATIVIZAÇÕES SONORAS EM *TRISTES TRÓPICOS*

Considerando os pressupostos teóricos que anunciamos até aqui, faremos análise sob essas perspectivas para mostrarmos sua aplicabilidade em um escrito etnográfico. Como também já foi anunciado, a análise se deterá em cenas de *Tristes trópicos* onde haja alguma figurativização sonora e que pressuponha o caráter empírico da etnografia.

Deve-se também notar que a análise será dividida em dois conjuntos: primeiro nos deteremos em momentos em que há predominância de evocações sonoras contidas no plano da expressão e, depois, em momentos em que há predominância de evocações sonoras contidas no plano do conteúdo. Considerando a ideia de trilha sonora, que poderia orientar todas as figurativizações sonoras de *Tristes trópicos*, essa divisão não se faria necessária. Entretanto, para darmos relevo à particularidade contida nas figurativizações foneticamente motivadas, achamos por bem a divisão, como forma de apontar, de maneira mais nítida, as especificidades desse tipo de figurativização sonora que se vale do plano da expressão. Claro que esses momentos não serão sempre exclusivamente sonoros e, na verdade, é muito comum que seja apresentada uma tendência a uma figuratividade sinestésica nos excertos selecionados, como a análise indicará, além de não apresentarem exclusivamente apenas uma figurativização sonora no plano da expressão ou no plano do conteúdo.

As análises, em geral, terão um formato de vinhetas, já que escolhemos abordar pequenas cenas onde há alguma evocação sonora. Essas pequenas análises localizadas possibilitarão uma sistematização discutida na conclusão desta dissertação.

Por fim, também convém notar que não analisaremos apenas a figurativização nos trechos selecionados, mas também outros elementos importantes para a construção do sentido. Acontece que as figurativizações orientarão o caminho mais geral das análises, ou seja, serão os disparadores para a reflexão que aqui construímos: não descartaremos alguma questão que se faça relevante para a economia geral do sentido em tal ou tal momento de *Tristes trópicos* e que se mostre vinculada a alguma figurativização sonora, especialmente.

4.1 *TRISTES TRÓPICOS* E OS SONS NO PLANO DA EXPRESSÃO

Levando em conta o recorte selecionado, encontramos treze entradas em que algum elemento do plano da expressão é acionado para figurativizar a sensorialidade do som. Dentro dessa seleção, nota-se que os usos para esse tipo de escolha discursiva foram os seguintes:

cinco usos onomatopaicos e oito eventos onde há descrição de pronúncia. Também notamos a presença de rimas, outro elemento do plano da expressão. Mas, como não fora feito um levantamento sistematizado de suas recorrências, preferimos tratá-las como elemento secundário na análise. A seguir, a análise será apresentada e há casos em que mais de um uso do som no plano da expressão pode ser evocado. Dada essa condição, escolhemos uma divisão que aloque o modo em que determinado uso do som no plano da expressão se faz de forma mais saliente.

Também é notória a ausência de alguma figurativização foneticamente motivada no trecho de *Tristes trópicos* em que se detém sobre os Cadiueu. Nossa hipótese é que a falta se dá pelo relevo que esse povo dá à visualidade, redundando em uma escrita que, para espelhar essa característica, também dá relevo a essa qualidade sensorial. Podemos dizer que, nesse sentido, a tradução da experiência de campo de Lévi-Strauss tentou levar em conta isso na escrita.

4.1.1 Onomatopeias

As onomatopeias são definidas por Saussure como uma "imitação aproximativa e já meio convencional de certos ruídos" (2012, p. 109). No capítulo 3 comentamos mais sobre esse uso, se o leitor precisar recapitular algo da discussão que propomos. Em *Tristes trópicos*, as onomatopeias apresentam um papel bastante relevante em algumas descrições de sensorialidades que se supõe experienciadas por Lévi-Strauss. Na verdade, na maioria das vezes, elas excedem, em algum sentido, os sons convencionais das onomatopeias e há uma criação sonora através das possibilidades fonéticas da escrita para descrever alguns sons que foram ouvidos no trabalho de campo. Ou seja, em geral não se faz uso de onomatopeias lexicalizadas. A única exceção ao uso de onomatopeias não convencionais é uma menção ao "cri-cri", para fazer alusão ao ruído que fazem os grilos. Ainda assim, como se verá, isso é feito em um processo de tradução intersemiótica e não apenas como descrição que se refira diretamente ao som dos grilos, além de não ser uma onomatopeia inscrita na versão original de *Tristes trópicos*.

Se os sons possuem o papel privilegiado que anunciamos – é possível ser evocado, na língua, tanto apenas no plano do conteúdo quanto também levando em conta alguma questão contida no plano da expressão –, acreditamos que a onomatopeia é a figura de linguagem que, por excelência, corporifica, digamos assim, esse papel dos sons. Afirmamos isso porque ela demonstra, em um mesmo signo linguístico, a possibilidade do som ocupar os dois lados da

semiose: as onomatopeias são “signo em que o significante não é apenas veículo do significado, mas o sentido é, de certa forma, recriado na expressão” (FIORIN, 2018a, p. 63).

Algo que também é relevante ser mencionado é o fato de algumas escolhas de tradução que culminaram em um resultado sonoro diferente do que se esperaria ao traduzir sons não convencionais, como alguns que foram criados para alguma descrição bem particular e que não possuem algum uso canônico. Explicamo-nos: no francês, “cui-cui” é a onomatopeia habitual utilizada para se traduzir um som genérico de passarinhos, que seria habitualmente traduzida, em português, como “piu-piu”. Mas, como em nosso *corpus* o que se traduz não é esse tipo de onomatopeia convencional, o que se esperaria era a tradução do som em seu valor fonético, dado específico empregado pelo enunciador da versão original. Por isso, achamos necessário, no caso das onomatopeias, um cotejo com a versão original, em francês, de *Tristes trópicos*.

Dito isso, vejamos como os usos onomatopaicos são apresentados em *Tristes trópicos* e quais efeitos de sensibilização podem despertar, junto com outros elementos textuais que os circundam.

4.1.1.1 A sensorialidade no navegar em um rio

Tristes trópicos apresenta as duas expedições etnográficas realizadas por Lévi-Strauss no então Estado do Mato Grosso, na década de 1930. Na segunda viagem, a mais longa e custosa, realizada entre maio de 1938 e janeiro de 1939 (LOYER, 2018, p. 166), o antropólogo sugere uma oposição bastante marcada entre duas condições morfoclimáticas dos trajetos que se refletia em seus estados de alma: tranquilidade na floresta e dificuldade no cerrado[14]. Ele partiu do cerrado, no Mato Grosso, e chegou até a Floresta Amazônica, no que hoje é o Estado de Rondônia. Inclusive, essa diferença geográfica é figurativizada pelo tipo de transporte utilizado para percorrer os trajetos: “após a desesperante cavalgada pelo planalto, eu me entregava ao encanto dessa navegação por um rio agradável cujo curso os mapas ignoram” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 347). Essa diferença, acreditamos, permitiu a Lévi-Strauss prestar atenção a certas sutilezas que a “desesperante cavalgada pelo planalto”, no lombo de seu burro, não permitiria. Selecionamos, a seguir, um desses momentos.

---

[14] Lévi-Strauss coloca que houve um momento de transição entre essas duas condições: “pouco a pouco a paisagem ia se modificando. As velhas terras cristalinas ou sedimentares que formam o planalto central davam lugar a solos argilosos” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 342). Apesar disso, coloca a relação entre a oposição morfoclimática e seu estado de espírito de forma marcada.

Na floresta, a bordo de uma piroga, uma espécie de canoa, Lévi-Strauss realiza um trecho de sua viagem, contado no capítulo “De piroga”. Estava em direção a um povo ainda não contactado pelos ocidentais modernos, segundo informações que obteve. “Não há perspectiva mais exaltante para o etnógrafo que a de ser o primeiro branco a penetrar numa comunidade indígena” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 346), afirma o antropólogo sobre esse destino. Entretanto, o pouco tempo e os recursos que tinha naquele momento, junto com o não domínio da língua desse povo – os Mondé – fez com que esse esforço fosse praticamente em vão. Apesar disso, no caminho que o levara até o povo, a amena viagem desperta seu atino para uma sutileza do trajeto.

O deslizar pela água, boiando em uma piroga, impulsionada pelo movimento dos remos, evoca sons, visualidade e estímulos táteis, trazendo uma possibilidade de leitura sinestésica pelo enunciatário. Na descrição de Lévi-Strauss, a cena:

> Deixamos os remadores escalonar os ritmos recomendados. Primeiro, uma série de pancadinhas, pluf, pluf, pluf..., depois, a entrada no rio, em que duas batidas secas na beira da piroga se intercalam entre as remadas, tra-pluf, tra, tra-pluf, tra..., por último, o ritmo de viagem em que o remo só mergulha uma vez em duas, reduzido, na próxima vez, a uma simples carícia à tona, mas sempre acompanhado por uma batida e separado do movimento seguinte por outra, tra-pluf, tra, ch, tra, tra-pluf, tra, ch, tra... Assim, os remos expõem alternadamente a face azul e a face laranja de sua palheta, tão leves sobre a água quanto o reflexo, ao qual pareciam reduzidos, dos grandes voos de araras que cruzam o rio e fazem cintilar todas juntas, a cada curva, seu ventre dourado ou seu dorso azul. O ar perdeu sua transparência da estiagem. De madrugada, tudo se confunde numa densa espuma cor-de-rosa, neblina matinal que sobe vagarosa do rio. Já faz calor, mas aos poucos esse calor indireto se define. O que era apenas uma temperatura difusa torna-se sol queimando em tal parte do rosto ou das mãos. Começamos a saber por que transpiramos. O cor-de-rosa ganha matizes. Surgem ilhotas azuis. Parece que a neblina se enriquece ainda mais, quando tudo o que faz é dissolver-se. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 348)

Primeiro daremos atenção ao aspecto sonoro desse trecho. Vamos realizar uma pequena reorganização dessas informações e sistematizá-las para nossa análise. O antropólogo faz uma construção verbal, a fim de evocar os sons desse momento. Vejamos as três variações sonoras do navegar na piroga (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 348):

(1) pluf, pluf, pluf...

(2) tra-pluf, tra, tra-pluf, tra...

(3) tra-pluf, tra, ch, tra, tra-pluf, tra, ch, tra...

Eis, aí, três variações das remadas de um navegador que dependem da potência do movimento do remo e lugar no trajeto. Atentemos a essas construções: as onomatopeias nos colocam uma variação sonora, que poderá formar uma "melodia", enquanto os sinais de pontuação ditam as pausas que, junto com a repetição estruturada das onomatopeias, orientarão o ritmo. Esses primeiros elementos mostram o uso de sons no plano da expressão. Outros elementos que permitirão a remontagem da cena, pelo enunciatário, estão contidos no plano do conteúdo e serão mostrados a seguir.

Além de sabermos de antemão a ação que se passa nesse momento – a travessia do rio Pimenta Bueno, de piroga –, o enunciatário também figurativiza o movimento dos remos (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 348):

(1) uma série de pancadinhas[15]

(2) duas batidas secas na beira da piroga se intercalam entre as remadas

(3) o remo só mergulha uma vez em duas, reduzido, na próxima vez, a uma simples carícia à tona, mas sempre acompanhado por uma batida e separado do movimento seguinte por outra

O movimento (1) é a saída da piroga da margem do rio; (2) é ela adentrando no rio e (3) é ela em ritmo de viagem. Uma interpretação possível dessa adequação do verbal para realizar uma construção sonora:

"pluf": som do remo impulsionando a piroga, ao "empurrar" a água

"tra": som do remo batendo na piroga

"ch": som do remo "acariciando" a superfície da água

",": pausa um pouco prolongada entre dois sons

"-": pausa curta entre dois sons

"…": repetição do trecho sonoro por duração indefinida

Apesar da obviedade do uso estritamente sonoro das onomatopeias, podemos reforçar a importância da transformação da escrita em função sonora, se fizermos uma comparação

[15] Os números indicam a associação dessa figurativização com a figurativização das onomatopeias mais acima.

com a versão original de *Tristes trópicos*. Nela (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 389), as onomatopeias usadas nesse trecho são *plouf*, *tra* e *sh* que soam, na pronúncia do francês e com as coerções que essa língua impõe, o mais próximo possível de *pluf*, *tra* e *ch* no português: na transcrição fonética, em francês soam como /pluf tʁa ʃ/ e em português /pluf tɾa ʃ/. Considerando as limitações da escrita e nas possibilidades contidas na tradução interlingual (JAKOBSON, 1995, p. 65), essa solução estabeleceu uma boa aproximação entre as expressões onomatopaicas que aqui se observa.

A sinestesia está contida na simultaneidade entre sons e visualidades evocáveis a partir da descrição dos sons do movimento dos remos: há uma tendência ao enunciatário associar as onomatopeias à visualidade da cena ou até a outros elementos sensíveis aí contidos. Falaremos disso mais à frente. Antes, vejamos como o enunciador figurativiza as visualidades nessa cena, para delimitar o simulacro que quer construir em seu discurso. Retomemos, então, o trecho:

> Assim, os remos expõem alternadamente a face azul e a face laranja de sua palheta, tão leves sobre a água quanto o reflexo, ao qual pareciam reduzidos, dos grandes voos de araras que cruzam o rio e fazem cintilar todas juntas, a cada curva, seu ventre dourado ou seu dorso azul. O ar perdeu sua transparência da estiagem. De madrugada, tudo se confunde numa densa espuma cor-de-rosa, neblina matinal que sobe vagarosa do rio. [...] O cor-de-rosa ganha matizes. Surgem ilhotas azuis. Parece que a neblina se enriquece ainda mais, quando tudo o que faz é dissolver-se. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 348)

Antes de descrever os sons do remar, o enunciador apresenta alguns elementos sobre a cena do deslocamento por piroga que estabelecem algumas visualidades em seu discurso. De forma verbal e em momento de predominância mais inteligível, ele descreve particularidades de aspectos técnicos da navegação por piroga e dos materiais e formatos desse objeto:

> Antes de mais nada, era preciso recuperar a prática da vida fluvial adquirida, três anos antes, no São Lourenço; conhecimento dos diferentes tipos de méritos respectivos das pirogas – escavadas num tronco de árvore ou feitas de tábuas unidas – que se chamam, segundo a forma e o tamanho, ‘montaria’, ‘canoa’, ‘ubá’ ou ‘igarité’, o hábito de passar horas de cócoras dentro da água que se insinua pelas fendas da madeira e que esvaziamos continuamente com uma pequena cuia; uma extrema lentidão e muita prudência para cada movimento provocado pela anquilose e que pode virar a embarcação: ‘água não tem cabelos’, se caímos pela borda, não temos onde nos agarrar. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 347)

Por fim, ainda uma terceira camada de estímulo físico – o tátil – está presente no excerto, dando ainda mais vigor à estratégia enunciativa adotada pelo enunciador, atribuindo mais uma camada sensorial e, consequentemente, elevando o grau de iconicidade contido nesse trecho e construindo uma figurativização com alto efeito de realidade:

> Já faz calor, mas aos poucos esse calor indireto se define. O que era apenas uma temperatura difusa torna-se sol queimando em tal parte do rosto ou das mãos. Começamos a saber por que transpiramos. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 348)

4.1.1.2 As onomatopeias que saúdam a chegada de um prato de mingau entre os homens Bororo

Os Bororo são um povo falante de uma língua da família Macro-Jê e habitam o território de Mato Grosso. Possuem uma instituição bem interessante, a *baitemannageo*: é a chamada "casa-dos-homens", uma construção localizada geograficamente no centro de suas aldeias onde homens adultos e adolescentes realizam diversas atividades que possibilitam o desenvolvimento da vida social, funcionando principalmente como um ateliê para confecção dos mais diversos enfeites e utensílios para diferentes atividades rituais ou cotidianas. Mas também é uma espécie de clube onde se encontram, conversam, fumam, relaxam… Além disso, nesse local os homens também fazem refeições, em vista dos muitos trabalhos que ali realizam durante o dia:

> Aproximadamente a cada duas horas, um homem vai buscar em sua cabana familiar uma bacia cheia da papa de milho chamada 'mingau', preparada pelas mulheres. Sua chegada é saudada com grandes gritos de alegria, 'au, au', que rompem o silêncio do dia. Segundo um cerimonial imutável, o responsável por esse serviço convida seis ou oito homens e leva-os até diante da comida, onde se servem com uma tigela de cerâmica ou de conchinhas (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 241).

Esse excerto nos mostra a comum felicidade ao se receber um prato de comida durante o serviço do *baitemannageo*. A iconicidade que aqui opera se constrói a partir de uma sinestesia que associa som, paladar e visão – mesmo que esse último sentido se apresente de maneira não tão marcada quanto os outros dois sentidos.

Nessa cena, a felicidade em se receber o alimento é externalizada através da figura sonora "au, au". O acento que a iconicidade desperta se insere nos primeiro e segundo períodos que fazem as vezes, dentro desse trecho, da saliência que enfatiza esse momento de

felicidade. Esse acento é construído a partir de um jogo feito no plano da expressão, com o uso de onomatopeia e rimas. O primeiro ponto a se observar está na associação sonora da onomatopeia “au, au” com a palavra “mingau”, através de uma rima. O efeito que essa associação causa é dar relevo à situação feliz que é observada pelo antropólogo, possibilitando uma exacerbação sensível que intenta transmitir, para o enunciatário, o que fora experienciado. Esse efeito não é fortuito, como falaremos mais à frente, ao comentarmos sobre a tradução desse trecho.

O outro ponto que constrói o relevo nesse momento está no segundo período. Ele é construído por uma série de rimas que ancoram e dão o direcionamento da associação da rima “au, au” com “mingau”. Eis o trecho, com a marcação das rimas:

> Sua chegada
> é saudada
> com grandes gritos de alegria,
> ‘au, au’,
> que rompem o silêncio do dia (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 241).

Observa-se que “chegada” rima com “saudada”, enquanto “alegria” rima com “dia”. Nesse período também é notável que o único elemento que, digamos, está fora de esquadro, é a onomatopeia “au, au”. Essa obliquidade, que dá destaque a essa figura sonora, cria um efeito sinestésico ao associar esse som ao desejado alimento, já que os trechos em rima atuam como uma moldura a esse trecho sem rima, destacando-o. É outro fator que intensifica a figuratividade, aumentando o grau de iconicidade nesse trecho.

Como bem nos lembra Jakobson (1995, p. 153), a rima não apenas diz respeito a uma recorrência de fonemas, mas também pressupõe algum jogo semântico que cria alguma importância na economia do texto. Embora assuma isso para a poesia, a prosa também pode requerer essa função linguística. Considerando que *Tristes trópicos* é um texto em prosa, essas rimas chamam a atenção: foram construídas na tradução ou também estão no original? É certo que, independentemente de quem as fez, a enunciação cria um enunciado que não necessariamente reflete a intenção de seu autor. Para trabalharmos sob uma perspectiva que não considere um sujeito ontológico na construção de algum texto, devemos considerar a imanência do texto, mais do que tentar buscar alguma intenção subjetiva por trás de algum uso específico da linguagem. Desse modo, possibilita-se uma compreensão do enunciado e não de psicologismos que tentem explicar as causas que levaram um sujeito a compor um texto de forma específica. Assim, a comparação entre o original e o traduzido, que faremos a seguir, será realizada para verificar se o efeito de sentido criado pela peculiaridade da rima é

algo herdado da escrita do francês, ou seja, queremos verificar se o efeito está presente nos dois textos. Vejamos, a seguir, os primeiro e segundo períodos desse trecho na língua original:

> Toutes les deux heures environ, un homme va chercher dans sa hutte familiale une bassine pleine de la bouillie de maïs appelée *mingáo*, préparée par les femmes. Son arrivée est saluée par de grands cris joyeux, *au*, *au*, qui rompent le silence de la journée. (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 264)

"*Traduttore, traditore*", o tradutor precisa fazer escolhas para a elaboração do enunciado que está construindo e considerar que não é possível uma tradução em completa equivalência, já que as diferentes línguas e linguagens apresentam coerções que o impede de converter plenamente aquilo contido no texto original. Ao comparar o trecho nas duas línguas, notamos que a tradução se esforçou em não traduzir apenas sua prosa, mas também sua poética. Para isso, precisou trair algo do plano da expressão, mas que, por outro lado, não traiu sua poética: queremos dizer que a tradução não foi literal em relação aos sons da onomatopeia "au, au": elas são grafadas da mesma forma no original e no traduzido. Acontece que, embora a grafia seja a mesma, o som que produz não é. Em português, o som dessa onomatopeia, pela transcrição fonética, é /aw aw/, enquanto em francês é /o o/. Então, nota-se que o som dessa onomatopeia se perde na tradução. Mais do que isso, trai também a descrição de um fenômeno etnográfico, já que, se crermos na descrição de Lévi-Strauss, o som que os Bororo pronunciam seria "ô, ô", na grafia do português. Entretanto, essa escolha permitiu que a rima da onomatopeia com a palavra "mingau" permanecesse, assim como, em francês, "au, au" rima com "mingáo"[16]. A escolha da tradução foi, digamos, mais literária do que etnográfica, se considerarmos certa intencionalidade do enunciador de tentar aproximar o que ele ouviu nesse momento em campo à sua escrita – isso se relaciona, em alguma medida, com o *crer etnográfico*, que tratamos no capítulo 2.

As rimas do segundo período, assim como na versão traduzida, também aparecem no original. Vejamos:

> Son arrivée
> est saluée
> par de grands cris joyeux,
> *au*, *au*,
> qui rompent le silence de la journée. (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 264)

[16] Transcrição fonética de "mingau" e "mingáo", respectivamente: /mĩgaw/ e /mɛ̃gao/.

Do mesmo modo que no traduzido, as rimas estão nos mesmos momentos. A única questão que se coloca é que as rimas entre “joyeux” e “journée” não são perfeitas, como todas as rimas desse trecho na versão em português. É em especial às rimas que deu atenção a tradução e que, como efeito possível, pode trazer para o texto traduzido o mesmo tipo de ênfase pretendido no original, ou seja, é uma acentuação na relação sinestésica entre a comida e o som que dá relevo à felicidade que os homens Bororo da cena tiveram.

Além da associação sinestésica entre som e paladar, também um elemento visual se faz presente, de modo mais sutil, como mencionamos, enriquecendo essa sinestesia. É o terceiro período, que descreve um pouco da movimentação das pessoas quando recebem o mingau e os utensílios utilizados para servi-lo. Embora seja sutil, é um modo de acrescentar outra camada à figurativização, agindo para construir um efeito de iconicidade maior.

4.1.1.3 Uma dança fúnebre e seus sons

Ainda entre os Bororo, Lévi-Strauss nos descreve uma cena de dança, parte de um ritual fúnebre:

> Durante as primeiras noites [em uma aldeia Bororo], assistimos às danças de diversos clãs tugaré: *ewoddo*, dança dos da palmeira; *paiwé*, dança dos do porco-espinho. Nos dois casos, os dançarinos estavam cobertos de folhas da cabeça aos pés, e, como não enxergávamos seu rosto, este era imaginado mais acima, na altura da coroa de penas que dominava a indumentária, tanto assim que involuntariamente atribuíamos aos personagens uma estatura exagerada. Nas mãos, seguravam talos de palmas ou paus enfeitados com folhas. Havia dois tipos de danças. Primeiro, os dançarinos se apresentavam sozinhos, divididos em duas quadrilhas que ficavam frente a frente nas extremidades do terreiro, correndo um até o outro aos gritos de ‘ho! ho!’ e rodopiando sobre si mesmos até que tivessem trocado suas posições iniciais. Mais tarde, mulheres intercalavam-se entre os dançarinos masculinos e era então uma interminável farândola que se formava, avançando ou sapateando, conduzida por corifeus nus, que andavam para trás e sacudiam seus chocalhos, enquanto outros homens cantavam acocorados. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 254-5)

Diferentemente do momento anterior, a onomatopeia contida nesse excerto é foneticamente aproximada em relação ao texto original e o traduzido: convencionalmente, seria /o o/ em ambos textos. Entretanto, não é isso o que dá relevo a ela. O que se passa é um funcionamento que a ativa com maior saliência como que em retrospecto. Essa característica retroativa não funciona apenas em relação à onomatopeia, mas aos outros sons descritos nesse

trecho. Vejamos. Seguindo a linearidade da língua, há um destaque primeiro a uma densidade figurativa que favorece uma sensorialidade visual, dentro do plano do conteúdo, através da descrição das indumentárias utilizadas pelos participantes desse ritual. Até o quarto período, há uma descrição estática, como que fotográfica, da cena. Nesse momento, não há fluidez do tempo, no sentido de não haver movimento dos corpos que participam dessa dança. É só a partir do quinto período que há o término dessa relativamente longa espera incoativa. Nesse período, o enunciador começa a colocar os participantes descritos em movimento, descrevendo os passos de dança observados na primeira dança. No meio desse período, insere-se a onomatopeia "ho! ho!", colocando, no enunciado, mais uma camada de sensorialidade, proporcionando um momento sinestésico. Na conclusão desse período, enfim, acrescenta-se mais outra forma de movimento que os dançarinos apresentavam. Tudo isso ocorre como que para convidar o enunciatário a construir uma leitura sincrônica desses elementos colocados em diacronia: o fazer interpretativo agiria como que para colocar esses dançarinos com aparência de estatura exagerada e com suas indumentárias de folhas e penas, se movimentando e gritando, todo o tempo, "ho! ho!". É a essa possibilidade inserida no fazer interpretativo que nos referimos quando falamos em uma leitura em retrospecto, já que esse som tem uma tendência a ser evocado a todo momento durante a reconstrução da cena, pelo enunciatário.

No sexto e último período, a sensorialidade do som é figurativizada no plano do conteúdo, com menor recobrimento figurativo, já que a descrição é mais sumária e possui menor efeito de simulacro do que acontece com o uso da onomatopeia "ho! ho!". Há um movimento descendente, atenuante, depois do acento posto pelo fazer persuasivo do enunciador no primeiro momento da descrição da cena. Acontece que isso é um movimento que antecede o parágrafo seguinte, que possui uma carga maior de inteligibilidade, embora ricamente figurativa. Por ser um momento de transição, é esperado que a carga sensível seja diminuída[17].

---

[17] No parágrafo seguinte a esse há uma descrição mais minuciosa de um objeto sagrado chamado pelos Bororo de *mariddo* – a relação com a palavra "marido" em português é apenas de homofonia. Segue sua transcrição: "Três dias depois, as cerimônias foram interrompidas para permitir a preparação do segundo ato: a dança do *mariddo*. Grupos de homens andaram até a floresta para procurar braçadas de palmas verdes que foram primeiramente desfolhadas e depois partidas em segmentos de cerca de trinta centímetros. Com tiras toscas feitas de folhas secas, os indígenas prenderam esses segmentos, reunidos em dois ou três, como barrotes de uma escada móvel de vários metros de comprimento. Assim, fabricaram duas escadas desiguais, que depois foram enroladas e formaram duas rodelas plenas, colocadas em pé, e medindo, a maior, cerca de um metro e meio, e a outra, 1,30 m. Decoraram as laterais com folhas presas por uma malha de pequenas cordas feitas de cabelos trançados. Esses dois objetos foram então transportados de maneira solene para o meio da praça, um ao lado do outro. São os *mariddo*, respectivamente macho e fêmea, cuja confecção compete ao clã *ewaguddu*." (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 255)

4.1.1.4 Emboscadas combinadas pelo cri-cri do grilo

Agora estamos entre os Nambiquara, grupo falante de línguas pertencentes a uma família linguística mais rara nas terras baixas sul-americanas, também chamada de Nambiquara. Quando nos referimos a esse grupo, na verdade estamos nos referindo a diferentes povos aparentados e que falam línguas com diferenças relevantes, mas que apresentam características culturais parecidas. Habitam uma região fronteiriça entre os territórios de Rondônia e Mato Grosso. Renderam, inclusive, a tese complementar de doutorado de Lévi-Strauss (1948), que muito os estimava. O antropólogo via no comportamento cotidiano desse povo a "expressão mais comovente e mais verídica da ternura humana" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 312). Entretanto, a delicadeza que tinham entre si não deixava de lado um espírito guerreiro, comum entre os ameríndios (CLASTRES, 2014, p. 221). Nesse sentido, depois de uma desavença entre dois grupos Nambiquara, nos é contado em *Tristes trópicos* algumas características da atividade guerreira desse povo. Entre essas práticas, nos é descrita uma forma de comunicação quando em uma expedição guerreira, a partir do uso de um apito:

> Os Nambiquara atacam ao alvorecer e armam sua emboscada dispersando-se pelo mato. O sinal de ataque passa de um para outro, graças ao apito que os indígenas usam pendurado no pescoço. Esse instrumento, formado por dois tubos de bambu amarrados com fio de algodão, reproduz aproximadamente o cri-cri do grilo, e por essa razão talvez tenha o mesmo nome do inseto. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 324)

Aqui, vemos um momento em que nos é apresentado um breve relato de como o sinal de ataque Nambiquara funciona, contendo uma descrição com uma figurativização visual do instrumento e acrescida de elemento sonoro – o "cri-cri" do grilo. Não nos é apresentado apenas um trecho em que a iconicidade tenta mover o enunciatário sensivelmente, mas também através da inteligibilidade, já que é uma descrição minimamente detalhada de um objeto. É um momento possível de ser descrito pela semiótica tensiva como a configuração conversa da curva tensiva: assim como há um nível alto de inteligibilização, porque a descrição apresenta alguma minúcia da engenharia do instrumento, por exemplo, também o efeito que a figurativização em sinestesia pode orientar o fazer interpretativo do enunciatário garante uma boa dose de estímulos sensíveis – ora, o enunciatário tentaria reconstruir o objeto com os detalhes que descrevem não apenas sua forma, mas também seu uso, possibilitando a

associação, por meio de uma tradução intersemiótica, do som produzido pelo apito ao som típico produzido por um grilo.

De todo modo, como já anunciamos, aqui há uso de uma onomatopeia convencional, o cri-cri do grilo, diferente de todos os outros momentos em que aparece alguma onomatopeia em *Tristes trópicos*, quando seus usos não são feitos a partir de uma convencionalidade. Esse uso convencional não faz parte da publicação original de *Tristes trópicos*, mas foi criado pela enunciação da tradutora, o que nos faz notar que, no enunciado original, não há uso de onomatopeias convencionais. A nosso ver, considerando apenas a escolha enunciativa feita pelo antropólogo, a economia geral do texto de *Tristes trópicos* atribui um valor sensível ainda mais exacerbado em relação às onomatopeias.

O texto original, ao invés de falar do "cri-cri" dos grilos, diz o seguinte:

> Cet instrument, composé de deux tubes de bambous liés avec du fil de coton, reproduit approximativement *le cri du grillon*, et pour cette raison sans doute, porte le même nom que cet insecte. (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 360, grifo nosso)

Chama a atenção que, embora não notemos dois "cri", como na onomatopeia da versão brasileira, vemos pelo menos um "cri"[18]. Na versão original, o enunciador prefere descrever o ruído apenas no plano do conteúdo a dar maior carga sensorial com o uso do plano da expressão, mas permanece a intencionalidade de tradução intersemiótica entre o som produzido pelo apito e o som do grilo. Embora também apresente uma sinestesia figurativizada, acaba não apresentando a mesma força de iconicidade que a versão brasileira. Contudo, independentemente disso, a escolha por manter o plano da expressão na tradução possibilitou uma inusitada correspondência tradutória. É notável também que, se compararmos com a primeira edição de *Tristes trópicos* em português – que foi inclusive revisada por Lévi-Strauss –, observa-se que não é feita uma criação onomatopaica, mas traduz-se o significado do "cri du grillon": "Esse instrumento composto de dois tubos de bambu ligados por um fio de algodão, reproduz aproximadamente *o canto do grilo*, e, sem dúvida por essa razão, tem o mesmo nome que esse inseto" (LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 323, grifo nosso). Assim, na versão que usamos como *corpus* de nossa pesquisa, nota-se uma manutenção do plano da expressão pela enunciação da tradutora, enquanto na primeira tradução para o português preferiu-se uma aproximação entre o plano do conteúdo do traduzido e do original.

---

[18] "Cri" em português brasileiro soa /kɾi/ e em francês soa /kʁi/: possuem grande aproximação fonética.

4.1.1.5 A caça de batuque

Por fim, a última onomatopeia encontrada em *Tristes trópicos*. Agora, não se trata mais da descrição de algo que fora vivenciado em alguma comunidade ameríndia, mas de uma experiência vivida entre com os homens do campo que formavam a tropa de Lévi-Strauss. Ainda é parte do mesmo caminho que estavam trilhando para chegar aos Mondé, como mencionado na primeira parte desta seção. Durante um acampamento, há uma descrição das atividades que os tropeiros fazem antes de dormir. Cozinham, conversam, contam história, se instalam e, alguns, que não querem dormir, praticam a "caça de batuque", estranha caça que usa o som como isca:

> Os que não desejam dormir vão se postar, às vezes até o alvorecer, à beira do rio, onde avistaram os traços do javali, da 'capivara' ou da anta; tentam – em vão – a caça de 'batuque', que consiste em bater no chão com um pau grande, a intervalos regulares: pum… pum… pum. Os bichos acham que são frutos que caem e chegam, ao que parece, numa ordem imutável: javali primeiro, onça depois. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 350)

Nesse trecho, notamos o uso da onomatopeia "pum". Assim como as onomatopeias descritas no navegar da piroga, há também um elemento rítmico empregado. Além da descrição de que o som desse batuque é feito em "intervalos regulares", os elementos gráficos nos auxiliam a pensar em uma sequência ternária, com um acento de intensidade sonora no último elemento: as reticências dariam certa irresolução aos dois primeiros "pum", deixando-os com ares um pouco difusos, enquanto o ponto final daria uma ênfase no último "pum" da sequência, como que sugerindo uma batida forte que indica o término do compasso.

Além da característica rítmica desse uso onomatopaico, também é interessante observarmos suas características fonéticas. "Pum" pode ser considerada, em um primeiro olhar, como uma versão menos usual da onomatopeia "bum", ambas lexicalizadas (cf. MONTEIRO; XATARA; FERNANDES-GARGI, 2010, p. 93). Uma hipótese que pode tratar sobre a possibilidade de serem usadas como equivalentes é que, considerando a pretensão analógica da onomatopeia em seu uso linguístico, notamos que há pouca diferença entre os fonemas /p/ e /b/, considerados produtores de sons foneticamente semelhantes[19]. Assim, o som produzido apresentaria, mesmo com a pequena variação, uma grande semelhança.

[19] "[p] e [b] se diferenciam apenas pelo vozeamento, sendo [p] surdo e [b] sonoro, já que os dois têm o mesmo modo (oclusivo) e ponto de articulação (bilabial)" (SEARA, NUNES, LAZZAROTTO-VOLCÃO, 2011, p. 78).

A respeito dessa onomatopeia, convém observar que a tradução se preocupou em traduzir o que foneticamente está contido na versão original de *Tristes trópicos*: “ils essayant – vainement – la chasse au *batuque* qui consiste à frapper le sol avec un gros bâton, à intervalles réguliers: poum... poum… poum” (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 391). Ou seja, optou-se por seguir, de maneira mais fiel ao texto original, o som das onomatopeias. Assim, a aproximação se dá entre os seguintes sons: /pũ/, em português brasileiro e /pum/ em francês.

Entretanto, deve-se notar que a onomatopeia francesa “poum” tem uma correspondência mais usual, em português, para “bum” (MONTEIRO; XATARA; FERNANDES-GARGI, 2010, p. 93). Observa-se, então, outra questão que envolve o uso convencional dessa expressão. Sua definição é “onomatopeia que traduz o som resultante de bombardeio, explosão ou queda” (MONTEIRO; XATARA; FERNANDES-GARGI, 2010, p. 93). Isso nos mostra, então, que esse uso onomatopaico segue um semantismo não canônico, já que descreve o “som produzido por batidas no chão com um pau grande”. Não se refere a bombardeiro ou explosão. Também não se refere à queda, já que o som produzido é uma atividade que não pressupõe um corpo que cai pela ação da gravidade, mas que é controlado para produzir a suposta isca sonora que atrairá uma presa. Aqui, o semantismo é outro e, de fato, não conviria que a tradução se adequasse à tradução mais usual, já que o que está sendo descrito é um som específico produzido em decorrência da técnica chamada de “caça de batuque”.

Além dessas especificidades envolvendo as onomatopeias, notamos que nesse trecho, novamente, é construída uma sinestesia envolvendo a cena descrita. Além da figurativização sonora, colocada especificamente nessas onomatopeias, também há um adensamento figurativo com a descrição visual de elementos da cena. O cenário é à beira do rio e nele há rastros deixados por presas desejadas pelos tropeiros. O instrumento que produz a isca sonora é sumariamente descrito, assim como o movimento que produz esse som. Além disso, também são evocadas personagens que, embora não presentes na cena em si, são os objetos de valor para os tropeiros. A performance para que a conjunção se realize passa por um meandro veridictório, que não é lido, pelo fazer interpretativo das presas, como verdadeiro: poderíamos deduzir que as presas não aparecem porque os animais percebem que o “pum… pum… pum.” pode até parecer, mas não é o som de frutos que caem.

4.1.2 Descrição de pronúncias

Além dos usos onomatopaicos, também é acionado, no plano da expressão de forma marcada, a descrição de algumas pronúncias. É notável que, com apenas uma exceção, esse tipo de uso é feito apenas nos capítulos que consideramos com teor etnográfico mais pungente – característica da obra que anunciamos na introdução desta dissertação. Isso nos leva a crer que uma necessidade empírica motivou o enunciador a usar esse recurso para descrever o mergulho linguístico em que estivera durante suas expedições. De todo modo, o que se passa é que no enunciado de *Tristes trópicos* é apresentada, por diversas vezes, especificidades nas pronúncias das pessoas, não focalizando necessariamente no plano do conteúdo do que é descrito, mas em elementos de destaque no plano da expressão dessas falas, em sua fonética.

Diferentemente das onomatopeias, essas pronúncias foram, em sua maioria, transcritas pela tradução. Quanto às exceções, podemos notar que se referem ou a alguma pequena adequação que envolve o sistema fonético e/ou alfabético da língua de origem ou da língua da tradução, principalmente relacionado à acentuação de palavras. Também em relação a esta última, notam-se algumas grafias arcaicas de palavras em português, na versão original de *Tristes trópicos*. Por fim, é importante observar que há um momento que, no original, usa-se o sistema fonético do português para a descrição de uma pronúncia, mas acontece um provável desacordo com a ortografia oficial, que mais à frente será demonstrado. Então, quando for relevante, apontaremos, na análise, alguma questão que envolva a relação original-traduzido.

