O delírio como outro modo de ver: um diálogo entre xamanismo, imagem e escrita

TAUSSIG, Michael. I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely may own. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2011. 173 p.

por Daniela Feriani[1]

Como experimentar uma experiência através da escrita? O livro *I swear I saw this*, de Michael Taussig, faz isso de duas maneiras: escreve sobre uma experiência e faz da própria escrita uma experiência. Trata-se de uma experiência peculiar: a alucinatória. A alucinação, aqui, é tanto no sentido literal – Taussig aborda a própria experiência e de outros autores em rituais de xamanismo, o uso de hashish por Walter Benjamin e os sonhos de Sigmund Freud – quanto metafórico – como outro modo de ver. A alucinação funciona como coisa-metáfora, uma analogia para pensar imagem, etnografia, caderno de campo. Nesse livro-delírio, Taussig consegue, com provocação e criatividade, falar sobre algo sem tirar sua aura misteriosa, revelar mantendo a qualidade alucinatória, numa dobra constante entre aparição e desaparição, visível e invisível, clausura e transbordamento.

Existe, assim, uma correspondência entre o que o livro diz ser o caderno de campo e como ele o faz: a experiência e a narrativa, o conteúdo e a forma tornam-se, pois, indissociáveis. Se, para Taussig, o diário de campo é um álbum de recortes que você lê e relê em diferentes modos, encontrando significados e combinações inesperados bem como becos sem saída, o livro também é essa montagem – ou uma "louca montagem", como ele diz -, na qual cenas, anedotas, "momentos menores" ou "vislumbres" que aparecem e desaparecem de maneira repentina – e que normalmente ficariam de fora de uma tese – vêm à tona e se sobrepõem – não há capítulos propriamente, mas fragmentos que, apesar de enumerados do 1 ao 19, podem ser lidos e combinados de muitas maneiras, num movimento de montar e desmontar, dobrar e desdobrar.[2] O diário de campo como uma coleção de coisas heterogêneas, na qual reina o jogo entre acaso e destino, ordem e

[1] Doutoranda em Antropologia na Universidade Estadual de Campinas. E-mail: danielaferiani@yahoo.com.br

[2] Assim como toda escrita, esta resenha é a minha montagem numa tentativa de compreender – e, porque não, experimentar – esse livro complexo, denso, ousado. Assim, privilegio alguns fragmentos e aciono autores que, entre outros, fazem, a meu ver, uma busca semelhante à de Taussig.

desordem, aproxima o fazer antropológico de outros escritores – o diário como um gênero literário -, e também de artistas, arquitetos, cineastas.

Se Lévi-Strauss (2005) diz ter sido embriagado pelos mitos ao longo de quarenta anos de pesquisa, ter se deixado habitar por eles, incubando-os por um tempo para que eles pudessem ser revelados, Taussig habita as imagens – principalmente os desenhos, mas também recortes de jornais, cenas, anedotas, vinhetas, incidentes etnográficos – encontradas também num percurso de quarenta anos de pesquisa de campo na Colômbia. Tais imagens compõem o que o autor chamou de devaneio, o qual, misturado ao material bruto de observação, delineia a primeira fase da pesquisa – a "lógica imaginativa da descoberta" -, que será seguida pela "disciplina rigorosa de comprovação". Taussig quer pensar sobre essa primeira fase, trazê-la da sombra para revelar seus potenciais analíticos e inventivos. Ou, como ele diz, desenhar pela segunda vez: primeiro, em seu caderno de campo e, em seguida, no que ele tem a dizer sobre isso. O que estou fazendo quando desenho em meu caderno de campo, se não sou desenhista? Desenhar é uma maneira de tornar vivo o conhecimento, de puxar alguns fios do emaranhado, de ser atraído por algo ou alguém. O desenho é tanto uma descrição quanto um reboque, uma rasura, um desmoronamento.

O desenho que vai guiar a discussão – ou o devaneio – de Taussig ao longo de todo o livro é o de uma cena que ele presenciou quando fazia pesquisa na cidade de Medellin, na Colômbia, em 2006. Ele estava no táxi, entrando num túnel, quando vê, em segundos, dois corpos, no acostamento: uma mulher – ou ele acha ser uma mulher – costurando um homem – ou ele acha ser um homem –, que estava deitado, numa sacola branca de nylon. Intrigado com aquilo que viu num vislumbre, Taussig pergunta ao taxista "por que eles escolheram aquele lugar? / *Why do they choose this place?".* "Porque é quente no túnel / *Because it´s warm in the tunnel*", recebeu como resposta.

