

## A ALEGORIA EM *XAMANISMO, COLONIALISMO E O HOMEM SELVAGEM*, DE MICHEL TAUSSIG

Prof. Mestrando Luiz Zanotti (União de Curitiba)<sup>1</sup>

**RESUMO:** Partindo das considerações de Walter Benjamin sobre a alegoria, nosso objetivo é apresentar o importante papel que a narrativa alegórica assume na atualidade da antropologia, através de do texto *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*, de Michael Taussig. Taussig, frente à necessidade de escrever eficazmente sobre o terror, um dos temas do seu livro, utiliza-se da narrativa de terceiros, bem como da alegoria que, dentro de uma re-significação, aponta para algo diferente, ganha um poder alucinatório e, segundo Benjamin, faz com que pareçam incomensuráveis em relação aos objetos profanos e se elevem num plano superior ou mesmo se tornem sagrados.

**PALAVRAS-CHAVE:** Alegoria, Terror barroco, Antropologia.

Taussig ao apresentar *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*, diz que o livro dividido em duas partes, terror e cura, se fia em muito pouca coisa e deixa ainda menos coisas em seu lugar, e:

[...] estes temas se comunicam na política da obscuridade epistemológica e na ficção do real, na criação dos índios, no papel desempenhado pelo mito e pela magia em relação à violência colonial, bem como em relação à cura e no modo como ela pode mobilizar o terror a fim de subverter essa violência, não através de catarses celestiais, mas fazendo com que o poder se enrede em sua própria desordem (TAUSSIG, 1993, p. 15).

O assassinato, a tortura e a feitiçaria são tão reais quanto a morte, sendo que o tema não trata da verdade do ser, mas o ser social da verdade, o que significa que a importância não se encontra na verificação se os fatos são reais, e sim, na sua interpretação e representação. Taussig, seguindo os passos de Walter Benjamin, toma o propósito de liberar a enorme energia da história confinada no “era uma vez” da narrativa histórica clássica: “[...] a história que mostrava as coisas como elas “realmente foram” revelou-se o narcótico mais forte do nosso século (BENJAMIN apud TAUSSIG, 1993, p. 15). A partir daí, optando pela ausência de uma estrutura ininterrupta, a narração vai optar por um modelo alegórico, num processo de pensar que gera novos começos, retorna a seu objeto original seguindo uma rota sinuosa. “O valor dos fragmentos do pensamento é tanto maior quanto menos direto for o seu relacionamento com a idéia subjacente, e o brilho da representação depende deste valor tanto quanto o brilho do mosaico depende da qualidade da pasta de vidro” (BENJAMIN apud TAUSSIG, 1993, p. 20).

A importância da narrativa está, conforme Gagnebin (1994, p. 2) na constituição do sujeito, reconhecida como “a retomada da palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento”. Esta técnica narrativa advinda de uma subjetividade, de uma experiência fragmentada, de uma etnografia que faz a ponte entre a Antropologia e a Literatura, vai, num movimento pendular entre dois campos não excludentes, fazer a mediação com o terror através, não da sua própria ficção e sim, utilizando a ficção dos outros na forma de alegorias, que para Benjamin (1986, p. 18):

A unidade do objeto físico e metafísico, em que reside o paradoxo do símbolo teológico, é deformada em termos de uma relação de aparência e essência. A introdução, na estética, de um conceito deformado de símbolo foi um desperdício.

---

<sup>1</sup> Luiz Zanotti é mestrando em Letras na União de Curitiba; endereço eletrônico: luizzanotti@terra.com.br.

cio romântico hostil à vida e antecedeu ao estado desolador da crítica da arte mais recente. [...] A apoteose barroca, ao contrário, é dialética. Ela se realiza na virada de um extremo para o outro. [...] Concomitantemente com o conceito profano do simbólico, o Classicismo elabora seu anti-conceito especulativo, o do alegórico [...] ele é o fundo escuro, contra o qual se destacaria, luminoso, o mundo do símbolo.