4.1.2.1 Brésil*, uma palavra que cheira incenso*

Acreditamos que, para esta seção analítica, valha a pena começarmos justamente com a única descrição de pronúncia que não está inserida no momento mais etnográfico de *Tristes trópicos*. Na verdade, mais do que estar nessa posição deslocada, o que vemos nesse trecho é algo como um prenúncio do lugar especial que a sinestesia ocupará nesta obra, já que encontramos esse trecho nos capítulos iniciais deste livro. Além disso, nos apresenta a associação, em sua incoatividade, da imagem que o enunciador tem daquilo que será um dos temas mais gerais de seu texto: o Brasil. Vejamos, então, que imagem primordial é essa:

> O Brasil esboçava-se em minha imaginação como feixes de palmeiras torneadas, ocultando arquiteturas estranhas, tudo isso banhado num cheiro de defumador, detalhe olfativo introduzido sub-repticiamente, ao que parece, pela homofonia observada de forma inconsciente entre as palavras *Brésil* e *grésiller* [“Brasil” e “crepitar”], e que, mais do que qualquer experiência adquirida, explica que ainda hoje eu pense primeiro no Brasil como num perfume queimado. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 50)

Chama a atenção esse trecho nos trazer uma memória difusa, com predominância de elementos envoltos em um ar nublado, quase que misterioso. A imagem do Brasil, nessa evocação memorialística, está sob um véu que permite apenas um vislumbre de suas formas visuais e a sensação olfativa de um incenso que envolve o ambiente: nessa ideação há apenas "feixes de palmeiras torneadas", "arquiteturas estranhas" e um "cheiro de defumador". Mas convém reparar que a sensorialidade olfativa que essa imagem de Brasil mostra não é figurativizada pela descrição dos cheiros no plano do conteúdo, mas a partir de um elemento sonoro do plano da expressão, uma paronímia entre *Brésil* e *grésiller*[20], que borra, para o enunciador, o significado convencional de Brasil e atribui um novo semema a esse lexema: "perfume queimado".

Vemos, nesse momento, uma dupla ação sinestésica: a descrição viso-olfativa da imagem do Brasil e a relação paronímia entre *Brésil* e *grésiller*, que atribui ao Brasil, um cheiro em seu significado. A nosso ver, isso causa um efeito de sentido que dota esse trecho selecionado de um alto grau de iconicidade, já que, além da figurativização da cena já ser sinestésica, também é acionada uma sinestesia para explicar o porquê da existência desse cheiro como um dos elementos constitutivos da imagem do Brasil, para o enunciatário. Como se não bastasse o teor sensível na descrição desta cena, também a explicação da presença de um dos elementos dela é carregada de sensibilidade, bem aos moldes simbolistas.

Ainda sobre a sensorialidade olfativa desse trecho, vale uma última palavra. Ao comentar sobre como a sensorialidade pode falar sobre a característica da profundidade no liame entre sujeito e objeto, Greimas nos diz que "só o perfume e o toque, obedientes ao ritmo respiratório do corpo, podem, afinal, estabelecer o bom contato. O perfume é um sentido 'profundo', e a comunicação com o sagrado [...] passa antes de tudo pelo canal olfativo" (GREIMAS, 2002, p. 71). Assim, podemos pensar sobre como a imagem de Brasil do enunciador, em algum sentido, não teria algum ar de sacralidade, já que é o Brasil que transforma, finalmente, o filósofo Lévi-Strauss em etnógrafo, como se a expedição que realizou em território brasileiro fosse um rito de passagem, já esperado a partir do desejo de partir para essas terras em busca de uma nova condição, a de ser etnógrafo[21]. Sacralidade essa, se seguirmos a intuição de Greimas, que pode ser evocada no "cheiro" do Brasil, como esse ponto de transformação, que atribui um *saber-ser* ao enunciador. Aliás, por mais que haja um

[20] Respectivamente /bʁezil/ e /gʁezile/.
[21] Em *Tristes trópicos* dedica-se um capítulo inteiro a respeito desse desejo e vocação para a etnografia, segundo Lévi-Strauss. O capítulo é intitulado "Como se faz um etnógrafo" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 54-64)

ar vago nessa imagem primeira contada por Lévi-Strauss, o desdobramento dessa formação imagética recebe um comentário que traça um paralelo sobre esse tipo de ideação, baseada em fragmentos aparentemente desconexos do mundo, que alimentam a construção do conhecimento:

> Consideradas retrospectivamente, essas imagens já não me parecem tão arbitrárias. Aprendi que a verdade de uma situação não se encontra em sua observação cotidiana, mas nessa destilação paciente e fragmentada que o equívoco do perfume talvez já me convidasse a pôr em prática, na forma de um trocadilho espontâneo, veículo de uma lição simbólica que eu não estava em condições de formular claramente. Menos do que um percurso, a exploração é uma escavação: só uma cena fugaz, um canto de paisagem, uma reflexão agarrada no ar permitem compreender e interpretar horizontes que de outro modo seriam estéreis. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 50).

4.1.2.2 Questões de sintaxe nambiquara

Entre algumas coisas contadas sobre os Nambiquara, salientamos alguns exemplos linguísticos, como o que segue:

> o nambiquara reúne vários dialetos que são todos desconhecidos. Diferenciam-se pela desinência dos substantivos e por certas formas verbais. Na linha, utilizam uma espécie de pidgin, que só podia ser útil inicialmente. Ajudado pela boa vontade e pela vivacidade de espírito dos indígenas, eu ia aprendendo, pois, um nambiquara rudimentar. Ainda bem que a língua inclui palavras mágicas – *kititu* no dialeto oriental, *dige*, *dage*, ou *tchore* nos outros lugares – que basta acrescentar aos substantivos para transformá-los, em verbos completados, se for o caso, por uma partícula negativa. Com esse método, consegue-se dizer tudo, ainda que esse nambiquara "básico" não permita expressar os pensamentos mais sutis. Os indígenas sabem muito bem disso, pois invertem o processo quando experimentam falar português; assim *orelha* e *olho* significam respectivamente "ouvir" – ou "compreender" – e "ver", e eles traduzem as noções contrárias dizendo 'orelha acabô' ou 'olho acabô'. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 297)

Observamos, neste exemplo, duas manifestações que envolvem o uso do plano da expressão para tratar de alguma pronúncia. O primeiro é o uso de *kititu*, *diga*, *dage* e *tchore* para descrever o significante de um elemento linguístico presente em diferentes línguas nambiquara que possuem como função sintáxica a transformação de um substantivo em verbo e negação. A questão implicada é que essas quatro variações lexemáticas são descritas para possibilitar que o enunciatário tenha alguma ideia da pronúncia realizada quando algum falante de nambiquara utiliza esse recurso em sua fala, figurativizando esse dizer. O segundo uso, um pouco mais tônico, descreve como um falante nativo nambiquara utiliza desse mesmo

elemento proveniente de sua língua de origem ao falar português. Ao invés de apenas descrever esse ato a partir de um discurso que fale sobre as regras apresentadas nesse uso, o enunciador também lança mão da descrição da pronúncia nambiquara, incluindo aí a subtração de uma vogal em relação ao padrão esperado do português brasileiro e uma construção sintáxica bastante única e não convencional, além de um semantismo particular: “orelha acabô”, “olho acabô”. Assim, constrói-se um reforço sensível nesse uso.

É interessante que, embora esse trecho tenha predominância em um momento em que a sensibilidade não demonstra acento em sua economia global, constata-se que o uso, exatamente no final do parágrafo das expressões “orelha acabô” e “olho acabô”, funciona como se fosse uma abertura para o próximo trecho, onde há um acento que atribui predominância em uma exacerbação sensível ao fazer interpretativo do enunciatário, como veremos no tópico a seguir.

4.1.2.3 Os sons da pronúncia exageradamente maliciosa das mulheres Nambiquara

A partir da deixa do último excerto, vejamos uma cena em que Lévi-Strauss comenta um certo maneirismo na pronúncia das mulheres Nambiquara:

> A consonância do nambiquara é um pouco surda, como se a língua fosse aspirada ou cochichada. As mulheres gostam de sublinhar esse aspecto e deformam certas palavras (assim, *kititu* torna-se, em sua boca, *kediutsu*); ao articular fazendo um biquinho com os lábios, simulam uma espécie de balbucio que lembra a pronúncia infantil. Seu modo de falar demonstra um maneirismo e um preciosismo dos quais têm perfeita consciência: quando não as compreendo, e peço-lhes que repitam, exageram maliciosamente o estilo que lhes é característico. Desanimado, eu desisto; elas caem na risada e os gracejos proliferam: venceram. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 297)

O trecho acima, ao fazer um comentário sobre a fonética de um dialeto específico da língua nambiquara, especialmente sobre um caráter da variação diastrática linguística associada ao gênero neste povo, constrói uma cena que, pela recorrência no uso de elementos sensíveis, nos proporciona um momento em que a iconicidade constrói um acento no texto. Esse acento, claro, só pode ser sentido em contraste com os inacentos que o circundam. Se considerarmos esse trecho como um compasso e cada período como um tempo, perceberíamos que os acentos recairiam nos tempos pares: o primeiro e o terceiro tempos apresentam predominância em elementos que tentam sistematizar o tema que é tratado, enquanto o segundo e o quarto tempos apresentam predominância em elementos que tentam

transmitir informações sensíveis que, baseadas na empiria, forneceriam sustentação para a argumentação criada na sistematização temática apresentada. Esse mesmo padrão é observado nos parágrafos que circundam o excerto de *Tristes trópicos* que agora abordamos. Nota-se que o parágrafo anterior ao trecho que selecionamos, analisado na seção passada, nos mostra um tom mais inteligível, pois trata de uma pequena sistematização sobre diferenças entre os dialetos nambiquara e usos linguísticos que os falantes nativos dessa língua fazem ao se comunicarem em português. No parágrafo anterior a esse de teor mais inteligível, é contada uma pequena anedota, rica em detalhes sensíveis, sobre como Lévi-Strauss conseguiu um meio – bastante escuso, como o próprio antropólogo pontua – de descobrir os nomes pessoais de alguns Nambiquara[22]. Já o parágrafo imediatamente posterior ao trecho que analisamos nesta seção é uma generalização sobre a gramática nambiquara, trecho notadamente com teor mais inteligível. Vemos, nesse momento do texto, uma variação entre sistematizações e descrições sensíveis que, ao se colocarem em alternância criam um efeito de espera para a próxima alternância e se complementam.

Voltemos, em especial, ao excerto que trazemos como exemplo. Aqui, cabe respondermos à seguinte indagação: como a iconicidade constrói o acento?

Alguns elementos vão compor essa saliência e, como já anunciamos, são elementos que trazem ao enunciado alguma evocação sensível. O primeiro período nos diz o seguinte: “A consonância do nambiquara é um pouco surda, como se a língua fosse aspirada ou cochichada” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 297). Logo no início, vemos a menção a um aspecto fonético, portanto, sonoro, da língua nambiquara. Para explicar o que é esse “pouco surda” da consonância nambiquara, o enunciador nos exemplifica e diz que essa língua tem uma aparência aspirada ou cochichada. O efeito que isso causa no enunciatário é tocá-lo sensivelmente, ao construir a necessidade, para que o trecho possa ser entendido, de alguma especulação sobre os sons dessa língua, causando um primeiro encontro de quem lê o texto com alguma evocação sonora: é necessário lembrar como uma fala cochichada ou aspirada pode parecer, mesmo que não se tenha algum conhecimento do idioma nambiquara.

Como se não bastasse a língua ter essa característica, as mulheres desse povo ainda a empregam com ênfase, como nos diz o segundo período do excerto: “As mulheres gostam de sublinhar esse aspecto e deformam certas palavras (assim, *kititu* torna-se, em sua boca, *kediutsu*); ao articular fazendo um biquinho com os lábios, simulam uma espécie de balbucio que lembra a pronúncia infantil” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 297). Aqui, observa-se que a

[22] Há proibições e tabus, comuns entre muitos ameríndios, envolvendo a pronúncia do nome próprio de uma pessoa (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 126).

ênfase dada pelas mulheres é convertida em ênfase no enunciado. Para possibilitar esse efeito no texto, usa-se o plano da expressão de duas maneiras diferentes. Em primeiro lugar, há um itálico no texto, usando uma variação na substância do plano da expressão visual para, justamente, causar uma retenção, no ato de ler, nas grafias *kititu* e *kediutsu*. Em segundo lugar, o que é pretendido no enunciado, para exemplificar a ênfase das mulheres nambiquara, é uma comparação nas diferenças dos sons dessas grafias. Um enunciatário atento dificilmente deixaria de praticar a pronúncia dessas duas grafias. Além disso, na segunda parte desse período, o acréscimo de elementos sensoriais provavelmente forçaria aquele que lê a repetir os sons das grafias com o acréscimo de informações que o enunciador nos traz. No final, nos pegaríamos pronunciando *kititu* e *kediutsu* com biquinho nos lábios, simulando a pronúncia que consideramos infantil…

Com algum acúmulo de informações sensíveis sobre essa peculiaridade da pronúncia entre as falantes nativas de nambiquara, prossegue o enunciador, no terceiro período: "Seu modo de falar demonstra um maneirismo e um preciosismo dos quais têm perfeita consciência: quando não as compreendo, e peço-lhes que repitam, exageram maliciosamente o estilo que lhes é característico" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 297). Aqui, depois da ênfase que o enunciado deu a um tipo de som que se pressupõe ter sido escutado pelo antropólogo, o enunciador nos mostra como essa característica, em momentos de interação com as mulheres Nambiquara, pode ser ainda mais enfatizada. O enunciado nos remete, ao dizer sobre o exagero malicioso que as mulheres praticam, de novo à variação da pronúncia que transforma *kititu* em *kediutsu*. Já munido das informações sobre a pronúncia das Nambiquara, o enunciatário se depara a um novo exercício de pronúncia, que transforma não apenas *kititu* em *kediutsu*, mas que agora transforma *kediutsu* em *sabe-se-lá-o-quê*. Aqui, o momento já tônico em que o enunciado nos coloca em contato com o plano da expressão sonoro ganha ainda mais tonicidade ao nos remeter a um novo exercício de pronúncia não previsto em texto. Tudo se passa como se houvesse um resgate da grandeza acentuada anteriormente – as pronúncias de que estamos falando – que ganha mais tonicidade, mesmo não estando explicitamente retomadas no texto, talvez pela irresolução fonética do exagero malicioso das mulheres Nambiquara que a falta da descrição pode causar ao enunciatário.

O quarto e último período do excerto que está sendo analisado diz o seguinte: "Desanimado, eu desisto; elas caem na risada e os gracejos proliferam: venceram" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 297). Levando em conta que no parágrafo posterior ao trecho que analisamos há predominância de elementos inteligíveis, o período que acabamos de trazer opera como uma transição entre um momento de ênfase em elementos sensíveis, para outro

com ênfase em elementos inteligíveis. O trecho sugere um *rallentando* a partir do início, pela carga semântica do trecho “desanimado, eu desisto”. Prossegue e se sustenta em fermata, no dois pontos, para ter um corte seco do enunciatário-maestro em “venceram”. Esse movimento causa um efeito de término parcial, já que sabemos que haverá algum texto a seguir, como quando se acaba um movimento em uma suíte e se espera o próximo iniciar.

Considerando não apenas o destaque que o enunciador dá aos sons nesse trecho, percebemos que a iconicidade se mostra mais tônica, a partir da sinestesia que é construída. Além dos elementos sonoros, descrições que evocam o visual também estão presentes no texto. Há uma visualidade latente na cena, que se coloca em catálise: ao se ler esse trecho de *Tristes trópicos*, existe um imaginário comum desses povos que despertam, quase que instantaneamente no enunciatário, alguma imagem visual da vida dos ameríndios. Outra visualidade catalisável é a imagem de um antropólogo rodeado de mulheres indígenas que dele caçoam. Além disso, o excerto nos diz que a pronúncia dessas mulheres é feita com “um biquinho com os lábios” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 297), remetendo àquilo que o antropólogo via enquanto ouvia *kediutsu*.

4.1.2.4 Um som que evoca o gosto pelo tabaco entre os Bororo e os Tupi-Cavaíba

Lembrando da sugestão dada por Lévi-Strauss que colocamos no final do tópico “4.1.2.1 *Brésil*, uma palavra que cheira incenso”, nota-se que pequenos fragmentos do que observamos podem nos dizer algo importante sobre algum fenômeno, mesmo sendo demonstrações concentradas. É assim que, na construção de uma etnografia, é possível depreender algo do sentido humano, relacionado ao povo estudado, a partir de um único fato, que serviria de gatilho para outras reflexões. É um dos modos de se trabalhar o empírico no trabalho de campo – alguma discussão sobre isso também fora feita no capítulo 1. Aqui, não queremos usar esse tipo de marcação para tratar de algo que exija um desvendamento incrivelmente complexo, mas de uma coisa muito simples, como veremos. Agora, a partir de dois exemplos de pronúncias, veremos sobre a apreciação que dois povos diferentes – Bororo e Tupi-Cavaíba – têm do tabaco.

Primeiro, o exemplo entre os Bororo. Ele se passa no primeiro encontro de Lévi-Strauss com esse povo:

> Atracamos, tentamos nos comunicar; eles só conhecem uma palavra em português: ‘fumo’, que pronunciam ‘sumo’ (os antigos missionários não

> diziam que os índios eram ‘sem fé, sem lei, sem rei’ porque não reconheciam em sua fonética o f, nem o l, nem o r?). (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 227)

Nesse exemplo, notamos a apreciação que os Bororo que se encontraram Lévi-Strauss tem do tabaco. Aparentemente, é um item bem quisto por essas pessoas, tanto que é a única palavra que conhecem em português, segundo o enunciador. Para além dessa informação, duas coisas acentuam essa cena. A primeira, é o comentário que se faz a respeito da pronúncia, evocando o plano da expressão: pronunciam “sumo”, ao invés de “fumo”. Assim, ao tentar não ficar apenas no comentário sobre esse fato, acontece também a descrição da pronúncia dessa palavra. Isso tem um efeito que vai além da explicação do fato, mas sugere uma descrição que dá notas de concretude maior para o enunciado dirigido ao fazer interpretativo do enunciatário. Desse modo, a cena, para além da descrição do encontro e da demonstração desse apreço que os Bororo têm do tabaco, também proporciona um atributo que evoca uma sensorialidade auditiva. De fato, faz sentido os Bororo não pronunciarem “fumo”, já que não possuem o fonema /f/ ou similar dentro do conjunto de seus fonemas consonantais (CAMARGOS, 2013, p. 47), assim como acontece com falantes nativos de português brasileiro que tem o inglês como segunda língua e substituem a pronúncia do “th” não-vozeado /θ/ pelo /f/.

A segunda coisa que acentua essa cena é o chiste feito, no comentário entre parêntese. Ele dá, a partir de um trocadilho envolvendo a fonética desse povo, um ar humorístico, deslocando um pouco o clima sério do escrito etnográfico, colocando como que um respiro, a partir da criação de momentos mais leves que, ao invés de dispersar o enunciatário, o atraem: é necessário mais fôlego para se seguir em descrições densas vindouras[23]. Aliás, o trocadilho feito por Lévi-Strauss não está de todo errado, fonologicamente falando. Dentro da lista dos fonemas consonantais dos Bororo proposta por Camargos (2013, p. 47), comparando com os fonemas citados por Lévi-Strauss, notamos que eles possuem apenas o /ɾ/, mas nenhum fonema correspondente ao f ou l do francês ou do português. Lévi-Strauss estava dois terços correto, afinal.

Agora, veremos como outro povo, os Tupi-Cavaíba, não tem esse mesmo apreço pelo tabaco que têm os Bororo:

> Outra originalidade dos Tupi-Cavaíba: como seus primos Parintintim, não plantam nem consomem tabaco. Vendo-nos desembrulhar nossa provisão de

[23] Além disso, como se verá no tópico “4.2.2.1 Sons ambientais naturais”, esse momento, em específico, proporciona uma pausa a uma exacerbação passional disfórica que acontece logo antes desse encontro com os Bororo.

> fumo de corda, o chefe da aldeia exclamou com sarcasmo: 'Ianeapit!', 'São excrementos!...'. Os relatórios da Comissão Rondon indicam que, na época dos primeiros contatos, os indígenas mostravam-se tão irritados com a presença dos fumantes que lhes arrancavam charutos e cigarros (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 371-2)

Ao invés de deixar sugerida a posição dos Tupi-Cavaíba em relação ao tabaco, como fez com os Bororo – a única palavra que eles sabiam em português era "fumo!" –, neste exemplo o enunciatário prefere deixar isso mais explícito. Essa informação é enunciada no início do trecho. Mas, ainda assim, é uma informação que não dá, de início, a ênfase que será dada à posição Tupi-Cavaíba a respeito ao fumo. Diz apenas que eles "não plantam nem consomem tabaco". Com essa informação, a significação mais óbvia a se depreender é que há certa neutralidade a respeito do tabaco pelos Tupi-Cavaíba, seja por desconhecimento desta planta e de seu consumo, seja por alguma outra razão. Mas logo em seguida, Lévi-Strauss nos conta que o chefe da aldeia exclama com sarcasmo: "Ianeapit!". Ora, o que quer dizer "Ianeapit!"? Em seguida, o enunciador se presta à tradução: quer dizer "são excrementos!". Aqui, a partir dessa manifestação do chefe, se começa a desenhar a relação dos Tupi-Cavaíba com o tabaco: não apenas são a ele indiferentes, mas têm dele repulsa!

O interessante nesse uso é uma certa irresolução que se mostra de início, ao se enunciar uma frase em uma língua que o enunciatário previsto para *Tristes trópicos* não tem domínio. O que o coloca à espera de uma atribuição de significado àquilo que, de início, é apenas uma potência contida no plano da expressão: o máximo que um enunciatário que não conheça tupi-cavaíba vai conseguir depreender é o som evocável pelas letras, /iɐ̃niapit/, em sua transcrição fonética. Ao menos por um pequeno instante, estaríamos fora da estrutura da língua, já que é inconcebível, dentro da base epistemológica saussuriana que orienta os estudos semióticos, um significante sem significado[24]. A resolução desse pequeno choque, entretanto, se dá logo a seguir, quando o enunciatário recebe a tradução da exclamação pronunciada pelo chefe: "são excrementos!".

---

[24] Sobre isso, nos diz Beividas (2020, p. 17): "Com efeito, em Saussure, a união significado & significante é indelével para a constituição do signo: um polo só se define por relação ao outro. Caso contrário, num polo exclusivo do significado, sem significante, não se escapa de uma nebulosa amorfa de pensamento, em que nada se distingue. Igualmente, no polo exclusivo de um significante, supostamente sem significado, cai-se em algum abracadabra sem função. É por isso que cavalo é um signo, mas não *calova, *vacalo, *valoca, *lovaca, e outras tantas combinações possíveis dos mesmos sons. E essa pequena bricolagem pode ser feita com qualquer signo de qualquer língua. Noutros termos, tais supostos 'significantes', sem significado, não têm estatuto algum na língua, ou seja, não são significantes. É o significado, um significado, múltiplos significados, que dão estatuto de significante, isto é, de fonemas a uma porção de sons encadeados sob estritas leis para a formação dos signos. Desconhecer isso é desconhecer a alma da estrutura da língua, é permanecer em círculos de piruetas, sem qualquer esteio estrutural na língua."

Embora o fumo de corda não esteja tão em moda como deve ter estado um dia, quem já foi a mercados públicos deve ter ao menos uma ligeira lembrança do cheiro não muito sutil do fumo de corda enrolado e de sua aparência visual, dando uma impressão sinestésica que lembra *outra coisa*. Agora pense que você, leitor, tem um desprezo parecido com o do chefe Tupi-Cavaíba. Uma zombaria muito provável que você faria a quem estivesse manipulando um fumo de corda era compará-lo a… fezes! O mais interessante é o mecanismo que opera esse efeito de sentido. O sarcasmo da expressão "ianeapit!" aciona um valor de abjeto ao tabaco, o que não coloca essa exclamação apenas como significado de algo indiferentemente indesejado, mas também a qualifica com uma grande repulsa, já que aquilo parece repugnante para o ator que faz a exclamação. Além disso, opera uma espécie de tradução intersemiótica nessa ação. O valor de abjeto é reforçado pela literalidade do significado de "ianeapit!", "são excrementos!", que produz um trocadilho. A sinestesia evocada da aparência olfativa e visual do fumo de corda se assemelha, em algum sentido, a excrementos.

Continuando, o enunciador arremata esse comentário sobre a relação desses indígenas em relação ao tabaco, resgatando a recorrência disso a partir dos relatórios da Comissão Rondon, que diziam que "os indígenas mostravam-se tão irritados com a presença dos fumantes que lhes arrancavam charutos e cigarros". Isso atribui uma precedência histórica a esse tipo de comportamento, possibilitando um efeito de sentido que corrobora a posição que os Tupi-Cavaíba assumem em relação ao fumo agora não mais por uma predominância sensível, mas inteligível.

Mesmo que depreendam efeitos de sentido diferentes, os dois exemplos aqui colocados tratam do tema da relação de um povo com o tabaco a partir de uma evocação sonora no plano da expressão. No primeiro caso, o dos Bororo, a evocação se dá por uma palavra em português e que nos demonstra uma vontade de conjunção dos Bororo em cena com o fumo esperado dos brancos. Já entre os Tupi-Cavaíba, o que acontece é uma inversão: o som, associado a uma pronúncia na língua desse povo, portanto, palavras estrangeiras, demonstram a vontade de disjunção dos Tupi-Cavaíba com o tabaco. Também um deslocamento acontece noutro plano, embora não plenamente simétrico. Enquanto entre os Bororo a sensorialidade evocada se restringe ao sonoro, seja pela pronúncia "sumo" ou o comentário sobre a fonética bororo que se segue, entre os Tupi-Cavaíba se desdobra do sonoro e passa, via tradução intersemiótica que comentamos mais acima, ao olfativo e ao visual. Isso ainda nos demonstra outra inversão: no trecho sobre os Bororo acontece uma monoestesia e, no trecho sobre os Tupi-Cavaíba, acontece uma sinestesia. À falta de simetria, pensemos que isso é questão própria dos objetos estéticos, como bem nos lembra Greimas

(2002, p. 79): diferentemente das axiologias éticas, nas quais se repousam valores binários de bem ou de mal, e das axiologias epistêmicas, do falso ou do verdadeiro, as axiologias estéticas funcionam a partir de valores, no sentido de Saussure: são tudo o que não são. Assim, não há apenas a possibilidade de polarização plena, mas há todo um espectro de possibilidades inseridas em um espaço gradual de significações que diferenciam-se não por pura oposição, mas por traços diferenciais.

4.1.2.5 Exemplos da fala tupi-cavaíba e nambiquara

Ainda entre os Tupi-Cavaíba, Lévi-Strauss comenta um episódio que deixa um tanto quanto tangíveis as muitas menções que faz do tema da troca de mulheres anunciada em *Estruturas elementares do parentesco* (LÉVI-STRAUSS, 1982). Teria essa experiência em campo orientado, em algum nível, as reflexões desdobradas neste trabalho fundamental para os estudos do parentesco? Não temos como sugerir uma resposta para isso, mas o episódio, de fato, desperta uma conexão entre esses dois momentos. De todo modo, o que é figurativizado na cena a seguir não é outra coisa que não um momento literal de uma troca de mulheres:

> Taperahi propunha a Abaitará ceder-lhe Ianopamoko de forma definitiva, em troca de sua filhinha Topehi, com cerca de oito anos na época; “Karijiraen taleko ehi nipoka”, “O chefe quer se casar com a minha filha”. Abaitará não era um entusiasta, pois Ianopamoko, aleijada, não podia se tornar sua companheira. “Nem sequer capaz”, dizia ele, “de ir buscar água no rio”. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 379-80)

Sobre esse tema, para além do excerto que aqui selecionamos, continua-se a falar sobre as trocas matrimoniais que se desenvolvem nessa experiência. Mas, o que é interessante para nossos propósitos é um mesmo recurso de suspensão de significação que é operada nesse trecho, como acontece no tópico anterior, considerando que o enunciatário não é falante de tupi-cavaíba. Por um breve instante, tudo o que está ao alcance para esse enunciatário é um som: /kaɾiʒiɾaẽ talɛku ei nipuka/, vazio de significado, implicando apenas um som evocável, plano da expressão em potência. Isso coloca em suspensão, por alguns instantes, a opinião de Abaitará sobre o assunto, que se desfaz logo em seguida, com a tradução. Assim, o que era apenas um possível plano da expressão, ganha essa condição ao receber um significado, a partir da tradução para o português.

Em outro momento, acontece um uso parecido. A cena, agora, narra um momento da vida cotidiana entre os Nambiquara. Nela, o enunciador nos conta um detalhe observado na relação entre mãe e filho:

> o espetáculo da mãe com o filho é cheio de alegria e de frescor. A mãe entrega um objeto à criança através da palha do abrigo e retira-o no instante em que ela vai apanhá-lo: "Pegue pela frente! Pegue por trás!". Ou agarra a criança e, às gargalhadas, finge que vai jogá-la no chão: "Amdam nom tebu", "Vou te jogar!". "Nihui", responde o pirralho com voz esganiçada: "Não quero!". (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 300-1)

Aqui, de maneira diferente do estranhamento a respeito do comentário feito por Abaitará, o que é pronunciado pela mãe Nambiquara não se coloca, inicialmente, em sua língua nativa, mas em português. Entretanto, para indicar a intensificação que se opera na ação realizada pela mãe Nambiquara, o enunciatário coloca, no meio da ação, algumas palavras nambiquara que, de novo, mostram um plano de expressão em potência: /ɐ̃dɐ̃w̃ nõ tebu/ e /niui/. Mais uma vez, mostra-se um uso sonoro, que toca o enunciatário sensorialmente, para dar ênfase em dado momento do enunciado. Podemos notar que a intensificação da brincadeira é homologada ao acento que as palavras em nambiquara dão ao enunciado.

4.1.2.6 A pronúncia "cimbálica" dos Mondé

Por um período de estada relativamente curta – uma semana –, Lévi-Strauss conviveu com os Mondé. Como mencionado no tópico "4.1.1.1 A sensorialidade no navegar em um rio", esse contato não gerou muitos frutos, no sentido de riqueza de detalhes para uma produção etnográfica. Muito empolgado com o contato, já que eles não tinham sido, até então, mencionados pela literatura etnográfica (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 353), Lévi-Strauss se coloca a visitá-los, fazendo um esforço redobrado para isso – como também já comentamos antes. Apesar de ter se decepcionado com não ter tido o êxito esperado nessa empreitada, ao menos algumas palavras que escreve sobre esse encontro, em *Tristes trópicos*, fazem, para nós enunciatários, essa viagem valer a pena. Mas nem só isso, acabou sendo uma das poucas fontes etnográficas sobre essa população indígena. Esse grupo, até onde se sabe, só foi descrito etnograficamente por Lévi-Strauss e por uma missionária, Wanda Hanke, em um artigo que o autor desta dissertação não conseguiu acesso, intitulado *Breves notas sôbre os índios Mondé e o seu idioma*, publicado em 1950. De fato, esse grupo, não existe mais. Deles,

até 2004, ao menos, existiam apenas três semi-falantes que habitavam em lugares diferentes (MOORE, 2005, p. 515).

Apesar disso, das coisas que Lévi-Strauss escreveu sobre os Mondé, nos chama a atenção um comentário de sua fonética: "falam uma língua alegre cujas palavras terminam com sílabas acentuadas – *zip*, *zep*, *pep*, *zet*, *tap*, *kat* –, que marcam suas conversas como batidas de címbalos" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 353). Essa passagem é construída de forma a possibilitar um breve acesso à língua que falam. Apesar de não nos trazer algum léxico, o enunciador prefere nos dar a impressão que o ouvir essa língua apresenta. Primeiro, a partir de adjetivá-la como "língua alegre" e depois, mostrando uma característica fonética que dá um ar um tanto quanto musical à língua: as terminações em sílabas acentuadas que parecem címbalos percutindo.

A construção sonora no plano da expressão é feita como em outros momentos, quando o enunciador comentava o uso de onomatopeias, só que dessa vez elas têm a função de produzir uma imagem da pronúncia dos Mondé, junto com as outras descrições desse trecho, mais inteligíveis. E é justamente essa construção, colocada no plano da expressão, que toca o enunciatário a partir de uma evocação sensorial sonora. Há, na escolha desses pretensos fones no enunciado, um acréscimo com um quê de musical, a partir da forma como estão organizados: é como se estivessem em escala descendente, numa sequência de vogal alta, média-baixa e baixa, sequência construída a partir de conjunto de vogais não-arredondadas e anteriores do português brasileiro – respectivamente, as vogais /i/, /ɛ/ e /a/ (cf. SEARA; NUNES; LAZZAROTTO-VOLCÃO, 2011, p. 30 e 35).

Um último detalhe, não presente na descrição de *Tristes trópicos*, mas que talvez ajude a esclarecer o porquê dessa língua ter uma característica tão "musical". Como descrito por Moore (2005, p. 518-9), essa língua, o salamãy, é tonal. Então, é muito provável que, na tentativa de traduzir essa diferença linguística, o etnógrafo se fiou de uma tradução intersemiótica a partir de metáforas vindas da música, um ambiente que se baseia entre outras coisas no tom, no ritmo e nas variações melódicas e que é bastante familiar para o enunciador[25]: no plano da expressão, a partir de uma sequência de escala descendente, colocada na escolha das vogais; no plano do conteúdo, com a alusão dessas últimas sílabas a

[25] Ao ser indagado se a música tinha alguma importância em sua vida, Lévi-Strauss responde: "Enorme. Ouço-a o tempo todo, trabalho com música. [...] penso melhor quando a ouço. Uma relação de contraponto estabelece-se entre a articulação do discurso musical e o fio da minha reflexão. Quantas vezes não percebi – mas só depois – que, escutando uma obra, eu deixava de ouvi-la enquanto uma idéia nascia! Após essa separação temporária que o torna autônomo, meu pensamento engrena-se novamente na obra, como se o discurso mental, por um momento, tivesse se revezado com o discurso musical, mas permanecendo em cumplicidade com ele." (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 251)

címbalos e, em algum sentido menos preciso, a uma referência a um andamento e uma tonalidade, já que é canônico que um andamento acelerado em tom maior são mais alegres.

4.1.2.7 Uma grafia que não comporta sua pronúncia

Aqui, a menor vinheta. Ao descrever o nome de um dos dois grupos que dividem os Bororo, Lévi-Strauss ressalta a pronúncia. Uma das metade Bororo é chamada de Tugaré e a outra é chamada Sera, que "pronuncia-se *tchera*" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 234). Assim, aciona o plano da expressão para dar uma ênfase à pronúncia e deixar a descrição etnográfica minimamente mais precisa, levando em conta que para isso foi necessário especificar uma construção ortográfica que não é canônica em português brasileiro, nem em francês[26] – refiro-me às três consoantes "tch" na grafia de uma palavra[27].

4.1.2.8 Saborosas demonstrações da pronúncia caipira

Além de registrar em *Tristes trópicos* o trabalho de campo que realizou entre os indígenas, Lévi-Strauss também comenta sobre alguns fatos observados na convivência com a tropa que o acompanhou durante suas expedições etnográficas. Por alguns momentos, menciona alguns pormenores desse convívio, como se fossem questões de construção de ritmo nesta narrativa, principalmente pela alternância temática que proporcionam, criando um efeito de sentido de espera ao tema principal que o enunciatário previsto de *Tristes trópicos* pode assumir como de maior relevância: a etnografia das populações indígenas. Esse tipo de comentário é realizado apenas no trecho de *Tristes trópicos* onde se narra a segunda expedição etnográfica. Talvez o maior tempo em campo tenha favorecido o registro desse outro tipo de observação…

De todo modo, o que coloca isso como destaque é a sua recorrência, despertando uma *isotopia*[28] a partir de um advento na forma do plano da expressão que descreve uma particularidade da pronúncia caipira. Isso, como se verá, acontece porque, nesses usos, o significado dicionarizado da palavra pouco importa. Assim como nas onomatopeias, o que

[26] Na versão original de *Tristes trópicos*, a metade Bororo é grafada como "Cera" e a pronúncia é descrita como "tchéra" (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 256).
[27] No Houaiss, encontramos apenas as seguintes palavras grafadas com tch em seu início: "tchã", "tchadiano", "tchau", "tcheco", "tchco-eslovaco", "thcecoslovaco", "tcheque", "tchetcheno". É notável que todas essas palavras, exceto "tchã", que é um expressivo, são de origem estrangeira.
[28] "O que dá coerência semântica a um texto e o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de isotopia." (FIORIN, 2018b, p. 112)

importa é que a descrição das pronúncias coloca como plano do conteúdo uma replicação do som evocado no plano da expressão. Em outras palavras, a significação que vem ao caso é o valor fonético das falas caipiras. À possibilidade de construções isotópicas a partir do plano da expressão, seguimos algo já previsto no *Dicionário de Semiótica*, que estabelece uma possibilidade teórica de operacionalidade do conceito de isotopia não apenas no conteúdo, mas nos dois planos da semiose (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 247-8).

Para abordarmos essa faceta de *Tristes trópicos*, ao invés de operar como fizemos até aqui, se faz mais proveitoso apresentarmos primeiro as recorrências desse tipo e depois tecer algum comentário sobre seu conjunto ou sobre alguma especificidade que cada exemplo proporcionar:

> A conversa fornece uma saborosa amostra de deformações caboclas, tais como a inversão dos fonemas: ‘percisa’ por ‘precisa’, ‘prefeitamente’ por ‘perfeitamente’, ‘Tribúcio’ por ‘Tibúrcio’ (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 387).

> Chicolate (meus homens, que nunca tinham comido chocolate, chamavam assim uma mistura de leite quente e açucarado e gema de ovo) (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 282).

> meu chefe de equipe, Fulgêncio – pronuncia-se Frugêncio (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 281).

> Assim, íamos avançando em meio a sensações confusas, verificando vez por outra a posição de nossos revólveres Smith and Wesson (nossos homens pronunciavam ‘Cemite Vechetone’) e de nossas carabinas (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 314).

> Há sempre no grupo um ex-‘garimpeiro’ que tem saudades daquela vida miserável, iluminada cada dia pela esperança da fortuna: “Eu estava escrevendo [isto é, catando no cascalho] e vi escorrer numa bateia um grãozinho de arroz, mas era como uma luz de verdade. ‘Que cousa bunita!’, não acredito que possa existir ‘cousa mais bunita’… Ao olhá-lo, era como se a eletricidade desse um choque no corpo da gente!” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 349-50).

Eis as recorrências dessa pronúncia caipira em *Tristes trópicos*, uma “saborosa amostra de deformações caboclas” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 387). Aliás, esse comentário feito pelo enunciador demonstra o apreço que teve por tais pronúncias. Assim, deu importância em evocá-las no texto, usando, para isso, um recurso de reconstrução da grafia de uma palavra, alterando-a a partir do plano da expressão, para tentar uma aproximação àquilo que escutou em sua experiência e, assim, adequar a escrita à pronúncia. Desses casos, notam-

se os seguintes usos: descrição de pronúncia em português, descrição de pronúncia de palavra estrangeira e descrição da pronúncia de frase.

Quanto ao primeiro caso, de descrição de pronúncia em português, o exemplo do "Chicolate" nos chama atenção. Quando faz esse uso, o enunciador, primeiro, se refere ao conjunto onomástico dos nomes dados aos bois da tropa: "cada [um] tem seu nome, correspondendo à sua cor, ao seu porte ou ao seu temperamento" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 282). Então, "Chicolate", é, nesse caso, o nome de um boi. Entretanto, entre esses nomes, é um dos dois únicos que exige explicação por parte do enunciador, atestando a ênfase que dá a essas variações da pronúncia caipira[29].