Ainda mais intrigado com a resposta – a banalidade de uma cena tão espantosa, com suas diferentes dobras: o quente do túnel em contraste com a concretude e frieza das paredes; a segurança do lado de dentro, com a guerra e o perigo do lado de fora[3] -, Taussig, parecendo não acreditar no que viu, toma algumas notas em seu diário. Em seguida, escreve com letras grandes e vermelhas: "Eu juro que vi isso / *I swear I saw this".* Alguns dias depois, ainda sem poder acreditar no que tinha visto, Taussig desenha.

[3] Taussig diz que, três anos depois, em 2009, leu notícias informando que paramilitares estavam matando pessoas que moravam nos túneis.

O desenho que ele faz funciona, ao longo do livro, como uma alegoria para pensar imagem, escrita, caderno de campo. A realidade incerta, a dúvida no ato da percepção, um misto de verdade e ilusão e suas diversas dobras – quente e frio, dentro e fora/interior e exterior, clausura e revelação – levam o autor – do desenho e do livro – a buscar outro modo de ver, um duplo ver (*seeing seeing)*, um ver que vê o invisível, a sombra, o além – um ver que evoca espíritos, visões, profecias. Nessa busca, Taussig se debruça sobre a relação entre jurar e ver – de sua frase "Eu juro que vi isso" -, chegando ao ato de testemunhar como aquilo que permite ver e falar sobre ou se comprometer com o que viu. Assim como o desenho do túnel – ou a imagem, de maneira geral -, o caderno de campo é esse duplo ver, esse misto entre ver e jurar/falar/comprometer-se, um ato de testemunhar.

O desenho que Taussig faz da cena do túnel é mais do que o resultado do ver: é um ver que duvida de si mesmo e do mundo do humano. A imagem serve como um talismã, ou seja, algo sagrado, misterioso, complicado, mas também como aquele que prega ciladas, armadilhas de significado. O que ele vê é real, mas não a imagem e, ainda assim, ela é necessária para se ter uma clara visão. Como, então, fazer a transição do que foi visto para a imagem? Como se fabrica/faz a imagem? Para Taussig, algo de estranho ocorre nessa passagem.

Numa tentativa de compreender essa oscilação, Taussig recupera a epígrafe do livro: "Put all the images in language in a place of safety and make use of them, for they are in the desert, and it´s in the desert we must go and look for them" (Genet, *Prisioner of love*). Genet faz, aqui, uma interpenetração entre imagens e palavras que faz delas miragens, visões, como as que temos quando estamos no deserto. As imagens existiriam entre e dentro das palavras, num outro plano – no deserto ou, como sugere Taussig, num oásis no deserto. Como acessar ou experimentar esse outro plano? Para isso, Taussig aciona, ao longo do livro, alguns conceitos, como "terceiro significado", de Barthes, "surrealismo", "constelação" e "imagens dialéticas", de Benjamin, "memória involuntária", de Proust, "sonho", de Freud e "espaço da morte", do próprio autor.

Esses conceitos tentam dar conta do "surrealismo urbano diário", da "vida em seu estado de emergência", da "cotidianidade da monstruosidade", da "normalidade do anormal" – expressões do autor -, tal como na cena do túnel. São cenas ou momentos em que a incerteza diante do que é visto põe-nos no limite entre a consciência e a inconsciência, o estar acordado e o estar dormindo, a realidade e a ilusão – um "real maravilhoso" ou um

"realismo mágico". Nessas situações-limite, a linguagem se abre - ou ela não basta – e imagens e palavras se interpenetram numa tentativa de tocar o inefável.

A abertura da linguagem é um ato de olhar, um exercício de abrir o visível ao trabalho do visual, de deformar a visão para ver – um ver alucinatório, estrábico, laborioso, um ver em câmera lenta, um ver que vê o invisível. Trata-se de uma transformação radical na identidade visual, pois se entra em contato com outros mundos, com a justaposição de sentidos, com os significados obtusos. Nesses momentos de choque real, o significado é questão, fenda, buraco, intervalo, abismo e nos vemos tateando por algum sentido quando se menos espera. É quando as conexões mais inesperadas se revelam. Distorcer a linguagem é perceber similaridades.