A alegoria é uma forma de expressão assim como a fala e a escrita que não se pode confundir o símbolo. Para Eagleton (1988, p. 25), Benjamin desmistifica o mito do símbolo, pois em sua inevitável ação idealizadora, o símbolo submete o objeto material a uma força do espírito que o ilumina e redime desde dentro, num relâmpago transfigurado, o sentido e a materialidade são reconciliados num uno, por um instante frágil e irracional, o ser e o significado são harmoniosamente totalizados. O simbolismo denegriu a alegoria tão profundamente como a ideologia da viva voz humilhou a escrita. Na alegoria barroca, entre o objeto teatral e o sentido, entre o significante e o significado, está traçada uma linha irregular de demarcação, uma linha que para Benjamin projeta entre ambos uma sombra escura (dobra) deste ultimo desmembramento da consciência e a natureza física que é a morte.

Mas, se neste sentido a morte é a devastação final do signo, o total desbaratamento de sua coerência imaginária, isto também é a mesma escrita, que tem lugar no deslizamento entre o significante e o significado, e com a qual, a morte está intimamente ligada. Benjamin pontua que o cerne da visão alegórica, da exposição barroca, mundana da história enquanto história dos sofrimentos do mundo é este: ela é significativa apenas nas etapas de sua decadência. Tanta significação, tanta sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a linha dentada de demarcação entre o corpo e a significação.

Taussig inicia a sua narrativa, buscando a alegoria do terror através do olhar de um preso em sua cela, este desprezível momento em seu potencial significativo, a luta pelo encantamento, procurando mostrar o misterioso, o encanto, a perda da capacidade de ver. Este relato mítico da situação, narra um problema, algo não solucionável, com posições antagônicas que não se resolvem na narrativa, metaforizando, sublima, coloca algo não solucionável no tempo. A verdade é inalcançável (onírica). Mas este movimento não é simplesmente linear, ao lembrar, que assim como o véu tecido por Penélope, ele se encontra nos movimentos complementares e opostos dos fios da trama e da urdidura, que Benjamin na descrição do esquecer como princípio produtivo, compara com as franjas tecidas pelo esquecimento e seus ornamentos (GAGNEBIN, 1994, p. 5).

A narrativa leva a palavra à morte, pois, assim como expõe, Benjamin ao falar sobre a alegoria: “Um objeto só assume um caráter novo, quando queremos expressar por meio dele não as suas características naturais, mas as que nós por assim dizer lhe atribuímos” (BENJAMIN, 1986, p. 36). Esse conceito difere totalmente dos símbolos, uma vez que estes, conforme a visão dos mitólogos românticos, permanecem sempre os mesmos. Taussig, ao ingressar no “Espaço da Morte” busca uma formulação aguda e importante que penetram o véu, ao mesmo tempo em que retêm sua qualidade alucinatória. Ela evoca e combina um duplo movimento de interpretação, em uma ação combinada de redução e revelação – a hermenêutica da suspeita e da revelação, em um ato de subversão mítica, inspirado pela mitologia do próprio imperialismo. “A maior parte de nós conhece e teme a tortura unicamente através das palavras dos outros. Por isso preocupo-me com a mediação do terror através de escrever eficazmente contra o terror” (TAUSSIG, 1993, p. 25).

A série de narrativas colocadas, vai ser o ato instaurador, vai regatar a base arquetípica e projetar na história numa base que traz a morte como a ressurreição do significado, pois o alegorista tem que dissecar o que aconteceu, e ao dissecar reconstrói e ressignifica, num movimento de um lado para o outro, não para buscar a causalidade, e sim suas dobras (circularidade), aproximação e afastamento, assim como numa abóboda de uma igreja, a verdade está de acordo com o posicionamento do indivíduo (perspectiva), as narrativas fragmentadas para depois conectá-las. Ele usa vários conceitos (narrativas) para fazer a interpretação (imago), não existe uma causalida-

de única (perspectivas), são vários fios, diversas possibilidades, a interpretação faz um recorte. Como somos da mesma natureza construímos pontes (mediação) interpretativas, metafóricamente sobre uma realidade.

Alguns de vocês já viu os olhos de outra pessoa, no chão de uma cela, que sabe que está para morrer, embora ninguém tenha lhe dito nada? [...], já que ninguém lhe disse que será executado. [...] Esses olhares, que encontrei nas prisões clandestinas da Argentina, e que retive um por um, forma o ponto culminante, o momento mais puro da minha tragédia. Hoje eles estão aqui, comigo. E embora eu pudesse querer agir assim, não teria como e não saberia compartilhá-los com vocês (TIMERMAN apud TAUSSIG, 1993, p. 25).

Esta dificuldade em dar conta ou descrever algo dentro de um espaço que não foi vivenciado pelo autor faz com que ele, ao procurar penetrar no véu, na trama da narrativa, que como vimos, é tecida pelo esquecimento e seus ornamentos, busque a produção de um texto polifônico, num contexto de criação coletiva de narrativas. Fica claro no texto acima que a antropologia é também alegórica, pois usa a narrativa literária procurando nas formas alegóricas a possibilidade de nos dar o sentimento mais próximo daquele vivenciar, daqueles que realmente viveram. Nesta abordagem barroca, ao contar com os “olhos” de Timerman pelo Espaço da Morte, todos os suportes de significação são ressignificados, apontando para algo diferente, que assim ganham um poder alucinatório “que faz com que pareçam incomensuráveis em relação aos objetos profanos e se elevem num plano superior ou mesmo se tornem sagrados”. (BENJAMIN, 1986, p. 29). Desta forma, Taussig apresenta a ação combinada de redução e revelação que existe no “Espaço da morte”, pois este espaço é reduzido no espaço físico, porém ele não acontece somente fora do indivíduo, acontece dentro, criando uma ambiência para o leitor. Nesse movimento pendular entre a Antropologia e a Literatura, a inefabilidade se apresenta como o traço mais importante do “Espaço da morte”, construindo uma narrativa para esta sensação a partir de uma trajetória hermenêutica entre a suspeita e a revelação, que vão aparecer em suas alegorias ou ainda, em imagens, exposição do espírito a um logos poético, deixando para cada leitor a construção do significado (outra imagem).

Este Espaço da Morte, como alegoria, é a importante criação do significado e da consciência em sociedades onde a tortura é endêmica e onde a cultura do terror floresce. A narrativa de quem está para morrer nas mãos do algoz, narra, não apenas o que acontece fora do indivíduo, mas também o que acontece dentro, criando uma ambiência para o leitor, buscando o sentido para o fato de como índios e africanos “irracionais” se tornaram obedientes à razão de um pequeno número de cristãos brancos. Assim, o Espaço da Morte, vai ser re-significado no presente através da forma alegórica do *Imbuche* e seu papel do terror, como mediador por excelência, assim como o foi durante a hegemonia colonial.

[...] existe no campo chileno uma velha história sobre o que acontece quando uma criança é raptada pelas bruxas. A fim de quebrar a vontade da criança, as bruxas quebram seus ossos e costuram as partes do corpo de maneira anormal. A cabeça é virada para traz, de tal modo que a criança tem que andar de ré. As orelhas, os olhos e a boca são costurados. Essa criatura, que recebe o nome de *Imbuche*, é usada como uma analogia para a relação entre a junta militar e o povo chileno (TAUSSIG, 1993, p. 26).

O terror da ditadura chilena transforma o povo chileno numa colcha de retalhos e constrói uma imagem dentro das pessoas, onde os significantes estão estrategicamente deslocados em relação àquilo que eles significam. Esse exemplo é, sobremaneira, eficaz, pois assim como na figura alegórica, as coisas têm o olhar fixo de fragmentos, ao invés de uma totalidade simbólica, num caráter, mas que depois de costurados, o mundo não mais permanece o que era. O terror incha o mistério, o romantismo pode equivocar-se perniciosamente quanto a natureza da embriaguez:

Qualquer exploração seria do oculto, do surrealista, dos dotes e fenômenos fantasmagóricos pressupõe um entrelaçamento dialético, diante do qual uma transformação romântica da mente levanta barreiras. A ênfase histriônica ou fanática no lado misterioso do misterioso não nos leva longe; penetramos no mistério apenas na medida em que reconhecemos no mundo cotidiano, graças àquela ótica dialética que percebe o cotidiano como algo impenetrável e o impenetrável como algo cotidiano (BENJAMIN, 1986, p. 29).

Para Artaud (ARTAUD apud TAUSSIG, 1993, p. 27): “Se confusão é sinal dos tempos, vejo na raiz desta confusão uma ruptura entre coisas e mundos, entre coisas e as idéias e signos que constituem sua representação.” O deslocamento simultâneo dos dois universos instaura um espaço de comunicabilidade do medo, do terror através do fetiche, que oferece a ruptura e a vingança da significação. É interessante notar que as culturas do terror são nutridas pelo entremesclar do silêncio e do mito, a ênfase do lado misterioso está no rumor finamente tecido em teias de realismo mágico (elaboração cultural do medo) (TAUSSIG, 1993, p. 30). Existe o esforço de entender o terror, a fim de fazer com que os outros entendam, entender a mágica do ódio, esta necessidade de um objeto odiado e o medo simultâneo deste objeto. O Espaço da Morte, tem o objeto “terror” como uma criação cultural, pois por trás dos interesses de lucro e dominação, permanece a formação cultural de significado num mundo simbólico).

O texto do espaço da morte não exige uma desmistificação ou remistificação, e sim uma poética bastante diversa onde o texto se converte em vozes, a escritura se converte em sujeito, que deve ser escutado mas do que lido, carne viva que deve ser valorada como a presença da palavra como o princípio da unidade, mas para os indivíduos que lutam contra a opacidade da história, a palavra primordial se encontra fragmentada em seus diferentes textos, que exigem assim uma escrupulosa decodificação para que possa ressoar o discurso vivificante do autor. Para ser descoberto, o significado deste vasto e crítico sistema de signos que é a história, deve ser constantemente deslocado e relacionado sem cessar com um sistema de signata transcendentais que o apóiam em um ato cuja designação literária é a alegoria. Dentro desta forma polifônica da busca da interpretação da realidade, Taussig vai além ao incorporar relatos, como os retirados do livro *O coração das trevas*, do polones Joseph Conrad, buscando des-mitologizar a história e re-encantar sua representação reificada. A subversão mítica do mito necessita deixar as ambigüidades intactas, a nebulosidade do terror, a estética da violência e o complexo de desejo e repressão (não explicado e dispensado), e sim sentir a “verdade” que está em jogo, um mergulho profundo no naturalismo mítico do inconsciente político da época.

Em *O coração das trevas*, Conrad narra o Espaço da Morte, a partir da sua própria desilusão e doença, fazendo com que “morra” o marinheiro que era como sujeito e nasça o romancista. A desesperança é a base para a sua arte, numa poética do desespero que absorveu a magia e o romance escondidos, o autor oferece uma idéia, não um fingimento sentimental, ou seja, algo perante o qual se deva inclinar e oferecer um sacrifício, ou ainda, como interpreta Taussig (1993, p. 37) a utilização do emocionalismo reprimido para dar crédito à incredibilidade do terror colonial. Para Conrad, a frase usada tantas vezes pelos colonizadores espanhóis: “Os homens não são conquistados pela invasão, mas por si mesmos” é um sentimento estranho quando defrontado com o número de índios mortos pela fome, por balas, pelo fogo, ou pela degolação (CONRAD apud TAUSSIG, 1993, p. 40). Esta “conquista” também vai se apresentar como uma alegoria, pois num relato proporcionado pelo comentarista Joaquim Rocha esta conquista se dá:

Quando se encontra uma tribo de selvagens que ninguém conhecia ou que jamais esteve em contato com os brancos, diz-se em semelhantes casos que eles forma conquistados pela pessoa que conseguiu comerciar com eles. Assim, colherão a borracha, plantarão alimentos e construirão uma casa para que ela viva no meio deles. Participarão desse modo da grande e comum labuta dos bran-

cos, esses índios são trazidos para a civilização (ROCHA apud TAUSSIG, 1993, p. 44).

A conquista, vista por Rocha, como uma simples “integração pacífica” dos índios à civilização se contrapõe ao relato de Hardenburg (HARDENBURG apud TAUSSIG, 1993, p. 42) que conta a respeito da “Terra de Ninguém” conquistada pela Companhia do comerciante colombiano Julio César Arana que obteve os direitos sobre os produtos dos “seus” índios, direitos que como veremos adiante, não só se baseavam no conceito de “acordo mútuo” transmitido por Rocha, mas também pelo uso intensivo da violência. Esta antinomia da “conquista” está na raiz do alegórico e de seu imprescindível tratamento dialético, pois Benjamin alerta:

Cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar uma outra qualquer *ad libitum*. [...] Fica claro, porém, sobretudo para o leitor versado na exegese alegórica da escrita, que todos estes suportes da significação, justamente porque apontam para algo diferente, ganham um poder que faz com que pareçam incomensuráveis em relação aos objetos profanos e se elevem num plano superior ou mesmo, se tornem sagrados (BENJAMIN, 1986, p. 29).

Desta forma, Taussig traz para as luzes os textos sobre a “conquista”, que para a Câmara Inglesa, significava simplesmente a distribuição de bens em troca de borracha, apontando para os gastos de conquista como capital financeiro. Nesta estranha contabilidade, os índios estavam lá para serem subjugados, e a “Conquista” assume o significado de uma empreitada levada a cabo por índios dóceis e homens brancos provedores. Porém, conforme Sterne, (STERNE apud EAGLETON, 1988, p. 40), qual é o milagre cartesiano que pode fazer com que as letras escritas sobre folhas brancas converter-se em portadoras de significado, como passar do livro ao texto, sem esperar que a materialidade da língua e o artifício dos recursos estéticos não afetem a efetiva presença do autor perante os seus leitores..

Assim, a redescoberta da linguagem e do imaginário da conquista da borracha através das narrações destes homens, vai possibilitar o entendimento de que a “conquista” não era simplesmente distribuir mercadoria para converter os índios ao escambo, e nem tampouco puras expedições de escravidão para obter a mão de obra por meio da força, e sim uma mescla entre a força e a trapaça, as armas e a persuasão, numa dicotomia violência e ideologia, poder e conhecimento, força e discurso, etc. Ainda, é possível de se sugerir que não foi a economia da borracha, nem a mão de obra que predominou nos excessos e sim a inscrição de uma mitologia no corpo do índio, a estampa da civilização que luta com a selva, cujo modelo se inspirava nas fantasias coloniais sobre o canibalismo indígena, pois no excesso da tortura é investida toda uma economia de poder (FOCAULT apud TAUSSIG, p. 46) A verdade é que, seja a “Conquista”, a obtenção de mão de obra pela força (num sentido da língua inglesa) ou atrair simpatias (dentro da significação na língua espanhola), o corpo do índio, no processo de sua conquista, no fato de ser torturado, dissolve os domínios, e a violência e a ideologia, o poder e conhecimento tornam-se uma só alegoria.

Taussig ainda vai buscar mais elementos para o “Espaço da Morte” através de outros relatos de Hardenburg a respeito do terror em Putumayo, relatos que Hardenburg não esteve presente, mas que colheu através de publicações que traziam boatos verbais e que por serem locais ganhavam ainda uma maior “autenticidade”, dando à sua experiência pessoal, limitada e fragmentada, uma visão mais ampla e abrangente:

O mais penoso de tudo era ver os doentes e moribundos prostrados na e nos matos adjacentes [...], sem remédios, sem alimento, eram expostos aos raios ardentes do sol a pino [...] até a morte os livrar de seus sentimentos. [...] em estado de quase putrefação [...] as águas amareladas e turvas do Caraparaná se fechavam silenciosamente sobre eles (HARDENBURG apud TAUSSIG, 1993, p. 50)

Neste relato que se move a partir da qualidade real do sonho, distanciado, inevitável, emotivo, em direção ao ridículo, mas que poderia ser verdadeiro; fica clara a cerne da visão alegórica, da exposição barroca, uma visão mundana da história enquanto história dos sofrimentos do mundo, onde ela só é significativa nas etapas de sua decadência. Pois fazer história, é fazer a mediação entre a sociedade e a morte. “Mas se a Natureza desde sempre esteve sujeita a morte, também desde sempre foi alegórica” (BENJAMIN, 1986, p. 29). Assim, boatos se metamorfosearam em fatos e a histórias se tornando verdade com a autoridade própria das histórias fantásticas, tais quais, o chicoteio até deixar o osso visível, de índios que morrem comidos pelos vermes ou como comida para cachorro, torturados pelo fogo, pela água, ou os penduram de cabeça para baixo, velhos como alvo para treinar o tiro, membros decepados pelo não cumprimento da tarefa, e assim por diante.

Ainda, dentro da construção deste espaço a ser preenchido pela morte, é importante o relato do embaixador inglês Casement, que acabam por misturar problemas envolvidos na descrição do terror com a necessidade de uma ficção objetivista - modo como se cria a objetividade e a sua dependência a magia do estilo - fazendo que o truque da verdade apareça. Os relatos de Casement, na sua maioria, são de segunda mão, pois foram feitos a partir de relatos de ex-escravos de Barbados, trazidos para o cenário da conquista da borracha, para trabalharem como “supervisores”. Estes ex-escravos, apesar de terem sido intimidados pelos funcionários da companhia, para não falarem das formas de “conquista” e dominação, parecem terem sido afetados por uma necessidade “quase física” de falar a respeito da violência cometida contra os índios, com as operações de chicoteamento, onde os corpos dos índios após serem chicoteados, eram jogados no chão, onde permaneciam nus por grandes períodos, acabando muitas vezes por apodrecer. Nos relatórios “objetivos” de Casement acontece o ordinário do extraordinário, fazendo com que atrocidades como o afogamento e a sufocação, operações que se desenvolviam até um momento extremo em que a vida do castigado ia se esvaír, impingindo o terror e a agonia destinados a criar o terror, e por conseguinte o “Espaço da morte”; acabem por parecer mais sinistras do que assustadoras.

Casement, conta ainda, que a Companhia que explorava a borracha, que os negros de Barbados empregados como “supervisores” não apenas torturavam e caçavam índios, mas eram igualmente sujeitos à tortura. No entanto, estes empregados da companhia tinham uma grande equipe de infelizes índias, destinadas a propósitos imorais, eufemisticamente chamadas esposas, sendo que tais mulheres eram consideradas propriedade da companhia, ou seja, concedidas e tiradas de acordo com os caprichos do administrador do seringal. Casement notou uma certa relação entre a promiscuidade praticada com estas mulheres e o instinto assassino daqueles homens, sempre prontos a torturar e matar (CASEMENT apud TAUSSIG, 1993, p. 58).

A antinomia dívida versus conquista, ou seja, uma operação comercial de adiantamento de mercadorias em troca da borracha, e a obrigação forçada dos índios de aceitarem estas mercadorias supervalorizadas, acaba por tornar Casement dependente da racionalidade do mercado, produzindo o argumento que a escassez de mão-de-obra era o motivo básico do terror, num modo de interpretação capitalista. No entanto, ao contrário de *O capital*, de Karl Marx, que buscava criar um sentido, a lógica do capital relativa aos bens de consumo buscava uma racionalidade no comércio, enquanto o “Capitalismo” de Casement ao afirmar a eficácia do terror eficaz para as necessidades do sistema de mão-de-obra, vai contra as suas próprias anotações que os administradores: “[...] tais homens haviam perdido de vista o que significava extrair a borracha. Não passavam de animais ferozes, que viviam às custas dos índios e se deliciavam em derramar sangue” (CASEMENT apud TAUSSIG, p. 67). Casement, continuava as suas contradições, afirmando que os índios trabalhariam melhor se não fossem açoitados e recebessem salários maiores, ao mesmo tempo que, os descrevia a aversão dos mesmos ao trabalho: “Suas danças, suas canções eram mais importantes em sua vida que a satisfação de suas necessidades materiais” (Idem, p. 72).

Mas, não foi somente Casement que lidou com o índio como alegoria, Whiffen mostrou esta complicada dialética entre a brutalidade e a ternura dos índios, ao descrevê-los como conge-

nitamente cruéis, e que sua aparente docilidade era proveniente do medo que sentia com relação ao inimigo; ao mesmo tempo, que reportava a docilidade um menino índio repartindo um biscoito que havia ganhado, dividindo em pequenos pedaços que distribuía para todos na aldeia. (WHIFFEN apud TAUSSIG, 1993, p. 100). Dentro deste quadro, a imagem do índio selvagem foi construída alegoricamente, polissêmica, entre o animal e o humano, mas somente por serem humanos puderam ser objetos de tortura, e se tornarem vítimas, capacitando o torturador como selvagem. Esta profusão de significações encontra eco em Cohen (COHEN apud BENJAMIN, 1986, p. 30):

Ora, a ambigüidade, a polissemia, é o traço fundamental da alegoria; a alegoria e o Barroco se orgulham da riqueza de significações. A ambigüidade é a riqueza esbanjadora; a natureza, porém, segundo as velhas regras da metafísica, como também segundo as da mecânica, não deixa de ser amarrada às leis da economia. Por isso, a ambigüidade está em toda parte, em contradição com a pureza e unidade de significação.

Esta ambigüidade vai aparecer de forma privilegiada na Natureza, que às vezes aparece como uma imago ameaçadora, com a selva assumindo a personagem de uma feiticeira, uma Natureza que tem o poder de exercer uma atração mágica que vai engolir as pessoas que não nasceram nela. Mas, este lado ameaçador é ambíguo, pois este sofrimento impingido, acaba por ser transcendido por sua própria beleza e por seu próprio vigor. “É aqui que a morte chega sorrindo e as pessoas morrem sem se darem conta de que estão morrendo” (PINELL apud TAUSSIG, 1993, p. 93). A floresta nesta antinomia da alegoria que a considera como bela e como má, também vai duplicar o sentido de sua existência, que vai ficar entre o inanimado e o humano, uma vez que, o mal estar entre os homens brancos, razão de muitas mortes, passa a ser relacionado com o mal estar da floresta. O vazio e a ausência na floresta tornam-se presenças perturbadoras, o nebuloso torna-se corpóreo e tangível, com a criação de um objeto à medida que as sombras das coisas adquirem substância, um véu que é feito de ausência de vida, senão de morte, é afastado para revelar a floresta não só como algo animado, mas como algo humano. “É um país que ainda não foi terminado. Ainda é pré-histórico. Terra formada na ira de Deus, ela é tensa, padrões descontraídos de harmonia e caos, ódio e amor”, entoa Werner Herzog, diretor do filme *Fitzcarraldo* (HERZOG apud TAUSSIG, 1993, p. 90). Neste trecho, quando aparece um símbolo tão fortemente marcado como a floresta, pode-se notar que: “Onde o símbolo atrai o homem para dentro de si, irrompe violentamente, do fundo do ser, a alegoria, intercepta a intenção simbólica e a abate” (Benjamin, 1986, 36). Assim, Taussig, através das narrativas, resgata a base arquetípica e a projeta na história. Ele dissecar o que aconteceu, e ao dissecar reconstrói e ressignifica, numa operação em que “Os tipos de imaginação transcendem as próprias culturas aonde foram gerados e reaparecem em outras” (CHIAMPI apud LEZAMA LIMA, 1988, p. 28).

Taussig usa a alegoria da “dobra barroca”, que contrapõe o claro e escuro, dando a impressão que o significado não será revelado, mas vai bem devagarzinho iluminando, os conceitos que vão saindo, como de uma bruma. Esta forma de narrar o aparecimento das alegorias, externa e estilisticamente, tanto na dramaticidade tipográfica quanto na metáfora sobrecarregada, faz com que a escrita tenda mais para a imagem, o que permite que Benjamin ao comparar a alegoria ao símbolo, afirme: “Não se pode imaginar contraste maior com o símbolo artístico, ao símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que este fragmento amorfo que é a imagem da escrita barroca” (BENJAMIN, 1986, p. 30). Esta posição fica ainda mais clara, no que diz respeito, que a imagem é uma ficção do sujeito, e não uma exposição objetiva do fato, nas palavras de Chiampi: “imagem esta produzida por uma exposição poética, produto necessário da imaginação do artista” (CHIAMPI apud LEZAMA LIMA, 1988, p. 25). Além disso, a sua abordagem antropológica pós-moderna vai romper com o espaço físico, com os limites de uma floresta constituindo um espaço virtual “Espaço da morte (ou terror)”, buscando, ao invés de uma fronteira física ou política, uma fronteira que poderíamos chamar de fronteira ética. “O desafio colocado à etnogra-

fia modernista está justamente em conseguir captar a formação de identidades específicas através de todas as suas migrações e dispersões” (MARCUS, 1991, p. 205). Um segundo aspecto de *Xamanismo*, que é tanto alegórico, como aparece como um dos requisitos de Marcus (1991) para o fazer “etnográfico” diz respeito à ligação do espaço localizado ao curso da história, se afastando do presente etnográfico, trazendo para cena a identidade do acontecimento numa operação que “costura” no presente, uma série de informações passadas. Assim, embora as informações de Taussig sejam “datadas”, a narrativa dissolve esse compromisso com o tempo ao fazer diálogos com gerações afastadas do tempo, tendo como fio condutor o terror, a surpresa e a incompreensão.

Enfim, como pudemos verificar, Taussig frente a uma natureza mítica do Terror, narra um problema, algo não solucionável, mostrando, como já vimos, dentro de uma posição polifônica, posições antagônicas que ele busca resolver na narrativa, através das alegorias, algo não solucionável no tempo, pois a verdade é inalcançável (onírica). É também importante notar que os observadores (narradores) mencionados não são conduzidos por suas experiências ou pela lógica de uma mesma classificação de mundo, e portanto, passíveis de perspectivas diferentes. Além disso, o choque com um epistema desordenado, abertamente empírico, desprovido de abstração e de cultura, que não significava mais do que a trêmula fenomenologia do ser desconhecida (e portanto símbolos desconhecidos); retrato de selvagens com uma mente sem tutela, sem fé ou razão abstrata, sem nenhuma lei restrigente, e com frequência, mal obedecendo a um costume, ou laços sociais; contribuiu para que os relatos de diferentes viajantes se mostrassem tão diferentes quanto parciais, com cada cabeça formulando um mundo solitário e oscilante.

Desta forma, a problematização da perspectiva proposta em *Xamanismo* é feita a partir de uma etnografia compreendida como voz, e numa polifonia, em que a narrativa de Taussig mostra que a verdade, e se é que ela existe, não está contida nem no sujeito e nem no objeto, e tal qual o barroco alegórico, se encontra na mediação dialética. Ao incorporar esta relação dialógica e tornar viável a exposição destas vozes por meio de narrativas que se estabeleceram entre o observador e o observado, vários pensamentos tiveram a oportunidade de serem re-significados. E neste quadro pudemos verificar que o terror colonial podia congrega todo um sistema de re-significação a partir das alegorias e ainda mais, e os homens podiam partir para um ataque violento, matando e torturando os fantasmas da desenfreada desordem que haviam instaurado, pois é no caos de significado que se aproximam em suas diferenças.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.  
BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura/ Documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix, 1986.  
CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.  
EAGLETON, Terry. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.  
GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Euec, 1994.  
LEZAMA LIMA, José. *A expressão americana*. São Paulo: Brasiliense, 1988.  
MARCUS, George. *Identidades passadas, presentes e emergentes: Requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial*. São Paulo: Revista de Antropologia, 1991.  
REYNOSO, Carlos. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. Madrid: Gedisa, 2003.  
TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. São Paulo: Paz e terra, 1993.