Seguindo, para além da mera pronúncia que se refere ao nome de um boi, há uma evocação sensorial de outra ordem: gustativa. Em especial, esse pequeno trecho que tratamos fornece um momento onde a evocação do paladar se constrói a partir de três camadas, em diferentes profundidades. Metaforicamente, a pronúncia da palavra "Chicolate" é, segundo o enunciador, uma "saborosa amostra de deformações caboclas", já que recobre a isotopia da fala caipira. Em sentido denotado, a explicação do que seria o "chicolate" – agora, a bebida – evoca dois diferentes gostos: o do chocolate e o de "uma mistura de leite quente e açucarado e gema de ovo". Já em sentido conotado, vemos um boi, que, apesar de ser usado inicialmente como meio de transporte, em um futuro poderá servir de comida à tropa, como comenta Lévi-Strauss alhures, em *Tristes trópicos*. E tudo isso se condensa em um som, /ʃikolatʃi/.

Ao uso de descrição da pronúncia de frase, notamos que a demonstração "'Que cousa bunita!', não acredito que possa existir 'cousa mais bunita'…" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 350) mostra um exemplo dessa pronúncia caipira para além dos lexemas, dentro de uma sentença. Isso coloca um outro efeito de sentido nessas descrições, atribuindo, comparativamente, um grau mais enfatizado de iconicidade, já que a seleção da frase dá a impressão de uma quebra menor no discurso desses tropeiros, construindo uma demonstração de como as conversas se constroem dentro dessa variação linguística diastrática do português brasileiro. Em outras palavras, esse efeito de sentido dá a impressão de uma fala com mais aparência de realidade, não se restringindo apenas a uma coleta de léxico, como nos outros exemplos (cf. FIORIN, 1996, p. 74).

É notável que esse é um trecho que recebe o comentário do enunciador, em nota de rodapé, apontando que essa é uma transcrição daquilo que se ouviu nessa conversa, indicando

[29] O outro boi que exige explicação é um chamado de "Motor (porque, explica seu condutor, 'ele anda muito bem')" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 282). Talvez o efeito cômico dessa explicação – um acento de sentido – tenha colocado essa explicação como importante para a construção desse enunciado.

que essa grafia está dessa forma "respeitando a pronúncia caipira de 'coisa bonita'" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 350). Para além do recurso às notas de rodapé ser um uso do plano da expressão de um texto verbal escrito, o que esse recurso demonstra é uma tentativa de não quebrar o efeito de simulacro empregado no texto a respeito da fala do tropeiro, já que a nota de rodapé é usada para minimizar o efeito de participação do enunciador nesse enunciado. Assim, ao abrir aspas, delegando a voz do tropeiro com característica própria de pronúncia, mantém-se distância da voz do narrador Lévi-Strauss da voz do interlocutor tropeiro, através de um recurso de debreagem enunciativa de segundo grau[30].

Um último comentário sobre esse caso. Na versão original, "cousa bunita" está escrita em português, mas há um possível erro de ortografia em sua escrita. Lá, escreve-se "cousa bounita" (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 391). A hipótese do erro de escrita é aventada por uma declaração de Lévi-Strauss, quando comenta ter escrito *Tristes trópicos* em apenas quatro meses: "Eu não me dava nem ao trabalho de verificar a ortografia das palavras em português: eu as escrevia como soavam aos meus ouvidos. Essa primeira edição é um monstro." (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 2005, p. 90-1) Aliás, na nota de rodapé que indica "cousa bounita" ser a pronúncia caipira, o enunciador escreve conforme a grafia oficial do português, "coisa bonita".

Agora, o último exemplo do uso da descrição da pronúncia caipira. Dessa vez, a pronúncia não diz respeito à variação linguística diastrática, mas a um aportuguesamento, feito pelos tropeiros, de um nome em inglês. Seus revólveres, da empresa Smith and Wesson, ao invés de serem pronunciados como /smɪθ ənd wɛsən/, acabaram sendo chamados de /semitʃi veʃetɔni/, como descrito por Lévi-Strauss: "Cemite Vechetone". O comentário sobre a pronúncia, aqui, serve como uma espécie de desafogo a uma situação tensa que está sendo descrita, como uma ponte para a virada temática que se dará, logo a seguir:

> A viagem, que era muito arriscada, aparece-me hoje como um episódio grotesco. Mal acabávamos de sair de Juruena, meu companheiro brasileiro observou a ausência das mulheres e das crianças [Nambikwara]: só os homens nos acompanhavam, armados de arco e flecha. Na literatura de viagem, tais circunstâncias anunciam um ataque iminente. Assim, íamos avançando em meio a sensações confusas, verificando vez por outra a posição de nossos revólveres Smith and Wesson (nossos homens

[30] "O *discurso direto* é resultado de uma debreagem interna (em geral de segundo grau), em que o narrador delega a voz a um actante do enunciado. Possui duas instâncias enunciativas, dois níveis de *eu*: o do narrador e o do interlocutor. O discurso direto é um simulacro da enunciação construído por intermédio do discurso do narrado. Como apresenta duas instâncias enunciativas, dois sistemas enunciativos autônomos, cada uma conserva seu *eu* e seu *tu*, suas referências dêiticas, as marcas da subjetividade próprias. As aspas ou os dois-pontos e o travessão marcam a fronteira entre as duas situações de enunciação distintas." (FIORIN, 1996, p. 72-3)

> pronunciavam "Cemite Vechetone") e de nossas carabinas. Temores infundados: pelo meio do dia, encontramos o resto do bando que o chefe previdente mandara partir na véspera, sabendo que nossos burros andariam mais depressa do que as mulheres carregadas com suas cestas e atrasadas por causa da criançada. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 314)

Então, podemos dizer que o lexema "Smith and Wesson" atribui diferentes leituras temáticas a partir das diferentes pronúncias propostas no texto. Assim, a pronúncia /smɪθ ənd wɛsən/ se associa à tensão resultante de um ataque iminente, enquanto a pronúncia /semitʃi veʃetɔni/ se associa à saborosa pronúncia caipira. Nesse trecho, em específico, operam a partir de uma aspectualidade durativa, no primeiro caso – a tensão se mantém –, enquanto no segundo caso, a partir do acionamento da isotopia temática da pronúncia caipira, a tensão começa a se desfazer, caracterizando uma aspectualidade de transição, entre a duratividade e a terminatividade, mas que já impregna no texto o sabor apreciado da fala rústica. Com isso, a pronúncia /semitʃi veʃetɔni/ é um abre alas para que se perceba que esses temores todos são infundados, marcando, assim, a transição para o relaxamento da tensão que se dará na última parte desse excerto.

Além disso, a pronúncia do inglês da tropa de Lévi-Strauss provavelmente colocou uma espécie de identificação entre o enunciador e aqueles sobre quem fala. Um exercício interdiscursivo nos permite pensar nisso. Em outro texto, Lévi-Strauss comenta sobre sua própria pronúncia do inglês:

> Quando me instalei atrás da mesa e comecei o meu curso sobre os índios Nambikwara, a minha angústia transformou-se em pânico: estudante alguma tomava notas; em lugar de escreverem, tricotavam. Continuaram assim até ao fim da hora, desatentas, parecia, ao que eu dizia ou tentava dizer no meu inglês desajeitado. Tinham escutado, no entanto, pois, acabada a aula, uma jovem (ainda a vejo: graciosa, esguia, cabelos encaracolados, curtos, louro acinzentado, vestida de azul) veio ao meu encontro; tudo isso é interessantíssimo, disse-me ela, mas é preciso saber que *desert* e *dessert* são palavras diferentes. (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 150)

Isso, associado à adjetivação "saborosa" que carrega os dizeres do enunciador a respeito da pronúncia caipira, nos permite pensar que nele há uma simpatia por essas falas e não algum efeito pejorativo que é, às vezes, comum nesse tipo de comentário.

4.2 *TRISTES TRÓPICOS* E OS SONS NO PLANO DO CONTEÚDO

As evocações sonoras contidas no plano do conteúdo aparecem, em *Tristes trópicos*, em maior número do que as evocações sonoras contidas no plano da expressão. Esses usos podem ser classificados a partir da adaptação que fizemos, para esta dissertação, da ideia de *trilha sonora*, como já tratamos no capítulo 3. Assim, distinguiremos os recursos gerais de figurativização que evocam alguma sonoridade a partir da distinção entre *voz*, *sons ambientais*, *música* e *silêncio*. Dentro desses campos mais gerais, distinguiremos também, quando for o caso, algum tema que apresente maior relevância dentro dessa distinção figurativa.

Embora a ideia de trilha sonora também possibilite a inclusão das figurativizações foneticamente motivadas – que recebem destaque a partir do plano da expressão –, a particularidade e relevo destas mostrou que seria mais eficiente, para a análise, que fossem tratadas a parte, como já fizemos neste capítulo.

Nesta seção operaremos de modo diferente da forma geral que abordamos o plano da expressão. Ao invés de nos determos principalmente nos exemplos isolados, preferimos agrupar cada excerto a partir de suas recorrências e abordá-los a partir de um grupo que cumpra uma função ampla na economia global do texto, seguindo uma forma que descreva a trilha sonora de *Tristes trópicos* em suas características mais gerais. Isso se dá por dois motivos: a análise focada em cada exemplo cairia em redundâncias, não tendo outro efeito a não ser o fastio do leitor; os exemplos do uso do plano da expressão são por demais raros, por isso coube análise das ocorrências de forma isolada. Mesmo assim, quando for necessário, nos deteremos em algum exemplo específico.

4.2.1 Descrição de sons ambientais

Para esta seção, analisaremos o conjunto de figurativizações sonoras classificadas como constituintes da categoria *sons ambientais* dentro da trilha sonora de *Tristes trópicos*. Como já mencionamos, essa categoria configura os aspectos da paisagem sonora, abordos no capítulo 3. Em *Tristes trópicos*, esse conjunto diz respeito a sons produzidos pela natureza ou através de algum artifício humano – embora eles, às vezes, se entrecruzem.

4.2.1.1 Sons ambientais naturais

Entre os usos de descrição de sons ambientais naturais, encontramos figurativizações que remetem a entes animais e entes minerais. Estranhamente, não encontramos alguma

evocação sonora que figurativize sons produzidos por algum ente vegetal. Isso aparentemente se dá pelo fato de uma reserva especial dada a esse domínio, que prefere a esse grupo associar não um som, mas a falta dele – no tópico “4.2.3 Descrição do silêncio” trataremos sobre essa especificidade.

A respeito da figurativização de sons de entes animais, nota-se que, a despeito de uma exceção justificável, são postos no texto justamente em momentos que apresenta-se alguma forma de desconforto durante algum momento nas expedições de Lévi-Strauss. Foram quatro esses momentos indesejados: cupins que amaçavam atacam a tropa enquanto acampavam, uma sucuri que aparece enquanto almoçavam, a Lucinda, macaquinha de estimação de Lévi-Strauss que grita e atrapalha sua locomoção e sons de onças e cachorros durante um trecho difícil de cavalgada.

4.2.1.1.1 Animais

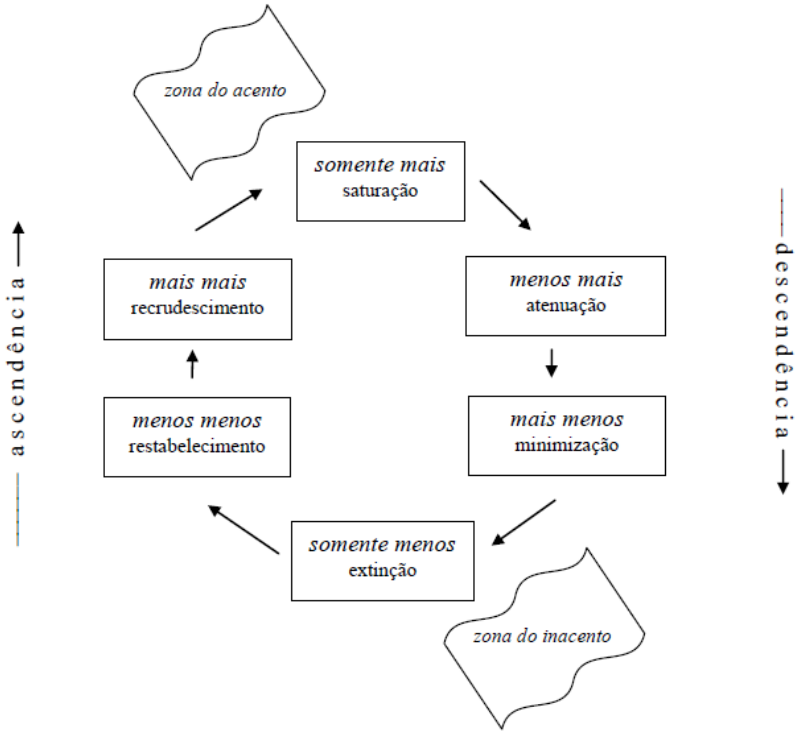
Durante um trecho bastante complicado do trajeto, em direção aos Bororo, uma tediosa e trabalhosa rotina se estabelece. Por dias, Lévi-Strauss e sua tropa se aventuraram, em um caminhão, por uma estrada que há pelo menos três anos não via algum outro veículo. Isso já denuncia a precariedade das condições de tráfego dessa via. Assim, para vencer diversos trechos, seja uma ponte quebrada, lama ou qualquer outro empecilho, era necessário que se descarregasse o caminhão, para que ele ficasse mais leve, e se improvisasse alguma forma de passagem, com o uso de troncos. Não bastasse esse trabalho todo, que era feito para vencer poucos metros de estrada, a selva ainda poderia piorar a situação. Cansados pelo extremo esforço feito durante o dia, à noite os exploradores nem se davam ao trabalho de montar as barracas para dormir: deitavam no chão. Teriam eles um merecido sono tranquilo? Ledo engano: “em plena noite [fomos] acordados por um ronco vindo das profundezas da terra: eram os cupins que subiam ao assalto de nossas roupas, e que já cobriam com uma camada pululante o lado de fora das capas emborrachadas que nos serviam de impermeáveis e tapetes” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 226).

Com certeza não deve ser agradável acordar em plena noite com cupins querendo devorar a sua roupa. Mas, nota-se que o que se evoca parece exceder o mero indesejável, tem ares apocalípticos: é um “ronco vindo das profundezas da terra” que anuncia a chegada dos desagradáveis cupins. Essa expressão denota uma certa exacerbação sensível que, cataforicamente, categoriza a parte seguinte do sintagma. Esse ronco descreve a aproximação do que virá. Quando se refere às “profundezas da terra”, além de um valor de mistério,

também se associa um valor de terror: um ronco que vem desse lugar só pode ser prelúdio de uma desgraça! Mas, o que se sucede, não nos parece ser algo dessa ordem, algo que exceda um mero incômodo que atrapalhe uma noite de sono. O enunciador nos descreve cupins que estavam ao assalto de suas roupas, mas, aparentemente, como perceberam a chegada desses seres indesejados com antecedência, as roupas não sofrem dano: logo na frase seguinte a essa descrição o que nos é contado é a chegada ao local de destino. Essa suspensão não deixa claro o que aconteceu entre a tropa e os cupins, mas não nos parece outro o desfecho da situação que o fato de suas roupas não terem sido assaltadas, terem ficado intactas…

Esse momento pode ser pensado a partir da ideia de *direções tensivas* (TATIT, 2019, p. 151-5), para percebermos como o deslocamento aspectual da intensidade se dá nesse trecho, possibilitando formar o sentido que aí se observa em processo, considerando o caráter rítmico que manifesta. O diagrama a seguir sintetiza o desenvolvimento sintáxico da foria, a partir de incrementos de graus de intensidade que podem levar o enunciado a receber um acento, ou a perda da foria que pode desacentuar o enunciado (ver figura 7).

Figura 7 – Direções tensivas e zonas do acento e do inacento



Fonte: Tatit (2019, p. 154).

Em trecho anterior ao que Lévi-Strauss descreve o complicado pedaço da viagem, o que nos conta é um momento de alegria em um acampamento com muitas brincadeiras e

cantorias. Aliás, dentre as canções, a letra de uma estampa justamente o parágrafo anterior ao trecho onde se comenta o momento atribulado da viagem a caminhão. Nesse momento, a foria é deslocada em seu valor sintáxico, de um momento de *recrudescimento*, para uma *atenuação*. O que antes era tratado como um ápice de alegria, representado na letra da canção, com alguns elementos poéticos que trazem inclusive incremento acentual por evocações sonoras no plano da expressão, agora muda de tom. O trecho que segue imediatamente à transcrição da letra da canção de que nos fala o enunciador pontua essa virada: "no entanto, não havia alegria verdadeira" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 226). Tudo acontece como se, a partir da configuração primeira do campo de presença no enunciado, uma nova grandeza se instalasse em desacordo com a classe das grandezas que estavam em momento anterior, configurando um momento de *lógica concessiva* (cf. ZILBERBERG, 2012, p. 39). Esse período é indicador da alteração da direção do vetor que vai ditar o andamento da foria. Para reposicionar esse valor, foi necessário um movimento brusco, categórico: a afirmação que diz que "não havia alegria verdadeira" é grave e cria um efeito de sentido de recusa à continuação dos ares festivos do momento anterior: é um tipo de ação discursiva necessária para causar o deslocamento sintáxico do *recrudescimento* para a *atenuação*, nesse caso. Passo que parece ser, inclusive, responsável pela articulação semântica do trecho que segue, caracterizado por lógica concessivos: embora uma viagem indesejada, é necessário percorrê-la.

A seguir, para delimitar o momento indesejado e começar a inscrever os valores das grandezas contidos na nova configuração do campo de presença, o enunciador descreve um quadro geral de desolação que ronda o lugar: o fim da mineração de diamantes e a chegada de diversas doenças. Entretanto, apesar dessa descrição, o fato de ela ser deixada um tanto deslocada da expedição etnográfica, não a coloca como um momento de aumento de intensidade, mas de diminuição. Assim, acontece uma *minimização* fórica, marcando novo momento sintático. Continuando, ao ser mencionado o destino dessa travessia, um vislumbre de conjunção, do actante, encarnado em Lévi-Strauss, com o objeto-valor: o encontro com os Bororo se abre. Mas os valores implicados nesse trecho não trazem uma esperança forte o suficiente para fazer disparar a foria e deixar sobrevir a alegria para a situação atual do campo de presença, que estava tão próxima em momento anterior da narrativa. No mais, o que acontece é um arrefecimento e um novo deslocamento sintático, com aparência de estagnação. A alegria de antes, agora, chega à *extinção*:

> Com pouca relevância, os significados misturam-se a ponto de impedir a sua própria identificação. Esse novo desequilíbrio tensivo (muita extensidade e

> pouca intensidade) exige um aumento de tonicidade que recupere ao menos em parte a relevância do fenômeno (ou do objeto em questão) e, se possível, sua condição acentual. (TATIT, 2019, p. 162)

Voltemos ao momento da travessia. O que se segue a esse desequilíbrio tensivo é uma rejeição da dessemantização: "todos conhecemos esse estágio de apreciação subjetiva no qual utilizamos muitas vezes a expressão 'menos pior' para caracterizar a melhoria insuficiente de uma dada situação" (TATIT, 2019, p. 152). Assim, da quase estagnação, a foria começa a ser colocada em movimento e em direção à zona do acento. Para esse primeiro momento de retomada, a descrição projeta no enunciado uma sensibilização a partir de um discurso que trata de uma memória da travessia um tanto nebulosa e que desponta um quê de momento traumático: "como passamos, não sei; a viagem permanece em minha lembrança qual um pesadelo confuso" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 226). Acontece o "menos pior", uma travessia com percalços que não se desejava e, apesar disso, tinha que ser realizada. Se antes o acontecimento se dava por grandezas novas que ingressavam no campo de presença e não pertenciam às classes anteriormente instaladas, agora é no interior do campo de presença que o desejado e o indesejado se manifestam. São classes antagônicas que, nesse caso, fazem mover o sujeito. Melhor: que estabelecem um equilíbrio tensivo na busca do sujeito por conjunção, já que apesar de haver o desejo em realizar a travessia, a travessia é indesejada.

Esse movimento faz que a foria seja posta na posição sintáxica do *restabelecimento*. Talvez para justificar o grau do afeto da conjunção entre sujeito e objeto-valor vindoura, o enunciado nos apresenta um momento peculiar: estabelece-se uma ênfase que *recrudesce* a foria dessa cena: ouve-se, então, o "ronco vindo das profundezas da terra" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 226). Um acento de sentido, então, se constrói: ora, que coisa terrível acontecerá? que besta abissal atacará nossos infelizes exploradores? Já sabemos que a coisa terrível, a besta abissal, não parecem ser grande coisa num primeiro momento. Mas o fato de tal sintagma nos trazer esse sentido é ferramenta na busca por um equilíbrio tensivo entre o desejado e o indesejado, como se fosse requerido provar que uma boa dose de trabalho duro é necessária para se atingir o desejado. Logo a seguir, com a explicação de quem produz o som, observa-se uma nova posição sintáxica: a *atenuação* se instala a partir do valor não tão terrível representado pelos cupins, desacentuando o valor semântico do sintagma anterior. E, assim, o ritmo desse trecho da narrativa se desenrola.

Mas, não há nada que esteja tão ruim que não possa piorar: o ciclo do indesejado recomeça. Como o momento que analisamos apresenta uma tendência à acentuação justamente do caráter indesejado da travessia, os momentos que vislumbram o término das

mazelas desses caminhos acabam diminuindo a tonicidade do acento, pois em geral não nos apresentam alguma exacerbação sensível, como os momentos difíceis apresentam. Depois de concluírem a primeira metade da travessia e atingirem o local onde encontrariam algum suporte para prosseguir a viagem, uma nova decepção: o vilarejo estava abandonado. Depois da *atenuação* descrita mais acima, nessa nova parte da travessia acontece uma *minimização* no enunciado. *Minimização* que chega ao nível da *extinção* ao ser descrito o vilarejo abandonado: "Ninguém; tudo estava desabitado, e uma rápida inspeção convenceu-nos de que haviam abandonado o vilarejo" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 226). Aqui, o que deixa a travessia nessa posição sintáxica é o desinvestimento passional que se opera: é uma descrição fria que não condiz com a esperada frustração por não encontrar um lugar que possibilitaria a competência necessária para que a segunda metade da travessia fosse cumprida.

É como se a falta de um estado passional adequado se desse por questões rítmicas. Parece-nos lícito afirmar isso pois, logo em seguida o enunciador nos diz o seguinte: "Com os nervos à flor da pele, depois dos esforços dos dias anteriores, nós nos sentíamos desesperados. Convinha desistir?" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 226). Com isso, nota-se que o desenvolvimento fórico que estamos descrevendo continua seguindo uma forma canônica. Assim, de um momento de *extinção*, a passionalização que impregna esse trecho tonifica a construção do sentido, possibilitando uma nova retomada rumo ao acento, configurando um momento em que a foria é configurada em *restabelecimento*. O que segue mantém os ares de desconfiança no sucesso da empreitada.

Em seguida, um momento de *recrudescimento* põe fim à travessia. Nesse estágio, o acento recai, então, em algo tônico e visceral, como que para dar a prova definitiva que a sanção positiva deva ser atribuída ao percurso de nossos heróis:

> Certa vez, estávamos almoçando numa prainha quando ouvimos um chacoalhar: era uma sucuri de sete metros de comprimento que nossa conversa despertara. Precisamos de várias balas para matá-la, pois esses bichos são indiferentes aos ferimentos no corpo: tem que se atingir a cabeça. Esfolando-a – o que levou meio-dia –, encontramos nas entranhas uma dúzia de filhotes prestes a nascer e já vivos, que o sol matou. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 227)

A transição que se dá acontece com uma inversão da significação que gravita em torno da evocação sonora, prenúncio da chegada do animal, em relação ao momento dos cupins. O som catafórico não é um "ronco das profundezas", mas um mero "chacoalhar". O que primeiro parece ser um abre alas para um monstro inominável e aterrorizador, na verdade só

antecipa um ataque fácil de lidar; o segundo som, simples chacoalhar, sem adjetivação, é o ingresso de um perigoso ente no campo de presença do narrado. Agora não são cupins que querem assaltar as roupas dos tropeiros, mas uma serpente que apenas aparece na cena, sem alguma informação em relação à sua atitude para com os tropeiros. Claro que uma sucuri de sete metros de comprimento é algo que ecoa traços de ferocidade, que despertaria algum medo. Mas, a questão implicada não se aloca aí. Na verdade, a diferença está antes na atitude da tropa em relação ao animal: no primeiro caso, notamos o traço semântico /desprevenido/, enquanto no segundo há o traço semântico /prevenido/. Isso também ecoa na figurativização do momento em que ocorre a cena, como que para ressaltar esses traços semânticos: no encontro com os cupins, a cena acontece de noite, durante as horas de sono, enquanto o encontro com a sucuri acontece de dia, durante o almoço. Outro semantismo também se mostra, para reforçar essa inversão: se no encontro com a serpente nos é nos narrado uma morte, no encontro com os cupins, apesar da vagueza do desfecho, não nos parece que a tropa teve o trabalho de eliminá-los. Isso se relaciona, ainda, aos traços semânticos /prevenido/ e /desprevenido/: o primeiro culminou na morte da ameaça, já no segundo o enunciado não deixa isso explícito. Assim, esses elementos não-explícitos parecem decorrentes também dessa atitude da tropa em relação aos animais: com a sucuri, não fica explícito o temor; com os cupins, não fica explícito a morte. Cria-se, então, a seguinte associação:

sucuri : prevenção : morte :: cupins : desprevenção : não-morte

Cada um desses dois grupos se associa à figurativização de um som que é evocado a partir de um descompasso semântico, como se a inversão de um sentido mais canônico atribuído aos dois sons fosse uma espécie de articulador de incremento acentual, cada um à sua maneira. No caso dos cupins, o que nos é narrado não coloca essa situação como tão grave quanto o som relacionado a eles nos parece. Por sua vez, o inverso se faz com a aparição da serpente de sete metros. Ao se pensar em sua função acentual, a figurativização desses sons atuam como que para causar no enunciatário um efeito de surpresa, primeiro pelo exagero, segundo pela frivolidade. Esses sons atuam como se fossem uma síncope que, ao trazer uma espécie de arritmia, fazem um movimento prosódico: no caso dos cupins, em prótase, no caso da sucuri, em apódose. Em outras palavras, é como se no primeiro exemplo fosse construído, depois do caso dos cupins, um movimento em direção à diminuição do acento, enquanto no segundo há um prelúdio que serve de movimento em direção de uma tonificação que construirá o acento, associado à dupla visceralidade da descrição que segue à figurativização

sonora. Assim, notamos que são justamente os sons que dão o direcionamento fórico a esses momentos contidos na zona do acento, através da contradição semântica que apresentam.

O desfecho da travessia e a conjunção de Lévi-Strauss com o objeto-valor, os Bororo, está em vias de ser realizada. No próximo movimento desse enunciado, finalmente a conjunção é realizada: "E depois, um dia, logo após ter atirado com sucesso numa 'irara', que é uma espécie de lince, avistamos duas formas nuas que se agitavam na margem: nossos primeiros Bororo" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 227). Seguindo, os Bororo se comunicam e pedem "sumo", acentuando, via plano da expressão, a sanção positiva de Lévi-Strauss[31].

* * *

Um momento entre Lévi-Strauss e sua mascote, a macaquinha Lucinda, nos mostra outro exemplo de uso da figurativização sonora para dar conta de um momento indesejado vivenciado na relação do etnógrafo com algum animal. Como nos conta, o andar na floresta não é um andar em um chão:

> seria ilusório acreditar que andamos em cima do chão, enterrado sob um emaranhado instável de raízes, de brotos, de tufos e de musgos; toda vez que o pé não tem onde se firmar, arriscamo-nos a um tombo em profundezas por vezes desconcertantes. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 364)

E, nessas andanças, há uma dificuldade: Lucinda.

> Obtive-a, com poucas semanas de vida, de uma índia Nambiquara que lhe dava de comer na boca e a carregava dia e noite agarrada no seu cabelo, que substituía para o bichinho a pelagem e a espinha dorsal maternas (as mães macacas carregam o filhote nas costas). As mamadeiras de leite condensado substituíram a comida na boca, e as de uísque, que fulminavam de sono o pobre bicho, liberaram-me progressivamente durante a noite. Mas, de dia, só foi possível conseguir de Lucinda um compromisso: ela aceitou desistir dos meus cabelos em troca de minha bota esquerda, na qual, de manhã à noite, ficava agarrada com os quatro membros, bem em cima do pé. A cavalo, essa posição era possível, e perfeitamente aceitável de piroga. Para viajar a pé, era outra história, pois cada espinheiro, cada galho, cada poça arrancavam de Lucinda gritos estridentes. Todos os esforços para incitá-la a aceitar meu braço, meu ombro, meu cabelo até, foram inúteis. Precisava da bota esquerda, única proteção e única segurança nessa floresta onde nascera e vivera mas que alguns meses junto do homem foram suficientes para transformar em algo tão estranho como se ela tivesse crescido em meio aos requintes da civilização. Era assim que, mancando da perna esquerda e com

[31] Abordamos, em especial, essa questão da pronúncia Bororo na seção "4.1.2.4 Um som que evoca o gosto pelo tabaco entre os Bororo e os Tupi-Cavaíba".

> os ouvidos feridos pelas lancinantes repreensões a cada passo em falso, eu tentava não perder de vista as costas de Abaitará. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 365)

Esse momento com Lucinda certamente tem relação com o valor de silêncio que se atribui à floresta, como discutiremos de forma mais detida em "4.2.3 Descrição do silêncio". Já preludiando essa outra seção, notamos que na figurativização sonora da floresta, o que impera é a falta de som. As razões para isso, trataremos mais à frente – saber que na floresta reina o silêncio já é suficiente para falarmos da situação protagonizada por Lucinda. Acontece que o som figurativizado pela macaquinha é um elemento intenso dentro do trecho, devido sua construção. Os "gritos estridentes" de desconforto dela não se restringem apenas a uma sensorialidade sonora, mas a excedem e chegam mesmo a afetar Lévi-Strauss tatilmente: ele tem os "ouvidos feridos pelas lancinantes repreensões a cada passo em falso". Esse efeito sinestésico empregado nos parece ser usado para que essa figurativização, com acréscimo em iconicidade, ganhe um incremento em tonicidade, construindo um momento acentual. Do ponto de vista da sintaxe tensiva, o incremento não se dá em seu ápice na primeira evocação sonora, mas se constrói a partir de um primeiro levante sonoro, já com alguma intensidade, mas não sinestésico – "gritos estridentes". Em seguida, há um *recrudescimento* que confirma o acento no elemento sonoro, ao categorizá-lo como tão potente que fere os ouvidos de Lévi-Strauss.

Além dessa categorização do som que aí é figurativizado, outro fator propicia esse incremento acentual. Em *Tristes trópicos*, há um valor temático de silêncio que reveste os momentos em que a floresta é figurativizada. Assim, ao fator extenso que recobre o espaço narrativizado e o associa à falta de sons, a evocação de um fator intenso – os gritos de Lucinda – ganha ainda mais força no discurso. A construção é feita como se, dentro da floresta, essa câmara anecoica da natureza em *Tristes trópicos*, um som agudo e perfurante fosse emitido e, dentro desse espaço sem som, Lévi-Strauss sofresse o flagelo amplificado que esse som desagradável, dadas as condições de sua projeção, possa causar em sua audição.

Nesse trecho, nota-se que há um reforço aos "gritos estridentes", pois são, em seguida, caracterizados como tão potentes que ferem os ouvidos de Lévi-Strauss. Em uma ordem retórica isso pode ser uma demonstração de gradação ascendente (cf. ZILBERBERG, 2011, p. 218), pois há um reforço posterior à primeira caracterização dos gritos de Lucinda. Esse movimento, ao ganhar ainda mais tonicidade pela configuração temática da floresta, onde impera o silêncio, faz progredir a foria e constrói um momento de *recrudescimento*.

* * *

O outro momento, que não vamos descrever em detalhes, diz respeito a sons animais figurativizados quando de uma cavalgada difícil: o rugido de uma onça e o latido de um cachorro (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 166). Não vamos nos alongar a respeito desse trecho – ele traz, antes, uma associação com a evocação de sons minerais mais importante, a nosso ver, que será abordada no tópico 4.2.1.1.3 Minerais. Além do mais, os dois exemplos que abordamos com maior profundidade já devem trazer para o leitor o ar do que esse tipo de construção discursiva carrega em *Tristes trópicos*.

* * *

O infortúnio manifestado a partir de evocações sonoras envolvendo esses animais, a nosso ver, tem a função de reforçar um estado constante de dificuldade que uma dada travessia demonstrava. Tanto o caminho que levava aos Bororo quanto a viagem a pé pela floresta apresentam uma configuração geral em que há um elemento semiótico extenso de dificuldade de locomoção e um elemento semiótico intenso de dificuldade face a algum animal. As dificuldades de locomoção são figurativizadas com a estrada quase impraticável, o rio que deveria ser seguido a montante contra "uma corrente engrossada pelas chuvas diárias" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 227) e uma floresta com um chão ilusório. A esses elementos que envolvem a locomoção, são acrescentados os encontros com os cupins, a sucuri e Lucinda.

4.2.1.1.2 Inumanos?

Além desses sons figurativizados acima e que se referem a algum ente animal, em *Tristes trópicos* há outro momento de figurativização desse tipo que, apesar de ressoar apenas como exceção aos usos disfóricos associados aos sons de animais evocados, na verdade acaba sendo um momento não constitutivo dessa lógica e, no final das contas, o que acontece é a figurativização de algo que não se manifesta como plenamente animal, em algum sentido, dentro do enunciado. Assim, não seria uma mera exceção, mas algo de outra ordem.

Durante uma navegação em um barco a motor, nos conta o enunciador:

> Muitas vezes, o barco roça nos galhos da floresta alagada que domina a margem; o barulho do motor desperta um mundo incontável de pássaros:

> araras em seu voo esmaltado de azul, vermelho e dourado; carapirás mergulhadores cujo pescoço sinuoso lembra uma cobra alada; periquitos e papagaios que enchem o ar de gritos suficientemente parecidos com a voz para que se possa qualificá-los de inumanos. Por sua proximidade e sua monotonia, o espetáculo prende a atenção e provoca uma espécie de torpor. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 216)

Embora nesse trecho seja figurativizado um som produzido por ação humana – o "barulho do motor" –, o que mais nos chama atenção é o som produzido pelos periquitos e papagaios: "gritos suficientemente parecidos com a voz [humana]" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 216). Essa cena se constrói como uma convocação da natureza pela cultura: o barulho do barco é o despertar para a ação das aves descritas. Uma a uma, as aves se apresentam: araras, carapirás, periquitos e papagaios. Há algumas manifestações paradigmáticas notáveis. Esse trecho se inicia e termina com uma evocação sonora carregada com predominância de um traço semântico /humano/, delimitando a abertura e o encerramento da cena, emoldurando-a: o barulho do motor e a voz (quase-)humana. Dentro desses limites, apresentam-se evocações visuais carregadas com um traço semântico /animal/: a cor das araras e a forma das carapirás. Mostra-se a seguinte correlação:

motor, periquitos e papagaios : som : continente : humano
::
araras, carapirás : visual : conteúdo : animal

Os pássaros descritos aparecem em uma espécie quando associados ao traço /animal/ e em duas espécies, quando associadas ao traço /humano/. Outra correlação:

uma espécie : animal :: duas espécies : humano

Apesar de um aparente desequilíbrio entre essas duas correlações, a construção desse trecho propõe um equilíbrio. Um dos elementos desse equilíbrio está em uma assimetria de número entre os elementos com traço /humano/. Enquanto o motor é um, os pássaros são de dois tipos. Talvez o valor metafórico da unidade de medida de grandeza física "cavalo-vapor (*horsepower*)" seja-nos útil para pensar esse problema. Segundo o Houaiss, a ideia cavalo-vapor foi "introduzida em 1782 para medida da potência de máquinas a vapor definida a partir do esforço do trabalho de um cavalo para elevar verticalmente 528 pés cúbicos de água até a altura de 1 metro em um minuto" (2009, p. 429). Para nossos propósitos, não importa a

quantificação presente no cavalo-vapor, mas que essa quantificação seja baseada em valores que estabelecem a equivalência entre um animal e um artifício humano, através de uma relação metafórica. A ideia que se coloca, em nossa análise, é que há uma equivalência metafórica entre o som produzido pelo motor e o som produzido pelos periquitos e papagaios. Só que, nesse caso, ao invés de nos basearmos na produção animal para comparar uma produção humana, fazemos o contrário, já que o que se mede seria o grau de humanidade produzido pelos periquitos e papagaios. Por mais que exista um traço semântico /humano/ que envolva essas figurativizações, a quantidade de periquitos e papagaios, por ainda ter sua produção de voz qualificada como inumana, não chega, portanto, a ser humana: em uma pretensa quantificação, ela teria um valor menor do que 1. Seria necessário um gasto de energia suplementar para que os periquitos e papagaios pudessem assumir a posição humana em definitivo.

Isso nos levará a uma questão sintagmática a respeito dos efeitos de uma lógica concessiva subjacente a esse trecho. Antes de abordar essa característica, também convém notar que acontece um fenômeno parecido nos termos que carregam o traço semântico /animal/, elucidação que se faz necessária para trabalharmos essa questão sintagmática. Mas, ao invés de apresentarem um termo pleno e outro insuficiente, o que se mostra é um termo pleno e outro em excesso: as araras são descritas em suas cores, mas os carapirás são descritos em um excesso animalidade, já que são, além de descritos como pássaros, também descritos como cobras aladas: carregam um duplo valor de /animal/ nesse trecho.

Esse último comentário sobre os termos que recebem os valores /animal/ e /humano/ nos permitem traçar uma nova correlação, que, novamente, reforça a busca pelo equilíbrio semântico no trecho que analisamos. Se, ao dotar de valor excessivamente /animal/ o trecho estaria trazendo um desequilíbrio, a escassez do traço /humano/, figurativizada pela voz inumana dos periquitos e papagaios, constrói um novo equilíbrio no sistema que sustenta esse enunciado.

Do ponto de vista sintagmático, notamos que a configuração do desdobramento aspectual dessa cena, enfim, condensará, no momento final da cadeia sintagmática, o estado de torpor descrito pelo enunciador, produzido com o desdobramento processual do sistema acima descrito.

Levando em conta o campo de presença do narrador, novas grandezas são acionadas a partir da figurativização do barulho do motor: “um mundo incontável de pássaros” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 216) então, surge. Apesar da sequencial descrição dos pássaros, o fato de eles serem incontáveis e inomináveis, em um primeiro momento, desponta para um pequeno

espanto. Entretanto, esse momento de maior intensidade é pouco a pouco triado, trazendo maior inteligibilidade à cena, com a nomeação e quantificação dos pássaros que antes adentraram o campo de presença de forma indistinguível: araras, carapirás, periquitos e papagaios. Entretanto, essa triagem não é suficiente para que essa cena se mantenha com pouca intensidade. Em sua duratividade, talvez ela sustente alguma atonia. Mas, na sua fase de terminatividade, há um novo ganho de tonicidade, "por sua proximidade e sua monotonia, o espetáculo prende a atenção e provoca uma espécie de torpor" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 216). Sobre a proximidade, podemos comentar que ela pode exacerbar os afetos sentidos pelo sujeito: é como se toda essa cena se amplificasse pela menor distância que o separa de seu objeto. Além disso, a monotonia, definida pelo Houaiss como "ausência de variedade, de diversidade, de multiplicidade em alguma coisa que geralmente se caracteriza pela presença de componentes diversos" (2009, p. 1313), pode efetuar uma operação de mistura, desfazendo a triagem anteriormente construída, colocando uma nova indefinição nos afetos sentidos pelo sujeito e, talvez, saturando os excessos descritos mais acima. Assim, "o espetáculo prende a atenção e provoca uma espécie de torpor" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 216), definindo o final dessa cadeia sintagmática, assim, pelo discurso, como revestido com maior intensidade, que não fora possível de ser mantida, mesmo com a operação de triagem na descrição dos animais.

Especialmente na relação entre a figurativização de um som animal e seu valor de disfórico, traço recorrente em *Tristes trópicos*, notamos que essa exceção, dos sons produzidos pelos periquitos e papagaios, na verdade, não são um desvio, mas uma outra condição de figurativização sonora, já que o esforço nessa construção está em desalojar, justamente, o valor /animal/ desses sons, pois o som evocado é, na verdade, quase humano.

4.2.1.1.3 Minerais

Enfim, o último tópico sobre os sons ambientais naturais. Agora, o que notamos é a figurativização de um som produzido por um ente mineral. Encontramos apenas uma ocorrência desse tipo de figurativização, mas é um exemplo bastante interessante. O silencioso estar na floresta que vamos tratar melhor mais à frente, mas já anunciamos algumas informações, acontece, em geral, sempre de dia. Em dado momento, Lévi-Strauss viajava de noite, a cavalo, dentro da floresta, para dar conta da grande distância até chegar ao local de descanso. O fato de essa travessia ser à noite acrescenta uma outra falta sensorial: à falta de som, acrescenta-se a falta de visualidade. A cena:

> Durante uns quinze dias, viajamos a cavalo por caminhos imperceptíveis através de extensões de floresta tão vastas que muitas vezes precisávamos avançar noite adentro para chegar à cabana onde faríamos escala. Como os cavalos conseguiam deslocar seus cascos, apesar da escuridão que uma vegetação cerrada trinta metros acima de nossas cabeças tornava impenetrável, não sei. Lembro-me apenas das horas de cavalgada sofreada pela marcha de nossas montarias. De vez em quanto, descendo uma rampa íngreme, estas nos atiravam para a frente, e, a fim de evitar o tombo, a mão devia estar pronta para se agarrar no arção alto das selas toscas; pelo frescor vindo do chão e pelo marulho sonoro adivinhava-se a ultrapassagem de um baixio. Depois, desequilibrando a balança, o cavalo sobe tropeçando a margem oposta, e parece, por seus movimentos desordenados e pouco compreensíveis à noite, querer se livrar da sela e de seu cavaleiro. Uma vez restabelecido o equilíbrio, resta-nos apenas manter a vigilância para não perdermos o benefício dessa presciência singular que, pelo menos na metade das vezes, nos permite encolher a cabeça entre os ombros a tempo de escapar da vergastada de um galho baixo, que não pudemos enxergar.
> Logo, um som se define ao longe; não mais o rugido de uma onça, que ouvimos por um instante no crepúsculo. Desta vez, é um cachorro que late, a escala está perto. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 166)

Em *Tristes trópicos*, há uma separação entre ambientes, às vezes bem delimitada. É assim que, em alguns momentos, fica bem nítida a separação de certas características presentes em algum ambiente. No exemplo dos pássaros (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 216), analisado mais acima, há uma diferença entre o rio e a floresta: descreve-se que “muitas vezes, o barco roça nos galhos da floresta alagada que domina a margem” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 216), indicando que a floresta é circunscrita ao espaço fechado com mata. Nessa cena, isso pode ser figurativizado visualmente. Entretanto, no momento que agora abordamos, isso não é possível de ser realizado dessa forma: é necessário o acionamento de outra sensorialidade para que, ao menos, se vislumbre o ambiente em que se está, por conta da noite impedir que o ambiente seja visto. É assim o que acontece na travessia de um baixio, palavra incomum, definida pelo Houaiss como “banco de areia ou rochedo coberto por escassa quantidade de água do mar ou de rio” (2009, p. 245). Baixio, então, é uma das partes possíveis de constituir a morfologia de um rio. Ou seja, é um ambiente deslocado da floresta, embora faça fronteira com ela.

Predomina, nessa cena, a falta de visão. Ela é tanta que é apenas uma presciência que permite ao cavaleiro desviar, às vezes, de algum galho – diversas vezes o galho, por falta da visão, acerta-o:

> resta-nos apenas manter a vigilância para não perdermos o benefício dessa presciência singular que, pelo menos na metade das vezes, nos permite encolher a cabeça entre os ombros a tempo de escapar da vergastada de um galho baixo, que não pudemos enxergar. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 166)

Além da falta de visão trazer essa dificuldade em lidar com a espacialidade nessa cena, ela também dificulta a distinção dos terrenos por onde se desloca. Mesmo que outros sentidos possam orientar essa identificação, eles, nesse enunciado, não são capazes de dar a medida justa de objetividade requerida para a descrição do espaço. Isso é típico de certa ideologia moderna: "no Ocidente, nossa percepção é hoje antes de tudo visual/espacial, nossa relação com o mundo é eminentemente visual. É a visão o sentido que o senso comum privilegia como órgão do conhecimento" (CAIUBY NOVAES, 2009, p. 36). Assim, à falta do mais objetivo dos sentidos, a visão, não se deixa a possibilidade de uma confiabilidade perceptiva na descrição. Apenas indiretamente se sabe que a ultrapassagem de um baixio é realizada: "pelo frescor vindo do chão e pelo marulho sonoro *adivinhava-se* a ultrapassagem de um baixio" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 166, grifo nosso). Repare que o tato e a audição, nesse caso, só possibilitam uma leitura indireta do ambiente. Diferente da visão, que descreveria o ambiente apenas com os dados da percepção, esses outros sentidos só possibilitam dados primários não conclusivos que, somente por uma dedução, permitem a aferição da descrição espacial dessa cena.

A nosso ver, essa construção não é feita a esmo. Na verdade, ela nos parece um jogo retórico que corrobora o tema da dificuldade na cavalgada, que já abordamos antes e que é sintetizado em dado momento em *Tristes trópicos* (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 347). Assim, a cavalgada desse excerto, embrenhada na falta de visualidade, tem sua dificuldade aumentada e, para que isso se discursivize, o enunciador opta por diminuir a potência dos outros sentidos, como a visão e o tato, para a descrição do ambiente, como se houvesse um reforço das dificuldades por uma via negativa. Também é de se notar que o tato opera um segundo papel nessa cena: ele indica a vergastada recebida. Assim, o traço semântico /dor/ desponta, para reforçar o efeito de sentido de dificuldade que comumente é associado à cavalgada em *Tristes trópicos*.

Também podemos dizer que o trecho que comentamos coloca uma sinestesia para ampliar a potência do tema da dificuldade na cavalgada. Levando em conta que a falta de visão é um fator extenso nessa cena, a sinestesia, fator intenso e manifestado no tato e na audição, possibilitam ao enunciatário ler essa cena sob um viés da dilatação da dificuldade, já que a falta de visão se associa a um acento na dificuldade dessa travessia, levando em conta que os outros sentidos não se mostram suficientes para a orientação da trajetória: mesmos somados, não dão a mesma garantia que a visão daria.

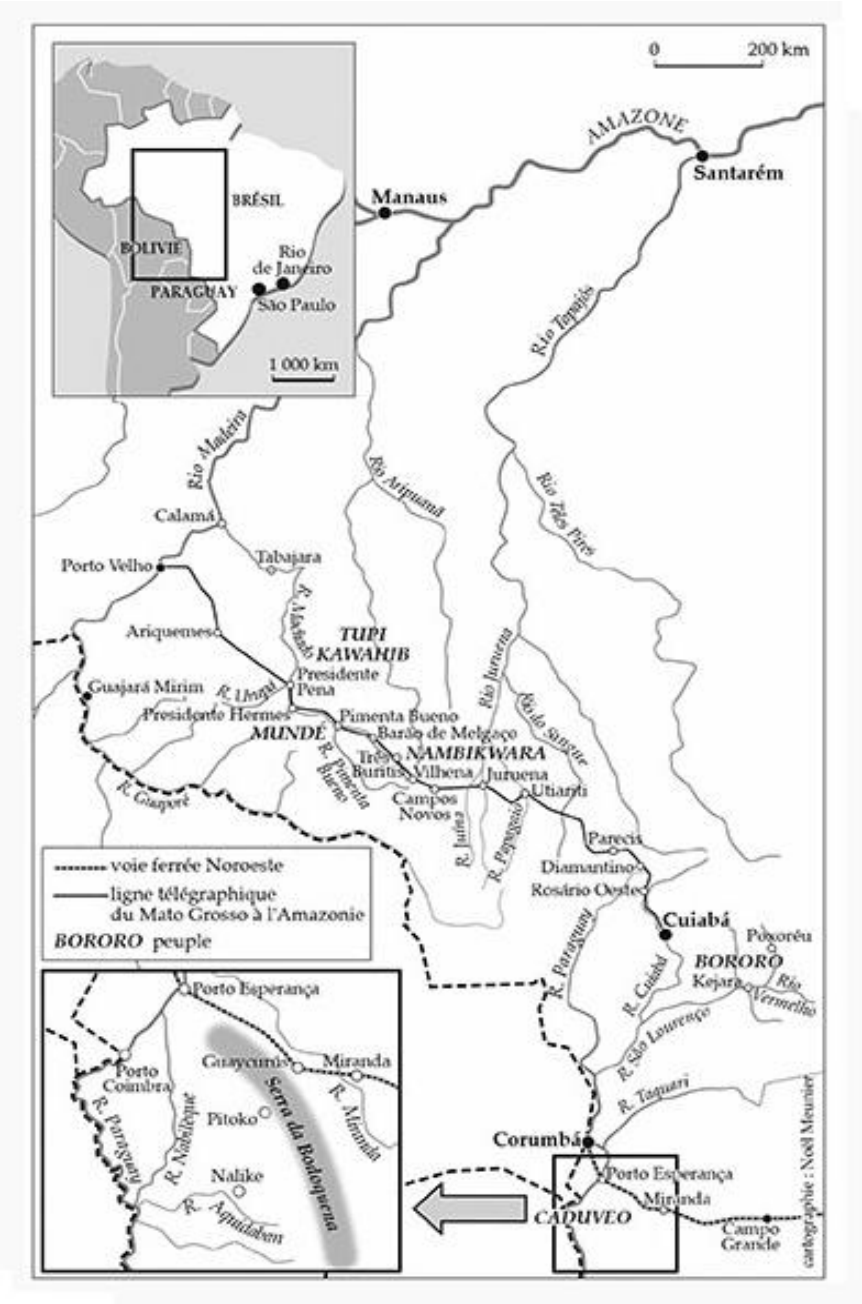
O desfecho narrativo da cena, com outra figurativização sonora, também é importante para a atribuição da dificuldade no cavalgar: “logo, um som se define ao longe; não mais o rugido de uma onça, que ouvimos por um instante no crepúsculo. Desta vez, é um cachorro que late, a escala está perto” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 166). É importante notar que a onça surge, figurativizada por seu rugido, no crepúsculo. Independentemente desse crepúsculo ser relacionado ao nascer ou ao pôr do sol – isso não fica claro –, é um rugido que acontece antes de a tropa se embrenhar às cegas na mata, à noite. É como se fosse um som que prenuncia as desventuras que a floresta, na escuridão, proporciona: é a própria incoatividade desse infortúnio. Já a respeito do cachorro, o som que o figurativiza marca a terminatividade desse momento difícil, já que seus latidos são ouvidos quando nas proximidades da escala dos viajantes. Assim, novamente, vemos a figurativização de um som animal associado a um momento difícil de travessia. Se a onça marca a abertura e o cachorro o fechamento, o semantismo que a figurativização desses animais carrega pode muito bem diferenciá-los em proximidade e distância do humano: a onça, grande rival dos viajantes nas florestas brasileiras, estaria com uma carga semântica investida em /animal/, enquanto o cachorro, o adjuvante-mor do humano, investiria de /humano/ sua carga semântica, movimento parecido com o que acontece com os periquitos e papagaios na discussão dos pássaros, feita mais acima, que o coloca em posição de distanciamento do semantismo /animal/.

4.2.1.2 Sons ambientais humanos

Agora abordaremos o outro bloco dos sons ambientais. Trataremos daqueles sons figurativizados no enunciado como produzidos por ação de algum artifício humano e que não podem ser categorizados como voz ou música. Foram três os casos. Um diz respeito ao ruído produzido por uma linha telegráfica e os outros dois são produzidos, em alguma maneira, com finalidade comunicacional, dentro do que nos é narrado.

O trajeto da segunda viagem etnográfica que Lévi-Strauss realizou no Brasil teve como principal rota a “picada” que a linha telegráfica Rondon proporcionava (ver figura 8, na página seguinte). Construída em meados da década de 1910, já pouco funcional nos anos 1930 por conta do uso do rádio de ondas curtas, inventado na década de 1910, ao menos servia como caminho para a expedição etnográfica (LOYER, 2018, p. 183-4). Caminho de cerca de setecentos quilômetros que orientará o trajeto.

Figura 8 – Mapa com o itinerário das duas viagens de Lévi-Strauss



Fonte: Loyer (2015).

Além de guia para a expedição, a linha telegráfica também possuía outras características chamativas. Uma delas, diz respeito ao som que produzia e como os indígenas reagiam a ele:

> É verdade que há o fio [da linha telegráfica]; mas este, que perdeu a utilidade logo depois de instalado, está frouxo entre os postes que não são substituídos quando desabam de podres, vítimas dos cupins ou dos índios que confundem

> o zumbido característico de uma linha telegráfica com o de uma colmeia de abelhas selvagens trabalhando. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 288)

Aqui, para explicar o motivo desses indígenas derrubarem os postes da linha, Lévi-Strauss apela a uma espécie de tradução sonora, para explicar um aparente motivo para tal ação. Segundo o que nos diz, o zumbido da linha telegráfica seria por demais parecido com o zumbido que abelhas produzem. Entretanto, isso parece apenas uma observação precipitada. Talvez, na ânsia em encontrar uma explicação para o caso, Lévi-Strauss tivesse apenas levado em conta o tipo de som, produzido pela natureza, que melhor traduzisse o outro som produzido por esse artifício humano. Não há alguma informação adicional a esse respeito. Parece-nos que a precisão etnográfica fora sacrificada para dar maior potência ao efeito de sentido que atribui certa desolação à linha telegráfica, que, por sua vez, aumenta ainda a impressão de desolação desse rincão no Brasil: "por mais espantoso que pareça, a linha aumenta, mais do que desmente, a desolação do local" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 288). Afinal, para além da natural queda dos postes por falta de manutenção, supostamente há também a ação humana que amplia o potencial perigo de deterioração deles. Então, como estratégia enunciativa, a evocação sonora pode, nesse sentido, ser utilizada como um meio de aumento da carga sensível, tocando o enunciatário com alguma figurativização que proporcione uma dose maior de apelo a certa esfera do enunciado. Uma maneira de chamar a atenção para esse fator é vista na construção de um simulacro sensível do som que essa linha produz.

Além disso, um outro efeito de sentido é possível de ser manifestado. Ao mencionar que a linha telegráfica é a base para essa rota e que ela possui esse som característico, é possível que o fazer persuasivo do enunciador deixe potencializado esse valor sonoro. Assim, por vezes, ao se deparar com trechos em que são narrados deslocamentos por esses caminhos, o enunciatário pode resgatar esse valor potencializado, sem que eles sejam mencionados no texto, dotando o zumbido da linha telegráfica como um valor extenso.

* * *

Por mais que sejam raras, as figurativizações de sons ambientais produzidos por artifícios humanos assumem papéis interessantes na economia de *Tristes trópicos*. Em outros dois momentos, que constroem uma espécie de tentativa de comunicação via artifício sonoro humano, o que se passa é uma amplificação produzida pela retórica que envolve o texto.

Pode parecer uma simples anedota sobre alguma desventura do trabalho de campo, mas há um episódio de briga de Lévi-Strauss com seu burro que desempenha papel interessantíssimo na abordagem do clássico momento de *Tristes trópicos* em que se comenta a importância da escrita para a manutenção do poder nas sociedades humanas. Essa anedota, que fala sobre um "incidente ridículo", segundo Lévi-Strauss (2016, p. 317), é um passo operacional para a acentuação que o discurso requererá quando uma reflexão mais abrangente sobre o papel da escrita na humanidade aparecer posteriormente na cadeia sintagmática.

Uma contextualização se faz necessária. O enunciador vinha contando sobre momentos de desconforto geral por conta de um encontro que solicitou a um chefe Nambiquara, para realizar um censo do grupo que se vinculava a essa liderança – Lévi-Strauss pensava em juntar o máximo de Nambiquaras dispersos. Mas o momento não era o mais propício para isso: rumores de que grupos hostis aos Nambiquara estavam nas proximidades davam ares de risco a essa empreitada. De fato, esse chefe foi relutante para mediar esse encontro no início, mas, com certa insistência por parte do antropólogo, a promessa de que presentes úteis para os Nambiquara fossem trocados fez com que o chefe marcasse, então, essa reunião.

Entretanto, chegando ao local, era evidente o descontentamento geral com o chefe, impregnando o evento com um clima incômodo. Assim, Lévi-Strauss e sua tropa viram por bem que a troca de presentes acontecesse o quanto antes. Vale mais uma digressão. Os Nambiquara são um povo sem escrita, mas, estranhamente, o chefe escreveu uma lista para a troca de presentes. Ele lia sua lista e ia distribuindo um presente de Lévi-Strauss, a determinado indivíduo, em troca de determinado item. Sobre a escrita do chefe, primeiro nos conta o enunciador:

> distribuí folhas de papel e lápis [aos Nambiquara] com os quais, de início, nada fizeram; depois, certo dia vi-os muito atarefados em traçar no papel linhas horizontais onduladas. Que queriam fazer, afinal? Tive de me render à evidência: escreviam, ou, mais exatamente, procurava dar a seu lápis o mesmo uso que eu, o único que então podiam conceber, pois eu ainda não tentara distraí-los com meus desenhos. Para a maioria, o esforço parava por aí; mas o chefe do bando enxergava mais longe. Era provável que só ele tivesse compreendido a função da escrita. Assim, exige de mim um bloco e nos equipamos da mesma forma quando trabalhamos juntos. Não me comunica verbalmente as informações que lhe peço, mas traça no seu papel linhas sinuosas e me mostra, como se ali eu devesse ler a sua resposta. Ele próprio se deixa tapear um pouco com a sua encenação; toda vez que sua mão termina uma linha, examina-a ansioso como se dela devesse surgir algum significado, e a mesma desilusão se estampa em seu rosto. Mas não a admite; e está tacitamente combinado entre nós que a sua garatuja tem um sentido que finjo decifrar; o comentário verbal segue-se quase de imediato e

> dispensa-me de exigir os esclarecimentos necessários. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 315-6)

Depois, comenta sobre a troca de presentes. Mais à frente, narra uma anedota que mais parece ter saído de um filme de comédia pastelão. No caminho de volta, seu burro, com uma afta que lhe doía a boca, não obedecia os comandos do condutor e, sem que burro e condutor percebessem, se perderam do grupo que voltava para o acampamento inicial. Assim, Lévi-Strauss se coloca:

> Que fazer? Como se conta nos livros, alertar o grosso da tropa com um tiro de fuzil. Desço de minha montaria, atiro. Nada. No segundo disparo, parece-me que me replicam. Dou um terceiro, que tem o dom de assustar o burro; ele vai embora trotando e para a certa distância. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 316)

Seguindo, parte ao encalço do burro:

> Metodicamente, desvencilho-me de minhas armas e de meu material fotográfico, e coloco tudo isso ao pé de uma árvore cuja localização memorizo. Então, corro à conquista do burro que entrevejo, em plácidas atitudes. Deixa que eu me aproxime e foge no momento em que penso em agarrar as rédeas, recomeça essa manobra várias vezes e me arrasta. Desesperado, dou um pulo e penduro-me com as duas mãos no seu rabo. Surpreso com esse procedimento pouco habitual, desiste de escapar de mim. Monto de novo na sela e vou pegar meu material. Tínhamos rodado tanto que não pude encontrá-lo. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 316-7)

Se fosse um filme, nesse momento aquele *walla* famoso de risadas ao fundo estaria tocando na trilha sonora. Por fim, conclui esse trecho tragicômico dizendo sobre como ele e seu material foi encontrado facilmente por dois Nambiquara.

Essa cena – “incidente ridículo”, como adjetiva Lévi-Strauss – não está gratuitamente posta no enunciado. Mais do que apenas entreter o enunciatário, ela desempenha uma função discursiva importante. Vindo de uma zona de acento, ao descrever a tensa troca de presentes e as ações que culminaram nesse estado geral de ânimos, o enunciador opera com um deslocamento temático marcado, ao contar a cômica cena. Assim, constrói um movimento duplo para dar maior saliência ao ponto principal de sua argumentação, que virá a seguir. Além do deslocamento temático, também constrói um novo movimento fórico, que possibilita uma nova acentuação e sua respectiva minimização, para dar a deixa para a acentuação do momento principal que virá. Visto de um ponto de vista distanciado, é como se o momento com o burro representasse um acento secundário, que construiria o caminho para o acento

principal, que o enunciador contará a seguir. Percebe-se a operação de uma sucessão, que estabelece um ritmo para o narrado: de um momento denso, para um momento leve, culminando em um novo momento denso. Tatit, a partir da musicóloga Brelet, faz um comentário bastante ilustrativo dessa alternância para a construção rítmica:

> Assim como um passo bem dado depende da firmeza do pé de apoio, normalmente em repouso, o movimento ascendente depende do impulso promovido pelo descenso anterior e o que chamamos de tempo forte na melodia ou na poesia constitui na verdade uma emenda de duas células inseparáveis, a fraca e a forte, pois é da primeira que surge o impulso para a segunda. O ritmo, desse ponto de vista, nada mais é que a relação complexa que une elementos aparentemente opostos e nos permite ouvir uma temporalização sonora contínua. (TATIT, 2019, p. 63)

O autor nos fala sobre inspirações musicais para a construção da teoria semiótica. Então, quando falamos de ritmo na análise semiótica, falamos da sucessão que permite a construção do sentido, uma sucessão que estabelece um elo entre o sucedido e o sucessor. Aplicando isso ao pensamento estruturalista, continua a nos dizer:

> existe um liame temporal camuflado nas oposições estruturais apresentadas como categorias acrônicas. Isso equivale a dizer que, em vez da oposição estática que caracteriza diversos tipos de abordagens científicas, deveria prevalecer a ideia de que cada termo de uma célula estrutural tende ao seu termo contrário, justamente por estarem ambos incluídos numa categoria complexa que os subsume. (TATIT, 2019, p. 63)

Essa ligação, no trecho que analisamos, pode ser observada em elementos semânticos, inclusive: “ainda atormentado por esse incidente ridículo, dormi mal e driblei a insônia rememorando-me a cena das trocas” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 317). É a insônia proporcionada pela situação tragicômica que faz mover a foria nesse novo tema. A saber, esse novo tema diz respeito a como a atitude do chefe com a escrita possibilitou uma reflexão maior sobre essa prática humana. Resumidamente, a escrita tem sua principal função no controle do Outro:

> Se minha hipótese estiver correta, há que se admitir que a função primária da comunicação escrita foi facilitar a servidão. O emprego da escrita com fins desinteressados, visando extrair-lhes satisfações intelectuais e estéticas, é um resultado secundário, se é que não se resume, no mais das vezes, a um meio para reforçar, justificar ou dissimular o outro. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 319)

Podemos, assim, notar que o incidente ridículo apenas reforça um certo momento da narrativa. E, nota-se, é justamente a partir da figurativização de um som – o som produzido pelos disparos – que recai a virada temática. Como na imagem clássica do atletismo onde a largada é indicada com um tiro para o alto, esses tiros têm a função de fazer a foria disparar e mudar de direção para possibilitar, com a retomada posta mais à frente nesse sintagma, a ampliação da ênfase dada a um conteúdo que é colocado com maior destaque. Assim, essa figurativização, fator intenso nesse sintagma, carrega-se de um semantismo que pretende começar a tirar a atenção do enunciatário do que estava sendo posto: o som dos tiros carregam um traço semântico de /atenção/, tanto no uso para o qual foi usado no enunciado, como em uma linha isotópica mais geral, dentro da cultura. Então, nada melhor que esse tipo de figurativização para construir uma exacerbação sensível do enunciatário e, como se viu, proporcionar a sucessão que ampliará a ênfase dada à reflexão sobre o papel de dominação desempenhado pela escrita.

De forma parecida, outra figurativização sonora aponta para uma certa ênfase no enunciado, mas com papel sintagmático mais restrito. Ao invés de estar inclusa numa espécie de interlúdio para ampliar a ênfase no tema seguinte, essa outra figurativização dá conta de um papel local.

Deve se lembrar o leitor que há pouco comentamos sobre as desventuras que Lévi-Strauss passou durante a travessia que o levaria aos Bororo. Ao chegar na vila que forneceria informações e recursos humanos suficientes para levar a tropa até os Bororo, depois da péssima viagem de caminhão, nos conta o narrador: “com a sensação de ter realizado uma proeza, nós nos anunciávamos com longas buzinadas” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 226). Esse sentimento de fim de um martírio é posto apenas para ser desfeito, logo em seguida: “Entretanto, nenhuma criança foi no nosso encontro. Fomos sair na margem, entre quatro ou cinco cabanas silenciosas. Ninguém; tudo estava desabitado, e uma rápida inspeção convenceu-nos de que haviam abandonado o vilarejo” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 226). De novo, figurativiza-se um som que carrega um valor de /atenção/ mas que redunda em um momento de frustração, assim como os tiros dados para alertar a tropa no exemplo anterior. Assim, essa figurativização ocupa um papel parecido: aqui, reforça, pela decepção, o péssimo momento da travessia, como comentamos no tópico “4.2.1.1.1 Animais”.

Pensando a respeito da veridicção desse trecho do narrado, percebemos que as longas buzinadas apontam para algo que /parece/, mas, quando enfim se verifica a condição do vilarejo, nota-se que não corresponde àquilo que parecia: /não é/. Assim, estamos na dêixis da mentira, a partir do esquema das modalidades veridictórias. O desdobramento sintagmático

desse evento nos permite perceber como a acentuação, nesse momento, desloca a foria do polo do /parecer/ ao polo do /não ser/, para criar a significação. Primeiro, acontece uma ênfase no parecer, que é reforçada justamente pela sensibilização implicada na figurativização sonora. O enunciado não nos dá elementos suficientes para concluirmos se, de fato, o vilarejo estava à espera de Lévi-Strauss – ou, em termos narrativos, se o objeto-valor estaria à espera da conjunção com o sujeito do fazer. Apesar disso, nos conta uma chegada triunfal, que tenta sensibilizar o enunciatário de que o /parecer/ corresponde a um /ser/, a partir das longas buzinadas, que acentuam o desejo do sujeito em direção à liquidação da falta que o separa de seu objeto-valor. Mas, o desenrolar da história revela que o /parecer/ se vincula a um /não ser/, mostrando uma quebra de expectativa do sujeito da ação e, também, em paralelo, uma quebra de expectativa do enunciatário. O que parecia um fim, na verdade, se mostrou como mais um obstáculo.

4.2.2 Descrição de vozes

Vencendo os comentários sobre os sons ambientais na trilha sonora de *Tristes trópicos*, vamos acompanhar como as vozes foram figurativizadas. Dividiremos essas figurativizações em três grupos principais: as vozes evocadas com as pronúncias, no *walla* e na vida familiar entre os Nambiquara. A seguir, explicaremos melhor cada um desses grupos.

4.2.2.1 Os sons da vida familiar Nambiquara

Em relação aos outros dois grupos de construções figurativas das vozes humanas, este grupo parece por demais amplo. Mas o é pela importância que acaba sendo demonstrada em *Tristes trópicos*. Se seguíssemos um rigorismo cego, certamente mutilaríamos esse momento tão significativo – e bonito – para a construção das regiões com maior carga etnográfica desse livro. Afinal, seu conjunto está contido no único capítulo que podemos definir como estritamente etnográfico em *Tristes trópicos*: nele não há menções às travessias, às burocracias da viagem... Nada do tipo. Aliás, falamos especificamente do capítulo “Em família”, construído com partes extraídas da única monografia etnográfica escrita por Lévi-Strauss (1948), o que atribui um valor etnográfico maior a esse capítulo: como o próprio autor comentou, “[em *Tristes trópicos*] páginas inteiras de *A vida familiar e social dos Nambikwara* foram copiadas tal e qual” (LÉVI-STRAUSS; ÉRIBON, 2005, p. 91).

Aqui, diferentemente dos outros momentos em que há alguma evocação sonora, esse tipo de figurativização não ocupa um valor intenso, mas extenso: os sons são evocados a todo instante e compõem distintas figurativizações sobre aspectos da vida familiar entre os Nambiquara. Em certo sentido, as figurativizações sonoras são usadas para a construção do tema da insistência da vida em um grupo, mesmo com as intempéries que, aos olhos do antropólogo, deixam a vida deles tão difícil. Nesse sentido, há um comentário exemplar – e bastante singelo – da impressão de Lévi-Strauss sobre os Nambiquara, escrito ainda no calor da convivência com esses e que coloca, justamente, os sons produzidos pela vida familiar como um meio de enxergar que eles superam essa realidade que, de um ponto de vista ocidental, parece uma situação de miséria:

> O visitante que, pela primeira vez, acampa no mato com os índios, sente-se tomado de angústia e de pena diante do espetáculo dessa humanidade tão desvalida; esmagada, ao que parece, contra o solo de uma terra hostil por algum implacável cataclismo; nua, tiritante junto das fogueiras vacilantes. Ele circula tateando em meio ao matagal, evitando esbarrar na mão de alguém, num braço, num torso, cujos reflexos ardentes se entreveem à luz das fogueiras. *Mas essa miséria é animada por cochichos e risos*. Os casais abraçam-se como nostálgicos de uma unidade perdida; as carícias não são interrompidas à passagem do estrangeiro. Pressentimos em todos uma imensa gentileza, uma profunda despreocupação, uma ingênua e encantadora satisfação animal, e, reunindo esses sentimentos diversos, algo como a expressão mais comovente e mais verídica da ternura humana. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 312, grifo nosso)

Chama a atenção o fato de que a miséria, aos olhos do etnógrafo, é suplantada pelos cochichos e risos. Não é que os sons da vida familiar Nambiquara, em si, tenham esse poder. Mas, dentro de seu discurso, eles são figurativizados como a melhor maneira de colocar, em um enunciado, a experiência de uma existência vívida que esse grupo possuía.

São diversos os momentos das práticas sociais em que esses sons são evocados. Há de se considerar que, apesar de ser colocado, nos sons, um valor de superação da miséria, não são construídos maniqueisticamente. Por mais que apareçam com maior frequência em momentos eufóricos, também aparecem em momentos disfóricos. Esses diferentes usos implicam certa alternância, própria da vida. Assim, sempre associando alguma maneira de figurativização sonora com as práticas da vida familiar Nambiquara, Lévi-Strauss fala sobre essa insistência na existência desse grupo. Alguns exemplos dessas figurativizações euforizadas podem ser vistos a seguir:

> No resto do tempo, as tarefas são cumpridas em meio a conversas. Quase sempre alegres e risonhos, os índios soltam piadas, e às vezes também frases obscenas ou escatológicas saudadas por sonoras gargalhadas. Muitas vezes o labor é interrompido por visitas ou indagações; dois cães ou aves familiares copulam, e todos param e contemplam a operação com uma atenção fascinada; depois o trabalho recomeça, após uma troca de comentários sobre esse importante acontecimento. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 299)

> Essa saída [para um momento de intimidade conjugal] é notada de imediato, e deixa a plateia exultante; fazem comentários, soltam gracejos, e até as crianças pequenas compartilham de uma excitação cuja causa conhecem muito bem. Às vezes, um grupinho de homens, de moças e de crianças lançam-se à cata do casal e espiam pelos galhos os pormenores da ação, cochichando entre si e abafando as risadas. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 304)

Já sobre as figurativizações de momentos disfóricos, mais dois exemplos:

> Um garotinho sofre de indigestão; está com dor de cabeça, vomita, passa a metade do tempo a gemer, e a outra, a dormir (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 300)

> Ou então é uma jovem mãe que brinca com seu bebê dando-lhe tapinhas nas costas; o bebê começa a rir, e ela se envolve tanto com a brincadeira que bate cada vez mais forte, até fazê-lo chorar. Então, para e consola-o (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 300)

Há menos momentos nos quais a figurativização sonora recebe valor disfórico. Entretanto, seu uso, na economia geral desse capítulo, se dá para a construção de um ritmo e afastar a impressão de que a vida familiar dos Nambiquara seria perfeita. O primeiro momento diz respeito a algumas formas de interação entre uma mãe e sua prole. A transição para essa etapa disfórica da descrição etnográfica é vista no seguinte trecho: “os indígenas sentem e manifestam pelos filhos profundo afeto, sendo correspondidos. Mas às vezes esses sentimentos são encobertos pelo nervosismo e pela instabilidade que também demonstram” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 300). A partir desse ponto, mas muito brevemente, o enunciador nos conta sobre alguns maus tratos que acontecem entre mãe e filho, brincadeiras violentas demais, criança descuidada enquanto doente e até pisoteada em uma dança por falta de atenção. Nas descrições feitas pelo enunciador, sempre há alguma figurativização sonora, seja falando sobre choro, riso, gemidos ou até a descrição de falas, com o uso do discurso direto. Outro trecho que estabelece uma alternância parecida em relação a alguma figurativização sonora diz respeito à proibição das mulheres de ouvir o som das flautas Nambiquara. Esse trecho será analisado de forma mais detida na seção “4.2.4 Descrição musical”.

De todo modo, com essas duas alternâncias tímicas em trechos mais pontuais, com valor disfórico implicado, a ideia é construir um discurso que imite também o ritmo da vida, que é construído não apenas pelas coisas boas, mas também pelas ruins. De uma perspectiva mais geral, considerando que esses valores eufóricos e disfóricos estão conjugados em uma categoria complexa, essa alternâncias constroem um ritmo ao estabelecerem uma tendência a que a sequência chegue à célula estrutural oposta, de modo a não imobilizar o discurso (cf. TATIT, 2019, p. 63).

Outra característica da vinculação do som à vida, que sempre persiste entre os Nambiquara, é visto com o reforço que se dá à continuação dos sons figurativizados mesmo quando algum momento de silêncio é requerido no enunciado:

> A noite se passa em conversas ou em cantos e danças. Às vezes, essas distrações prolongam-se até de madrugada, mas em geral, após algumas sessões de carícias e de lutas amistosas, os casais se unem mais estreitamente, as mães apertam contra si o filho adormecido, *tudo fica em silêncio, e a noite fria só é animada ainda pelo crepitar de uma acha, pelo passo leve de alguém que vai pegar lenha, pelos latidos dos cachorros ou pelo choro de uma criança*. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 299, grifo nosso)

Esse trecho nos diz que não apenas a figurativização dos sons na vida familiar Nambiquara é feita nos momentos em que esses são mais ativos, mas também, nos momentos em que descansam, em que estão quietos. Afinal, mais do que simplesmente figurativizar os sons produzidos que o etnógrafo ouviu em campo durante a estada com os Nambiquara, o que acontece, nesse capítulo, é um uso do som para significar a constante manutenção da vida, mesmo com os problemas observados por Lévi-Strauss e descritos de acordo com sua ótica de não-Nambiquara.

4.2.2.2 Pronúncias e fonética

A partir desta seção, trataremos de aspectos mais gerais que orientam a figurativização sonora da voz humana. Em específico, neste tópico, abordaremos os usos desse tipo de figurativização em relação a pronúncias e fonética de determinada língua. Diferentemente da maneira abordada no tópico “4.1.2 Descrição de pronúncias”, aqui lidaremos com a predominância de elementos do plano do conteúdo para a evocação desse tipo de construção sonora.

A maioria dos casos desse tipo de descrição acontece nos trechos mais etnográficos de *Tristes trópicos*, talvez pelo fato de a descrição das línguas dos povos visitados por um etnógrafo ser uma atitude de praxe. De todo modo, esse tipo de uso, no plano do conteúdo de *Tristes trópicos*, é construído em três contextos diferentes, entre os Cadiueu, entre os Nambiquara e entre franceses que habitavam o interior do Brasil.

Há diferenças de predominância no estilo do enunciado nesses momentos. Vejamos os exemplos sobre os Cadiueu:

> A fonética guaicuru proporciona ao ouvido uma sensação agradável: a fala acelerada e as palavras compridas, todas de vogais claras que alternam com as dentais e guturais, e a abundância de fonemas molhados ou líquidos dão a impressão de um riacho saltando sobre seixos. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 183-4)

> Em seguida [Lévi-Strauss vinha descrevendo uma hierarquia de castas entre os Cadiueu], vinham os guerreiros, entre os quais os melhores eram admitidos, após iniciação, numa confraria que dava direito a usar nomes especiais e a empregar uma língua artificial formada pela adjunção de um sufixo a cada palavra, como em certas gírias. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 191)

Nos comentários sobre os Cadiueu, há um valor mais objetivante, notado pela característica enunciva do enunciado. Há um afastamento da pessoa que enuncia, pois constrói-se uma enunciação a partir do uso de uma debreagem actancial enunciva, uma projeção no enunciado da terceira pessoa como forma de neutralizar a manifestação da pessoa que fala sobre algo – nesse caso, como se o que se passa fosse puro fenômeno (cf. FIORIN, 2016, p. 51).

Apesar dessa característica, o primeiro exemplo acaba recebendo uma carga mais subjetiva, pela forma como a descrição se faz. Embora o enunciador não se coloque através de marcas da enunciação pela projeção de um *eu* no enunciado, ele constrói uma apreciação valorativa sobre a fonética guaicuru, a família linguística dos Cadiueu: a escuta dessa fala "proporciona ao ouvido uma sensação agradável". Seguindo, faz uma descrição dessa fala, descrevendo seu ritmo e algumas especificidades fonéticas mais técnicas. Por fim, fecha sua descrição com um toque simbolista, aproveitando uma latência que o linguajar dos foneticistas lhe permite: "a abundância de fonemas molhados ou líquidos dão a impressão de um riacho saltando sobre seixo".

Já o segundo exemplo apresenta uma descrição mais modesta dos sons. Apenas conta que os guerreiros Mbaiá – povo precursor dos Cadiueu – possuíam uma "língua artificial",

que usavam em sua confraria. A única descrição que se faz dessa "língua artificial" é que ela é "formada pela adjunção de um sufixo a cada palavra, como em certas gírias". Aqui, pode-se estimular um movimento do fazer interpretativo do enunciatário para adicionar a descrição da língua guaicuru, feita no primeiro exemplo, a esse segundo exemplo. Mas ainda assim, a descrição fica em aberto: que tipo de sufixo é esse? é um sufixo único? varia em alguma ocasião? São duas hipóteses para isso: a intenção de não ser exaustivo, nesse trecho, fez com que o enunciador não se preocupasse com maiores detalhes nessa descrição; não havia informação linguística suficiente a esse respeito, já que a informação é retransmitida pelo etnógrafo, pois se trata de questão histórica. Independentemente disso, o texto nos mostra uma lacuna: abre espaço para uma figurativização de um som, mostra isso em potência, mas não a completa. Espera-se um som, mas sua "aparência" é um mistério.

Em seguida, vejamos o comentário sobre os franceses que Lévi-Strauss encontrou no interior do Brasil:

> Havia, por último [descrevia alguns comerciantes e prestadores de serviço em Cuiabá], os irmãos B; eram franceses de origem corsa, instalados fazia muito tempo em Cuiabá, por que motivo, não me disseram. Falavam sua língua materna com uma voz distante, cantada e insegura. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 219)

> Pouco depois da chegada [ao posto de Utiariti], receberam [os padres jesuítas] a visita do provincial, um velho francês com um sotaque carregado nos erres, que parecia saído do reino de Luís XIV; pela seriedade com que falava dos "selvagens" – jamais chamava os índios de outra maneira –, poder-se-ia imaginá-lo desembarcando em um Canadá qualquer, ao lado de Cartier ou de Champlain. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 290-1)

Nesses casos, ocorre uma inversão a respeito da descrição da fala desses franceses. Enquanto no primeiro caso a descrição da fala apresenta um comentário com ares subjetivos – "falavam sua língua materna com uma voz distante, cantada e insegura" – no segundo caso apresenta-se uma descrição que tenta um pouco mais de precisão fonética – "um velho francês com um sotaque carregado nos erres". Essa inversão, aliás, também ocorre em relação aos comentários que se faz desses diferentes franceses visitados por Lévi-Strauss. Enquanto a primeira descrição tem uma característica mais objetiva – "eram franceses de origem corsa, instalados fazia muito tempo em Cuiabá, por que motivo, não me disseram" –, a segunda faz uma descrição irônica sobre o provincial – superior hierárquico dos padres jesuítas –, ao descrevê-lo como se fosse alguma figura estranhamente deslocada no tempo. Nesses exemplos, a dupla inversão parece atuar como uma busca por um equilíbrio nas descrições:

para ser mais irônico ou para um comentário mais vívido sobre a língua, apela-se para uma descrição objetiva.

Agora, falemos das descrições da fala nambiquara.

> As mulheres se enxergam como coletividade, o que manifestam de várias formas; vimos que não falam da mesma maneira que os homens. Isso é sobremodo verdade entre as mulheres jovens, que ainda não têm filhos, e as concubinas. As mães e as velhas salientam muito menos essas diferenças, embora também as demonstrem ocasionalmente. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 306)

> Muito depressa, iniciou-se uma longa conversa entre os respectivos chefes, consistindo mais numa sucessão de monólogos alternados, num tom lamuriante e fanhoso que eu jamais escutara antes. "Estamos muito irritados! Vocês são nossos inimigos!", gemiam uns; ao que os outros respondiam aproximadamente: "Não estamos irritados! Somos seus irmãos! Somos amigos! Amigos! Podemos nos entender!" etc.. Quando terminou essa troca de provocações e protestos, organizaram um acampamento coletivo ao lado do meu. Após alguns cantos e danças durante as quais cada grupo depreciava a própria exibição, comparando-a com a do adversário – "Os Tamaindé cantam bem! Nós cantamos mal!" –, a pendenga recomeçou e o tom não demorou a alterar. A noite ainda não estava muito avançada e as discussões misturadas aos cantos faziam uma barulheira extraordinária, cujo significado me escapava. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 321-2)

O primeiro caso é uma remissão a outro trecho, analisado em "4.1.2.3 Os sons da pronúncia exageradamente maliciosa das mulheres Nambiquara", em que o enunciador comenta uma variação diastrática linguística associada ao gênero na língua nambiquara. Assim, o efeito de sentido que o trecho que aqui trazemos produz é o estabelecimento de uma gradação na característica da fala das mulheres Nambiquara que foi contada anteriormente: àquele comentário sobre a fonética nambiquara, atribui-se uma distinção entre as mulheres jovens sem filhos e as concubinas – que salientam mais essa característica do falar – das mães e mulheres mais velhas – que demonstram essa característica ocasionalmente.

O segundo caso se mostra como um exemplo em que duas estratégias discursivas são acionadas para trazer uma carga sensível maior ao trecho e proporcionar um recobrimento figurativo mais rico. Elas são: descrições de qualificação da pronúncia e discurso direto. A primeira dessas estratégias é vista nos comentários e adjetivações feitas às falas presenciadas por Lévi-Strauss: "iniciou-se uma longa conversa entre os respectivos chefes, consistindo mais numa sucessão de monólogos alternados, num tom lamuriante e fanhoso que eu jamais escutara antes"; "tom lamuriante e fanhoso"; "gemiam uns". Já os usos do discurso direto são as transcrições de algumas falas dos Nambiquara que estavam em desavença. Como nos

aponta Fiorin (2016, p. 65), o uso do discurso direto “cria um efeito de sentido de realidade, pois dá a impressão de que o narrador está apenas repetindo o que disse o interlocutor”. Ao utilizar esse tipo de projeção em seu enunciado, Lévi-Strauss realiza um tipo de figurativização com forte característica de simulacro em relação ao que poderia ser presenciado na cena descrita. A isso, soma-se uma exacerbação na figurativização do trato dessas vozes colocadas em discurso direto, com características que remeteriam ao plano da expressão suposto na cena narrada. Aqui, notamos a presença de uma descrição iconizada, pelo rico recobrimento figurativo que apresenta.

Além desse tratamento dado às vozes, também é notável que há certa exacerbação sensível na maneira como essa cena se inicia: o timbre desses monólogos foi algo que Lévi-Strauss “jamais escutara antes”. Esse tipo de comentário atribui uma ênfase à cena, como se quisesse significar algo do tipo: “o que se passa é digno de nota porque nesse tempo todo em que estive em campo não presenciei algo parecido entre os Nambiquara”. Esse tipo de afirmação tende a prender a atenção do enunciatário, já que é uma característica até então ímpar dentro das experiências contadas pelo narrador. Esse tipo de recurso abre a expectativa do enunciatário a respeito de ao menos uma mínima surpresa a respeito do que será contado. Por sua vez, o rico recobrimento figurativo é acionado para descrever a cena de forma mais vívida, tocando sensivelmente o enunciatário.

O trecho segue em um movimento ascendente e finaliza em uma cacofonia em fortíssimo, sem qualquer significado compreensível para o etnógrafo: “a noite ainda não estava muito avançada e as discussões misturadas aos cantos faziam uma barulheira extraordinária, cujo significado me escapava.” Essa finalização é exemplo de uma manifestação da figurativização sonora que podemos chamar de *walla*, conforme mencionamos no capítulo 3. Na próxima seção comentaremos esse uso discursivo.

4.2.2.3 Walla

No cinema, o *walla* é considerado uma manifestação sonora que busca dar o efeito de sentido de “uma massa de vozes ou murmúrios no fundo da cena” (ALVES, 2012, p. 92). Para o nossos propósitos, consideramos *walla* como um tipo específico de figurativização sonora que figurativiza ruídos produzidos pelo som de pessoas falando em grupo ou sozinhas, mas com baixa ou sem nenhuma identificação do material linguístico que essas falas produzem. Por isso, reduzem-se a impressões gerais sobre o som da voz humana e não são manifestadas em discurso direto, por exemplo.

Voltemos ao trecho de *Tristes trópicos* mencionado no final da seção anterior e que abriu a discussão sobre o *walla*: “a noite ainda não estava muito avançada e as discussões misturadas aos cantos faziam uma barulheira extraordinária, cujo significado me escapava” (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 322). Como comentamos, essa descrição cacofônica encerra o trecho, acentuando o excesso de mistura. Após esse ápice, como todo movimento prosódico, tal acento tende a arrefecer. Isso ocorre a partir de um uso discursivo que busca certa objetividade, ao descrever com alguns detalhes aspectos visuais dos movimentos realizados pelos Nambiquara quando estão em alguma contenda, nos diz Lévi-Strauss (2016, p. 322):

> Esboçava-se gestos de ameaça, às vezes produziam-se até mesmo rixas, enquanto outros indígenas interpunham-se como mediadores. Todas as ameaças resumem-se a gestos que envolvem as partes sexuais. Um Nambiquara demonstra sua antipatia agarrando o pênis com as duas mãos e apontando-o para o adversário.

É interessante que nesse trecho diminui-se gradativamente o acento colocado na “barulheira extraordinária”. Do *recrudescimento* alcançado nesse momento, passa-se à *atenuação*, levando em conta ainda alguma evocação sensível manifestada no texto a partir da menção aos órgãos sexuais, que carregam alguma forma de tabu em nossa sociedade e, por isso, despertam no enunciatário algum grau de passionalização. Logo, essa figurativização não deixa de se manifestar como algo que se apresenta discursivamente com algum relevo, não deixando esvair de vez a intensidade da situação descrita.

No exemplo abaixo, a característica de *walla* proporciona um efeito de sentido que marca o desconhecimento linguístico de Lévi-Strauss a respeito do que uma menina Nambiquara lhe diz:

> Certo dia em que eu brincava com um grupo de crianças, uma das garotinhas apanhou de uma companheira; foi se refugiar perto de mim, e, com grande mistério, começou a *murmurar* algo em meu ouvido, que não entendi e que fui obrigado a fazê-la repetir diversas vezes, de tal modo que a adversária descobriu a manobra e, visivelmente furiosa, chegou, por sua vez, para contar o que parecia ser um segredo solene: depois de certas hesitações e perguntas, a interpretação do incidente não deixou dúvidas. A primeira garotinha fora, por vingança, me dizer o nome de sua inimiga, e, quando esta percebeu, comunicou o nome da outra à guisa de represália. A partir desse momento, foi facílimo, embora pouco escrupuloso, excitar as crianças umas contra as outras, e conseguir todos os seus nomes. Depois disso, criada assim uma pequena cumplicidade, elas me contaram, sem maiores dificuldades, os nomes dos adultos. Quando estes entenderam nossos conciliábulos, as crianças foram repreendidas, e a fonte de minhas informações secou. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 296, grifo nosso)

O interessante é que o recurso a essa voz indefinida, própria do *walla*, é acionado para reforçar o desconhecimento daquilo que se falava. A descrição não é vaga, diz apenas que um murmúrio se ouve. Mas, em seguida, como Lévi-Strauss começa a compreender o que é falado, parte então para o uso de sua técnica de campo nenhum pouco escrupulosa…

Mas também pode acontecer, em textos verbais, de o *walla* se manifestar a partir de uma falta de precisão que o enunciador manifesta em uma figurativização sonora. É como se a menção às vozes, com sua descrição sumária, criasse um efeito de murmúrio ou uso da voz sem ou com pouca atribuição linguística. Abaixo, alguns exemplos desse uso:

> Horas mais tarde, acostamos a uma margem barrenta no alto da qual avistamos as cabanas. Meia dúzia de homens nus, avermelhados de urucum desde os artelhos até a ponta dos cabelos, recebem-nos às *gargalhadas*, ajudam-nos a desembarcar, transportam as bagagens. E ei-nos numa grande cabana que aloja várias famílias; o chefe da aldeia liberou um canto para nós; ele próprio residirá durante nossa estada no outro lado do rio (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 227, grifo nosso).

> Na esperança de pescar aqui e acolá algumas informações, *escutei*, pois, meus visitantes evocarem suas aventuras, nas quais a lenda e a experiência mesclavam-se inextricavelmente (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 284, grifo nosso).

> Bebendo mate em volta de nossa fogueira, *escutamos* os dois irmãos vinculados ao nosso serviço e os motoristas evocarem as aventuras do sertão (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 286, grifo nosso)

> Pouco antes de me decidir, *ouvi vozes*: dois Nambiquara haviam pegado o caminho de volta assim que deram por minha falta, e seguiam meu rastro desde o início da tarde; encontrar meu material foi, para eles, brincadeira de criança. À noite, conduziram-me ao acampamento onde o grupo aguardava. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 317, grifo nosso).

> Tão logo o sol nasceu, um de nossos homens saiu para a floresta a fim de abater algumas pombas que voejavam pelas proximidades. Pouco tempo depois, ouviu-se um tiro no qual ninguém prestou atenção, mas logo acorreu um índio, lívido e num estado de excitação intensa: *tentou explicar-nos alguma coisa*; Abaitará não estava por perto para servir de intérprete. Entretanto, para os lados da floresta *ouvíamos fortes gritos* que iam se aproximando, e logo um homem atravessou, correndo, as plantações, segurando com a mão esquerda o antebraço direito, de onde pendia sua ponta estraçalhada: apoiara-se sobre a sua espingarda, e esta disparara. Luís [de Castro Faria, antropólogo brasileiro que participava da expedição] e eu deliberamos sobre o que devíamos fazer. Três dedos estavam quase seccionados, e a palma da mão parecia esmigalhada, tudo indicava que se impunha a amputação. Contudo, não tínhamos coragem de fazê-la, e de

> deixar assim aleijado esse companheiro que havíamos recrutado, junto com seu irmão, numa pequena aldeia dos arredores de Cuiabá, pelo qual nos sentíamos especialmente responsáveis por causa de sua juventude, e ao qual nos afeiçoamos por sua lealdade e sua delicadeza caboclas. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 375, grifo nosso)

Nesse último exemplo, ocorre um fenômeno interessante, a partir do uso *walla* visto no trecho "tentou explicar-nos alguma coisa". Acontece que, a sucessão de fatos vai, passo-a-passo, aumentando a carga dramática a partir de intensificações em ascendência. Esse é um movimento que a retórica chama de *gradação*, como nos aponta Zilberberg (2011, p. 218) e pode ser descrito como uma progressão fórica. É um movimento que diz sempre um pouco mais ou um pouco menos a respeito do que veio antes. No caso em específico, se dirá um pouco mais ao que vinha se dizendo. Esse movimento começa na figurativização sonora do tiro. Por ser esperado dentro da narrativa, não chama a atenção das personagens da cena. Afinal, o tropeiro tinha ido caçar e era de se supor que um tiro fosse disparado. Mas, o fato de o narrador indicar que as personagens da cena não prestaram atenção pode atrair o interesse do enunciatário, que pensaria: "por que o narrador indica algo que era mais do que previsto, que era tão óbvio? provavelmente esse tiro quer dizer algo". Na sequência, a conjunção adversativa "mas" justifica a dúvida do enunciatário: ela indica que o que se sucederá fará algum contraste com a oração anterior. Esse contraste, por sua vez, demonstra-se no algo que aconteceu, mas que não se sabe de imediato, com um pedido de socorro inicialmente não compreendido, de um indígena em estado de choque: "logo acorreu um índio, lívido e num estado de excitação intensa: tentou explicar-nos alguma coisa; Abaitará [o tradutor que acompanhava a tropa de Lévi-Strauss] não estava por perto para servir de intérprete". Prosseguindo, ouve-se "fortes gritos", que confirmam que algum problema aconteceu, mas sem descrevê-lo. Os gritos antecedem a chegada do acidentado, que então coloca o desfecho da cena com toques mórbidos: "um homem atravessou, correndo, as plantações, segurando com a mão esquerda o antebraço direito, de onde pendia sua ponta estraçalhada".

Nesta cena, a progressão fórica ascendente se dá a partir da sequência dos seguintes elementos figurativos: tiro esperado, tentativa de explicação, fortes gritos e braço dilacerado. Poderíamos ter analisado o tiro no tópico "4.2.1.2 Sons ambientais humanos", mas preferimos deixá-lo junto com outros elemento do *walla* desse trecho de *Tristes trópicos* – a tentativa de explicação e os fortes gritos – para uma descrição mais coesa em relação ao texto. De todo modo, essa cena é construída a partir de três diferentes figurativizações sonoras que teriam o papel de amplificar seu desfecho trágico, que é acentuado a partir da exacerbação sensível

pressuposta com algum grau de empatia que o enunciatário pode sentir ao se falar de um acidente tão grave.

Acreditamos que o leitor deva ter ficado curioso com o que aconteceu com Emydio, o acidentado: o médico da missão, Jean Vellard, ficou responsável pelo tratamento dele, fazendo pequenas cirurgias ao longo de um mês, restituindo, de forma aceitável, a mão dele. Ainda nos conta Lévi-Strauss que foi visitar sua família, a qual lhe apresentou uma porção de queixas,

> não, decerto, pelos sofrimentos do filho, que eram considerados um incidente banal da vida do 'sertão', mas por ter cometido a barbárie de expô-lo "às nuvens", situação diabólica à qual eles não concebiam que se pudesse submeter um cristão. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 376)

4.2.3 Descrição do silêncio

> "O silêncio é o *nada*, forjado pelo excesso de velocidade e pela confusão total dos limites, mas é também o *tudo*, proveniente de uma duração interminável que consome o sentido de progresso e cria a sensação de que o tempo parou." (TATIT, 1997, p. 55)

Assim como é importante a figurativização dos sons ouvidos durante o trabalho de campo, por vezes os sons não ouvidos representam alguma relevância de sentido na tradução que se faz da experiência aí vivida. Considerando isso, a figurativização da ausência do som também pode ser encarada como um importante elemento na construção da trilha sonora de um escrito etnográfico[32]. É essa faceta da figurativização sonora que trabalharemos nesta seção.

Em uma cena já analisada no início do tópico "4.2.1.1.1 Animais" e no meio do tópico "4.2.1.2 Sons ambientais humanos", podemos notar também um exemplo da figurativização do silêncio:

> Com a sensação de ter realizado uma proeza, nós nos anunciávamos com longas buzinadas. Entretanto, nenhuma criança foi no nosso encontro. Fomos sair na margem, entre quatro ou cinco cabanas silenciosas. Ninguém; tudo estava desabitado, e uma rápida inspeção convenceu-nos de que haviam abandonado o vilarejo. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 226)

---

[32] Supomos que essa ideia possa ser expandida para outros objetos, mas preferimos mantê-la restrita aos problemas que trabalhamos nesta dissertação.

O mais comum, ao se descrever um ambiente desabitado, seria lançar mão de alguma descrição de sua espacialidade, chamando-o de vazio ou através de alguma outra manifestação discursiva que cause esse efeito de sentido. Entretanto, preferiu-se descrever a ausência de pessoas nas cabanas a partir da ausência de som: “quatro ou cinco cabanas silenciosas”. Com isso, parece-nos que o silêncio com que se descreve as cabanas cria uma espécie de equilíbrio figurativo, digamos assim, em relação às “longas buzinadas”: ao invés da retribuição esperada com barulho produzido pelas buzinas, recebeu-se o inverso, o silêncio.

O silêncio também pode ser construído pela falta de alguma figurativização sonora esperada. É algo semelhante ao que acontece no cinema, quando a falta de algum som diegético esperado marca alguma significação específica. A teoria do cinema chama esse tipo de uso de *suspensão dos sons diegéticos*:

> Trata-se de quando os sons diegéticos, normalmente diálogos, ruídos e sons ambientes, são silenciados sem motivo aparente, pois as imagens que supostamente pediriam o acompanhamento daqueles sons seguem sendo vistas na tela. [...] Tal artificio narrativo teria o efeito de potencializar a dramaticidade de um determinado momento de um filme: o tiro, central para a trama, que não ouvimos. O grito de um personagem que não é escutado enquanto o vemos gritar, e assim por diante. (COSTA, 2020, p. 169)

Ao menos para os textos verbais, levando em conta exemplo contido em *Tristes trópicos*, podemos notar que essa suspensão de uma figurativização sonora esperada pode assumir outros papéis discursivos, para além de ser um reforço dramático, como o sugerido para o cinema por Costa. Em alguns momentos de *Tristes trópicos*, a voz do narrador assume uma característica com predominância objetiva quando nos conta alguma informação histórica a respeito dos povos estudados. Dada a condição um pouco mais livre em relação à convenção dos gêneros acadêmicos assumida por *Tristes trópicos*, não há uso de marcadores textuais que deixariam precisamente delimitado para o leitor o acesso a algum dado histórico, como a indicação da referência bibliográfica de onde tal informação fora extraída, por exemplo. Entretanto, a alternância da voz do narrador, de uma descrição mais etnográfica para uma descrição mais histórica, pode ser sentida, principalmente pelo tema abordado. Mas outros elementos também podem coocorrer para proporcionar esse efeito de sentido.

Podemos definir que há predominância em uma voz etnográfica ao longo de *Tristes trópicos*, considerando a hegemonia de um regime de crença etnográfico que discutimos no capítulo 2. Nesse sentido, no exemplo que traremos a seguir, em trecho no qual opera uma voz que chamaremos de histórica, observa-se a seguinte questão: como acontece em algumas

descrições etnográficas de *Tristes trópicos* – veremos esse pormenor em detalhes na seção "4.2.4 Descrição musical" –, os comentários sobre performances musicais são acompanhados de alguma evocação que pretende fazer alusão aos sons ao qual o enunciador se refere, para transmitir ao enunciatário uma informação, mínima que seja, sobre o que o etnógrafo escutou em campo. Entretanto, o exemplo abaixo não carrega essa intencionalidade discursiva:

> No passado, uma das tarefas que incumbia ao chefe era a de dar festas das quais se dizia que ele era o "mestre" ou "dono". Homens e mulheres cobriam-se o corpo com pinturas (em especial graças ao suco violeta de uma folha não identificada que servia também para pintar a cerâmica), e havia sessões de dança com canto e música; o acompanhamento era feito por quatro ou cinco grandes clarinetas, fabricadas com segmentos de bambu de 1,20 m de comprimento, em cuja ponta um canudinho de bambu com uma lingueta simples, cortada lateralmente, era mantido no interior graças a um tampão de fibras. O "dono da festa" mandava que os homens se exercitassem em carregar nos ombros um flautista, jogo de competição que lembra o levantamento do *mariddo* dos Bororo e as corridas com tronco de árvore dos Jê. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 382-3)

Uma primeira indicação indireta dessa voz histórica pode ser vista na locução adverbial que abre o trecho: "No passado". Esse uso dá abertura aos valores semânticos que serão acionados na continuação do texto. Além disso, a voz histórica pretende se demarcar a partir do uso tipicamente mais objetivo que esse tipo de descrição comumente utiliza, ao descrever a cena com um recobrimento figurativo detalhista e que preza pela visualidade – como já comentamos anteriormente neste capítulo, a visão é o canal sensorial privilegiado para o conhecimento[33]. Mesmo os instrumentos musicais são figurativizados antes por características espaciais e visuais que por suas características sonoras: descreve-se clarinetas "fabricadas com segmentos de bambu de 1,20 m de comprimento, em cuja ponta um canudinho de bambu com uma lingueta simples, cortada lateralmente, era mantido no interior graças a um tampão de fibras". O que se nota, nesse trecho, é uma espécie de descompasso em relação ao comum nas descrições feitas pela voz etnográfica: como veremos na seção "4.2.4 Descrição musical", o narrador tem uma preocupação maior ao descrever características sonoras dos instrumentos musicais quando se propõe a abordá-los com maiores detalhes.

Levando isso em conta, pode-se pensar no efeito de sentido possível de silêncio que a cena traz. Considerando que alguma figurativização sonora para tratar dos sons possíveis

[33] "No Ocidente, nossa percepção é hoje antes de tudo visual/espacial, nossa relação com o mundo é eminentemente visual. É a visão o sentido que o senso comum privilegia como órgão do conhecimento." (CAIUBY NOVAES, 2009, p. 36)

produzidos pelo instrumento musical descrito é esperada, esse trecho de *Tristes trópicos* quebra a expectativa e não descreve algum som, como se o som diegético esperado não estivesse inserido nesse momento da trilha sonora. Por isso, consideramos que o silêncio pode ser subentendido: o enunciatário espera a descrição do som, mas essa informação não está contida no enunciado. Esse efeito de sentido de silêncio reforça, então, a diferença entre a voz etnográfica e a voz histórica do narrado. É uma não figurativização – já que seria esperada – que cria essa possibilidade.

Outro momento em que o som esperado não é figurativizado acontece como adequação a certo ponto de vista Nambiquara:

> Após a morte, as almas dos homens encarnam-se nas onças; mas as das mulheres e das crianças são levadas para a atmosfera, onde dissipam para sempre. Essa distinção explica que as mulheres sejam banidas das cerimônias mais sagradas, que consistem, no início do período agrícola, na confecção de flautas de bambu "nutridas" de oferendas e tocadas pelos homens, suficientemente longe dos abrigos para que as mulheres não possam ouvi-las. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 307)

A não figurativização do som produzido por essas flautas proporciona um efeito de identificação da enunciação com o ponto de vista das mulheres Nambiquara: essas sabem da existência desses instrumentos, mas não sabem mais detalhes a respeito deles do que além de sua mera existência. Logo, os sons produzidos por eles não são conhecidos para essas Nambiquara. Uma possibilidade de transmitir isso é a partir da não figurativização que acontece. Novamente, usando a metáfora do cinema, um som diegético não está presente na trilha sonora.

Também a figurativização do silêncio opera em outras camadas de *Tristes trópicos*. Já comentamos, *en passant*, a associação que Lévi-Strauss faz da floresta com a figurativização do silêncio. São duas coisas. Primeiro vemos uma lacuna da associação de figurativização sonora a partir de sons produzidos por entes vegetais: em *Tristes trópicos* se encontra até a figurativização sonora de um ente mineral, o som produzido por um riacho; sem contar diversos outros exemplos da figurativização sonora de entes animais. Nesse sentido, o conjunto dos entes vegetais é o único grupo natural que não é figurativizado sonoramente. Segundo, a floresta, em especial, é constituída como um ambiente dotado de características bastante particulares, um mundo à parte que chega a exalar um perfume sagrado, em certo sentido:

> Um mundo de plantas, de flores, de cogumelos e de insetos ali prossegue livremente uma vida própria na qual depende de nossa paciência e de nossa humildade sermos admitidos. Algumas dezenas de metros de floresta bastam para abolir o mundo exterior, um universo cede lugar a outro, menos condescendente com a vista, mas onde a audição e o olfato, esses sentidos mais próximos da alma, não têm do que se queixar. Bens que julgávamos desaparecidos renascem: o silêncio, o frescor e a paz. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 363)

O que primeiro notamos nesse trecho é a posição da floresta em relação à visão: a esse canal sensorial, ela é "menos condescendente". A seguir, nos conta o narrador que a audição e o olfato, sentidos "mais próximos da alma", são valorizados positivamente nesse ambiente. O final do trecho associa à amplificação desses estímulos sensoriais mais próximos da alma com certa serenidade: "Bens que julgávamos desaparecidos renascem: o silêncio, o frescor e a paz". Esse mundo à parte que a floresta proporciona recebe, inclusive, um recobrimento figurativo que estabelece os limites entre o mundo externo e interno da floresta, com dois respectivos pontos de vista:

> Vista de fora, a floresta amazônica lembra um monte de bolhas imóveis, um amontoado vertical de inchações verdes; parece que um distúrbio patológico atacou uniformemente a paisagem fluvial. Mas quando se fura a película e passa para o interior, tudo muda: vista de dentro, essa massa confusa transforma-se num universo monumental. A floresta deixa de ser uma desordem terrestre; poderíamos torná-la por um novo mundo planetário, tão rico quanto o nosso e que o teria substituído. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 364)

A floresta, esse reino destacado de silêncio, frescor e paz, entretanto, só é assim para aqueles que podem usufruir da fruição da condição de um sujeito em contemplação, que pode se dar o direito à apreciação estética que esse ambiente proporciona. O silêncio da floresta, raramente rompido por entes quase humanos, como os papagaios e os macacos, pode ser, para um sujeito em outra condição, um pesado fardo. O sujeito explorador acaba sendo oprimido pelo "extraordinário silêncio" da floresta:

> Na aurora, a floresta, silenciosa durante o dia inteiro, ressoa por alguns minutos com o grito dos macacos e dos papagaios. Retomamos esse ritmo em que cada um procura não perder de vista as costas de quem o precede, convencido de que bastaria afastar-se alguns metros para que desaparecesse todo e qualquer ponto de referência e que nenhum chamado fosse ouvido. Pois um dos traços mais marcantes da floresta é que ela parece imersa num elemento mais denso que o ar; a luz penetra esverdeada e atenuada, e a voz perde o alcance. O extraordinário silêncio que reina, resultado talvez dessa condição, contagiaria o viajante se a intensa atenção que ele deve dedicar ao

> caminho já não o incitasse a se calar. Sua situação moral conspira junto com o estado físico para criar uma sensação de opressão dificilmente tolerável. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 367-8)

4.2.4 Descrição musical

Enfim, chegamos ao último trecho de nossa descrição e análise das figurativizações sonoras de *Tristes trópicos*. Aqui, abordaremos os seguintes tópicos: as descrições de instrumentos musicais e a descrição de performances, subdivididas em performances realizadas por ameríndios ou com alguma relação com a tropa que acompanhava Lévi-Strauss.

4.2.4.1 Instrumentos musicais

Como já brevemente anunciamos, o narrador de *Tristes trópicos* preocupa-se também com a descrição dos sons produzidos pelos instrumentos musicais, traduzindo, assim, essa faceta da experiência de campo através do uso de figurativizações sonoras. Inclusive, uma das linhas de investigação das expedições etnográficas contadas em *Tristes trópicos* diz respeito a características etnomusicológicas, como a difusão de certos instrumentos pelas Américas (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 329). Neste tópico nos preocuparemos principalmente com o caráter alusivo que a figurativização sonora opera em relação ao instrumento musical que descreve.

Entre os Bororo descritos por Lévi-Strauss, há uma proibição que impede as mulheres de estarem em presença de um instrumento musical de tipo zunidor. Aparentemente esse é um instrumento que apresenta diversos perigos, tanto que é grave a forma com os homens Bororo o tratam:

> Os dançarinos aí se preparam [na *baitemannageo*, casa masculina Bororo], certas cerimônias aí se desenrolam longe da presença das mulheres; como a fabricação e a rotação dos zunidores. São instrumentos musicais de madeira, ricamente pintados, cuja forma evoca a de um peixe achatado, variando seu tamanho entre cerca de trinca centímetros e um metro e meio. Fazendo-os girar pela ponta de uma cordinha, produz-se um ronco surdo atribuído aos espíritos em visita à aldeia, dos quais as mulheres supostamente têm medo. Ai daquela que visse um zunidor: ainda hoje, haveria fortes possibilidades de que fosse morta a pauladas. Quando, pela primeira vez, assisti à sua confecção, tentaram me convencer de que se tratava de utensílios culinários. A relutância extrema que mostraram em me ceder um lote explicava-se mais pelo temor de que eu traísse o segredo do que pelo trabalho de recomeçar. Precisei, no meio da noite, ir à casa dos homens com um baú. Os zunidores

> embrulhados foram postos ali dentro e o baú, trancado; fizeram-me prometer não abri-lo até Cuiabá. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 242)

Embora de forma sucinta, o enunciador preocupa-se em descrever o som do zunidor: "ronco surdo". Esse som é produzido pelo movimento de girá-lo com uma corda presa à sua extremidade. Embora não muito evidente, a descrição visual pode auxiliar na interpretação do som possível de ser produzido pelo zunidor: o "ronco surdo" que se ouve é semelhante ao som produzido pelas hélices de um ventilador. A acepção de "ronco" no Houaiss (2009, p. 1678) que melhor se insere aqui, embora um tanto genérica, é esta: "som cavernoso, rouco, contínuo". Por sua vez, "rouco", seria definido como algo "que tem som grave, cavernoso (HOUAISS, 2009, p. 1682). Apenas para esclarecer a reiterada metáfora espacial de som produzido na caverna, encontramos, entre as acepções de cavernoso, essa aqui: "que ressoa como se produzido no interior de uma caverna; cavo, grave, rouco" (HOUAISS, 2009, p. 429). Assim, notamos que nesse tipo de instrumento há uma predominância das faixas de frequência grave. E, assim como em nossos ventiladores, notamos que quanto menor é a velocidade do giro, mais grave é a altura do zunidor. Também é de mesma razão a intensidade do som: quanto maior é a velocidade, mais intensidade o som possui.

Mais à frente, a descrição do zunidor reforça a descrição de um ser cósmico Bororo, o *aijé*,

> um monstro das profundezas aquáticas, repugnante, fedorento e afetuoso, que aparece ao iniciado e cujas carícias ele suporta. Os indígenas concebem o *aijé* de uma forma suficientemente precisa para representá-lo em pintura; e designam com o mesmo nome os zunidores, cujos roncos anunciam a emergência do animal e imitam seu grito (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 252)

Assim, notamos a relação metonímica entre esse ser e os zunidores: estes são nomeados como aquele por conta do som produzido pelo *aijé*. Essa relação torna muito produtiva a ideia de "cavernoso", atribuída aos zunidores. Além de "som grave", outro semema contido no lexema "cavernoso" é "de aspecto ruim, repugnante (diz-se de pessoa); asqueroso, fúnebre" (HOUAISS, 2009, p. 429). Então, em certa ordem temática, "cavernoso" poderia ser um conector de isotopias[34], tanto para falar do som produzido pelo zunidor, quanto para tratar de algumas características que descrevem o ser *aijé*.

---

[34] "Um conector de isotopias é um termo que possui dois ou mais significados, isto é, um termo polissêmico, presente no texto, que possibilita sua leitura em dois planos distintos, que permite a passagem de uma isotopia a outra. A dupla leitura apoia-se, pois, num elemento polissêmico inscrito no texto." (FIORIN, 2018b, p. 115) Além disso, um conector de isotopias pode ser também encontrado em lexemas que apresentam homonímia (BARROS, 1988, p. 126).

Passemos para outro exemplo, entre os Nambiquara:

> Ainda que a época não fosse adequada, eu desejava muito ouvir as flautas e comprar alguns exemplares. Cedendo à minha insistência, um grupo de homens partiu em excursão: os bambus grossos só crescem na selva distante. Três ou quatro dias depois, fui acordado em plena noite; os viajantes esperaram que as mulheres estivessem dormindo. Arrastaram-me uma centena de metros e, escondidos pelas moitas, começaram a fabricar as flautas, depois a tocá-las. Quatro intérpretes sopravam em uníssono; porém, como os instrumentos não soam exatamente iguais, tinha-se a impressão de uma confusa harmonia. A melodia era diferente dos cantos nambiquara aos quais eu estava acostumado e que, por sua força e seus intervalos, lembram nossas rondas camponesas; diferente também dos apelos estridentes que se tocam nas ocarinas nasais de três furos, feitas de dois pedaços de cabaça unidos com cera. Ao passo que as melodias tocadas nas flautas, limitadas a poucas notas, caracterizam-se por um cromatismo e variações de ritmo que me pareciam ter um parentesco surpreendente com certas passagens da *Sagração*, sobretudo as modulações dos instrumentos de sopro na parte intitulada "Ação ritual dos ancestrais". Seria inadmissível que uma mulher se aventurasse entre nós. A indiscreta ou a imprudente morreria a pauladas. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 307-8)

Nesse trecho, na verdade, embora haja uma boa quantidade de detalhes sobre algumas músicas nambiquara, apenas descreve-se o som produzido pelas ocarinas nasais, que são caracterizadas por "apelos estridentes" quando tocadas. Por apelo, pode-se entender "chamamento, convocação, invocação" (HOUAISS, 2009, p. 156); estridente, por sua vez, é algo "que tem som agudo e penetrante" (HOUAISS, 2009, p. 842). Essa elaboração pode se aproximar do som produzido por um objeto muito comum entre nós, que às vezes se faz musical, como no samba: o apito. Em sua função mais usual, o apito opera, justamente, como um instrumento que chama a atenção de alguém, através de um som agudo e penetrante – vide o uso por juízes de futebol, que indicam para os jogadores alguma interrupção ou um guarda de trânsito quando faz a função do semáforo quando acaba a energia elétrica e lança mão de um apito para orientar o tráfego de veículos automotores. Por isso acreditamos que o som que conhecemos do apito possa ser uma boa aproximação dos sons produzidos pelas ocarinas nasais presenciadas por Lévi-Strauss.

Outros detalhes contidos nesse trecho de *Tristes trópicos* serão analisados no próximo tópico.

4.2.4.2 Performances

Esse tópico será subdividido em dois grupos, como anunciamos: descrição das performances realizadas pelos ameríndios e descrição das performances que tenha alguma relação com os tropeiros. Como dissemos alhures, as descrições de performances musicais são acompanhadas de algum comentário que pretende fazer alguma alusão aos sons aí produzidos, possibilitando ao enunciatário uma informação, mínima que seja, sobre o que o etnógrafo escutou em campo.

4.2.4.2.1 Performances ameríndias

Notamos que em *Tristes trópicos* há a menção a pelo menos um momento ritual envolvendo alguma performance musical relacionada ao grupo principal em cada uma das partes etnográficas, nomeadas a partir do grupo no qual mais se obteve informações etnográficas – Cadiueu, Bororo, Nambiquara e Tupi-Cavaíba. Embora Lévi-Strauss tenha estado em contato com outros povos, como os Caingangue, os Mondé e os Pareci, provavelmente a curta estadia entre esses não proporcionou a possibilidade de momentos em que performances como essas fossem presenciadas.

Retomemos a "Sagração" Nambiquara. Além da música das flautas sagradas, outros tipos de música produzida por esse povo são descritas, para efeito de contraste. Primeiro, dois estilos diferentes da música de flautas:

> A melodia [das flautas] era diferente dos cantos nambiquara aos quais eu estava acostumado e que, por sua força e seus intervalos, lembram nossas rondas camponesas; diferente também dos apelos estridentes que se tocam nas ocarinas nasais de três furos, feitas de dois pedaços de cabaça unidos com cera. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 308)

Depois, a descrição da música de flautas:

> Quatro intérpretes sopravam em uníssono; porém, como os instrumentos não soam exatamente iguais, tinha-se a impressão de uma confusa harmonia. [...] Ao passo que as melodias tocadas nas flautas, limitadas a poucas notas, caracterizam-se por um cromatismo e variações de ritmo que me pareciam ter um parentesco surpreendente com certas passagens da *Sagração*, sobretudo as modulações dos instrumentos de sopro na parte intitulada "Ação ritual dos ancestrais". (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 308)

Esse trecho descreve a variação no estilo musical Nambiquara a partir de uma oposição temática entre /popular/ e /erudito/. A música vocal Nambiquara e sua comparação

com as rondas camponesas adquirem, de saída, um valor que poderíamos associar ao /popular/, valor reforçado pela trivialidade desses cantos, executados de maneira muito costumaz à noite, como Lévi-Strauss (2016, p. 299) indica em outra passagem. Tanto a música vocal quando o uso da ocarina nasal também podem ser associados ao valor /popular/, já que não recebem proibição entre os Nambiquara, ou seja, são de amplo acesso por essa sociedade. Isso nos leva a considerar que pode haver uma oposição de base que é recoberta pelo /popular/ e /erudito/, caracterizada pela oposição entre /amplo/ e /restrito/ – em relação a como esses domínios das práticas culturais são delineados. Sendo assim, soa natural classificar a música de flauta no âmbito do /erudito/, o que justificaria, duplamente, seu parentesco com a *Sagração*: não apenas uma aparência na forma musical, mas também na classificação que o Ocidente faz dessa obra de Stravinsky. Sugerimos que essa caracterização da música de flauta Nambiquara, feita por Lévi-Strauss, dirige-se a um enunciatário previsto: pessoa letrada e que conhece os grandes nomes da música erudita. Assim, ao menos vagamente, esse enunciatário terá uma ideia do que seria essa música presenciada pelo etnógrafo. Se o leitor estiver curioso, nos anexos desta dissertação colocamos uma transcrição de uma melodia Nambiquara.

Outro etnógrafo, Desidério Aytai (1968, p. 71-3), chega a descrever com um pouco mais de detalhes esse tipo de música Nambiquara. Vale notarmos que, em sua análise, a diferença entre música vocal e música de flautas fica relativizada. Há uma semelhança entre esses dois tipos de música: em ambos, o ritmo se dá em pares de colcheias, razão mesma dos passos de dança que são acompanhadas de música vocal. Entretanto, a música de flautas se diferencia da música vocal pela presença de tempos sincopados, principalmente com o uso de sequências nas quais se repetem o par semicolcheia e colcheia pontuada. Também Aytai justifica a limitação de notas da música descritas por Lévi-Strauss: “A flauta ritual dá apenas quatro sons: sol, lá, si, dó, e os mesmos sons uma oitava mais alto.” (AYTAI, 1968, p. 73)

Agora, vejamos uma “opereta” Tupi-Cavaíba, com uma descrição um pouco mais detalhada e mais longa, que vale a pena reproduzirmos aqui:

> Era no início da noite, quando todos aproveitam as últimas horas da fogueira a fim de se preparar para dormir. O chefe Taperahi já estava deitado em sua rede; começou a cantar com uma voz distante e indecisa que mal parecia lhe pertencer. Imediatamente, dois homens (Walera e Kamini) foram se acocorar a seus pés, enquanto um arrepio de excitação percorria o grupinho. Walera lançou alguns apelos; o canto do chefe ganhou nitidez, sua voz firmou-se. E, de repente, compreendi a que assistia: Taperahi estava representando uma peça de teatro, ou, para ser mais exato, uma opereta, com mistura de canto e texto falado. Ele sozinho encarnava uma dúzia de personagens. Mas cada um

> se diferenciava por um tom de voz especial – penetrante, em falsete, gutural, de baixo contínuo –, e por um tema musical que constituía um verdadeiro leitmotiv. As melodias pareciam incrivelmente próximas do canto gregoriano. Depois da *Sagração* evocada pelas flautas nambiquara, eu pensava ouvir uma versão exótica das *Núpcias*.
> Com a ajuda de Abaitará – tão interessado pela representação que era difícil arrancar-lhe comentários – pude ter uma vaga ideia do tema. Tratava-se de uma farsa cujo herói era o pássaro 'japim' (um orolídeo de plumagem preta e amarela cujo canto modulado dá a ilusão da voz humana), tendo como parceiros os bichos tartaruga, onça, gavião, tamanduá, anta, lagarto etc., os objetos bastão, pilão, arco, e, por último, espíritos, como o fantasma Maíra. Cada um se expressava num estilo tão de acordo com sua natureza que muito depressa consegui, sozinho, identificá-los. O enredo girava em torno das aventuras do 'japim', que, ameaçado primeiro pelos outros bichos, mistificava-os de diversas maneiras e terminava por vencê-los. A representação, que se repetiu (continuou?) por duas noites consecutivas, durou cada vez cerca de quatro horas. Por instantes, Taperahi parecia tomado pela inspiração, falava e cantava abundantemente: de todos os lados pipocavam as gargalhadas. Em outros, parecia esgotado, sua voz enfraquecia, ele ensaiava temas diferentes sem se fixar em nenhum. Então, um dos recitantes ou os dois juntos vinham em seu auxílio, fosse renovando seus apelos, que davam uma folga ao ator principal, fosse, enfim, assumindo temporariamente um dos papéis de tal forma que, por um momento, assistíamos a um verdadeiro diálogo. Assim revigorado, Taperahi partia para uma nova apresentação.
> À medida que a noite avançava, percebia-se que essa criação poética acompanhava-se de uma perda de consciência e que o ator deixava de ter o controle de seus personagens. Suas diferentes vozes tornavam-se-lhe estranhas, cada uma adquiria uma natureza tão acentuada que era difícil acreditar que pertencessem ao mesmo indivíduo. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 382-3)

De novo, a aproximação das músicas ameríndias ao enunciatário é feita via Stravinsky. Podemos inferir que o enunciador faz esse jogo pelas características geralmente "primitivas" que a crítica costuma atribuir a esse compositor… De todo modo, a evocação de Stravinsky para realizar a comparação proporciona um delineado, borrado e vago, sobre as músicas presenciadas pelo etnógrafo. Proporciona um efeito de sentido que coloca a figura desse compositor como uma isotopia que assegura uma recorrência semântica a respeito do tipo de música tratada por Lévi-Strauss. É, em algum sentido, também uma maneira de colocar a música desses povos no mesmo patamar da música feita pelos grandes compositores. Nada melhor, então, como bem comentou Debussy a respeito da *Sagração da Primavera*, que usar como exemplo um compositor que faz uma música "extraordinariamente selvagem" (DEBUSSY apud WHITE; BERLIN; HOLST, 1962, p. 3; tradução nossa). A diferenciação que se faz entre a *Sagração* e as *Núpcias* e sua relação com a música ameríndia nos parece vinculada, pelo menos nessa última comparação feita por Lévi-Strauss, à presença

de elementos verbais na última e ausência deles na primeira: enquanto a música Nambiquara era realizada por um conjunto de flautas, a música Tupi-Cavaíba era uma opereta.

Além dessas características mais gerais evocadas, vejamos o que acontece com a figurativização sonora nesse trecho. Há uma progressão fórica associada à construção dos sons nesse trecho. Embora suprimido da citação, o trecho que estamos analisando se inicia com um comentário de desolação sobre o fim das culturas autóctones – em especial, isso se dirigia aos Tupi-Cavaíba – que o avanço do Ocidente produz: "lá pelo final dessa liquidação melancólica do ativo de uma cultura moribunda, estava-me reservada uma surpresa" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 383). Mesmo o parágrafo anterior a esse trecho se dedica a tratar desse tema. Assim, parte de um clima melancólico, triste, prestes a se imobilizar. Entretanto, ao invés de deixar o ânimo se extinguir, atribui-lhe impulso, a partir da evocação de uma "surpresa". Passo a passo, a descrição do evento se reanima. Interessante também que a própria figurativização contém a medida desse andamento que se acelera gradualmente. Vejamos essa sequência:

> O chefe Taperahi já estava deitado em sua rede; começou a cantar com uma voz distante e indecisa que mal parecia lhe pertencer. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 383)
>
> Imediatamente, dois homens (Walera e Kamini) foram se acocorar a seus pés, enquanto um arrepio de excitação percorria o grupinho. Walera lançou alguns apelos; o canto do chefe ganhou nitidez, sua voz firmou-se. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 383-4)
>
> Taperahi estava representando uma peça de teatro, ou, para ser mais exato, uma opereta, com mistura de canto e texto falado. Ele sozinho encarnava uma dúzia de personagens. Mas cada um se diferenciava por um tom de voz especial – penetrante, em falsete, gutural, de baixo contínuo –, e por um tema musical que constituía um verdadeiro leitmotiv. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 384)
>
> À medida que a noite avançava, percebia-se que essa criação poética acompanhava-se de uma perda de consciência e que o ator deixava de ter o controle de seus personagens. Suas diferentes vozes tornavam-se-lhe estranhas, cada uma adquiria uma natureza tão acentuada que era difícil acreditar que pertencessem ao mesmo indivíduo. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 384)

Essa progressão enfática, então, se resume assim:

(1) preparando-se para a performance, o chefe Taperahi começa a esboçar um canto;

(2) algumas pessoas da aldeia se animam com isso, dando força para que Taperahi, enfim, firmasse sua voz;

(3) com a voz firmada, a encenação, enfim se desenrola, com Taperahi interpretando diversas personagens;

(4) o transe toma Taperahi pela intensidade da criação poética e as personagens supostamente tomam vida.

Considerando esse resumo e levando em conta o que se passa no nível do narrado, notamos o seguinte movimento. Ao partir da zona de inacento, em relação ao valor atribuído à "liquidação melancólica do ativo de uma cultura moribunda" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 383), a "surpresa" indica que o movimento fórico não se encaminhará à *extinção*, mas passará de um momento de *minimização* para o *restabelecimento*, que corresponde aos pontos 1 e 2 do resumo: o chefe se preparando, com voz fraca para cantar e a excitação de seus companheiros retiram o *menos* necessário para implantar uma ascendência fórica. A esperada definição da voz e a encenação, vista em 3, *recrudescem* essa tendência, aumento fórico visto também no manejo virtuoso de vozes e das muitas personagens que Taperahi interpreta. Por fim, em 4 chega-se até um momento de *plenitude*, tanto que o transe impera e as personagens ganham vida: excede-se o comum e a alta intensidade desse momento proporciona um momento do ápice da surpresa.

Esse momento de *plenitude* foi tamanho que, para que ele fosse desfeito, foi necessário alguma ação da plateia. Além do mais, o capítulo termina justamente com a conclusão da cena que aqui trabalhamos. Esse fim nesse ponto ressoa como se fosse necessário um respiro maior que permitisse ao enunciatário processar a situação que desencadeou a *plenitude*, descrita a seguir:

> No final da segunda sessão, Taperahi, sempre cantando, levantou-se abruptamente da rede e pôs-se a circular de forma incoerente, pedindo cauim; fora "agarrado pelo espírito"; de repente, pegou uma faca e precipitou-se sobre Kunhatsin, sua mulher principal, que a muito custo conseguiu escapar, fugindo para a floresta, enquanto os outros homens o seguravam e o obrigavam a voltar para a rede, onde ele logo dormiu. No dia seguinte, estava tudo normal. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 384-5)

É notável que o trecho que analisamos também deixa bem delimitado no texto o movimento entre acentos e inacentos constantes nessa opereta de duas noites. Os acentos

acontecem nos momentos em que Taperahi “parecia tomado pela inspiração” e os inacentos quando “parecia esgotado”:

> Por instantes, Taperahi parecia tomado pela inspiração, falava e cantava abundantemente: de todos os lados pipocavam as gargalhadas. Em outros, parecia esgotado, sua voz enfraquecia, ele ensaiava temas diferentes sem se fixar em nenhum. Então, um dos recitantes ou os dois juntos vinham em seu auxílio, fosse renovando seus apelos, que davam uma folga ao ator principal, fosse, enfim, assumindo temporariamente um dos papéis de tal forma que, por um momento, assistíamos a um verdadeiro diálogo. Assim revigorado, Taperahi partia para uma nova apresentação. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 384)

Passemos, a seguir, a uma performance musical realizada entre os Bororo:

> [também estava na cabana onde Lévi-Strauss se instalara] uma velha sustentada pela caridade de alguns parentes que moravam nas cabanas vizinhas, a qual, porém, muitas vezes esquecida, cantava horas a fio o luto de seus cinco maridos sucessivos e o tempo feliz em que jamais lhe faltavam a mandioca, o milho, o caça e o peixe.
> Lá fora, os cantos já iam se modulando numa língua baixa, sonora e gutural, com articulações bem marcadas. Só os homens cantam; e seu uníssono, as melodias simples e repetidas cem vezes, a contraposição entre os solos e os conjuntos, o estilo másculo e trágico lembram os coros guerreiros de algum *Männerbund* germânico. Por que esses cantos? Por causa da ‘irara’, explicaram-me. Tínhamos levado nossa caça, e, antes de poder consumi-la, era preciso cumprir um ritual complicado de pacificação de seu espírito e de consagração da caça. Exausto demais para ser bom etnógrafo, dormi assim que caiu o dia, um sono agitado pelo cansaço e pelos cantos que duraram até de madrugada. Aliás, seria sempre a mesma coisa até o fim da nossa visita: as noites eram dedicadas à vida religiosa, os indígenas dormiam desde o nascer do sol até a metade do dia.
> Salvo alguns instrumentos de sopro que fizeram sua aparição em momentos prescritos do ritual, o único acompanhamento das vozes resumia-se aos maracás feitos com uma cabaça cheia de cascalho, sacudidos pelos corifeus. Era uma maravilha escutá-los: ora soltando ou interrompendo as vozes com uma pancada seca; ora enchendo os silêncios com o crepitar de seu instrumento, modulando em crescendos e decrescendos prolongados; ora, enfim, dirigindo os dançarinos por alternâncias de silêncios e ruídos cuja duração, intensidade e qualidade eram tão variadas que um maestro de nossos grandes concertos não saberia melhor indicar seu desejo. Não surpreende que outrora os indígenas e os próprios missionários tenham acreditado, em outras tribos, ouvir os demônios falarem por intermédio dos chocalhos! (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 231-2)

Esse trecho, que aborda características musicais entre os Bororo, forma um par com o trecho imediatamente anterior, em que se faz uma comparação entre as diferenças de tipos físicos e atitudes relacionadas ao sexo nos Bororo. A questão que se coloca é a seguinte: a

figurativização que é mostrada no exemplo possui a mesma orientação a partir de uma oposição temática que associa as características masculinas ao /vigor/ e as características femininas à /lassidão/. Vejamos o que nos diz o trecho anterior:

> estávamos cercados por algumas dezenas de indígenas que conversavam entre si às gargalhadas e aos empurrões. Os Bororo são os índios mais altos e os mais corpulentos do Brasil. Sua cabeça redonda, sua face comprida com feições regulares e vigorosas, seus ombros de atleta lembram alguns tipos patagônicos aos quais talvez se deva vinculá-los do ponto de vista racial. Esse tipo harmonioso encontra-se raramente entre as mulheres, em geral menores, mirradas e com traços irregulares. Desde o primeiro contato, a jovialidade masculina fazia um contraste singular com a atitude rebarbativa do outro sexo. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 230)

Notamos que no trecho que descreve a música Bororo, a que se associa ao feminino é sozinha, triste, lamentosa, saudosa, cantada por uma velha "sustentada pela caridade de alguns parentes" e que era "muitas vezes esquecida". Já a música associada ao masculino é coletiva, máscula, trágica e bem articulada. Os motivos que orientam essas duas práticas musicais também se opõem: enquanto a velha canta à não-conjunção da comida, os homens cantam justamente para poder passar da não-disjunção à conjunção com a comida – para poderem comer a irara que caçaram, é necessário esse canto ritual. O vigor masculino também é ressaltado por esse ritual ser tão prolongado que chegou até a deixar nosso narrador "exausto demais para ser bom etnógrafo". A oposição entre masculino e feminino também se reforça pelo grau de detalhamento de cada uma dessas práticas: enquanto à velha é reservada uma figurativização que trata apenas dos temas de suas músicas e que é cantada durante horas, a figurativização masculina é mais rica em detalhes: trata do timbre ("língua baixa, sonora e gutural"), da "articulação bem marcada", de características composicionais ("uníssono", "melodias simples e repetidas cem vezes", "contraposição entre os solos e os conjuntos"), de seu estilo ("másculo e trágico") e de seu acompanhamento (sempre com os maracás).

Os maracás fazem especial aparição na cena. Seu uso está presente como elemento rítmico, com diversas nuances, como descrito por Lévi-Strauss. O trecho nos mostra variações rítmicas e de intensidades que os maracás proporcionavam nesse ritual. A ideia da maior riqueza de detalhes, tanto na descrição do canto quanto em seu acompanhamento, é proporcionar algum grau de iconização, para direcionar ao enunciatário uma leitura mais detalhada e viva a respeito de uma característica experienciada no trabalho de campo. A descrição do ritual, com essa riqueza de detalhes, supostamente seria mais próxima àquilo presenciado pelo etnógrafo.

Como comentamos anteriormente, em *Tristes trópicos* reservou-se um lugar especial à visualidade para os Cadiueu. Isso fez com que a música e os sons, por outro lado, assumissem um lugar marginal nos capítulos reservados a esse povo. Em relação às outras partes do trecho mais etnográfico de *Tristes trópicos*, notamos que no episódio sobre os Cadiueu há pouca menção à música e mesmo um menor uso de figurativizações sonoras para descrever alguma faceta da experiência que Lévi-Strauss teve entre eles. Considerando as performances musicais, não aconteceria movimento diferente dessa tendência. Entre esse povo, há apenas um pequeno trecho em que se evoca alguma realização musical feita por eles. Vejamos:

> Enquanto isso [alguns homens bebiam pinga na praça da aldeia], as mulheres cantavam em três notas uma breve melopeia repetida ao infinito; e algumas velhas, bebendo no seu canto, lançavam-se por instantes no terreiro com gesticulações e discorriam de forma aparentemente pouco coerente, em meio aos risos e chacotas. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 189)

A descrição da música cantada se resume ao que poderia ser uma escala de apenas três notas, sem indicação de intervalos, mas que a descreve como uma cantiga, que sempre se repete. No mais, associa-se essa prática a um momento de diversão, que também se completa com a performance de algumas dessas velhas no terreiro da aldeia, proporcionando risos e chacotas.

4.2.4.2.2 Performances entre os tropeiros

Nas últimas páginas do trecho mais etnográfico de *Tristes trópicos*, surge um momento que poderíamos considerar como se fosse um baile de despedida da Amazônia, vivenciado por Lévi-Strauss. Com seus tropeiros, foram a um lugar chamado Vaticano, espécie de bar, onde se reunia a população brasileira para se divertir aos finais de semana:

> No domingo, lá se ia vestido com um pijama de seda listrada, chapéu mole e sapatos de verniz, para escutar virtuoses executando como solistas árias misturadas com tiros de revólveres de diversos calibres (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 396)

Nesse trecho, inicia-se uma descrição sonora da música que se escuta nesse ambiente. Aqui notamos uma ária com um acompanhamento bem curioso: “tiros de revólveres de diversos calibres”. Mas a música realizada no Vaticano não se restringe a isso. Também há música para a dança:

> Vacilam alguns segundos [dois dançarinos], aguardando o tempo forte marcado pelo ‘caracaxá’, a caixa de pregos sacudida por um dançarino desocupado; e lá vão eles: 1, 2-3; 1, 2-3 etc. Os pés arrastam no assoalho montado sobre palafitas e que estala com esse atrito. Dançam passos de outra época. Sobretudo a ‘desfeiteira’, composta de estribilhos entre os quais a música da sanfona (acompanhando às vezes o ‘violão’ e o ‘cavaquinho’) para a fim de permitir que todos os cavalheiros improvisem, cada um na sua vez, um dístico cheio de subentendidos zombeteiros ou carinhosos, e aos quais as damas, por sua vez, devem responder da mesma maneira, não sem dificuldades, aliás, pois estão atrapalhadas, ‘com vergonha’; umas se esquivam, como garotinhas recitando a lição. Eis o que foi, numa noite em Urupá, improvisado a nosso respeito: “‘Um é médico, outro professor, outro fiscal do Museu / Escolhe entre os três qual é o seu’”. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 397)

Essa cena tenta recriar algumas camadas do som que o enunciador diz ter ouvido durante esse momento. Primeiro, o acompanhamento rítmico feito pelo “caracaxá” – uma espécie de chocalho – em compasso ternário e com o primeiro tempo forte: a descrição desse ritmo nos leva a crer nessa característica rítmica, já que o primeiro tempo acaba ficando destacados do segundo e do terceiro, unidos por um hífen – “1, 2-3”. Isso pode ser lido assim por haver uma ênfase no primeiro tempo, já que este está separado dos demais. Também o caracaxá é mostrado com uma característica timbrística: seu som é metálico, já que é um instrumento que, para além de suas qualidades musicais, é uma caixa de pregos. Ainda falando sobre a instrumentação dessa música, depois da entrada do “caracaxá”, que dita o ritmo e o andamento, vemos que também estão presentes o violão, o cavaquinho e a sanfona.

A camada sonora se enriquece não apenas com sons musicais, mas também com o estalar do piso de madeira que enriquece figurativamente a cena. E, fechando essa figuratividade exacerbada, já demonstrando algum grau de iconização, também um pequeno trecho do improviso letrístico que se faz sobre a instrumentação é demonstrando, ao comentar uma fala direcionada à Lévi-Strauss e seus companheiros Jean Vellard e Luis de Castro Faria, respectivamente o médico argentino e o antropólogo e funcionário do Museu Nacional que acompanhavam a expedição.

* * *

Vencida a descrição e análise das figurativizações sonoras do trecho mais etnográfico de *Tristes trópicos*, sigamos para a conclusão desta dissertação, na qual, junto com algumas

questões levantadas pelos primeiros capítulos e a descrição e análise do texto que até aqui empreendemos, comentaremos sobre desdobramentos possíveis vindos desse caminho.

5 . CONCLUSÃO

Para além de inspirações ou referências estilísticas que possam ser depreendidas da escrita de *Tristes trópicos*, as evocações sensíveis que aparecem constantemente nesse livro nos permitem pensar nos meandros da construção de efeitos de sentidos específicos. Claro que sua inspiração simbolista, por exemplo, é fator crucial para a criação de um enunciado que dê relevo ao sensível e à sensorialidade em sua composição. Mas, considerando a proposta desta dissertação, faz-se importante pensar na configuração da interface entre o fazer persuasivo do enunciador e o fazer interpretativo do enunciatário, a partir do fazer tradutório que opera um etnógrafo ao tentar textualizar a experiência que teve durante seu trabalho de campo em um escrito etnográfico.

Parece-nos que o próprio pensamento dos ameríndios estudados por Lévi-Strauss tenha operado sua aparição em *Tristes trópicos*, considerando-o como elemento formal que traduziu-se na profusão de elementos sensíveis contidos nesse livro. Sobre essa faceta do pensamento dos ditos "selvagens", o antropólogo chega mesmo a louvá-la por poder operar, sem prejuízo de coerência ou lógica, uma eficiente explicação sobre o mundo (LÉVI-STRAUSS; ÉRIBON, 2005, p. 159). Então, uma maneira de colocar à prova essa característica do pensamento ameríndio foi usá-la para justamente descrever esses povos. Às críticas que consideram que esse escrito seja o menos antropológico dentro da *œuvre* lévistraussiana e que esse livro tenha pouco ou nenhum valor científico, talvez devêssemos responder que, pelo contrário, *Tristes trópicos* talvez seja infinitamente mais antropológico do que se imagina, já que foi uma experiência que tentou explicar o mundo a partir de um sistema de pensamento diferente daquele do autor e não o contrário, lugar-comum na antropologia – por contrário dizemos explicar um sistema de pensamento diferente a partir do mundo do autor. O próprio Lévi-Strauss talvez desacreditasse essa afirmação – em algumas ocasiões, comenta de forma ressentida o fato de ter escrito *Tristes trópicos* –, mas isso nos parece ser o espírito geral empregado no esforço de tradução operado nesse escrito etnográfico.

Mas, quais forças esse espírito geral mobiliza e como ele pode ser descrito? Essas forças dizem respeito às estratégias de textualização empregadas pelo enunciador. Em nosso trabalho, focalizamos no papel especial que as figurativizações sonoras assumem nesse quesito. A descrição do espírito geral pode ser feita a partir do mapeamento do perfil sensível dessa obra, a partir da identificação das cifras tensivas que essas estratégias de textualização carregam. Isso produzirá o que Mancini (2020, p. 25-6) chama de *arco tensivo*. Se a ideia

implicada no conceito de *direções tensivas* nos permite notar o desenvolvimento da foria em seu devir, a topologia que o *arco tensivo* produz nos permite traçar um mapa geral das modulações que essa foria produz. A questão implicada nesses conceitos se diferenciam, nos parece, na dimensão da escala que reflete o nível de detalhamento de determinado processo. Considerando isso, a exaustividade que buscamos na análise das figurativizações sonoras em *Tristes trópicos* nos servirá de base para delinearmos essa característica mais geral de sua construção, além de também levarmos em conta algumas consequências que os capítulos 2 e 3 nos sugerem.

Podemos, primeiro, pensar no papel de *Tristes trópicos* enquanto um escrito etnográfico. Como propomos, esse livro não se resume apenas a esse papel, mas opera, por *mescla*, um entrelaçamento de diferentes *regimes de crença* coocorrentes. Embora traga certa multiplicidade de chaves de leitura a partir dessa característica, a narratividade de *Tristes trópicos*, pelo menos levando em conta o esquema narrativo mais geral da obra, aponta para o relevo no etnográfico aí contido: falamos do que foi chamado, no capítulo 2, de *rito de passagem do etnógrafo*, fator que serve de fio condutor para todo o enunciado desse livro.

Por essa característica estar sempre latente, quando ela se manifesta na concretude do discurso, através de temas e figuras mais bem delineados, acontece uma acentuação geral no plano do conteúdo de *Tristes trópicos*. Seja na chave do prazer pelo exotismo e/ou por uma aproximação mediada com o Outro que atraem seu público mais amplo, seja pelas práticas etnográficas descritas que atraem seu público de especialistas, o enunciatário previsto tendencialmente será sensibilizado com maior tonicidade nos momentos etnográficos dessa obra. Isso posto, é no trecho em que há predominância do etnográfico – nas partes intituladas "Cadiueu", "Bororo", "Nambiquara" e "Tupi-Cavaíba" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 163-398) – que esse acento de sentido global receberá uma ênfase continuamente. Mas, como se sustenta esse acento?

Primeiro, as *figurativizações foneticamente motivadas*, relacionadas a certas particularidades do plano da expressão da língua, abordadas em suas características conceituais no capítulo 2, podem nos ajudar a responder. Dois foram os usos desse tipo de figurativização: as onomatopeias e as descrições de pronúncias. No caso das onomatopeias, há uma importância recorrente na sustentação do acento no trecho mais etnográfico de *Tristes trópicos*. Acontece que, em todo o livro, apenas nesse trecho há ocorrências de onomatopeias. Essa restrição em seus usos, aliada a seu duplo condicionamento sensível – são elementos que usam a força sensorial do plano da expressão e são mais afeitas aos discursos emotivos –, as

colocam como instrumento que atribui mais relevo onde se instalam, principalmente se pensarmos contrastivamente em relação às outras partes de *Tristes trópicos*.

Já o segundo uso desse tipo de figurativização, a descrição de pronúncias, recebe, de saída, reforço sensorial por conta da forma particular que mobiliza o plano da expressão no discurso. Entretanto, ela não pressupõe o mesmo vigor fórico que as onomatopeias proporcionam, por não ser, em sua constituição, duplamente condicionada sensivelmente. Apesar disso, há sempre um acento presente nesse uso, mesmo que relativamente com menos intensidade em relação às onomatopeias. Mas, pode acontecer que, por outras demandas do discurso, a intensidade seja aumentada, como de fato aconteceu na maioria dos trechos que analisamos. Conforme se viu no capítulo 4, esse reforço pode acontecer a partir de elementos do plano do conteúdo, como certo tom humorístico, configurações discursivas sinestésicas, entre outros usos.

Por sua vez, os usos da figurativização sonora que se restringem ao plano do conteúdo apresentam variedade em sua relação com a manutenção da foria no trecho mais etnográfico. Não é possível, de antemão, associar esse tipo de figurativização a aumentos ou diminuições no acento. Então, diferente da figurativização sonora que se vale do plano da expressão, não é possível, ao menos localmente, que se homologue sempre um acento quando se lança mão desse mecanismo do discurso. Entretanto, a constância no uso desse tipo de figurativização sonora e sua maior aparição no trecho mais etnográfico de *Tristes trópicos* permite que definamos isso como estratégia enunciativa que atribui maior ênfase a esse trecho, considerando o valor "mais próximo da alma" que é reservado ao som nesse livro, em comparação com a visão, como postula o enunciador e que trabalhamos no capítulo 4. Enquanto a parte menos etnográfica de *Tristes trópicos* apresenta a ocorrência de uma figurativização sonora a cada quatro páginas aproximadamente, no trecho mais etnográfico de *Tristes trópicos* há uma figurativização sonora a cada duas páginas, pelo menos[35].

Além dessas características que envolvem a figurativização sonora, o acento que recebe a parte mais etnográfica de *Tristes trópicos* se mantém, de forma geral, pela forma como esse trecho é constituído. Diferente do cânone etnográfico, vemos relatado não apenas as experiências com os nativos, mas também experiências outras que possibilitaram a chegada até eles. Diversas vezes são tecidos comentários sobre as vivências entre os tropeiros, durante os deslocamentos que levariam Lévi-Strauss até certo povo. Assim, esse trecho não se

[35] O trecho mais etnográfico tem um total de 235 páginas e 100 figurativizações sonoras que se valem apenas do plano do conteúdo. Já no trecho menos etnográfico, o total de páginas é de 186 e possui 44 figurativizações desse tipo.

constrói como uma *triagem* do apenas etnográfico, mas se constrói com uma *mistura* do etnográfico com a expedição. Dessa maneira, são mostradas as costuras que permitiram a elaboração das questões etnográficas abordadas.

Disso se depreendem duas coisas. A primeira, relacionada à tradução de uma vivência, diz respeito a um efeito de verossimilhança que se carrega no narrado, já que constrói-se um simulacro não apenas daquilo que se observou no trabalho de campo, mas daquilo que possibilitou a chegada até aí. Tem a ver com uma sequência que se pressupõem necessária na viagem: saída de um lugar, travessia, chegada ao destino. Nesse sentido, há um esforço retórico em construir um discurso que se mostre, o máximo possível, passível de ser creditado como uma boa descrição de um trabalho etnográfico – tão boa que mostre até os pormenores que possibilitaram a realização dessa pesquisa de campo. Essa é uma outra característica do "estar lá" de *Tristes trópicos*: diz-se com tanta veemência que se "esteve lá" que se conta inclusive o trajeto para se chegar lá. Em algum sentido, isso influi para tingir as letras de *Tristes trópicos* com a hipotipose, a figura de retórica que torna o texto vivo, como se fosse real.

A segunda questão, por sua vez, diz respeito a uma característica que a inserção de cenas não canonicamente etnográficas proporcionam à manutenção do relevo dado ao trecho mais etnográfico. A inserção dessas cenas não estritamente etnográficas, ao lado de cenas etnográficas, constrói um ritmo, pela sucessão sintagmática que apresenta uma alternância entre esses dois temas. Assim, a tendência geral desse trecho, pelo ritmo que se mantém, é permitir certa estabilidade a algumas qualidades mais gerais desse texto, como a acentuação que o trecho mais etnográfico recebe dentro da economia global de *Tristes trópicos*.

Pensando na sequência sintagmática, notamos que há uma transição entre os trechos menos e mais etnográficos. Isso acontece no capítulo intitulado "Paraná". É uma transição assegurada em alguns diferentes níveis, como se fosse uma metáfora para o caminho que levará Lévi-Strauss do mundo ocidental para o mundo ameríndio. Os Caingangue são a primeira população ameríndia que o antropólogo teve contato, povo que considerou como não sendo os ameríndios idealizados que gostaria de se deparar (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 165). Eles estavam em um meio-termo entre serem indígenas e cooptados pelo ocidente: nem selvagens, nem brasileiros. O capítulo todo se baseia no jogo desse lugar de transição entre selvagens e civilizados, que reflete a característica transicional entre os trechos menos e mais etnográficos. Em seu final, o enunciador acentua o narrado a partir da construção de uma cena que sensibiliza o enunciatário para um momento que beira o nojo e o prazer da degustação que, por sua vez, reflete também o estádio de meio-termo dos Caingangue: a larva "coró",

embora muito saborosa, não é consumida abertamente pelos Caingangue por conta das "zombarias dos brancos" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 170). Prosseguindo, depois de muito custo, finalmente o antropólogo consegue algumas dessas larvas e prova de uma, se deliciando: "tem a consistência e a delicadeza da manteiga, e o sabor do leite de coco" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 170). Essa é a última frase desse capítulo. O capítulo seguinte, intitulado "Pantanal", se inicia assim: "Depois desse batismo, eu estava pronto para as verdadeiras aventuras" (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 171), o que sugere que a transição entre os Caingangue tenha sido apenas um estágio para iniciar Lévi-Strauss no mundo da etnologia.

Além desses capítulos, os outros que estão incluídos na parte "Cadiueu", em seu conjunto, também apresentam-se como uma zona de transição, como se fosse um crescente para que o enunciado consiga estabilizar, por algum tempo, o acento da parte mais etnográfica de *Tristes trópicos*. São duas as características que nos permitem afirmar isso. A primeira diz respeito à preponderância do visual proporcionada pela experiência entre os Cadiueu, o que dota esse trecho de maior valor objetivo, logo, com uma menor força sensível. A segunda característica é ocasionada pela ausência de qualquer figurativização foneticamente motivada; na economia geral do sentido de *Tristes trópicos* e a partir das características inerentes a esse tipo de figurativização, nota-se que sua ausência reflete uma menor intensidade.

Essas observações nos mostram que a transição entre os trechos menos e mais etnográficos se faz de maneira sutil, como se um crescendo se alongasse por diversos compassos. No plano geral dessa obra, não há uma ruptura brusca que entrega, de imediato, o acento no trecho mais etnográfico, mas ele vai, pouco a pouco, sendo construído. Essa característica parece ser mesmo um mote para *Tristes trópicos*: há sempre uma busca por algum equilíbrio que acaba esbarrando com o somatória de pequenos desequilíbrios inescapáveis que vão acrescentando pequenos aumentos ou diminuições que redundarão ora no acento, ora no inacento. O leitor que se deparou com as *Mitológicas* deve ter se habituado a esse tipo de procedimento no plano analítico. Em *Tristes trópicos*, esse mesmo procedimento é espelhado para o plano literário, na escrita.

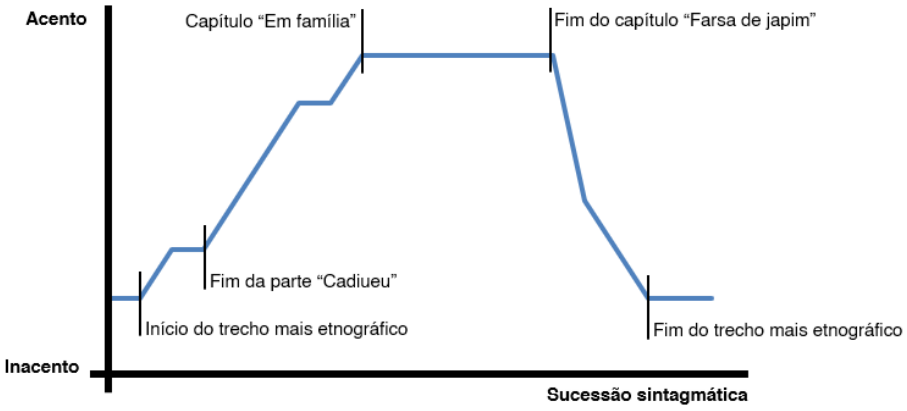
O ápice do acento na parte mais etnográfica se instala no capítulo localizado justamente no centro desse trecho. É o capítulo intitulado "Em família". Nele, como já mencionamos no capítulo 5, em especial no tópico "5.2.2.1 Os sons da vida familiar Nambiquara", nota-se duas particularidades: é o único capítulo estritamente etnográfico e é apenas nele que a figurativização sonora acontece de forma extensa. Parece que o fato de acontecer uma triagem nesse capítulo, em relação à atribuição de conteúdos apenas etnográficos, leva a um efeito de sentido de reforçar o discurso etnográfico contido em *Tristes*

trópicos. Com essa característica, sucede algo como uma afirmação do valor etnográfico e de sua importância para este livro. Coaduna para esse efeito de sentido o uso particular da figurativização sonora, que ancora constantemente a descrição etnográfica da vida familiar entre os Nambiquara. Embora esse capítulo não apresente a mesma variação temática comumente encontrada em *Tristes trópicos* para a manutenção de seu ritmo, vista principalmente na variação entre a descrição etnográfica e a descrição dos trajetos, há uma estratégia enunciativa de sensibilizar o enunciatário por uma passionalização que demonstra, por sua vez, as muitas variações no humor de uma família, seja em termos de ternura, de raiva, de compaixão, de desapego etc.. A nosso ver, essas diferenças, ao atribuírem a esse capítulo um valor diferente do que em geral acontece, dotam-no com um acento, em relação a certa plenitude etnográfica existente apenas nele.

Apesar do trecho mais etnográfico de *Tristes trópicos* acabar com o fim da parte intitulada "Tupi-Cavaíba", a descrição do contato com os ameríndios se encerra no capítulo "A farsa de japim". Ainda nessa parte, há dois capítulos, "Amazônia" e "Seringal", que descrevem alguns momentos ainda com a tropa da expedição e que concluirão o trecho mais etnográfico. Nesse mapeamento do arco tensivo de *Tristes trópicos*, notamos que, diferente do ânimo bem temperado que predomina no espírito geral desse texto, a descrição das experiências de campo terminam bruscamente com o transe de Taperahi, que analisamos no tópico "4.2.4.2.1 Performances ameríndias". Depois disso, segue-se em uma espécie de arrefecimento nos dois capítulos finais do trecho mais etnográfico de *Tristes trópicos*, com a descrição de momentos em geral amenos entre os tropeiros.

Se a entrada no trecho mais etnográfico se dá em um prolongado crescendo que se estende por muitos compassos, a saída desse trecho se dá a partir de um *sforzando* na última nota de um dos movimentos, sendo que os movimentos seguintes, que concluirão a suíte, serão menos intensos do que o lugar-comum que a dinâmica do trecho mais etnográfico propõe. Uma representação gráfica para esse movimento geral do arco tensivo de *Tristes trópicos*, a partir do relevo que o valor etnográfico recebe, pode ser vista abaixo (ver figura 9):

Figura 9 – Arco tensivo de Tristes trópicos em relação ao valor etnográfico



Fonte: Elaboração própria.

Claro que, localmente, há uma variação maior entre acentos e inacentos durante todo o livro. Mas, a construção desse arco tensivo tenta dar conta das característica mais gerais que o valor etnográfico implica para *Tristes trópicos*. Essas variações locais foram, algumas vezes, observadas em razão de momentos específico desse livro e estão descritas no capítulo 4.

* * *

Acreditamos que, em *Tristes trópicos*, o uso das figurativizações sonoras mostram relevante função na construção de um escrito etnográfico que busca dar conta de certas necessidades etnográficas que dizem respeito à tradução da experiência de campo. Como as experiências sensoriais que se tem em campo não se restringem ao canal auditivo, é de se esperar que um escrito etnográfico coloque também, em seu enunciado, uma tradução para estímulos vindo de outros canais sensoriais. E, se pudermos tirar uma lição de *Tristes trópicos*, a construção de momentos em sinestesia é estratégia discursiva fundamental para que o escrito etnográfico seja dotado de vida, já que assim é possível que um efeito de realidade possa ser mais apuradamente construído em discurso.

Se falamos da importância do sensível para os escritos etnográficos, não podemos nunca desprezar a necessidade do inteligível para que ele também possa ser construído. Acontece que, por escolha arbitrária, tratamos especialmente dos meandros da sensibilização de um enunciatário por um escrito etnográfico, pois consideramos que essa esfera da escrita precisa ser mais bem pensada dentro da antropologia. Com isso, esperamos que essa dissertação tenha dado alguma contribuição para que o discurso antropológico, especialmente

em relação à escrita etnográfica, ganhe espaço na consciência daqueles que dele fazem uso e que seja considerado como de fundamental importância em todas as suas características, sejam elas da ordem do sensível ou da ordem do inteligível. Afinal, sensível e inteligível não são separáveis, mas apenas limites que constituem um *continuum* com configurações em que pode haver, no máximo, predominância de um ou de outro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Janaína Rabelo Cunha Ferreira de; MIRANDA, Maíra Avelar. **O uso de pronomes de primeira pessoa em artigos acadêmicos: uma abordagem baseada em *corpus***. Juiz de Fora: Veredas, v. 13, n. 2, p. 68-83, 2009.

ALVES, Bernardo Marques. **Trilha Sonora: o cinema e seus sons**. São Paulo: Novos Olhares v. 1, n. 2, p. 90-95, 2012.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução: Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

AYTAI, Desidério. **As flautas rituais dos Nambikuara**. São Paulo: Revista de Antropologia v. 15-16, p. 69-75, 1968.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro. **Antropologia e imagem**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamento semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

BARROS, Mariana Luz Pessoa de. **Para rememorar o acontecimento**. *In*: CORTINA, Arnaldo; BAQUIÃO, Rubens César; MARCHEZAN, Renata Coelho (Orgs.). A abordagem dos afetos na semiótica. São Carlos: Pedro e João Editores, 2011. p. 173-86.

BEAUDET, Jean-Michel. **Souffles d'Amazonie: les orchestres tule des Wayapi**. Nanterre: Société d'Ethnologie "Hommes et Musique", 1997.

BEIVIDAS, Waldir. **Psicanálise e Semiótica: situação em 2020**. São Paulo: Estudos Semióticos v. 16, n. 1, p. 11-30, 2020.

BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. Tradução: André-Kees de Moraes Schouten. São Paulo: Cadernos de Campo v. 16, n. 16, p. 201-218, 2007.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. **Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil**. *In*: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (orgs.).

Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas: Papirus, 2009. p. 35-59.

CAMARGOS, Lidiane Szerwinsk. **Consolidando uma proposta de Família Linguística Boróro. Contribuição aos estudos histórico-comparativos do Tronco Macro-Jê**. Tese (Doutorado em Linguística) – Departamento de Linguística, Português e Línguas Clássicas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever**. São Paulo: Revista de Antropologia, v. 39, n. 1 , p. 13-37, 1996.

CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência – pesquisas de antropologia política**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CLIFFORD, James. **On Ethnographic Authority**. Representations v. 2, p. 118-146, 1983.

CUNHA, Marina Carmello. **Narrativas têxteis: fabricação, circulação e uso de roupas**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2020.

DAMATTA, Roberto. **O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues**. Rio de Janeiro: Boletim do Museu Nacional v. 27, p. 1-12, 1978.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Petrópolis: Vozes, 1981.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando o interpretativismo**. *In*: CORRÊA, Mariza; LARAIA, Roque (orgs.). Campinas: Unicamp, 1992. p. 49-77.

DARDE, Augusto. **Correspondências e sinestesias quando Baudelaire aprecia Delacroix**. Porto Alegre: Revista PHILIA, v. 2, n. 1, p. 115-143, 2020.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução: Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2017.

DURHAM, Eunice. Apresentação. *In*: MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da**

Nova Guiné melanésia. Tradução: Anton P. Carr e Ligia Cardieri. São Paulo: Ubu Editora, 2018. p. 17-35.

EVANS-PRITCHARD, Edward. **Os Nuer: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota**. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FAVRET-SAADA, Jeanne. **Ser afetado**. Tradução: Paula Siqueira. São Paulo: Cadernos de Campo v. 13, n. 13, p. 155-161, 2005.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

FIORIN, José Luiz. **Teoria dos signos**. *In*: FIORIN, José Luiz (org.). Introdução à linguística. São Paulo: Contexto, 2011. p. 55-74.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo**. 3ª ed. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. **As línguas do mundo**. *In*: FIORIN, José Luiz (org.). Linguística? Que é isso? São Paulo: Contexto, 2018a. p. 45-73

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2018b.

FONTANILLE, Jacques. **Discursos, mídias, práticas e regimes de crença**. São Carlos: Revista do GEL v. 16, n. 3, p. 246-261, 2019

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Tradução: Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Tradução: Vera Ribeiro. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural: pesquisa de método**. Tradução: Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix e Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica e ciências sociais**. Tradução: Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. Tradução: Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. Tradução: Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin e Edusp, 2014.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de Semiótica**. Tradução: Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembra, Tieko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**. Tradução: Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Editora Ática, 1993.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução: J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objectiva, 2009.

JAKOBSON, Roman. **Lingüística e comunicação**. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

KUSCHNIR, Karina. **A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas**. Salvador: Cadernos de Arte e Antropologia, v. 5, n. 2, p. 5-13, 2016.

LEIRIS, Michel. **A África fantasma**. Tradução: André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **La vie familiale et sociale des Indiens Nambikwara**. Paris: Journal de la Société des Américanistes v. 37, p. 1-132, 1948.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes tropiques**. Paris: Plon, 1955.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução: Wilson Martins. São Paulo: Editôra Anhembi, 1957.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Totemismo hoje**. Tradução: Malcolm Bruce Corrie. Petrópolis: Vozes, 1975.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Tradução: Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O olhar distanciado**. Tradução: Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural dois**. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Tradução: Tânia Pellegrini. 12ª ed. Campinas: Papirus, 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude; CHARBONNIER, Georges. **Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Lévi-Strauss**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, Claude; ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Tradução: Léa Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

LIMA, Tânia Stolze. **O dois e seu múltiplo: reflexões sobre o perspectivismo em uma cosmologia tupi**. Rio de Janeiro: Mana v. 2, n. 2, p. 21-47, 1996.

LOYER, Emmanuelle. **Lévi-Strauss**. Paris: Flammarion, 2015. *E-book*.

LOYER, Emmanuelle. **Lévi-Strauss**. Tradução: André Telles. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

MAGNANI. José Guilherme Cantor. **Etnografia como prática e experiência**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos n. 32, p. 129-156, 2009.

MANCINI, Renata. **A tradução enquanto processo**. Florianópolis: Cadernos de Tradução v. 40, n. 3, p. 14-33, 2020.

MEIRELES, Selma. **Onomatopéias e interjeições em histórias em quadrinhos em língua alemã**. São Paulo: Pandaemonium Germanicum n. 11, p. 157-188, 2007.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia**. Tradução: Anton P. Carr e Ligia Cardieri. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MEAD, Margaret. **Sexo e temperamento**. Tradução: Rosa Krausz. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

MONTEIRO, Tamiris; XATARA, Claudia; FERNANDES-GARGI, Lauranne. **Dicionário de interjeições francês-português**. São José do Rio Preto: Editora UNESP/FAPERP, 2010.

MOORE, Denny. **Classificação interna da família lingüística Mondé**. Campinas: Estudos Lingüísticos n. 34, p. 515-520, 2005.

PAZ, Octavio. **Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PEIRANO, Mariza. **A favor da etnografia**. Brasília: Anuário Antropológico/92, p. 197-223, 1994.

PEIRANO, Mariza. **Etnografia, ou a teoria vivida**. São Paulo: Ponto Urbe, n. 2, p. 1-11, 2008.

PEIRANO, Mariza. **Etnografia não é método**. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, n. 42, p. 377-391, 2014.

RECHE, Clarissa. **O chapéu do bruxo: artefatos, aprendizes e aprendizados de um fazer científico (bio)hacker**. Dissertação (Mestrado em Identidades e Culturas Brasileiras) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

SEARA, Izabel Christine; NUNES, Vanessa Gonzaga; LAZZAROTTO-VOLCÃO, Cristiane. **Fonética e fonologia do português brasileiro: 2º período**. Florianópolis: LLV/CCE/UFSC, 2011.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987

SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people**. Urbana: University of Illinois Press, 2004.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performance and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. Tradução: Iracema Dulley, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. **Quantificações subjetivas: crônicas e críticas**. Niterói: Cadernos de Letras da UFF, n. 42, p. 35-50, 2011.

TATIT, Luiz. **Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças**. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

TATIT, Luiz. **Passos da Semiótica Tensiva**. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

ULLMANN, Stephen. **Semántica: introducción a la ciencia del significado**. Tradução: Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid: Aguilar, 1976.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Araweté: os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge

Zahar Ed., 1986.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Rio de Janeiro: Mana v. 2, n. 2, p. 115-44, 1996.

WHITE, Eric Walter; BERLIN, Isaiah; HOLST, Imogen. **Stravinsky and Debussy**. Cambridge: Tempo v. 61-62, p. 2-5, 1962.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILBERBERG, Claude. As condições semióticas da mestiçagem. *In*: CAÑIZAL, Eduardo Peñuela; CAETANO, Kati Eliana (orgs.). **O olhar à deriva: mídia, significação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2004. p. 69-101.

ZILBERBERG, Claude. **Synésthesie et profondeur**. *In*: BEYAERT-GESLIN, Anne & NOVELLO-PAGLIANTI, Nanta (orgs.). Visible: L'hétérogénéite du visuel. La diversité sensible. Limoges: PULIM, 2005. p. 83-103.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. Tradução: Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

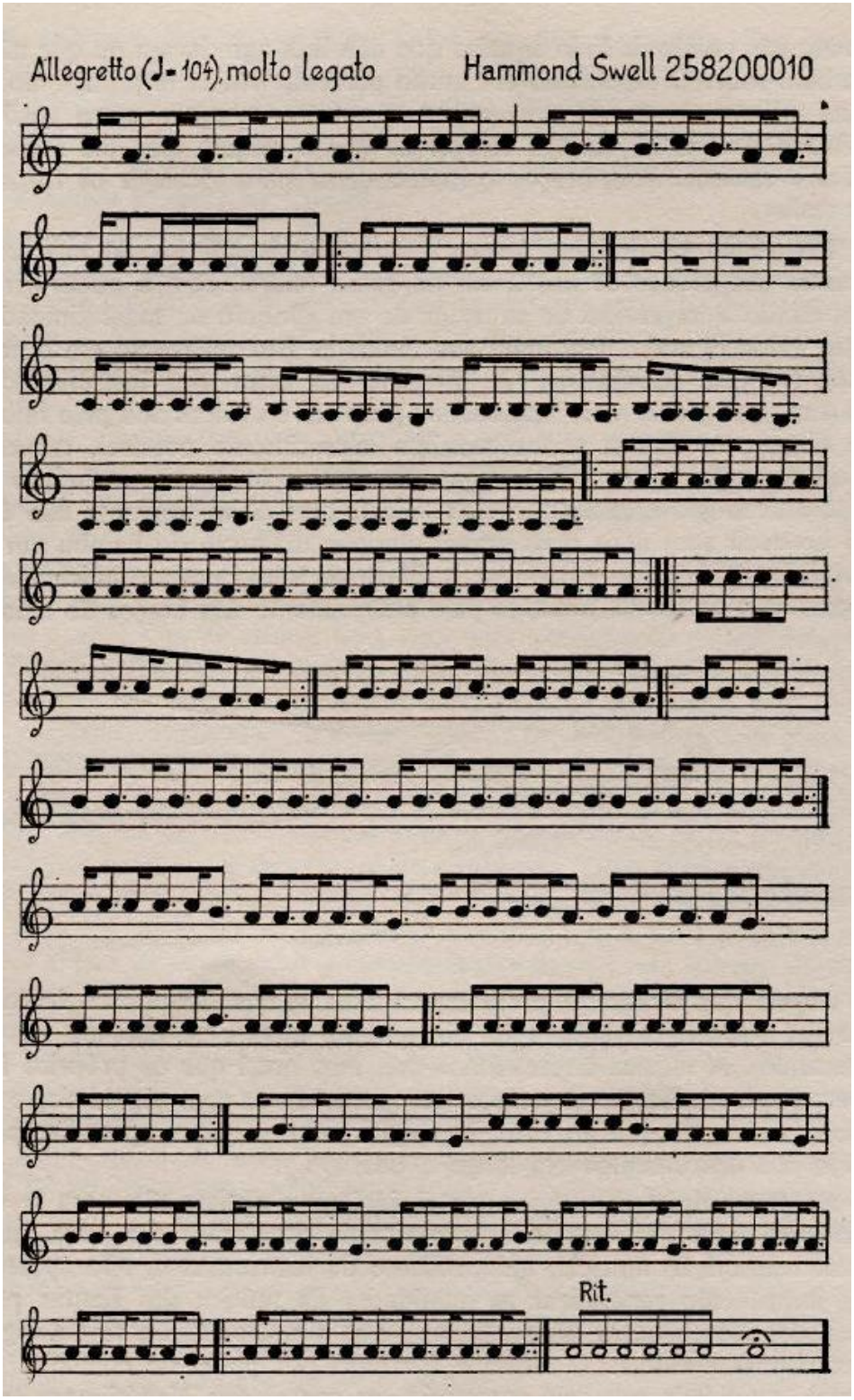
ZILBERBERG, Claude. **Louvando o acontecimento**. São Paulo: Revista Galáxia, n. 13, p. 13-28, 2007.

ZILBERBERG, Claude. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução: Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. **La structure tensive**. Liège: Presses universitaires de Liège, 2012.

ANEXO A – MELODIA NAMBIQUARA

Figura 10 – Transcrição de melodia Nambiquara, com indicação de timbre aproximativo em órgão Hammond



Fonte: Aytai (1968, p. 72).

ANEXO B – TODAS ENTRADAS QUE POSSUEM ALGUMA FORMA DE FIGURATIVIZAÇÃO SONORA EM *TRISTES TRÓPICOS*

Figura 11 – Levantamento da figurativização sonora em *Tristes trópicos*

Citação	**Capítulo**	**Página**	**Observação**
"Suas aulas [de George Dumas] não ensinam grande coisa; nunca as preparava, consciente que estava do encanto físico que exerciam sobre a plateia o jogo expressivo de seus lábios deformados por um ricto móvel, e sobretudo a voz, rouca e melodiosa; verdadeira voz de sereia cujas inflexões estranhas não refletiam apenas o seu Languedoc natal, porém, mais ainda, particularidades regionais, modos muito arcaicos da música do francês falado, de tal forma que voz e rosto evocavam em duas ordens sensíveis um mesmo estilo a um só tempo rústico e incisivo: o desses humanistas do século XVI, médicos e filósofos cuja raça, pelo corpo e pelo espírito, ele parecia perpetuar"	1. Partida	18	
"Quanto aos insulares, seus comentários revelavam, de modo mais prosaico, atitudes intelectuais do mesmo tipo: 'Num tinha mais bacalhau, a ilha tava frita', ouvia-se dizer com frequência"	2. A bordo	27	Sobre o temor em Martinica por conta do que estava acontecendo durante a 2ª Guerra Mundial.
"A tropa de shorts, de capacete e armada que se instalou na sala do comandante parecia proceder, com cada um de nós que comparecia sozinho perante ela, menos a um interrogatório de desembargue do que a um exercício de insultos que só nos restava escutar"	2. A bordo	28	
"'Ah, o senhor é francês! Ah, a França! Anatole, Anatole!', exclamava transtornado, abraçando-me, um velhote de um povoado do interior e que até então nunca encontrara um de meus compatriotas"	3. Antilhas	31	
"Assim, experiente o bastante para dedicar todo o tempo necessário à demonstração de meus sentimentos de deferência com o Estado brasileiro em geral e a autoridade marítima em particular, tratei de tocar em algumas cordas sensíveis"	3. Antilhas	31	
"Réu, querelante e testemunhas expressavam-se num [p. 32] crioulo fluente cujo cristalino frescor, em tal lugar [Martinica], tinha algo de sobrenatural"	3. Antilhas	32-3	

"Predecessor experiente desses exploradores da selva, permaneço, entao, o único a ter conservado em minhas mãos apenas cinzas? Só a minha voz testemunhará o fracasso da evasão? Como o índio do mito, fui tão longe quanto a terra o permite, e quando cheguei ao fim do mundo interroguei as criaturas e as coisas para reencontrar a mesma decepção: 'Ali ele ficou, banhado em lágrimas, orando e gemendo. E, contudo, não ouviu nenhum barulho misterioso, tampouco adormeceu para ser transportado em seu sono ao templo dos animais mágicos. Para ele não podia subsistir a menor dúvida: nenhum poder, de ninguém, lhe estava destinado...'"	4. A busca do poder	42	
"Também de vez em quando, é verdade, por alguns segundos, por alguns metros, uma imagem, um eco vêm à tona do fundo das eras: na ruela dos bate-folhas de ouro e de prata, o carrilhão plácido e límpido que produziria um xilofone tocado distraidamente por um gênio de mil braços"	4. A busca do poder	43	
"O Brasil esboçava-se em minha imaginação como feixes de palmeiras torneadas, ocultando arquiteturas estranhas, tudo isso banhado num cheiro de defumador, detalhe olfativo introduzido sub-repticiamente, ao que parece, pela homofonia observada de forma inconsciente entre as palavras *Brésil* e *grésiller* ['Brasil' e 'crepitar'], e que, mais do que qualquer experiência adquirida, explica que ainda hoje eu pense primeiro no Brasil como num perfume queimado"	5. Olhando para trás	50	Colchetes pelo próprio autor.
"Também devia redigir notinhas e pretensos ecos sugerindo à crítica os comentários apropriados"	5. Olhando para trás	52	
"Tais exercícios [de filosofia] se tornam verbais, baseados numa arte do trocadilho que ocupa o lugar da reflexão; as assonâncias entre os termos, as homofonias e as ambiguidades fornecem progressivamente a matéria dessas piruetas especulativas por cuja engenhosidade se reconhecem os bons trabalhos filosóficos"	6. Como se faz um etnógrafo	55	
"O método [de ensino de filosofia] não apenas fornece um passe-partout, como incita a só se enxergar na riqueza dos temas de reflexão uma forma única, sempre parecida, com a condição de fazer-lhe certas correções elementares: um pouco como uma música que se reduzisse a uma única melodia, desde que compreendamos que esta se lê ora em clave de sol ora em clave de fá. Desse ponto de vista, o ensino filosófico exercitava a inteligência ao mesmo tempo que ressecava o espírito"	6. Como se faz um etnógrafo	55	

"De costume, o concurso para a licenciatura é considerado uma prova desumana ao fim da qual, por menos que se queira, conquista-se o repouso definitivo. Para mim, era o contrário. Aprovado no meu primeiro concurso, caçula de minha turma, eu ganhara sem me cansar aquele rali por entre as doutrinas, as teorias e as hipóteses. Mas era em seguida que meu suplício começaria: ser-me-ia impossível articular verbalmente minhas aulas caso não me dedicasse a produzir todo ano um curso novo"	6. Como se faz um etnógrafo	56	
"Como a matemática ou a música, a etnografia é uma das raras vocações autênticas. Podemos descobri-la em nós, ainda que não nos tenha sido ensinada por ninguém"	6. Como se faz um etnógrafo	59	
"*O nascer do dia é um preúdio, seu poente, uma ouverture que se apresentaria no final, e não no começo, como nas velhas óperas*"	7. O pôr do sol	67	Itálico do autor.
"*Os raios do sol, à medida que iam declinando (qual um arco de violino inclinado ou reto para tocar cordas diferentes), estouravam-nas sucessivamente, uma, depois outra, numa gama de cores que pareciam propriedade exclusiva e arbitrária de cada uma*"	7. O pôr do sol	70	Itálico do autor.
"De vez em quando, um temporal se aproxima, perde seus contornos, invade o espaço e flagela o convés com suas vergastadas úmidas. Depois, do outro lado, reencontra a sua forma visível, ao mesmo tempo em que sua essência sonora é abolida"	8. A calmaria	78	
"De início, parece que os cheiros marinhos das semanas precedentes já não circulam livremente; batem num muro invisível; assim imobilizados, já não solicitam uma atenção agora disponível para odores de outra natureza, e nenhuma experiência anterior permite qualificar; brisa de floresta alternando com perfumes de estufa, quintessência do reino vegetal cujo frescor específico estivesse tão concentrado que se traduziria em uma embriaguez olfativa, última nota de um poderoso acorde arpejado como que para isolar e fundir simultaneamente os tempos sucessivos de aromos de frutas diversas"	8. A calmaria	83	
"O primeiro contato com o Rio foi diferente. Eis-me aqui, pela primeira vez de minha vida, do outro lado do Equador, sob os trópicos, no Novo Mundo. Graças a que indício fundamental irei reconhecer essa tripla mutação? Qual é a voz que há de confirmá-la, que nota jamais escutada ressoará incialmente em meus ouvidos?"	9. Guanabara	90	

"Os miseráveis viviam empoleirados nos morros, nas favelas onde uma população de negros, vestidos de trapos bem limpinhos, inventavam ao violão essas melodias alertas que, na época do Carnaval, desceriam das alturas e invadiriam a cidade junto com eles"	9. Guanabara	93	
"Enquanto o automóvel geme nas curvas que nem sequer podemos mais qualificar de 'fechadíssimas', de tal modo são em espiral, em meio a um nevoeiro que imita o de altas montanhas em outros climas, tenho tempo de inspecionar as árvores e as plantas sobrepostas diante de meu olhar como espécimes de museu"	10. Passagem do trópico	97	
"Nossos amigos não eram propriamente pessoas, eram mais funções cuja importância intrínseca, menos que sua disponibilidade, parecia haver determinado a lista. Assim, havia o católico, o liberal, o legitimista, o comunista, ou, em outro plano, o gastrônomo, o bibliófilo, o amador de cães (ou de cavalos) de raça, de pintura antiga, de pintura moderna; e também o erudito local, o poeta surrealista, o musicólogo, o pintor. Nenhuma verdadeira preocupação em aprofundar um campo do conhecimento estava na origem das vocações; se dois indivíduos, após uma manobra em falso ou por ciúmes, viam-se ocupando o mesmo terreno ou terrenos distintos mas demasiado próximos, tinham uma única ideia: destruírem-se mutuamente, e nisso demonstravam uma persistência e uma ferocidade admiráveis. Em compensação, entre feudos vizinhos havia visitas intelectuais, faziam-se reverências: cada um estava interessado não só em defender seu papel, mas também em aperfeiçoar esse minueto sociológico em cuja execução a sociedade paulista parecia encontrar inesgotável deleite"	11. São Paulo	107	
"Enfim, a criação cinetífica representa hoje uma realização coletiva e amplamente anônima, para o que estamos o menos preparados possível, tendo nos ocupado demasiado apenas em prolongar mais além de seu tempo os sucessos fáceis de nossos velhos virtuoses. Estes continuarão a crer por muito tempo que um estilo a toda prova pode remediar a ausência de partitura?"	11. São Paulo	109	
"Nestas [estradas boiadas], volta e meia se ouvia, por duas ou três horas seguidas, o uivo monótono e lancinante - a ponto de enlouquecer quem não estava acostumado - produzido pelo atrito do eixo de um carro se paroximando devagar"	12. Cidades e campos	122	

"De repente, surgia o 'pouso' no breu crivado de estrelas tremeluzentes: lâmpadas elétricas alimentadas por um motorzinho cuja pulsação era por vezes perceptível muitas horas antes, mas confundida pelo ouvido com os ruídos noturnos do mato"	12. Cidades e campos	123	
"O espaço possui seus valores próprios, assim como os sons e os perfumes têm cor, e os sentimento, um peso. Essa busca de correspondências não é um jogo de poeta ou uma mistificação [...]; ela propõe ao cientista o terreno mais novo e aquele cuja exploração ainda pode lhe proporcionar ricas descobertas"	13. Zona pioneira	129	
"a obra do pintor, do poeta e do músico, os mitos e os símbolos do selvagem devem afigurar-se-nos, se não como uma forma superior de conhecimento, pelo menos como a mais fundamental, a única verdadeiramente comum, e cujo pensamento científico constitui apenas a ponta afiada: mais penetrante porque amolada na pedra dos fatos, mas às custas de uma perda de substância; e cuja eficácia decorre de seu poder de penetrar com suficiente profundidade para que a massa da ferramenta acompanhe por completo a ponta"	13. Zona pioneira	129	
"não é de modo metafórico que é correto comparar - como se fez com tanta frequência - uma cidade a uma sinfonia ou a um poema"	13. Zona pioneira	129	
"Quando, transposto o Mediterrâneo, o avião se aproxima do Egito, o olhar se surpreende, de início, com essa sinfonia grave formada pelo verde-amarronzado dos palmeirais, pelo verde da água - percebemos enfim por que é chamado de Nilo [anil] -, pela areia bege e o limo violeta; e, mais ainda que a paisagm, com a planta das aldeias sobrevoadas: mal contidas em seu perímetro, elas apresentam uma desordem complicada de casas e de ruelas que atesta o Oriente"	14. O tapete voador	137	
"Após o Egito, o voo sobre a Arábia propõe uma série de variações em torno de um só tema: o deserto"	14. O tapete voador	137	
"o garotinho fanho que se precipita: 'One anna, papa, one anna!'"	15. Massas	142	
"o proxeneta: 'British girls, very nice...'"	15. Massas	142	
"'Suitcases? shirts? hose?...'"	15. Massas	142	Sobre o carregador que tentar fazer seu empregador comprar algo pois ganharia gorjetas por carregar as compras.

"O tom do mendigo que chama 'SA-HIB!' é espantosamente parecido com o que usamos para ralhar com uma criança - 'PA-RE!' -, amplificando a voz e baixando o tom na última sílaba, como se eles dissessem: 'Mas é óbvio, isso salta aos olhos, eu não estou aqui, a mendigar na sua frente, tendo só por isso um crédito com você? Em que está pensando, afinal? Onde está com a cabeça?"	15. Massas	143	Trecho sobre a obrigatoriedade natural que os mendigos indianos veem na necessidade de alguém abastado dar uma esmola.
"O chofer olhou-me horrorizado: 'How can you sit here!'"	15. Massas	146	
"A peça, da qual eu só entendia umas frases, era uma mistura de Broadway, de Teatro do Châtelet e de *La belle Hélène*. Havia cenas cômicas e de romances com as criadas, cenas de amor patéticas, o Himalaia, um amante desiludido [p. 147] que ali vivia como eremita e um deus portador de tridente e de olhar fulminante que o protegia contra um general de fartos bigodes por último, um grupo de coristas, metade das quais lembravam raparigas de quartéis, e a outra, preciosos ídolos tibetanos. No intervalo, serviam-se chá e limonada em copinhos de cerâmica largados após serem usados - como se fazia havia 4 mil anos em Harappa onde até hoje é possível recolher os seus cacos -, enquanto alto-falantes transmitiam uma música infame e muito animada, a meio caminho das melodias chinesas e do *paso doble*"	15. Massas	147-8	
"mostrava-se perplexo e vagamente chocado com a minha temperança: 'Don't you take five times a day?'"	15. Massas	149	
"os caldeireiros, perceptíveis ao ouvido cem metros antes, pelo rufar sonoro de seus maços"	16. Mercados	153	Sobre o mercado em Calcutá.
"Lembro-me apenas das horas de cavalgada sofreada pela marcha de nossas montarias. De vez em quanto, descendo uma rampa íngreme, estas nos atiravam para a frente, e, a fim de evitar o tombo, a mão devia estar pronta para se agarrar no arção alto das selas toscas; pelo frescor vindo do chão e pelo marulho sonoro advinhava-se a ultrapassagem de um baixio"	17. Paraná	166	
"Logo, um som se define ao longe; não mais o rugido de uma onça, que ouvimos por um instante no crepúsculo. Desta vez, é um cachorro que late, a escala está perto"	17. Paraná	166	
"A fonética guaicuru proporciona ao ouvido uma sensação agradável: a fala acelerada e as palavras compridas, todas de vogais claras que alternam com as dentais e guturais, e a [p. 183]	19. Nalike	183-4	

abundância de fonemas molhados ou líquidos dão a impressão de um riacho saltando sobre seixos"			
"Havia na cabana vizinha à minha um feiticeiro-curandeiro cujo equipamento incluía um banquinho redondo, uma coroa de palhas, um chocalho feito com uma cabaça coberta por uma rede de contas e uma pena de avestruz utilizada para capturar os 'bichos' - entendam-se os espíritos malfazejos"	19. Nalike	187	
"Enquanto isso, as mulheres cantavam em três notas uma breve melopeia repetida ao infinito; e algumas velhas, bebendo no seu canto, lançavam-se por instantes no terreiro com gesticulações e discorriam de forma aparentemente pouco coerente, em meio aos risos e chacotas"	19. Nalike	189	
"Em seguida, vinham os guerreiros, entre os quais os melhores eram admitidos, após iniciação, numa confraria que dava direito a usar nomes especiais e a empregar uma língua artificial formada pela adjunção de um sufixo a cada palavra, como em certas gírias"	20. Uma sociedade indígena e seu estilo	191	
"Muitas vezes, o barco roça nos galhos da floresta alagada que domina a margem; o barulho do motor desperta um mundo incontável de pássaros: araras em seu voo esmaltado de azul, vermelho e dourado; carapirás mergulhadores cujo pescoço sinuoso lembra uma cobra alada; periquitos e papagaios que enchem o ar de gritos suficientemente parecidos com a voz para que se possa qualificá-los de inumanos. Por sua proximidade e sua monotonia, o espetáculo prende a atenção e provoca uma espécie de torpor"	21. O ouro e os diamantes	216	
"Tinha eu alguma ideia de que o inculto Serviço de Proteção escrevia Bororó com o acento tônico na última vogal, quando o padre fulano de tal estabelecera, já fazia vinte anos, que é na intermediária?"	21. O ouro e os diamantes	218	
"Havia, por último, os irmãos B; eram franceses de origem corsa, instalados fazia muito tempo em Cuiabá, por que motivo, não me disseram. Falavam sua língua materna com uma voz distante, cantada e insegura"	21. O ouro e os diamantes	219	
"A noite transcorrera em cantigas e conversas. Cada conviva é solicitado a 'fazer um número' copiado de alguma noitada no cabaré, lembrança de um tempo passado. Encontrei essa defasagem nos confins das fronteiras da Índia, por ocasião de banquetes entre pequenos funcionários. Aqui como lá, apresentavam monólogos, ou	21. O ouro e os diamantes	225	

então o que se chama na Índia de 'caricaturas', isto é, imitações: ruído de uma máquina de escrever, ronco de uma motocicleta em apuros, seguido – extraordinário contraste – pelo barulho evocador de uma 'dança de fadas' que precede a imagem sonoro de um cavalo a galope. E, para terminar, tendo o mesmo nome que em francês, as 'grimaces'"			
"De minha noite com os garimpeiros conservei em meus blocos de notas um fragmento de uma balada de modelo tradicional. Trata-se de um soldado descontente com o cotidiano, que escreve uma reclamação a seu cabo; este transmite ao sargento e a operação se repete a cada patente: major, coronel, general, imperador. O único jeito que este último encontra é apelar para Jesus Cristo, que, em vez de encaminhar a queixa ao Pai Eterno, 'pego na pena e mandô tudo pros inferno'"	21. O ouro e os diamantes	225	A transcrição da canção está contida na página 225. Trecho que talvez valha a pena ser pensado através das ideias da semiótica da canção (definição de cancionista etc.).
"em plena noite acordados por um ronco vindo das profundezas da terra: eram os cupins que subiam ao assalto de nossas roupas, e que já cobriam com uma camada pululante o lado de fora das capas emborrachadas que nos serviam de impermeáveis e tapetes"	21. O ouro e os diamantes	226	
"Com a sensação de ter realizado uma proeza, nós nos anunciávamos com longas buzinadas"	21. O ouro e os diamantes	226	
"Fomos sair na margem, entre quatro ou cinco cabanas silenciosas"	21. O ouro e os diamantes	226	
"Certa vez, estávamos almoçando numa prainha quando ouvios um chacoalhar: era uma sucuri de sete metros de comprimento que nossa conversa despertara"	21. O ouro e os diamantes	227	
"Atracamos, tentamos nos comunicar; eles só conhecem uma palavra em português: 'fumo', que pronunciam 'sumo' (os antigos missionários não diziam que os índios eram 'sem fé, sem lei, sem rei" porque não reconheciam em sua fonética o f, nem o l, nem o r?)"	21. O ouro e os diamantes	227	
"Meia dúviza de homens nus, avermelhados de urucum desde os artelhos até a ponta dos cabelos, recebem-nos às garagalhadas"	21. O ouro e os diamantes	227	
"uma velha sustentada pela caridade de alguns parentes que moravam nas cabanas vizinhas, a qual, porém, muitas vezes esquecida, cantava horas a fio o luto de seus cinco maridos	22.Bons selvagens	231	

sucessivos e o tempo feliz em que jamais lhe faltavam a mandioca, o milho, o caça e o peixe"			
"Lá fora, os cantos já iam se modulando numa língua baixa, sonora e gutural, com articulações bem marcadas. Só os homens cantam; e seu uníssono, as melodias simples e repetidas cem vezes, a contraposição entre os solos e os conjuntos, o estilo másculo e trágico lembram os coros guerreiros de algum *Männerbund* germânico. Por que esses cantos? Por causa da 'irara', explicaram-me. Tínhamos levado nossa caça, e, antes de poder consumi-la, era preciso cumprir um ritual complicado de pacificação de seu espírito e de consagração da caça. Exausto demais para ser bom etnógrafo, dormi assim que caiu o dia, um sono agitado pelo cansaço e pelos cantos que duraram até de madrugada. Aliás, seria sempre a mesma coisa até o fim da nossa visita: as noites eram dedicadas à vida religiosa, os indígenas dormiam desde o nascer do sol até a metade do dia"	22.Bons selvagens	231	
"os Sera (pronuncia-se *tchera*; transcrevo todos os termos no singular)"	22.Bons selvagens	234	
"A riqueza estatutária dos clãs é de natureza diversa. Cada um possui um capital de mitos, tradições, danças, funções sociais e religiosas"	22.Bons selvagens	238	
"as coroas de penas usadas nas danças são providas de uma insígnia (geralmente uma plaqueta de madeira coberta por um mosaico de fragmentos de penas coladas) relacionada com o clã do proprietário. Nos dias de festa, os próprios estojos penianos trazem na parte superior uma fita de palha dura, decorada ou cinzelada com as cores e as formas do clã, estandarte estranhamente portado!"	22.Bons selvagens	239	
"Sua chegada é saudada com grandes gritos de alegria, 'au, au', que rompem o silêncio do dia"	22.Bons selvagens	241	
"Os dançarinos aí se preparam [casa masculina Bororo], certas cerimônias aí se desenrolam longe da presença das mulheres; como a fabricação e a rotação dos zunidores. São instrumentos musicais de madeira, ricamente pintados, cuja forma evoca a de um peixe achatado, variando seu tamanho entre cerca de trinca centímetros e um metro e meio. Fazendo-os girar pela ponta de uma cordinha, produz-se um ronco surdo atribuído aos espíritos em visita à aldeia,	23. Os vivos e os mortos	242	

dos quais as mulheres supostamente têm medo. Ai daquela que visse um zunidor: ainda hoje, haveria fortes possibilidades de que fosse morta a pauladas. Quando, pela primeira vez, assisti à sua confecção, tentaram me convencer de que se tratava de utensílios culinários. A relutância extrema que mostraram em me ceder um lote explicava-se mais pelo temor de que eu traísse o segredo do que pelo trabalho de recomeçar. Precisei, no meio da noite, ir á casa dos homens com um baú. Os zunidores embrulhados foram postos ali dentro e o baú, trancado; fizeram-me prometer não abri-lo até Cuiabá"			
"De sua família, teria recebido a braçadeira de cabelos humanos e o *poari*, corneta mística formada por uma pequena cabaça emplumada que serve de pavilhão a uma lingueta de bambu, para fazê-la ressoar acima da presa, antes de amarrá-la aos despojos"	23. Os vivos e os mortos	248	Fala sobe um momento de ritual fúnebre que, se tivessem seguido à risca, dariam um privilégio especial por terem supostamente comido uma caça de Lévi-Strauss.
"*28. Pintura bororo representando um oficiante, trombetas, um maracá e diversos enfeites*"	23. Os vivos e os mortos	251	Ilustração com instrumentos Bororo.
"Os indígenas concebem o *aijé* [ser místico, repugnante mas afetuoso] de uma forma suficientemente precisa para representá-lo em pintura; e designam com o mesmo nome os zunidores, cujos roncos anunciam a emergência do animal e imitam seu grito"	23. Os vivos e os mortos	252	
"Após ter sido vingado e redimido pela coletividade dos caçadores, o morto deve ser incorporado à sociedade das almas. Esta é a função do *roiakuriluo*, grande canto fúnebre a que eu teria a oportunidade de assistir"	23. Os vivos e os mortos	252	
"Assim que cai a noite, acende-se uma grande fogueira no terreiro de dança onde os chefes dos clâs vêm se reunir. Com voz forte, um arauto chama cada grupo [...] [p. 252]. À medida que vão comparecendo, as ordens do dia seguinte são comunicadas aos interessados, sempre nesse tom alto que leva as palavras até as cabanas mais afastadas"	23. Os vivos e os mortos	252-3	

"As conversas vão ficando cada vez mais raras e, progressivamente, conduzidos de início por dois ou três oficiantes e amplificando-se à medida das chegadas, começamos a ouvir, no fundo da casa dos homens, depois na própria praça, os cantos, os recitativos e os coros que durarão a noite inteira"	23. Os vivos e os mortos	253	
"Primeiro, os dançarinos se apresentavam sozinhos, divididos em duas quadrilhas que ficavam frente a frente nas extremidades do terreiro, correndo um até o outro aos gritos de 'ho! ho!' e rodopiando sobre si mesmos até que tivessem trocado suas posições iniciais. Mais tarde, mulheres intercalavam-se entre os dançarinos masculinos e era então uma interminável farândola que [p. 254] se formava, avançando ou sapateando, conduzida por corifeus nus, que andavam para trás e sacudiam seus chocalhos, enquanto outros homens cantavam acocorados"	23. Os vivos e os mortos	254	Página 279 do original. Mesma onomatopeia.
"Talvez tivessem se posto [Tupi em busca da terra sem mal] a caminho algumas centenas de anos antes do descobrimento, impelidos pela crença de que existia em algum lugar uma terra sem morte e sem mal. Esta ainda era a sua convicção ao final de suas migrações, quando pequenos grupos foram parar, em fins do século XIX, no litoral paulista, avançando sob o comando de seus feiticeiros, dançando e entoando loas à terra onde não se morre, e jejuando por longos períodos, a fim de merecê-la"	24. O mundo perdido	266	
"Pelo telégrafo, o Rio de Janeiro continuou a se manter em comunicação com Cuiabá, via Belém e Manaus"	25. No sertão	277	
"'Uma terra ruim, muito ruim, pior que qualquer outra...'"	25. No sertão	278	Efeito de ouvir o que se escreve.
"meu chefe de equipe, Fulgêncio – pronuncia-ce Frugêncio"	25. No sertão	281	
"Chicolate (meus homens, que nunca tinham comido chocolate, chamavam assim uma mistura de leite quente e açucarado e gema de ovo"	25. No sertão	282	
"Na esperança de pescar aqui e acolá algumas informações, escutei, pois, meus visitantes evocarem suas aventuras, nas quais a lenda e a experiência mesclavam-se inextricavelmente"	25. No sertão	284	
"Bebendo mate em volta de nossa fogueira, escutamos os dois irmãos vinculados ao nosso serviço e os motoristas evocarem as aventuras do sertão"	25. No sertão	286	

"'E só depois de mais ou menos meia hora é que, sentindo uma cãimbra, ele faz um gesto involuntário, esbarra na coronha da espingar e percebe que está armado'"	25. No sertão	286	
"É verdade que há o fio [da linha telegráfica]; mas este, que perdeu a utilidade logo depois de instalado, está frouxo entre os postoes que não são substituídos quando desabam de podres, vítimas dos cupins ou dos índios que confundem o zumbido característico de uma linha telegráfica com o de uma colmeia de abelhas selvagens trabalhando"	26. Na linha	288	
"o almofadinha que, tendo saído do Rio quando era estudante de farmácia, continua em pensamento a zombar dos outros na rua do Ouvidor, mas como não tem mais nada a dizer, sua conversa reduz-se a mímicas, a estalos com a língua e com os dedos, a olhares cheios de subentendidos: no cinema mudo, ainda se pareceria com um carioca"	26. Na linha	290	Um dos tipos de chefes dos postos telegráficos.
"Pouco depois da chegada [ao posto de Utiariti], receberam a [p.290] visita do provincial, um velho francês com um sotaque carregado nos erres, que parecia saído do reino de Luís XIV"	26. Na linha	290-1	
"Pelas paredes da missão, ouvíamo-lo insultar seu superior que, mais que nunca fiel ao próprio personagem, exorcizava-o com uma porção de sinais da cruz e 'Vade retro, Satanás!'"	26. Na linha	291	
"Certo dia em que eu brincava com um grupo de crianças, uma das garotinhas apanhou de uma companheira; foi se refugiar perto de mim, e, com grande mistério, começou a murmurar algo em meu ouvido, que não entendi e que fui obrigado a fazê-la repetir diversas vezes, de tal modo que a adversária descobriu a manobra e, visivelmente furiosa, chegou, por sua vez, para contar o que parecia ser um segredo solene: depois de certas hesitações e perguntas, a interpretação do incidente não deixou dúvidas. A primeira garotinha fora, por vingança, me dizer o nome de sua inimiga, e, quando esta percebeu, comunicou o nome da outra à guisa de represália. A partir desse momento, foi facílimo, embora pouco escrupuloso, excitar as crianças umas contra as outas, e conseguir todos os seus nomes. Depois disso, criada assim uma pequena cumplicidade, elas me contaram, sem maiores dificuldades, os nomes dos adultos. Quando estes entenderam nossos conciliábulos, as crianças foram repreendidas, e a fonte de minhas informações secou"	26. Na linha	296	

"Ajudado pela boa vontade e pela vivacidade de espírito dos indígenas, eu ia aprendendo, pois, um nambiquara rudimentar. Ainda bem que a língua inclui palavras mágicas – *kititu* no dialeto oriental, *dige*, *dage* ou *tchore* nos outros lugares – que basta acrescentar aos substantivos para transformá-los, em verbos completados, se for o caso, por uma partícula negativa. Com esse método, consegue-se dizer tudo, ainda que esse nambiquara 'básico' não permita expressar os pensamentos mais sutis. Os indígenas sabem muito bem disso, pois invertem o processo quando experimentam falar português; assim, *orelha* e *olho* significavam respectivamente 'ouvir' – ou 'compreender' – e 'ver', e eles traduzem as noções contrárias dizendo 'orelha acabô' ou 'olho acabô'"	26. Na linha	296	
"Em segundo lugar, o nambiquara reúne vários dialetos que são todos desconhecidos. Diferenciam-se pela desinência dos substantivos e por certas formas verbais. Na linha, utilizam uma espécie de pidgin, que só podia ser útil inicialmente. Ajudado pela boa vontade e pela vivacidade de espírito dos indígenas, eu ia aprendendo, pois, um nambiquara rudimentar. Ainda bem que a língua inclui palavras mágicas – *kititu* no dialeto oriental, *dige*, *dage*, ou *tchore* nos outros lugares – que basta acrescentar aos substantivos para transformá-los, em verbos completados, se for o caso, por uma partícula negativa. Com esse método, consegue-se dizer tudo, ainda que esse nambiquara "básico" não permita expressar os pensamentos mais sutis. Os indígenas sabem muito bem disso, pois invertem o processo quando experimentam falar português; assim *orelha* e *olho* significam respectivamente "ouvir" – ou "compreender" – e "ver", e eles traduzem as noções contrárias dizento 'orelha acabô' ou 'olho acabô'"	26. Na linha	297	
"A consonância do nambiquara é um pouco surda, como se a língua fosse aspirada ou cochichada. As mulheres gostam de sublinhar esse aspecto e deformam certas palavras (assim, *kititu* torna-se, em sua boca, *kediutsu*); ao articular fazendo um biquinho com os lábios, simulam uma espécie de balbucio que lembra a pronúncia infantil. Seu modo de falar demonstra um maneirismo e um preciosismo dos quais têm perfeita consciência: quando não as compreendo, e peço-lhes que repitam, exageram maliciosamente o estilo que lhes é característico. Desanimado, eu desisto; elas caem na risada e os gracejos proliferam: venceram"	26. Na linha	297	

"Nas horas mais quentes, o acampamento emudece; os habitantes, quietos [p. 298] ou dormindo, desfrutam da sombra precária dos abrigos. No resto do tempo, as tarefas são cumpridas em meio a conversas. Quase sempre alegres e risonhos, os índios soltam piadas, e às vezes também frases obcenas ou escatológicas saudadas por sonoras gargalhadas. Muitas vezes o labor é interrompido por visitas ou indagações; dois cães ou aves familiares copulam, e todos param e contemplam a operação com uma atenção fascinada; depois o trabalho recomeça, após uma troca de comentários sobre esse importante acontecimento"	27. Em família	298-9	
"Os homens que permaneceram no acampamento consagram-se a trabalhos de cestaria, fabricam flechas e instrumentos de música, e por vezes prestam pequenos serviços domésticos"	27. Em família	299	
"Por volta de três ou quatro horas, os outros homens retornam da caça, o acampamento ganha vida, as conversas se animam, formam-se grupos, diferentes das aglomerações familiares"	27. Em família	299	
"A noite se passa em conversas ou em cantos e danças. Às vezes, essas distrações prolongam-se até de madrugada, mas em geral, após algumas sessoes de carícias e de lutas amistosas, os casais se unem mais estreitamente, as mães apertam contra si o filho adormecido, tudo fica em silêncio, e a noite fria só é animada ainda pelo crepitar de uma acha, pelo passo leve de alguém que vai pegar lenha, pelos latidos dos cachorros ou pelo choro de uma criança"	27. Em família	299	
"Um garotinho sofre de indigestão; está com dor de cabeça, vomita, passa a metade do tempo a gemer, e a outra, a dormir"	27. Em família	300	
"Ou então é uma jovem mãe que brinca com seu bebê dando-lhe tapinhas nas costas; o bebê começa a rir, e ela se envolve tanto com a brincadeira que bate cada vez mais forte, até fazê-lo chorar. Então, para e consola-o"	27. Em família	300	
"De vez em quando, uma criança chora porque se machucou, brigou ou está com fome, ou porque não quer que lhe catem piolhos"	27. Em família	300	
"Assim, o espetáculo da mãe com o filho é cheio de alegria e de frescor. A mãe entrega um objeto à criança através da palha do abrigo e retira-o no instante em que ela vai apanhá-lo: 'Pegue pela frente! Pegue por trás!'. Ou agarra a criança e, às gargalhadas, finge que vai joga-la no chão: 'Amdam nom tebu', [p. 300] 'Vou te jogar!'. 'Nihui', responde o pirralho com voz esganiçada: 'Não	27. Em família	300-1	

quero!'			
"É igualmente o pai que conta aos filhos os mitos tradicionais, transpondo-os para um estilo mais compreensível pelos pequenos: 'Todo mundo tinha morrido! Não havia mais ninguém! Nenhum homem! Mais nada!'. Assim começa a versão infantil da lenda sul-americana do dilúvio, do qual data a destruição da primeira humanidade"	27. Em família	301	
"As meninas aprendem a tecer, perambulam, riem e dormem"	27. Em família	302	
"encontro uma menina que passeia carinhosamente com um cachorrinho dentro da faixa que a mãe usa para carregar sua irmãzinha, e observo: 'Fazendo festas no seu cachorrinho?'. Ela me responde com gravidade: 'Quando eu for adulto, vou matar os porcos-do-mato, os macacos; todos eu vou matar, quando ele latir!'"	27. Em família	302	
"Não posso deixar as crianças sem dizer uma palavra sobre os animais domésticos, que vivem em relações muito íntimas com elas e são por sua vez tratados como crianças; participam das refeições, recebem as mesmas de[p. 302]monstrações de arinho ou de interesse – cata de piolhos, brincadeiras, conversas, afagos – que os humanos"	27. Em família	302-3	
"Os temas amorosos despertam no mais alto grau de interesse e a curiosidade indígenas; são ávidos por conversas sobre esses assuntos, e as observações trocadas no acampamento estão repletas de alusões e subentendidos"	27. Em família	303	
"Essa saída [para um momento de intimidade conjugal] é notada de imediato, e deixa a plateia exultante; fazem comentários, soltam gracejos, e até as crianças pequenas compartilham de uma excitação cuja causa conhecem muito bem. Às vezes, um grupinho de homens, de moças e de crianças lançam-se à cata do casal e espiam pelos galhos os pormenores da ação, cochichando entre si e abafando as risadas"	27. Em família	304	
"Assim, era difícil manter-se indiferente ao espetáculo oferecido por uma ou duas moças bonitas, rolando na areia, nuas em pelo e contorcendo-se a meus pés, rindo"	27. Em família	304	
"Certas afirmações surgem com frequência na boca dos homens:	27. Em	306	

'As crianças não sabem, eu sei, as mulheres não sabem', e evoca-se o grupo das *doçu*, das mulheres, suas brincadeiras, suas conversas, num tom de ternura ou de caçoada. Mas esta é apenas uma atitude social. Quando o homem estiver sozinho com sua mulher, perto da fogueira do acampamento, escutará suas queixas, levará em conta seus pedidos, exigirá sua colaboração para cem tarefas"	família		
"As mulheres se enxergam como coletividade, o que manifestam de várias formas; vimos que não falam da mesma maneira que os homens"	27. Em família	306	
"Após a morte, as almas dos homens encarnam-se nas onças; mas as das mulheres e das crianças são levadas para a atmosfera, onde dissipam para sempre. Essa distinção explica que as mulheres sejam banidas das cerimônias mais sagradas, que consistem, no início do período agrícola, na confecção de flautas de bambu 'nutridas' de oferendas e tocadas pelos homens, suficientemente longe dos abrigos para que as mulheres não possam ouvi-las"	27. Em família	307	
"Ainda que a época não fosse adequada, eu desejava muito ouvir as flautas e comprar alguns exemplares. Cedendo à minha insistência, um grupo de homens partiu em excursão: os bambus grossos só crescem na selva distante. Três ou quatro dias depois, fui acordado em plena noite; os viajantes espera[p. 307]ram que as mulheres estivessem dormindo. Arrastaram-me uma centena de metros e, escondidos pelas moitas, começaram a fabricar as flautas, depois a tocá-las. Quatro intérpretes sopravam em uníssono; porém, como os instrumentos não soam exatamente iguais, tinha-se a impressão de uma confusa harmonia. A melodia era diferente dos cantos nambiquara aos quais eu estava acostumado e que, por sua força e seus intervalos, lembram nossas rondas camponesas; diferente também dos apelos estridentes que se tocam nas ocarinas nasais de três furos, feitas de dois pedaços de cabaça unidos com cera. Ao passo que as melodias tocadas nas flautas, limitadas a poucas notas, caracterizam-se por um cromatismo e variações de ritmo que me pareciam ter um parentesco surpreendente com certas passagens da *Sagração*, sobretudo as modulações dos instrumentos de sopro na parte intitulada 'Ação ritual dos ancestrais'"	27. Em família	307-8	
"Mas essa miséria [suposta de bens materiais] é animada por cochichos e risos. Os casais abraçam-se como nostálgicos de uma unidade perdida; as carícias não são interrompidas à passagem do estrangeiro"	27. Em família	312	

"Assim, íamos avançando em meio a sensações confusas, verificando vez por outra a posição de nossos revólveres Smith and Wesson (nossos homens pronunciavam 'Cemite Vechetone') e de nossas carabinas"	28. Lição de escrita	314	
"Assim, exige de mim um bloco e nos equipamos da mesma forma quando trabalhamos juntos. Não me comunica verbalmente as [p. 315] informações que lhe peço, mas traça no seu papel linhas sinuosas e me mostra, como se ali eu devesse ler a sua resposta [...]. está tacitamente combinado entre nós que a sua garatuja tem um sentido que finjo decifrar; o comentário verbal segue-se quase de imediato e dispensa-me de exigir os esclarecimentos necessários. Ora, mal ele reunira todo o seu pessoal, tirou de um cesto um papel coberto de linhas tortuosas que fingiu ler [...]"	28. Lição de escrita	315-6	
"Que fazer? Como se conta nos livros, alertar o grosso da tropa com um tiro de fuzil. Desço de minha montaria, atiro. Nada. no segundo disparo, parece-me que me replicam. Dou um terceiro, que tem o dom de assustar o burro; ele vai embora trotando e para a certa distância"	28. Lição de escrita	316	
"Pouco antes de me decidir, ouvi vozes: dois Nambiquara haviam pegado o caminho de volta assim que deram por minha falta, e seguiam meu rastro desde o início da tarde; encontrar meu material foi, para eles, brincadeira de criança. À noite, conduziram-me ao acampamento onde o grupo aguardava"	28. Lição de escrita	317	
"As aldeias onde estive nas colinas de Chittagong, no Paquistão oriental, são povoadas por analfabetos; cada um tem, no entanto, o seu escriba, que cumpre sua função junto aos indivíduos e à coletividade. Todos conhecem a escrita e a utilizam quando necessário, mas de fora, e por um mediador estranho com o qual se comunicam por métodos orais"	28. Lição de escrita	317	
"muito depressa, iniciou-se uma longa conversa entre os res[p. 321]pectivos chefes, consistindo mais numa sucessão de monólogos alternados, num tom lamuriante e fanhoso que eu jamais escutara antes. 'Estamos muito irritados! Vocês são nossos inimigos!', gemiam uns; ao que os outros respondiam aproximadamente: 'Não estamos irritados! Somos seus irmãos! Somos amigos! Amigos! Podemos nos entender!' etc.". Quando terminou essa troca de provocações e protestos, organizaram um acampamento coletivo ao lado do meu. Após alguns cantos e	28. Lição de escrita	321-2	

danças durante as quais cada grupo depreciava a própria exibição, comparando-a com a do adversário – 'Os Tamaindé cantam bem! Nós cantamos mal!' –, a pendenga recomeçou e o tom não demorou a alterar. A noite ainda não estava muito avançada e as discussões misturadas aos cantos faziam uma barulheira extraordinária, cujo significado me escapavaca"			
"Sempre no mesmo estado de irritação aparente, e com gestos bruscos, os adversários principiaram então a se examinar mutuamente, apalpando os pingentes de orelhas, as pulseiras de algodão, os pequenos enfeites de plumas, e resmungando palavras breves: 'Dá... dá... vê... isso... é bonito!', enquanto o dono reclamava: 'É feio... velho... estragado!...'	28. Lição de escrita	322	
"O plano é apresentado por um guerreiro que expõe suas queixas no mesmo tom e no mesmo estilo em que serão feitos os discursos do encontro: 'Olá! Venham cá! Andem! Estou irritado! Muito irritado! Flechas! Grandes flechas!'"	28. Lição de escrita	323	
"Os Nambiquara atacam ao alvorecer e armam sua emboscada dispersando-se pelo mato. O sinal de ataque passa de um para outro, graças ao apito que os indígenas usam pendurado no pescoço. Esse instrumento, formado por dois tubos de bambu amarrados com fio de algodão, reproduz aproximadamente o cri-cri do grilo, e por essa razão talvez tenha o mesmo nome do inseto"	28. Lição de escrita	324	Página 360 do original. No original não há onomatopeia, apenas menção ao "cri du grillon".
"Sua história foi-lhe arrancada por um auditório ansioso [um chefe desapareceu por alguns dias]. Explicou que fora levado pelo trovão, que os Nambiquara chamam de *amon* (um temporal – prenunciando a estação das chuvas – caíra no mesmo dia)"	29. Homens, mulheres, chefes	327	
"O [chefe] tarundê não era um homem de ação; antes, um contemplativo dotado de espírito sedutor e poético e de profunda sensibilidade. Tinha consciência da decadência de seu povo, e essa onvicção impregnava de melancolia suas frases: 'Antigamente, eu fazia a mesma coisa; agora, acabou-se...', dizia ao evocar dias mais felizes"	29. Homens, mulheres, chefes	329	
"certo dia que eu o interrogava sobre as flautas de Pã, para verificar a área de difusão desse instrumento, respondeu que nunca as tinha visto mas que gostaria de ter um desenho. Guiado por meu esboço, conseguiu fabricar um instrumento grosseiro, mas utilizável"	29. Homens, mulheres, chefes	329	

"Quando um chefe envelhece, adoece e sente-se incapaz de assumir por mais tempo suas pesadas funções, ele mesmo escolhe seu sucessor: 'Este será o chefe...' [...]. Não raro a oferta de poder esbarra numa veemente recusa: 'Não quero ser chefe'".	29. Homens, mulheres, chefes	330	
"a generosidade é a qualidade essencial que se espera de um novo chefe. É a corda, [p. 331] constantemente pulsada, cujo som harmonioso ou desafinado confere ao consentimento a sua dimensão"	29. Homens, mulheres, chefes	331-2	
"Quando um chefe chega a dizer: 'Basta de dar! Basta de ser generoso! Que outro seja generoso no meu lugar!', tem de estar realmente seguro de seu poder, pois seu reinado está passando pela mais grave crise"	29. Homens, mulheres, chefes	332	
"O chefe deve ser um bom cantor e um bom dançarino, um sujeito alegre sempre disposto a distrair o bando e a quebrar a monotonia da vida cotidiana. Essas funções levariam com facilidade ao xamanismo, e certos chefes são igualmente curandeiros e feiticeiros"	29. Homens, mulheres, chefes	332	
"Na Amazônia, uma moça branca cotejada por um preto exclama com prazer: 'Então eu sou uma carniça branca para que um 'urubu' venha se empoleirar nas minhas tripas?'"	30. De piroga	344	Sobre o racismo na Amazônia.
"Para matar o tempo, os homens contam histórias; guardei a narrada por Emydio"	30. De piroga	344	Ver na página a citação com a história contada por Emydio.
"Deixamos os remadores escalonar os ritmos recomendados. Primeiro, uma série de pancadinhas, pluf, pluf, pluf..., depois, a entrada no rio, em que duas batidas secas na beira da piroga se intercalam entre as remadas, tra-pluf, tra, tra-pluf, tra..., por último, o ritmo de viagem em que o remo só mergulha uma vez em duas, reduzido, na próxima vez, a uma simples carícia à tona, mas sempre acompanhado por uma batida e separado do movimento seguinte por outra, tra-pluf, tra, ch, tra, tra-pluf, tra, ch, tra... Assim, os remos expõem alternadamente a face azul e a face laranja de sua palheta, tão leves sobre a água quanto o reflexo, ao qual pareciam reduzidos, dos grandes voos de araras que cruzam o rio e fazem cintilar todas juntas, a cada curva, seu ventre dourado ou seu dorso azul"	30. De piroga	348	

"Há sempre no grupo um ex-'garimpeiro' que tem saudades daquela [p. 349] vida miserável, iluminada cada dia pela esperança da fortuna: 'Eu estava escrevendo [isto é, catando no cascalho] e vi escorrer numa bateia um grãozinho de arroz, mas era como uma luz de verdade. 'Que cousa bunita!', não acredito que possa existir 'cousa mais bunita'... Ao olhá-lo, era como se a eletricidade desse um choque no corpo da gente!'"	30. De piroga	349-50	Colchetes pelo autor. Aspas simples pelo autor para sinalizar regionalismos.
"Inicia-se uma conversa; 'Entre Rosário e Laranjal, há, numa colina, uma pedra que cintila. Avistamo-la a quilômetros, mas sobretudo de noite'. 'Quem sabe é um cristal?' 'Não, o cristal brilha de noite, só o diamante.' 'E ninguém vai buscá-lo?' 'Ah, diamantes como aquele, a hora de sua descoberta e o nome de quem será seu dono estão decididos há muito tempo!'"	30. De piroga	350	
"Os que não desejam dormir vão se postar, às vezes até o alvorecer, à beira do rio, onde avistaram os traços do javali, da 'capivara' ou da anta; tentam – em vão – a caça de 'batuque', que consiste em bater no chão com um pau grande, a intervalos regulares: pum... pum... pum. Os bichos acham que são frutos que caem e chegam, ao que parece, numa ordem imutável: javali primeiro, onça depois"	30. De piroga	350	
"Muitas vezes também se limitam a atiçar o fogo para a noite. Só resta a cada homem, após ter comentado os incidentes do dia e passado o mate à roda, enfiar-se na rede, isolado pelo mosquiteiro esticado"	30. De piroga	350	
"Falam [os Mondé] uma língua alegre cujas palavras terminam com sílabas acentuadas – *zip*, *zep*, *pep*, *zet*, *tap*, *kat* –, que marcam suas conversas como batidas de címbalos"	31. Robinson	353	
"Que fale, pois, este solo, à falta dos homens que se recusam. Para além dos prestígios que me seduziram ao longo deste rio, que ele me responda enfim e me desvende a fórmula de sua virgindade"	31. Robinson	355	Reclamando da falta de domínio/intérprete entre os Mondé.
"em 1938, o efeito compunha-se de apenas cinco homens, uma mulher e uma menina, falando um português rudimentar e aparentemente misturados com a população neobrasileira local"	31. Robinson	358	Sobre os Tupi-Cavaíba se esvaindo.
"Algumas dezenas de metros de floresta bastam para abolir o mundo exterior, um universo cede lugar a outro, menos condescendente com a vista, mas onde a audição e o olfato, esses sentidos mais próximos da alma, não têm do que se queixar. Bens que julgávamos desaparecidos renascem: o silêncio, o frescor e a	32. Na floresta	363	

paz"			
"Mas, de dia, só foi possível conseguir de Lucinda um compromisso: ela aceitou desistir dos meus cabelos em troca de minha bota esquerda, na qual, de manhã à noite, ficava agarrada com os quatro membros, bem em cima do pé. A cavalo, essa posição era possível, e perfeitamente aceitável de piroga. Para viajar a pé, era outra história, pois cada espinheiro, cada galho, cada poça arrancavam de Lucinda gritos estridentes. [...]. Era assim que, mancando da perna esquerda e com os ouvidos feridos pelas lacinantes repreensões a cada passo em falso, eu tentava não perder de vista as costas de Abaitará"	32. Na floresta	365	
"Não se tocou mais nesse assunto [um gavião que deixaram abandonado] durante os quinze dias que se seguiram, a não ser parra lavrar rapidamente seu atestado de óbito: 'Ele morreu, o gavião'"	32. Na floresta	367	
"Na aurora, a [p. 367] floresta, silenciosa durante o dia inteiro, ressoa por alguns minutos com o grito dos macacos e dos papagaios. Retomamos esse ritmo em que cada um procura não perder de vista as costas de quem o precede, convencido de que bastaria afastar-se alguns metros para que desaparecesse todo e qualquer ponto de referência e que nenhum chamado fosse ouvido. Pois um dos traços mais marcantes da floresta é que ela parece imersa num elemento mais denso que o ar; a luz penetra esverdeada e atenuada, e a voz perde o alcance. O extraordinário silêncio que reina, resultado talvez dessa condição, contagiaria o viajante se a intensa atenção que ele deve dedicar ao caminho já não o incitasse a se calar. Sua situação moral conspira junto com o estado físico para criar uma sensação de opressão dificilmente tolerável"	32. Na floresta	367-8	
"Outra originalidade dos Tupi-Cavaíba: como seus primos Parintintim, não plantam nem consomem tabaco. Vendo-nos desembrulhar nossa provisão de [p. 371] fumo de corda, o chefe da aldeia exclamou com sarcasmo: 'Ianeapit!', 'São excrementos!...'. Os relatórios da Comissão Rondon indicam que, na época dos primeiros contatos, os indígenas mostravam-se tão irritados com a presença dos fumantes que lhes arrancavam charutos e cigarros"	33. A aldeia dos grilos	371-2	

"Por último, notavam-se alguns instrumentos musicais: flautas de Pã de treze tubos e gaitas de quatro orifícios"	33. A aldeia dos grilos	374	Descrevendo objetos dentro de casa Tupi-Cavaíba.
"Tão logo o sol nasceu, um de nossos homens saiu para a floresta a fim de abater algumas pombas que voejavam pelas proximidades. Pouco tempo depois, ouviu-se um tiro no qual ninguém prestou atenção, mas logo acorreu um índio, lívido e num estado de excitação intensa: tentou explicar-nos alguma coisa; Abaitará não estava por perto para servir de intérprete. Entretanto, para os lados da floresta ouvíamos fortes gritos que iam se aproximando, e logo um homem atravessou, correndo, as plantações, segurando com a mão esquerda o antebraço direito, de onde pendia su aponta estraçalhada: apoiara-se sobre a sua espingarda, e esta disparara"	33. A aldeia dos grilos	375	O som que faz-se de guia na floresta.
"Taperahi propunha a Abaitará ceder-lhe Ianopamoko de forma definitiva, em troca de sua filhinha Topehi, com cerca de oito anos na época; "Karijiraen taleko ehi nipoka', 'O chefe quer se casar com a minha filha'. Abaitará não era um entusiasta, pois Ianopamoko, aleijada, não podia se tor[p. 379]nar sua companheira. 'Nem sequer capaz', dizia ele, 'de ir buscar água no rio.'"	34. A farsa do japim	379-80	
"'Ele empresta [sua mulher] ao irmão', pois 'irmão não tem ciúmes do irmão'"	34. A farsa do japim	380	
"No passado, uma das tarefas que incumbia ao chefe era a de dar festas das quais se dizia que ele era o 'mestre' ou 'dono'. Homens e mulheres cobriam-se o corpo com pinturas (em especial graças ao suco violeta de uma folha não identificada que servia também para pintar a cerâmica), e havia sessões de dança com [p. 382] canto e música; o acompanhamento era feito por quatro ou cinco grandes clarinetas, fabricadas com segmentos de bambu de 1,20 m de comprimento, em cuja ponta um canudinho de bambu com uma lingueta simples, cortada lateralmente, era mantido no interior graças a um tampão de fibras. O 'dono da festa' mandava que os homens se exercitassem em carregar nos ombros um flautista, jogo de competição que lembra o levantamento do *mariddo* dos Bororo e as corridas com tronco de árvore dos Jê"	34. A farsa do japim	382-3	

Entretanto, lá pelo final dessa liquidação melancólica do ativo de uma cultura moribunda [ele fala sobre o estado das culturas ameríndias, em relação àquelas que os europeus do XVI se depararam], estava-me reservada uma surpresa. Era no início da noite, quando todos aproveitam as últimas horas da fogueira a fim de se preparar para dormir. O chefe Taperahi já estava deitado em sua rede; começou a cantar com uma voz distante e indecisa que mal parecia lhe pertencer. Imediatamente, dois homens (Walera e Kamini) foram se acocorar a seus pés, enquanto um arrepio de excitação percorria o grupinho. Walera lançou alguns apelos; o canto do chefe ganhou nitidez, sua voz firmou-se. E, de repente, compreendi a que assistia : Taperahi estava representando uma peça de teatro, ou, para ser mais exato, uma opereta, com mistura de canto e texto falado. Ele sozinho encarnava uma dúzia de personagens. Mas cada um se diferenciava por um tom de voz especial – penetrante, em falsete, gutural, de baixo contínuo –, e por um tema musical que constituía um verdadeiro leitmotiv. As melodias pareciam incrivelmente próximas do canto gregoriano. Depois da *Sagração* evocada pelas flautas nambiquara, eu pensava ouvir uma versão exótica das *Núpcias*. Com a ajuda de Abaitará – tão interessado pela representação que era difícil arrancar-lhe comentários – pude ter uma vaga ideia do tema. Tratava-se de uma farsa cujo herói era o pássaro «japim» (um orolídeo de plumagem preta e amarela cujo canto modulado dá a ilusão da voz humana), tendo como parceiros os bichos tartaruga, onça, gavião, tamanduá, anta, lagarto etc., os objetos bastão, pilão, arco, e, por último, espíritos, como o fantasma Maíra. Cada um se expressava num estilo tão de acordo com sua natureza que muito depressa consegui, sozinho, identificá-los. O enredo girava em torno das aventuras do «japim», que, ameaçado primeiro pelos outros bichos, mistificava-os de diversas maneiras e terminava por vencê-los. A representação, que se repetiu (continuou?) por duas noites consecutivas, durou cada vez cerca de quatro horas. Por instantes, Taperahi parecia tomado pela inspiração, falava e cantava abundantemente: de todos os lados pipocavam as gargalhadas. Em outros, parecia esgotado, sua voz enfraquecia, ele ensaiava temas diferentes sem se fixar em nenhum. Então, um dos recitantes ou os dois juntos vinham em seu auxílio, fosse renovando seus apelos, que davam uma folga ao ator principal, fosse, enfim, assumindo temporariamente um dos papéis de tal forma que, por um momento,	34. A farsa do japim	382-3	

assistíamos a um verdadeiro diálogo. Assim revigorado, Taperahi partia para uma nova apresentação. À medida que a noite avançava, percebia-se que essa criação poética acompanhava-se de uma perda de consciência e que o ator deixava de ter o controle de seus personagens. Suas diferentes vozes tornavam-se-lhe estranhas, cada uma adquiria uma natureza tão acentuada que era difícil acreditar que pertencessem ao mesmo indivíduo. À medida que a noite avançava, percebia-se que essa criação poética acompanhava-se de uma perda de consciência e que o ator deixava de ter o controle de seus personagens. Suas diferentes vozes tornavam-se-lhe estranhas, cada uma adquiria uma natureza tão acentuada que era difícil acreditar que pertencessem ao mesmo indivíduo.			
"A conversa fornece uma saborosa amostra de deformações caboclas, tais como a inversão dos fonemas: 'percisa' por 'precisa', 'prefeitamente' por 'perfeitamente', Tribúcio' por 'Tibúrcio'. Ela também se acompanha de longos silêncios, interrompidos apenas por interjeições solenes: 'Sim, senhor!' ou 'Disparate!' que se referem a pensamentos confusos e obscuros de todos os tipos, como a floresta"	35. Amazônia	387	
"O que os informantes comentam da seguinte maneira: 'Isso é mandamento da lei de Deus, isso é do início do mundo, a mulher só é purificada depois de quarenta dias. Se não faz, o fim é triste'; 'Depois do tempo da menstruação, a mulher fica imunda, o homem que anda com ela fica imundo também, é a lei de Deus para a mulher'. À guisa de explciação final: 'É uma coisa muito fina, a mulher'"	35. Amazônia	388	Comentando sobre alguns resguardos, típicos de uma cidade na Floresta. As citações diretas estão em português no original.
"Pronuncia-se a oração no momento do enterro do sapo: 'Eu te enterro a um palmo de chão lá dentro / Eu te prendo debaixo de meus pés até quando for possível / Tens que me livrar de tudo quanto é perigo / Só soltarei você quando terminar minha missão / Abaixo de santo Amaro estará o meu protetor / As ondas do mar serão meu livramento / Na poeira do solo estará meu descanso / Anjos de minha guarda sempre me acompanham [p. 388] / E o Satanás não terá força de me prender / Na hora chegada na pinga do meio-dia / Esta oração será ouvida / Santo Amaro, você e os supremos senhores dos animais cruéis / Será o meu protetor Mariterra (?) / Amém'	35. Amazônia	388-9	Oração a ser proclamada quando se faz um ritual específico.
"No domingo, lá [no Vaticano, lugar de diversão, espécie de bar] se	36. Seringal	396	

ia vestido com um pijama de seda listrada, chapéu mole e sapatos de verniz, para escutar virtuoses executando como solistas árias misturadas com tiros de revólveres de diversos calibres"			
"Vacilam alguns segundos, aguardando o tempo forte marcado pelo 'caracaxá', a caixa de pregos sacudida por um dançarino desocupado; e lá vão eles: 1, 2-3; 1, 2-3 etc. Os pés arrastam no assoalho montado sobre palafitas e que estala com esse atrito. Dançam passos de outra época. Sobretudo a 'desfeiteira', composta de estribilhos entre os quais a música da sanfona (acompanhando às vezes o 'violão' e o 'cavaquinho') para a fim de permitir que todos os cavalheiros improvissem, cada um na sua vez, um dístico cheio de subentendidos zombeteiros ou carinhosos, e aos quais as damas, por sua vez, devem responder da mesma maneira, não sem dificuldades, aliás, pois estão atrapalhadas, 'com vergonha'; umas se esquivam, como garotinhas recitando a lição. Eis o que foi, numa noite em Urupá, improvisado a nosso respeito: 'Um é médico, outro professor, outro fiscal do Museu / Escolhe entre os três qual é o seu'"	36. Seringal	397	Os versos recitados estão em português no original.

"Em viagens por regiões que poucos olhares haviam contemplado, dividindo a existência de povos cuja miséria era o preço – pago primeiramente por eles – para que eu pudesse remontar o curso dos milénio, já não me apercebia de uns nem de outros, mas de visões fugazes dos campos franceses que eu negara a mim mesmo, ou de fragmentos de música e de poesia que eram a expressão mais convencional de uma civilização contra a qual, precisava de fato me convencer, eu havia optado, arriscando-me a desmentir o sentido que dera à minha vida. Semanas a fio, naquele planalto do Mato Grosso ocidental, eu vivera obcecado, não pelo que me rodeava e que eu nunca mais reveria, mas por uma melodia muito batida que minha lembrança empobrecia ainda mais: a do *Estudo número 3*, *opus 10*, de Chopin, no que, por um escárnio cuja amargura também me sensibilizava, parecia se resumir tudo o que eu deixara atrás de mim. Por que Chopin, a quem minhas preferências não me conduziam especialmente? Criado no culto wagneriano, eu descobrira Debussy em data bem recente, inclusive depois que as *Núpcias*, ouvidas na segunda ou terceira apresentação, tinham me revelado em Stravinski um mundo que me parecia mais real e mais sólido do que os cerrados do Brasil central, fazendo desmoronar meu universo musical anterior. Mas no momento em que saí da França, era *Peleas* que me fornecia o alimento espiritual de que eu necessitava; então, por que Chopin e sua obra mais banal impunham-se a mim no sertão? Mais ocupado em resolver esse problema do que em me dedicar às observações que me teriam justificado, eu dizia a mim mesmo que o progresso que consiste em passar de Chopin a Debussy talvez seja amplificado quando ocorre no sentido contrário. As delícias que me faziam preferir Debussy, agora eu as saboreava em Chopin, mas de um modo implícito, ainda incerto, e tão discreto que eu não as percebera no início e fora direto para a sua manifestação mais ostensiva. Realizava um duplo progresso: ao aprofundar a obra do compositor mais antigo, eu lhe reconhecia belezas destinada a permanecerem ocultos para [p. 403] quem não tivesse, primeiro, conhecido Debussy. Eu gostava de Chopin por excesso, enão por escassez, como é o caso de quem nele parou sua evolução musical. Por outro lado, para favorecer dentro de mim o surgimento de certas emoções, já não precisava da excitaçao completa: o sinal, a alusão, a premonição de certas formas bastavam. Léguas após léguas, a mesma frase melódica cantava em minha memória sem que eu pudessse afastá-la. Nela eu	37. A apoteose de Augusto	403-4	Trecho em que associa a reproduçao musical à massa amorfa do pensamento.

descobria permanentemente novos encantos. Muito frouxa no início, parecia-me que ia progressivamente enroscando seu fio, como para dissimular o final que a concluiria. Essa transformação de flor em fruto ia ficando inextricável, a ponto de indagarmos que solução ela adotaria; de repente, uma nota resolvia tudo, e tal escapatória parecia ainda mais ousada do que o movimento comprometedor que a precedera, exigira e possibilitara; a escutá-la, os temas anteriores elucidavam-se com um novo significado: sua busca já não era arbitrária, e sim a preparação para essa saída insuspeita. Seria então isso, a viagem? Uma exploração dos desertos de minha memória, e não tanto daqueles que me rodeavam?			
"Para preencher o vazio de dias intermináveis, eu recitava versos de Ésquilo e de Sófocles; e de alguns, impregnei-me tanto, que agora, quando vou ao teatro, já não posso perceber-lhes a beleza. Cada réplica lembra-me trilhas poeirentas, matos queimados, olhos avermelhados por causa da areia"	37. A apoteose de Augusto	407	O trecho é um citação que Lévi-Strauss extrai de um projeto de peça, de sua autoria, chamado "Apoteose de Augusto".
"Em Lahore, o erudito que me acompanha só nutre desprezo pelos afresco sikhs que ornamentam o forte: 'Too showy, no colour scheme, too crowded'"	39. Táxila	428	

"Sob essa luz, compreendo melhor o equívoco da arte mongol. A emoção que inspira nada tem de arquitetural: deriva da poesia e da música. Mas não seria pelas razões que acabamos de examinar que a arte muçulmana devia se manter fantasmagórica? 'Um sonho de mármore', dizem a respeito do Taj Mahal; essa fórmula de Baedeker encobre uma verdade profunda. Os mongóis sonharam sua arte, criaram literalmente palácios de sonhos; não construíram, mas transcreveram. Assim, esses monumentos podem perturbar ao mesmo tempo pelo lirismo e por um aspecto vazio que é o de castelos de cartas ou de conchas"	40. Visita ao *kyong*	438	
"durante as horas da sesta, escutava as batidas do gongo que escandiam as preces e as vozes infantis cantarolando o alfabeto birmanês"	40. Visita ao *kyong*	438	
"Umas cinquenta estatuetas de latão fundido amontoavam-se sobre o altar, ao lado do qual havia um gongo suspenso"	40. Visita ao *kyong*	438	

Fonte: Elaboração própria.