Os desenhos, no caderno de campo, levam a escrita para outra direção. Enquanto a escrita, o epítome da consciência, parece apagar a realidade sobre a qual está escrevendo – quanto mais escreve, mais a realidade é empurrada para fora da página -, o desenho, em sua quase inconsciência, supera o pretenso realismo da escrita e, por isso, é mais real. Ao apontar para longe do real, o desenho captura algo invisível que faz da coisa representada algo que descreve. Assim é o desenho do túnel: ele intervém no cálculo da realidade, não captura o real, mas o sugestivo. O desenho captura vislumbres, experiências intensas, ainda que durem alguns segundos.[4] É o duplo ver, uma tentativa de dobrar o ver para ver o que está além- o que Taussig também chama de "efeito yagé".

Assim é no xamanismo: a quase inconsciência do xamã o leva a ver mais, a ver além, a dobrar o visível. Através de danças, cantos e desenhos, os xamãs interpenetram imagem, corpo e som. O uso do alucinógeno é uma técnica de transformação visual, é uma experiência que se revela num fluxo de imagens[5]. Só cura aquele que tem olhos que permitem ver de outro modo, torcer a linguagem/imagem para fazer aparecer a dobra, aquilo que esconde o que revela e revela o que esconde, aquilo que põe em relação coisas que

[4] Apesar de, em alguns momentos, Taussig falar de imagem, ele está pensando principalmente no desenho. Em algumas passagens do livro, ele faz uma diferenciação entre fotografia e desenho: a principal seria que o último tem uma corporalidade que o primeiro não tem.

[5] Gow (1990) mostra como o alucinógeno permitiu a Sangama ler através da abertura do campo do visível ao transformar a escrita em imagem – o texto ganha corpo e lábios de mulher e fala com ele. Sangama interpretou a escrita através de um conjunto de metáforas desenhadas a partir da prática xamânica – é pelo xamanismo, com o uso ritual da ayahuasca, que ele se tornou o primeiro Piro que podia ler, mesmo sem ter frequentado o curso de alfabetização dado pelos missionários.

estariam separadas no mundo ordinário[6]. É nesse encontro de mundos que podemos ver o que não está dado à visão. A transformação é, portanto, ontológica e não física. Nesse outro modo de ver, ocorre um ato de testemunhar, um milagre: a intrusão repentina de outros mundos em nosso mundo.

Assim é o caderno de campo: um lugar de encontro de mundos, uma relação íntima, uma colagem ou um intertexto, entre pesquisador e campo, observador e observado. Nessa justaposição, o desenho do túnel, o xamanismo e o caderno de campo tornam-se alegorias uns para outros. [7] Assim como no canto do xamã, o escritor de um diário escreve – e/ou desenha - para evocar espíritos/imagens/visões e, com isso, curar.

O caderno de campo é, ele próprio, uma dobra. Fabricado sobre o senso de fracasso, já que escrever é sempre inadequado para o que se quer registrar, ele permite, ao ser lido e relido, trazer à tona a sombra, o que se omitiu da experiência inesgotável e imponderável. Esse é o papel do fantasma no caderno de campo: assim como um alucinógeno, ele nos leva ao desconhecido, aliado a um sentimento de angústia por não ser possível comunicar a experiência sem se comprometer com ela. Os polos "ver e não falar" (xamã) e "não ver e falar" (paciente) é análogo à relação entre a experiência vivida no campo e o diário de campo, respectivamente. Tal relação se integra quando a escrita, ela própria, é um desenho, quando se torna um ato de testemunhar (ver + falar).

Como escrever sobre as sensações vividas no campo? Se o caderno de campo não pode substituir o livro que ele deu origem, o que se perde com essa tradução? Para Taussig, há um aspecto trágico nessa passagem: a cada palavra escrita, maior a distância em relação à experiência. O autor nos convida a manter o acaso, os vislumbres e assombros do campo, deixar as vigas expostas, numa montagem entre texto e imagem, experiência e escrita, caderno de campo e livro.

Escrever produz intervalos, abismos, feitiços. O caderno de campo é tanto fantasma quanto fetiche: ele tem um poder espiritual/mágico que nos escapa do controle; somos tanto escravos quanto enamorados dele. Reduzir as histórias que ouvimos como informações e os narradores como informantes é perder a riqueza e a imaginação de ambos. Para

[6] Cesarino (2011) mostra como os cantos xamânicos dos marubo torcem a linguagem ao interpenetrar palavras e imagens, cantos e desenhos, saindo de uma linguagem cotidiana, comum, para uma linguagem extraordinária. É desse modo que os xamãs acessam outros mundos, veem o invisível.

[7] Taussig usa alegoria ao invés de símbolo, pois, para ele, o primeiro termo habita o tempo, enquanto o segundo está fora do tempo.

Taussig, o caderno de campo deve ser uma "cascata de rabiscos", uma cadeia de pensamentos que alteram os anteriores, uma "peneira de desrealização".

Assim é a realidade – ou o que ganha esse nome. A realidade é, ela própria, uma colagem, uma "colônia de espíritos", um "ornamento". A arte de cortar – ou de montar – acontece na nossa frente, todos os dias, tal como a cena no túnel. Por que, então, não a vemos? É, enfim, sobre esse não ver e a busca pelo duplo ver que Taussig percorre, experimenta, delira.[8]

O xamanismo torna-se uma alegoria para esse outro modo de ver – e para a própria etnografia, uma vez que ela também deve se permitir fazer essa busca. Se Taussig já chegou a delinear a história como feitiçaria – mais na direção de uma montagem/colagem -, essa discussão, aliada à de Favret-Saada (1977), permite-nos tomar a antropologia como feitiçaria: imagens e palavras não se mostram completamente, retém uma invisibilidade, uma não intencionalidade; não há posição neutra possível numa situação de pesquisa, assim como na feitiçaria. A relação entre pesquisador e pesquisado não é de mera informação ou comunicação e, mais importante do que decifrar o conteúdo do que é dito, é compreender as situações de enunciação – quem fala e para quem – de nossos pesquisados e da nossa própria, ainda que à nossa revalia. Como Taussig diz, o diário de campo é um fetiche e foge do nosso controle. Ou, ainda, a pergunta que percorre todo o livro: para quem estamos escrevemos?

Para Deleuze (2011), escrever é delirar, fabular - "é através das palavras, entre as palavras, que se vê e se ouve" (p.09). Levar a língua a delirar é experimentá-la como devir, "sair de seus sulcos costumeiros" – abrir a linguagem, para Taussig. Ao abri-la para o invisível, o delírio como outro modo de ver esgarça a potencialidade descritiva, analítica e inventiva da etnografia ao permitir levar em conta outros sujeitos e outras formas de comunicação, alargando a própria noção de realidade. "A alternativa é ouvir essas histórias não como ficção ou como sinais disfarçados da verdade, mas como algo real", escreve Taussig (1993) sobre os relatos de tortura contra os índios, em Putumayo, por ocasião do ciclo da borracha, "quando ocorreu uma íntima dependência mútua entre a verdade e a

[8] Outros autores também fazem essa busca. Se Michael Taussig fala para abrir a linguagem, Georges Didi-Huberman (2013) propõe rasgar a imagem, deformá-la, fazê-la ato para, pondo-se em movimento, revelar o que está oculto, fazer aparecer o que desapareceu. A inspiração é no atlas ou na montagem de Aby Warburg, um nó temporal que se dá na relação entre as imagens, na intempestividade de conexões e correspondências inesperadas, de significados obtusos que irrompem por intervalos, fendas, abismos. Já Carlo Severi (2007) lança mão da noção de quimera para fazer vir à tona a dobra entre visível e invisível, aparição e desaparição, ordem e saliência.

ilusão e entre o mito e a realidade; tudo isso se relacionava com o metabolismo do poder, para não falar da "verdade"" (p.87). É como se precisássemos aprender a mesma lição que Tuhami ensinou a Crapanzano (1980): que o real é uma metáfora para a verdade, uma categoria em disputa, criada e negociada no encontro etnográfico. Ou, como nos mostra os testemunhos do trauma[9], o real, às vezes, é tanto, por demais, que beira ao absurdo, à ficção, tal como na cena do túnel presenciada e desenhada por Taussig. É esse "realismo mágico" que o autor tenta capturar ao manter o espanto diante daquilo que viu numa escrita desenhada ou escrita-imagem. Um apelo, enfim, para que façamos uma etnografia assombrada, com seus vislumbres e sombras.

Referências bibliográficas

CESARINO, Pedro de Niemeyer. Oniska: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva: Fapesp. 2011.

CRAPANZANO, V. Tuhami: portrait of a moroccan. Chicago: University of Chicago Press. 1980.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. Crítica e clínica. São Paulo: Editora 34. 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas Segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013.

FAVRET-SAADA, J. Les mots,La mort, les sorts. Paris: Gallimard. 1977.

GOW, Peter. "Could Sangama read? The origin of writing among the Piro of Eastern Peru". History and Anthropology. 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. De perto e de longe. São Paulo: Cosac Naify. 2005.

SEVERI, Carlo. Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire. Paris: Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure. 2007.

TAUSSIG, Michael. Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem: um estudo sobre o terror e a cura. São Paulo: Paz e Terra. 1993.

[9] Sobre testemunhos do trauma, ver Seligmann-Silva, Márcio (org.), *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes.