

Clifford, James - do livro "A experiência etnográfica. Antropologia e testes no mundo X"
SOBRE O SURREALISMO ETNOGRÁFICO

ES. E. UF. RJ
2002

A junção de duas realidades, inconciliáveis em aparência, sobre um plano que aparentemente não combina com elas...

Max Ernst, "What is the mechanism of collage?"

COPIADORA
PROF. <i>Rede</i>
CURSO:
DISC:
ENTR: <i>18/03/2001</i>
QUANT: <i>24 D</i>

André Breton sempre insistia em que o surrealismo não era um corpo de doutrinas ou uma idéia definível, mas sim uma atividade. Este texto é um exame da atividade etnográfica situada, como deve sempre ser, em circunstâncias históricas e culturais específicas. Focalizarei a etnografia e o surrealismo na França, entre as duas guerras mundiais. Discutir estas duas atividades conjuntamente – e às vezes, na verdade, permitir que elas se fundam – é questionar uma série de distinções e unidades comuns. Estou menos preocupado em mapear tradições artísticas ou intelectuais, do que em seguir alguns dos atalhos do que acredito ser uma orientação ou atitude moderna crucial em relação à ordem cultural. Se algumas vezes uso termos familiares a contrapelo, é que meu objetivo é ir além de definições estabelecidas e recapturar, se possível, uma situação na qual a etnografia é, de novo, algo incomum, e o surrealismo, não ainda uma província bem definida da arte e da literatura modernas.

Essa orientação ou atitude em relação à ordem cultural a que me refiro não pode ser claramente definida. É mais apropriada-

mente chamada de modernista do que de moderna, considerando como seu problema – e sua circunstância – a fragmentação e a justaposição de valores culturais. Desse ponto de vista desencantado, ordens estáveis de significado coletivo aparecem como construídas, artificiais e, na verdade, frequentemente ideológicas ou repressivas. A espécie de normalidade ou senso comum em que se pode colecionar impérios em surtos de alheamento, ou vagar rotineiramente em guerras mundiais, é vista como uma realidade contestada que deve ser subvertida, parodiada e transgredida. Sugiro algumas razões para fazer essa conexão entre a atividade etnográfica e esse conjunto de atitudes críticas, disposições usualmente associadas à vanguarda artística. Na França, particularmente, as modernas ciências humanas não perderam o contato com o mundo da literatura e da arte, e na "estufa" que é o meio cultural parisiense, nenhum campo de pesquisa social ou artística pode permanecer por muito tempo indiferente às influências ou provocações de fora de suas fronteiras disciplinares. Nas décadas de 20 e 30, como veremos, a etnografia e o surrealismo desenvolviam-se em intensa proximidade.

[Estou usando o termo *surrealismo* num sentido obviamente expandido, para circunscrever uma estética que valoriza fragmentos, coleções curiosas, inesperadas justaposições – que funciona para provocar a manifestação de realidades extraordinárias com base nos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente. Esse conjunto de atitudes não pode estar, é claro, limitado ao grupo de Breton; e o movimento surrealista estreitamente definido – com seus manifestos, cismas e excomunhões – não é nossa preocupação aqui. Na verdade, os personagens que estarei discutindo foram, no melhor dos casos, companheiros de viagem, ou dissidentes, que romperam com Breton. Eles partilhavam, todavia, a atitude geral que chamo de surrealista,¹ uma complicada disposição aqui resumida numa tentativa de destacar sua dimensão etnográfica. A etnografia e o surrealismo não são unidades estáveis; meu objetivo não é, portanto, sobrepor duas tradições claramente distinguíveis.² Além disso, tentei não pensar no tópico deste trabalho como uma

conjuntura restrita à cultura francesa das décadas de 20 e 30. As fronteiras da arte e da ciência (especialmente as ciências humanas) são ideológicas e mutáveis, e a própria história intelectual está envolvida nestas mudanças. Seus gêneros não permanecem firmemente ancorados. Definições mutáveis de arte ou de ciência devem provocar novas unidades retrospectivas, novos tipos ideais para a descrição histórica. Neste sentido, o surrealismo etnográfico é uma construção utópica, uma declaração tanto sobre as possibilidades passadas quanto futuras da análise cultural.

O surreal etnográfico

Em “O narrador”, Walter Benjamin descreve a transição de um modo tradicional de comunicação baseado numa narrativa oral contínua e na experiência compartilhada para um estilo cultural caracterizado por explosões de “informação” – a fotografia, a notícia de jornal, os choques de percepção de uma cidade moderna. Benjamin começa seu ensaio com a Primeira Guerra Mundial:

Uma geração que havia ido à escola em carroças ou carruagens puxadas por cavalos agora se encontrava a céu aberto, num campo no qual nada continuava como era a não ser as nuvens; e entre as nuvens, num campo de força de explosões e correntes destrutivas, estava o frágil e franzino corpo humano. (1969:84)

[A realidade não era mais um dado, um ambiente natural e familiar. O *self*, solto de suas amarras, deve descobrir o sentido onde for possível – um dilema, evocado em sua forma mais niilista, e que está subjacente tanto no surrealismo quanto na etnografia moderna.] As primeiras refrações literárias e artísticas do mundo moderno de Benjamin são bem conhecidas: a experiência do *flâneur* urbano de Baudelaire, os sistemáticos desarranjos sensuais de Rimbaud, a decomposição analítica da realidade iniciada por Cézanne e completada pelos cubistas, e especialmente a famosa definição de beleza feita por Lautréamont: “o encontro casual, numa

mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva”. Ver a cultura e suas normas – beleza, verdade, realidade – como arranjos artificiais suscetíveis a uma análise distanciada e a uma comparação com outros arranjos possíveis é crucial para uma atitude etnográfica.

Em sua clássica *History of surrealism* (1965), Maurice Nadeau frisou o impacto das experiências na guerra na formação dos fundadores do movimento surrealista – Breton, Éluard, Aragon, Péret, Soupault. Após a queda da Europa na barbárie e a manifesta bancarrota da ideologia do progresso, após uma profunda fissura aberta entre a experiência das trincheiras e a linguagem oficial do heroísmo e da vitória, e após as convenções retóricas românticas do século XIX terem provado serem incapazes de representar a realidade da guerra, o mundo se tornava permanentemente surrealista. Recém-chegado da experiência nas trincheiras, Guillaume Apollinaire cunhou o termo numa carta de 1917. Seus *Caligrammes* (1918:341), com sua forma fraturada e a forte ênfase no mundo percebido, anunciavam a estética do pós-guerra:

A Vitória acima de tudo será
Ver claramente à distância
Ver cada coisa
Ao alcance da mão
e que todas as coisas ganhem um novo nome.

Enquanto que, para Fernand Léger:

A guerra havia me projetado, como soldado, no coração de uma atmosfera mecânica. Ali descobri a beleza do fragmento. Senti uma nova realidade no detalhe de uma máquina, no objeto comum. Tentei achar o valor plástico destes fragmentos de nossa vida moderna.³

Antes da guerra, Apollinaire havia decorado seu *studio* com “fetiches” africanos e em seu longo poema *Zone* estes objetos seriam invocados como “des Christs d’une autre forme et d’une

autre croyance". Para a vanguarda parisiense, a África (e em menor grau a Oceania e a América) fornecia uma reserva de outras formas e outras crenças. Isto sugere um segundo elemento da atitude etnográfica surrealista, a crença de que o outro, seja ele acessível através dos sonhos, dos fetiches ou da *damentalité primitive* de Lévy-Bruhl, era um objeto crucial da pesquisa moderna. Diferentemente do exotismo do século XIX, que partia de uma ordem cultural mais ou menos confiante em busca de um *frisson* temporário, de uma experiência circunscrita do bizarro, o surrealismo moderno e a etnografia partiam de uma realidade profundamente questionada. Os outros apareciam agora como alternativas humanas sérias; o moderno relativismo cultural tornou-se possível. E como artistas e escritores se dedicavam, após a guerra, a juntar "pedaços" de cultura de novas maneiras, seu campo de seleção expandiu-se dramaticamente. As sociedades "primitivas" do planeta estavam cada vez mais disponíveis como fontes estéticas, cosmológicas e científicas. Essas possibilidades baseavam-se em algo mais que um velho "orientalismo"; elas requeriam a etnografia moderna. O contexto do pós-guerra estava estruturado por uma experiência basicamente irônica da cultura. Para cada costume ou verdade locais havia sempre uma alternativa exótica, uma possível justaposição ou incongruência. Abaixo (psicologicamente) e além (geograficamente) da realidade ordinária existia outra realidade. O surrealismo partilhava essa situação irônica com a etnografia relativista.

[O termo etnografia, tal como o estou usando aqui, é diferente, evidentemente, da técnica de pesquisa empírica de uma ciência humana que na França foi chamada de etnologia, na Inglaterra de antropologia social, e na América de antropologia cultural. Estou me referindo a uma predisposição cultural mais geral, que atravessa a antropologia moderna e que esta ciência partilha com a arte e a escrita do século XX. O rótulo etnográfico sugere uma característica atitude de observação participante entre os artefatos de uma realidade cultural tornada estranha. Os surrealistas estavam intensamente interessados em mundos exóticos, entre os quais eles

incluíam uma certa Paris. Sua atitude, embora comparável àquela do pesquisador no campo, que tenta tornar compreensível o não-familiar, tendia a trabalhar no sentido inverso, fazendo o familiar se tornar estranho. O contraste é de fato gerado por um jogo contínuo entre o familiar e o estranho, do qual a etnografia e o surrealismo eram dois elementos. Este jogo é constitutivo da moderna situação cultural que estou tomando como base de meu estudo.]

O mundo da cidade, para Louis Aragon, em *Le paysan de Paris*, ou para Breton, em *Nadja*, era uma fonte do inesperado e do significativo – significativo por sugerir, para além da veneração tediosa do real, a possibilidade de outro mundo mais miraculoso, baseado em princípios radicalmente diferentes de classificação e ordem. Os surrealistas freqüentavam o *Marché aux puces*, o grande mercado das pulgas de Paris, onde se podia redescobrir os artefatos da cultura, remexidos e rearranjados. Com sorte se podia trazer para casa algum objeto bizarro ou inesperado, uma obra de arte sem lugar definido – *ready-mades*, tais como a prateleira de garrafas de Marcel Duchamp, e *objets sauvages*, como esculturas africanas ou da Oceania. Esses objetos – retirados de seu contexto funcional – eram peças necessárias para o *studio* da vanguarda.

É melhor suspender a descrença ao considerar as práticas – e os excessos – dos "etnógrafos" surrealistas. E é importante entender sua forma de levar a cultura a sério, como uma realidade contestada – uma forma que incluía a ridicularização e o embaralhamento de suas ordens. Isto é muito necessário se se quer penetrar no meio que gerou e orientou a tradição acadêmica francesa emergente. De forma mais geral, é mais aconselhável não descartar o surrealismo muito rapidamente, tomando-o como frívolo, em contraste com a *sérieuse* ciência etnográfica. As conexões entre a pesquisa antropológica e a pesquisa em literatura e na arte, sempre fortes neste século, precisavam ser exploradas de forma mais completa. O surrealismo é o cúmplice secreto da etnografia – para o bem ou para o mal – na descrição, na análise e na extensão das bases da expressão e do sentido do século XX.

Mauss, Bataille, Métraux

Paris, 1925: a *Revue nègre* faz grande sucesso em sua temporada no Théâtre des Champs-Élysées, seguindo os passos da *Southern Syncopated Orchestra* de W. H. Wellmon. Os *spirituals* e o jazz arrebatam a *burguesia de vanguarda*, que toma de assalto os bares dos negros, vibra com os novos ritmos em busca de algo primitivo, *selvagem...* e completamente moderno. A Paris da moda é levada pelo som pulsante dos banjos e pela sensual Josephine Baker, “a se abandonar ao ritmo do *charleston*” (Leiris, 1968:33).

Paris, 1925: um núcleo de acadêmicos – Paul Rivet, Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss – cria o Institut de’Ethnologie. Pela primeira vez na França existe uma organização cuja preocupação principal é o treinamento de pesquisadores de campo profissionais e a publicação de estudos etnográficos.

Paris, 1925: quando do Primeiro Manifesto Surrealista, o movimento começa a se tornar conhecido. A França está engajada numa guerra menor, com rebeldes anticoloniais do Marrocos; Breton e companhia se solidarizam com os insurgentes. Num banquete em homenagem ao poeta simbolista Saint-Pol-Roux, um tumulto irrompe entre os surrealistas e os patriotas conservadores. Acusações são lançadas, eclode um “*Vive l’Allemagne!*”; Philippe Soupault se balança, segurado num lustre, chutando garrafas e copos. Michel Leiris logo está diante de uma janela aberta, denunciando a França para uma multidão crescente. Segue-se um tumulto; Leiris, quase linchado, é preso e algemado pela polícia (Nadeau, 1965:112-114).

Os três eventos estão conectados por mais do que uma coincidência de datas. Por exemplo, quando Leiris, cuja evocação de Josephine Baker acabei de citar, rompe com o movimento surrealista, no final da década de 20, em busca de uma aplicação mais concreta para seu talento literário subversivo, pareceu natural para ele estudar com Mauss no Institut de’Ethnologie e se tornar um etnógrafo na África – um participante da primeira grande

expedição francesa, a Missão Dakar-Djibouti, de 1931-1933. A etnografia científica, ou pelo menos a acadêmica, não havia ainda amadurecido. Seu desenvolvimento, no início da década de 30, através de sucessos tais como a tão divulgada expedição Dakar-Djibouti, era contínuo ao do surrealismo dos anos 20. As energias organizacionais de Rivet e o ensino de Mauss eram fatores dominantes. Discutirei as realizações institucionais de Rivet mais tarde, especialmente sua criação do Musée de l’Homme. A influência difusa de Mauss é mais difícil de definir, já que tomava a forma de uma inspiração oral, através de sua atividade de professor na École Pratique des Hautes Études e no Institut d’Ethnologie.

Aproximadamente cada um dos principais etnógrafos franceses antes de meados da década de 50 – com a notável exceção de Lévi-Strauss – beneficiou-se do estímulo direto de Mauss. Na perspectiva do regime intelectual de hoje, quando a publicação é feita tendo em vista um prêmio, e quando qualquer idéia de valor tende a ser guardada para o próximo artigo ou monografia, é notável, e sem dúvida comovente, perceber a enorme energia que Mauss colocava em suas aulas na Hautes Études. Uma olhada no *Annuaire* da École, onde os resumos dos cursos eram registrados, revela a extraordinária riqueza de erudição e análise disponíveis para uns poucos estudantes, em anos alternados, sem repetição, muitos dos quais nunca foram publicados. Mauss oferecia cursos sobre tópicos que iam desde o xamanismo siberiano à poesia oral australiana, passando pelo ritual polinésio e da costa oeste da Índia, imprimindo seu profundo conhecimento sobre as religiões orientais e sobre a Antiguidade Clássica. Os leitores dos ensaios de Mauss – as páginas quase que totalmente ocupadas pelas notas de pé de página – reconhecerão a amplitude das referências; perderão, no entanto, sua presença de espírito e sua verve, o dar-e-receber de suas performances orais.

Mauss era um pesquisador. Ele treinou um seleto grupo. Na década de 1930, um grupo de devotos, alguns deles amantes do exótico então em modá, outros, etnógrafos que se preparavam para

ir para o campo (alguns dos primeiros em vias de se transformarem nos segundos), seguiria Mauss de sala em sala. Na Hautes Études, no Institut d'Ethnologie e posteriormente no Collège de France, eles se deleitavam com seus *tours* eruditos, loquazes e sempre provocativos, através das diversidades culturais do mundo. As aulas de Mauss não eram demonstrações teóricas. Elas enfatizavam, na sua forma divagadora, o fato etnográfico concreto; Mauss tinha um olhar acurado para o detalhe significativo. Ainda que ele próprio nunca tenha feito trabalho de campo, Mauss era eficiente em levar seus alunos a fazerem pesquisa de primeira mão (veja Condominas, 1972a, b; Mauss, 1947).

Seu ensaio “As técnicas corporais” (1934) dá algumas pistas do estilo oral de Mauss. Eis aqui algumas linhas do que é essencialmente uma longa lista de coisas que pessoas em diferentes partes do mundo fazem com seus corpos:

A criança acocora-se normalmente. Nós não sabemos mais nos acocorar. Considero isso um absurdo e uma inferioridade de nossas raças, civilizações, sociedades. (p. 219-220, ed. bras.)

Não há nada mais vertiginoso do que ver um kabile descer com babuchas. Como pode equilibrar-se sem perder as babuchas? Tentei ver, fazer, não compreendo. Tampouco compreendo como as senhoras conseguem andar com saltos altos. (p. 225)

Higiene das necessidades naturais. Poderia aqui enumerar inúmeros fatos. (p. 229)

Enfim, é preciso saber que a dança enlaçada é um produto da civilização moderna da Europa. O que demonstra que coisas inteiramente naturais são para nós históricas. Aliás, elas são objeto de horror para o mundo inteiro, exceto para nós. (p. 228)

André Leroi-Gourhan, historiador especializado na pré-história, lembra de seu professor como um homem de “confusão

inspirada”. Numa entrevista, perguntaram a ele sobre o que lembrava da fala de seu professor:

Seus silêncios, se posso colocar dessa forma. Não posso fornecer uma imitação; tantos anos se passaram e tenho uma imagem idealizada de Mauss; mas ele construía suas frases de um modo que sugeria coisas sem declará-las inflexivelmente. Seu discurso era todo ele articulações e elasticidade. A maior parte de suas frases soavam vazias, mas era um vazio que te convidava a preenchê-lo. Eis por que digo que as coisas mais características eram seus silêncios.

Ele era especialmente surpreendente quando fazia explicações textuais sobre autores que haviam trabalhado na Sibéria com os giliaks ou goldies. Lembro de sessões na Hautes Études – não havia nunca mais de dez de nós – e mesmo assim! Nós nos juntávamos em volta de uma mesa igual a essa, não por muito tempo; Mauss traduzia do alemão para o francês com comentários que faziam comparações com qualquer canto do planeta. Sua erudição era fantástica, e nós absorvíamos tudo aquilo sem realmente sermos capazes de dizer no fim das contas como ele tinha conseguido ser tão cativante. (1982:32)

Mauss não escreveu livros. Suas *Oeuvres* (1968-69) são compostas de ensaios, artigos acadêmicos, intervenções feitas em encontros, incontáveis resenhas de livros. Clássicos condensados tais como “*Ensaio sobre a dádiva*” e “*Esboço de uma teoria geral da magia*” foram publicadas no *Année Sociologique*. Sua obra magna, uma dissertação sobre a prece, permaneceu uma coleção de rascunhos, ensaios, fragmentos e notas. Assim também outras obras sintéticas sobre o dinheiro e a nação. Talvez porquê tantas coisas estivessem conectadas em sua cabeça, Mauss pudesse facilmente ter sua atenção desviada; e era bastante disperso em relação a compromissos e lealdades. Ele dava aulas constantemente e levou anos concluindo trabalhos de colegas já falecidos (Durkheim, Robert Herz, Henri Hubert), Pró-Dreyfus e socialista,

na tradição de Jaurès, escreveu para *L'Humanité*⁴ e participou de greves, eleições e do movimento pela universidade popular. Ao contrário de Durkheim, seu tio, mais austero, Mauss era gregário, boêmio, algo assim como um *bon vivant*.

Alguns lembram de Mauss como um leal durkheimiano. Outros o vêem como um precursor do estruturalismo. Alguns o vêem principalmente como um antropólogo, outros, como um historiador. Outros, ainda, citando suas raízes rabínicas, seu treinamento em sânscrito e seu eterno interesse em ritual, o alinham com os estudiosos da religião, tais como seus amigos Marcel Granet, Hubert e Leenhardt. Uns enfatizam a iconoclastia de Mauss, outros, sua coerente visão socialista-humanista. Alguns o vêem como um brilhante teórico de gabinete. Outros lembram do agudo observador empírico. As diferentes versões sobre Mauss não são irreconciliáveis, mas não se somam. As pessoas que o lêem e que dele se recordam sempre parecem achar nele alguma coisa delas mesmas (de Leroi-Gourhan, 1982:32-33):

Por um período de dois anos, quando eu fazia quase todos os seus cursos, ficou acertado que uma colega e eu – uma judia russa, Deborah Lifchitz, que morreu na deportação nazista – tomaríamos notas alternadamente e de um modo que nos deixasse compará-las para determinar o conteúdo real das aulas de Mauss. Nunca tentamos construir algo coerente porque o material era tão rico que sempre terminava num horizonte aberto. Mais tarde, um registro de seu curso foi publicado por um grupo de estudantes mais antigos. Bem, havia uma total divergência entre o que eles anotaram e o que Deborah e eu tínhamos escrito! Este é o segredo, acredito, do real encanto que ele produzia em seus seguidores.

Um exemplo de como o tipo peculiar de estímulo intelectual de Mauss se espalhava é dado pelo grande pesquisador de campo Alfred Métraux, que foi seu aluno em meados da década de 20 (Bing, 1964:20-25). Sendo um temperamento cuidadoso e empírico, Métraux logo desconfiou da maneira descuidada com que o fato

etnográfico era usado pelos primeiros surrealistas. Ele devotou sua vida à pesquisa em primeira mão, tornando-se, nas palavras de Sidney Mintz (1972:2), “o pesquisador de campo dos pesquisadores de campo”. Mas ele permaneceu em contato com a vanguarda. Enquanto estudante na École des Chartres, Métraux havia estabelecido uma duradoura amizade com Georges Bataille, o idiossincrático acadêmico, ensaísta e pornógrafo, cuja influência tem sido tão difusa na presente geração de críticos radicais e escritores em Paris. A obra dos dois amigos não podia ser mais diferente: um, contido, quase puritano em tom, embora com um faro para isolar o detalhe significativo; o outro, provocativo, arrojado, nietzscheano. No entanto, de uma forma curiosa e compulsória, os dois eram complementares: enquanto Bataille era respaldado pela erudição de Métraux, Métraux via sua paixão pela etnografia confirmada pelo desejo de seu amigo de expressar o que, de acordo com Leiris, eles tinham em comum – “um violento ardor pela vida combinado com uma consciência impiedosa de seu absurdo” (Leiris, 1966a: 252; ver também Bataille, 1957:14, e Métraux, 1963:677-684). A associação que durou a vida inteira entre Bataille e Métraux pode ser vista como emblemática da contigüidade duradoura, se não mesmo da similaridade, que manteve a etnografia francesa em diálogo com a vanguarda.

O mais influente livro de Bataille foi seu último tratado, *L'érotisme* (1957). Sua orientação, e da obra de Bataille de modo geral, pode remontar a Mauss através do que Métraux conta sobre uma palestra por volta de 1925. Em *L'érotisme*, Bataille introduz o capítulo-chave do livro, sobre a transgressão, com a frase: “A transgressão não nega uma interdição, ela a transcende e completa”. Métraux especifica que sua fórmula característica é apenas uma paráfrase de “um daqueles profundos aforismos, muitas vezes obscuros, que Marcel Mauss lançava sem se preocupar com a confusão de seus alunos”. Métraux escutara Mauss dizer, numa palestra, que “os tabus foram feitos para serem violados”. Este tema, que Bataille freqüentemente repetiria, tornou-se uma chave

para seu pensamento. A cultura é ambivalente em estrutura. É possível reprimir o assassinato, ou ir para a guerra; ambos os atos são, para Bataille, gerados pela interdição de matar. A ordem cultural inclui tanto a regra quanto a transgressão. Esta lógica se aplica a todas as formas de regras e liberdades – por exemplo, à normalidade sexual e sua parceira, as perversões. Nas palavras de Métraux, “a proposição de Mauss, no aparente absurdo de sua forma, manifesta a conexão inevitável de emoções conflitantes: [citando Bataille] ‘Sob o impacto de uma emoção negativa, devemos obedecer à interdição. Nós a violamos se a emoção for positiva’”. (Métraux, 1963:682-683; Bataille, 1957:72-73).

[O projeto de Bataille, durante toda a sua vida, foi desmistificar e valorizar esta “emoção positiva” da transgressão em todas as suas variadas formas, e nisto ele foi coerente com seu passado surrealista. (Nos anos 20, Bataille foi primeiro um associado e depois um crítico do grupo de Breton). Um de seus primeiros textos publicados era parte de uma coletânea sobre arte pré-colombiana, na qual ele colaborou com Métraux e Rivet. Sua apreciação do sacrifício humano (“Para os astecas a morte não era nada”) justapõe de modo surrealista o belo e o feio, o normal e o repugnante. Assim, Tenochtitlán é simultaneamente um “matadouro humano” e uma maravilhosa “Veneza” de canais e flores. As vítimas sacrificiais dançam com guirlandas perfumadas; os enxames de moscas que se juntavam por causa do sangue que escorria são belos (Bataille, 1930:13). “Toda escrita é o lixo”, disse Antonin Artaud, outro renegado surrealista, que deixaria a França para ir ao encontro de seu próprio sonho de México – cortejando a loucura entre os índios tarahumara (Artaud, 1976). O exótico era o principal tribunal de apelação contra o racional, o belo, o normal do Ocidente. Mas o interesse de Bataille pelos sistemas culturais do mundo, afinal, foi bem além do mero deleite ou escapismo. Ao contrário da maioria dos surrealistas, ele trabalhou em direção a uma teoria mais rigorosa da ordem coletiva, baseada na dupla lógica da interdição. Sempre a par do que se estava fazendo na etnografia acadêmica, ele conti-

nuou a se basear intensamente em Mauss – *La part maudite* (1949) é uma extrapolação elaborada do *Ensaio sobre a dádiva* – e posteriormente em Lévi-Strauss. A lógica desenvolvida por Bataille, que não poderei explicar aqui, forneceu uma continuidade importante na relação entre a análise cultural e o primeiro surrealismo na França. Ela liga o contexto dos anos 20 a uma geração posterior de críticos radicais, incluindo Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida e o grupo *Tel Quel*.⁵

Vale ressaltar que a coleção de ensaios na qual Métraux, Rivet e Bataille colaboraram era parte da primeira exposição popular de arte pré-colombiana na França. A exibição havia sido organizada por Georges-Henri Rivière, um estudante de música e músico amador de jazz, que se tornaria o mais vigoroso museólogo etnográfico francês. Rivière era bem relacionado socialmente, e Rivet o era politicamente. Este último compreendia perfeitamente que a criação de instituições de pesquisa antropológica requeria uma onda de entusiasmo por coisas exóticas. Tal moda podia ser explorada financeiramente e canalizada no interesse da ciência e da educação do público. Rivet, impressionado com o sucesso da mostra pré-colombiana de Rivière, contratou-o imediatamente para reorganizar o Trocadéro, cujas coleções estavam maltratadas e em total estado de desorganização e abandono. Isto era o começo de uma produtiva colaboração entre os dois principais *animateurs* de instituições etnográficas francesas, e que iria resultar no Musée de l’Homme, e no Musée des Arts et des Traditions Populaires de Rivière (veja Rivière, 1968, 1969).

Antes do pleno desenvolvimento destas instituições, nos primeiros anos do Institut d’Ethnologie, os cursos de Mauss continuavam a ser o fórum crucial para uma emergente etnografia. Este ensino era um curioso instrumento acadêmico, não fundamentalmente distinto do surrealismo, e capaz de estimular os gostos tanto de Métraux quanto de Bataille. É revelador considerar sob esse prisma uma conhecida evocação de Mauss:

Em sua obra, e ainda mais em suas aulas, comparações impensáveis afluíam. Embora ele fosse muitas vezes obscuro por seu constante uso de antíteses, atalhos e aparentes paradoxos, que, mais tarde, provavam ser o resultado de profundo *insight*, gratificava seu ouvinte, de repente, com intuições fulgurantes, fornecendo a substância para meses de pensamento frutífero. Em tais casos, sente-se que se alcançou o fundo do fenômeno social e que se havia, como ele disse em algum lugar, “*touché le roc*”. Este constante esforço em direção ao fundamental, esta vontade de decantar, uma e mais vezes, uma enorme massa de dados até que apenas o mais puro material permanecesse, explica a preferência de Mauss pelo ensaio em vez do livro, e o limitado tamanho de sua obra publicada. (Lévi-Strauss, 1945:527)

Este relato, vindo de Lévi-Strauss, sofre talvez de uma tendência, em suas frases finais, em retratar Mauss como um proto-estruturalista.⁶ A compulsão de alcançar o fundo, de apreender apenas o material mais puro, é uma aspiração mais característica de Lévi-Strauss do que de Mauss, que publicou relativamente pouco não porque ele destilava verdades elementares, mas porque estava preocupado em ensinar, editar e fazer política, e porque, sabendo tanto, achava que a verdade havia se tornado muito complexa. Como lembra Louis Dumont, “ele tinha idéias demais para ser capaz de dar completa expressão a qualquer delas” (1972:12). A descrição de Lévi-Strauss do uso provocativo pelo grande professor da antítese e do paradoxo na apresentação do conhecimento etnográfico soa verdadeira, no entanto, no contexto que venho discutindo. A verdade etnográfica, para Mauss, era incansavelmente subversiva em relação às realidades superficiais. Sua principal tarefa era descobrir, em sua famosa frase, as várias “*lunes mortes*”, pálidas luas, no “firmamento da razão” (1924:309). Não há melhor sumário da tarefa do surrealismo etnográfico, uma vez que a “razão” referida não é a paroquial racionalidade ocidental, mas o pleno potencial humano de expressão cultural.]

Taxonomias

Não é surpreendente encontrar, em uma “Homenagem a Picasso”, publicada num periódico de vanguarda, uma declaração de Mauss (1930). A publicação em questão, *Documents*, era uma requintada revista editada por Georges Bataille. Ela nos apresenta um exemplo revelador da colaboração etnográfica surrealista. Bataille havia deixado o movimento surrealista de Breton, juntamente com Robert Desnos, Leiris, Artaud, Raymond Queneau e vários outros, durante os cismas de 1929, e sua revista funcionava como um fórum para as visões dissidentes. Além disso, ela tinha um cunho marcadamente etnográfico que a diferenciava e que atrairia a colaboração de futuros pesquisadores de campo tais como Griaule, André Schaeffner e Leiris, assim como Rivière e Rivet. Griaule, André Schaeffner e Leiris partiriam para a África na Missão Dakar-Djibouti logo depois do fim de *Documents*, em 1930. Se *Documents* parece hoje um estranho contexto para se difundir conhecimento etnográfico, no final da década 20 ela era um fórum perfeitamente apropriado – isto é, *outré*.

[Sem dúvida, é preciso um esforço de imaginação para resgatar o sentido, ou os sentidos, da palavra etnografia, tal como era usada nos surrealistas anos 20. Uma ciência social definida, com um método discernível, um conjunto de textos clássicos e cátedras universitárias, não estava ainda totalmente formada. Examinando os usos da palavra numa publicação como *Documents*, vemos como a evidência etnográfica e uma atitude etnográfica podiam funcionar a serviço de uma crítica cultural subversiva.] No subtítulo de *Documents* – Archéologie, Beaux Arts, Ethnographie, Variétés – o que destoava era a palavra *ethnographie*. Ela denotava um questionamento radical das normas e um apelo ao exótico, ao paradoxal, ao *insolite*. Ela implicava também num nivelamento e numa reclassificação de categorias familiares. A “Arte”, com “A” maiúsculo, havia praticamente sucumbido à pesada artilharia do dadaísmo. A “Cultura”, tendo mal e mal sobrevivido a esta “avalanche” do pós-guerra, era agora resolutamente escrita com “c” minús-

culo, encarada como um princípio de ordem relativa no qual o sublime e o vulgar eram tratados como símbolos de igual importância. Uma vez que a cultura era percebida pelos colaboradores de *Documents* como um sistema de hierarquias morais e estéticas, a tarefa do crítico radical era a decodificação semiótica, com o objetivo de desautenticar e assim expandir ou deslocar as categorias comuns. A ruptura cubista com os cânones do realismo havia aberto o terreno para um assalto geral ao normal. A etnografia, que compartilha com o surrealismo o abandono da distinção entre a “alta” e a “baixa” culturas, fornecia tanto uma fonte de alternativas não-ocidentais quanto uma predominante atitude de irônica observação participante entre as hierarquias e os significados da vida coletiva.

É instrutivo tentar fazer um inventário das perspectivas etnográficas reveladas por seu uso em *Documents*. Antes de se entrar no clima da revista, fica-se surpreso, por exemplo, ao encontrar um artigo de Carl Einstein – autor do *Negerplastik* (1915), um relato pioneiro sobre a escultura africana vista à luz do cubismo – intitulado “André Masson, étude ethnologique”. O que significava estudar em 1929 um pintor de vanguarda “etnologicamente”? Desde o início do texto, Einstein faz ecoar o grito de batalha cubista-surrealista:

Uma coisa é importante: abalar o que é chamado de realidade através de alucinações não adaptadas, assim como alterar as hierarquias de valor do real. As forças alucinatórias abrem uma brecha na ordem dos processos mecânicos; eles introduzem blocos de “a-causalidade” nesta realidade que tinha sido absurdamente dada como tal. O tecido ininterrupto desta realidade é rasgado, e habita-se a tensão dos dualismos. (1929:95)

As “forças alucinatórias” da pintura de Masson representam, de acordo com Einstein, “o retorno da criação mitológica, o retorno de um arcaísmo psicológico como algo oposto a um arcaísmo puramente imitativo das formas” (p. 100). Einstein descreve esta

psicologia mítica como “totêmica”. Para perceber a importância das metamorfoses e das inesperadas combinações de animal e ser humano em Masson, “basta lembrar das máscaras primitivas que incitam identificações com animais, ancestrais, etc.” (p. 102). Uma casual alusão de Einstein a máscaras (africanas? da Oceania? do Alasca? Seu público sabia o que ele queria dizer) sugere um contexto no qual possibilidades exóticas ou arcaicas nunca estão muito longe da superfície da consciência, sempre prontas a oferecer confirmação a toda e qualquer ruptura com a ordem das coisas ocidental. No ensaio de Einstein, notam-se dois elementos-chave do surrealismo etnográfico: primeiro, a corrosiva análise de uma realidade agora identificada como local e artificial; e segundo, a oferta de alternativas exóticas.

Há um terceiro aspecto desta atitude que chama a atenção assim que se folheiam as páginas de *Documents*. Marcel Griaule fornece uma clara formulação deste ponto num ensaio em que ridiculariza as teses estéticas dos amantes de arte primitiva que duvidam da pureza de um tambor baoule porque a personagem esculpida nele carrega um rifle. O surrealista etnográfico, diferentemente tanto do típico crítico de arte quanto do antropólogo da época, se delicia com as impurezas culturais e com os perturbadores sincretismos. Griaule equaciona o deleite europeu com a arte africana ao gosto africano por tecidos, latas de gasolina, álcool e armas de fogo. Se os africanos preferem não imitar nossos produtos da alta cultura, *tant pis!* E conclui:

A etnografia – é cansativo ter de ficar repetindo isso – está interessada no *belo* e no *feio*, no sentido destas palavras absurdas. Ela tem, contudo, uma te a suspeitar do belo, que quase sempre é uma rar seja, monstruosa – ocorrência numa civilização etnografia suspeita também de si mesma – porque ela uma “ciência branca”, isto é, marcada por preconceitos – e não recusará valor estético a um objeto por ele ser da moda ou produzido em massa. (1930:46)

André Schaeffner defende algo semelhante numa pesquisa acadêmica sobre “Les instruments de musique dans un musée d’ethnographie”. Suas críticas são hoje em dia lugar-comum antropológico. Lidas, porém, no contexto de *Documents*, readquirem seu pleno efeito subversivo.

Seja lá quem for que diga “etnografia” admite necessariamente que nenhum objeto concebido para produzir som ou música, por mais “primitivo” ou “informe” que possa parecer, nenhum instrumento musical – seja sua existência accidental ou essencial – deverá ser excluído de uma metódica classificação. Para esse propósito, qualquer procedimento percussivo, numa caixa de madeira ou na própria terra, está no mesmo plano de importância que os meios melódicos ou polifônicos de um violino ou um violão. (1929:248)

Schaeffner, uma autoridade pioneira em Stravinsky, viria, através do jazz, estudar a música dos dogon e depois fundar a seção de etnomusicologia do Musée de l’Homme.

A atitude “etnográfica” proporcionava um estilo de nivelamento cultural cientificamente validado, a redistribuição de categorias carregadas de valor, tais como “música”, “arte”, “beleza”, “sophistication”, “limpeza”, etc. O extremo relativismo, e mesmo o niilismo, latente na abordagem etnográfica não ficou inexplorado pelos colaboradores mais radicais de *Documents*. Sua visão de cultura não expressava concepções de estrutura orgânica, de integração funcional, totalidade ou continuidade histórica. Sua concepção de cultura pode ser chamada, sem anacronismo, de semiótica. A realidade cultural era composta de códigos artificiais, identidades ideológicas e objetos suscetíveis de recombinações e justaposições inventivas: o guarda-chuva e a máquina de costura de Lautréamont, um violino e um par de mãos batendo no solo africano.

A concepção, ressaltada no título de Schaeffner, de um “museu etnográfico” é mais importante do que parece. A fragmentação da cultura moderna percebida por Benjamin, a dissociação do

conhecimento cultural em “citações” justapostas, é um pressuposto de *Documents*. O título da revista é certamente sintomático. A cultura se torna algo a ser coletado, e a própria *Documents* é uma espécie de exibição etnográfica de imagens, textos, objetos, rótulos, um divertido museu que simultaneamente coleta e reclassifica seus espécimes.

O método básico da revista é a justaposição – a colagem fortuita ou irônica. O arranjo adequado dos símbolos e artefatos culturais é constantemente posto em dúvida. A “alta” arte é combinada com fotografias repulsivamente ampliadas de enormes dedos dos pés; artesanato popular; cópias de *Fantômas* (uma série de mistério muito conhecida); cenários de Hollywood; máscaras africanas, melanésias, pré-colombianas e também máscaras de carnaval francesas; relatos de apresentações de *music halls*; descrições dos matadouros de Paris. *Documents* revela, para a cultura da cidade moderna, o problema que enfrenta qualquer organizador de um museu etnográfico: o que vai junto com o quê? [Obras-primas da escultura devem ser isoladas como tais ou exibidas ao lado de potes de cozinha e lâminas de machado? (ver Leiris, 1966b). A atitude etnográfica deve continuamente propor esse tipo de questões, compondo e decompondo as hierarquias e relações “naturais” da cultura. Uma vez que tudo numa cultura é, em princípio, considerado valioso para coleção e exibição, questões fundamentais de classificação e valor se apresentam.]

Em *Documents* observamos o uso da justaposição etnográfica com o propósito de perturbar os símbolos estabelecidos. Uma seção regular da revista é um assim chamado dicionário de definições inesperadas. O verbete da palavra “homem” é característico. Ele narra a análise química de um pesquisador sobre a composição de um corpo humano: ferro o bastante para fazer uma unha, açúcar o bastante para uma xícara de café, magnésio suficiente para tirar uma fotografia, e assim vai – valor de mercado: 25 francos. O corpo, uma imagem privilegiada de ordem, é um alvo favorito. Junto com uma variedade de outras entidades “natu-

rais”, ele é recodificado, e nesse processo é posto em dúvida. Robert Desnos contribui com um desconcertante inventário das formas retóricas existentes a respeito do olho, e seu verbete para o variável símbolo “rouxinol” começa assim: “Exceto em casos especiais, isto não tem nada a ver com um pássaro” (Desnos, 1929:117).

Crachat, “cuspe”, é redefinido por Griaule através de dados africanos e islâmicos, com o resultado de que o cuspir vem a ser associado à alma, e tanto a maus quanto a bons espíritos. Na Europa, naturalmente, cuspir na cara de alguém é absolutamente desonroso; na África Ocidental pode ser uma forma de bênção. “O cuspe funciona como a alma: bálsamo ou lixo” (Griaule, 1929). Ao etnógrafo, como ao surrealista, é permitido chocar. Leiris toma a definição de Griaule e vai além: o cuspe, semelhante ao esperma, conspurca de forma permanente a nobreza da boca, um órgão associado no Ocidente à inteligência e à linguagem. O cuspir, assim ressimbolizado, denota uma condição de sacrilégio incontornável (Leiris, 1929). Nesta definição, novamente recomposta, falar ou pensar é também ejacular.

Uma abordagem da representação por meio de justaposição ou colagem era um recurso surrealista usual (Matthews, 1977). Seu propósito era romper os “corpos” convencionais – objetos, identidades – que se combinavam para produzir o que Barthes chamaria depois de “*l’effet du réel*” (1968). Em *Documents*, a justaposição das contribuições, e especialmente de suas ilustrações fotográficas, era destinada a provocar essa desfamiliarização. O primeiro número de 1929 começa, por exemplo, com um artigo de Leiris, “As recentes telas de Picasso”, profusamente ilustrado com fotografias. (Esses eram os anos em que Picasso parecia estar quebrando e entortando, de maneira quase selvagem, a forma normal da estrutura humana). Essas imagens deformadas são seguidas por “Os párias da natureza”, de Bataille, uma característica apreciação de seres humanos com alguma anormalidade física, ilustrada por gravuras do século XVIII, em página inteira, mostrando gêmeos siameses. Próximo a este artigo, uma resenha com ilustração de

uma exibição de escultura africana proporciona um maior deslocamento visual do corpo “natural”, tal como concebido de forma realista no Ocidente. O corpo, como uma cultura semioticamente imaginada, não é uma totalidade contínua, mas uma montagem de símbolos e códigos convencionais.

Documents, particularmente em seu uso de fotografias, cria a ordem de uma inconclusa colagem, mais do que a de um organismo unificado. Suas imagens, com seu brilho equalizador e seu efeito de distanciamento, apresentam no mesmo plano o anúncio de um *show* no Châtelet, uma cena de um filme de Hollywood, um Picasso, um Giacometti, uma foto documental da Nova Caledônia colonial, um recorte de jornal, uma máscara esquimó, um *Old Master*, um instrumento musical – a iconografia e as formas culturais do mundo apresentadas como evidências ou dados. Evidências do quê? Evidências, pode-se apenas dizer, de surpreendentes ordens culturais desclassificadas e de uma extensa gama de invenção artística humana. Esse estranho museu meramente documenta, justapõe, relativiza uma perversa coleção.

O museu do surrealismo etnográfico seria melhorado e adaptado a instituições mais estáveis e contínuas. Em 1930, *Documents*, que se tornara cada vez menos reconhecível como uma revista de arte, foi abandonada pelo seu principal patrocinador. Três anos depois, uma categoria reconstituída, facilmente identificável hoje como arte moderna, seria encarnada na lendária *Minotaure*. Dedicada à beleza, *Minotaure* não publicava nenhuma fotografia de matadouros, *Movietone Follies* ou dedões do pé entre suas exuberantes reproduções de Picasso, Dalí ou Masson. Após substituir seu segundo número dedicado à equipe da expedição Dakar-Djibouti por reportagem belamente ilustrada sobre sua pesquisa na África (Griaule, 1934b), *Minotaure* subseqüentemente não reservou mais qualquer espaço importante para dados etnográficos. Os artefatos de alteridade foram substituídos, em geral, pela categoria “surreal” de Breton – alocado no inconsciente mítico ou psicanalítico e muito facilmente incorporado por noções

românticas de gênio artístico ou de inspiração. O concreto artefato cultural não era mais chamado a desempenhar um papel disruptivo, iluminador. A arte moderna e a etnografia haviam emergido como posições totalmente distintas, em contato, é certo, mas distantes.

Focalizei mais extensamente *Documents* porque ela exemplifica com clareza ímpar as principais áreas de convergência entre etnografia e surrealismo durante a década de 20, e porque vários de seus colaboradores se tornaram influentes pesquisadores de campo e organizadores de museus. *Documents* revela também, em sua subversiva e quase anárquica atitude documentária, um horizonte epistemológico para os estudos culturais do século XX. Se *Documents* era, como lembra Leiris, “impossível”, seria precipitado descartá-la como uma aberração, uma criação pessoal do “impossível” Georges Bataille (Leiris, 1963). Ela atraía a participação de muitos acadêmicos e artistas sérios para ser descartada como meramente auto-indulgente ou niilista. Ela, na verdade, exemplifica uma extrema sensibilidade (mais característica da tradição etnográfica francesa do que tem sido na maioria das vezes reconhecido) ao caráter sobredeterminado do que Mauss havia chamado de “fatos sociais totais” (1924:76-77). A realidade, após os surrealistas anos 20, não poderia jamais ser vista novamente como simples ou contínua, descritível empiricamente ou através da indução. Foi Mauss quem melhor exemplificou essa atitude subjacente quando observou, como gostava de fazer: “A etnologia é como o oceano. Tudo o que você precisa é de uma rede, qualquer espécie de rede; e aí, se você entrar no mar e jogar sua rede, você pode estar certo de que vai pegar algum tipo de peixe” (Fortes, 1973:284).

No Musée de l'Homme

A história da etnografia francesa entre as duas guerras mundiais pode ser narrada como a história de dois museus. O velho Trocadéro e o novo Musée de l'Homme exerceram importante

influência, tanto prática como ideológica, no curso da pesquisa e na compreensão de seus resultados. Se o “Troca” dos anos 20, com seus objetos de arte mal classificados e mal rotulados, correspondia à estética do surrealismo etnográfico, o Palais de Chaillot, completamente moderno, encarnava o emergente paradigma acadêmico do humanismo etnográfico. Os ganhos científicos representados pelo Musée de l'Homme eram consideráveis. Ele proporcionava tanto facilidades técnicas necessárias quanto o igualmente necessário delineamento de um campo de estudos – o “humano”, em todas as suas manifestações físicas, arqueológicas e etnográficas. O amadurecimento de um paradigma de pesquisa cria a possibilidade de uma acumulação de conhecimento e conseqüentemente o fato do progresso acadêmico. O que é menos reconhecido, ao menos nas ciências humanas, é que qualquer consolidação de um paradigma depende da exclusão ou da subordinação ao *status* de “arte” daqueles elementos da disciplina em transformação que questionam as credenciais da própria disciplina, aquelas práticas de pesquisa que, tal como *Documents*, operam nos limites da desordem.

Antes de 1930, o Trocadéro era uma confusa coleção de objetos exóticos. Seus arranjos enfatizavam a “cor local”, ou a evocação de cenários estrangeiros: manequins vestidos, panóplias, dioramas, espécimes amontoados. Um jornalista podia escrever que uma visita ao museu era como “*un voyage en pleine barbarie*” (Dias, 1985:378). Uma vez que a coleção se ressentia de uma visão pedagógica, científica, mais de acordo com sua época, sua desordem fazia do museu um lugar aonde se podia ir para encontrar curiosidades, objetos fetichizados. Foi lá que Picasso, por volta de 1908, começou a pesquisar seriamente *l'art nègre*.

Quando fui pela primeira vez, por insistência de Derain, ao Museu Trocadéro, o cheiro de umidade e de mofo de lá me impregnou a garganta. Isso me deprimiu tanto que quis sair logo, mas continuei e fiquei estudando. (Gilot, 1964:266)

“Le Troca” era uma curiosa estrutura bizantino-mourisca, sem calefação ou iluminação. Sua falta de contextualização científica coerente encorajava a apreciação de seus objetos como obras de arte isoladas, ao invés de artefatos culturais. Após a Primeira Guerra Mundial, quando o entusiasmo pelas coisas primitivas floresceu, o escandaloso museu se tornou temporariamente um museu de “arte”.

À medida que os melhoramentos de Rivière, no início da década de 30, iam se efetuando, o museu começou a apresentar uma série de exposições de arte africana, esquimó e da Oceania. A mostra dos objetos coletados pela expedição Dakar-Djibouti cairia, em larga medida, nessa categoria. Um devotado grupo de voluntários – futuros etnógrafos, como Denise Paulme, e senhoras elegantes do 16^{ème} arrondissement, amantes do exótico – ajudaram a renovação. O museu estava se tornando chique. Na inauguração da sala dedicada à Oceania, modelos das grandes casas de moda de Paris desfilaram vestidas exótica e sedutoramente. A expedição Dakar-Djibouti obteve seus recursos, além das subvenções do governo e da Fundação Rockefeller, junto a empresários privados, mecenas das artes (entre eles, Raymond Roussel, o rico próto-surrealista autor de *Impressions d’Afrique*). Antes da partida da equipe de Griaule para sua viagem de vinte meses, uma festa para angariar fundos foi organizada por Rivière no Cirque d’Hiver, com uma luta de boxe apresentando o campeão dos pesos-pena, o “africano” Al Brown, com a presença de *le tout Paris* em trajes de gala. De acordo com a lenda, o campeão simulou uma luta com Marcel Mauss – lenda não totalmente improvável (o grande teórico era um bom atleta e praticante de savate).⁷

Essas histórias dão idéia do ambiente extra-científico do Trocadéro por volta de 1930. O museu se apoiava na onda de entusiasmo pela *art nègre*.⁸ Durante a década de 20, o termo *nègre* podia abranger o moderno jazz americano, as máscaras tribais africanas, o ritual do vodu, as esculturas da Oceania, e até mesmo artefatos pré-colombianos. Ele tinha alcançado as proporções do

que Edward Said chamou de “orientalismo” – uma bem articulada representação coletiva expressando um mundo geográfica e historicamente vago, mas, em termos simbólicos, nitidamente exótico (1978a).⁹ Se a noção do “fetiche” africano teve algum significado nos anos 20, ela descrevia não uma modalidade de crença africana, mas sim o modo pelo qual artefatos exóticos eram consumidos pelos aficionados europeus. Uma máscara ou uma estátua ou qualquer traço de cultura negra podia efetivamente resumir um mundo de sonhos e possibilidades – apaixonado, rítmico, concreto, místico, inconstante: “África”.

Na época da expedição Dakar-Djibouti, esse interesse pela África tinha se tornado um *exotisme* no sentido pleno do termo. O público e os museus estavam ansiosos por mais aquela mercadoria estetizada, e foi nesse clima que os legisladores franceses foram levados a promulgar uma lei especial oficializando uma expedição cuja tarefa principal e oficial era enriquecer as coleções da nação. A Missão Dakar-Djibouti satisfaz essa demanda; trouxe dados que podiam ser contados e mostrados (Jamin, 1982a).¹⁰

Os etnógrafos partiram em 1931 com uma estética estruturada na cabeça, uma visão da África e uma certa concepção (essencialmente fetichista) de como “ela” deveria ser coletada e representada. Eles não viajaram, ao modo dos pesquisadores de campo ingleses e americanos da época, com o propósito de experienciar e interpretar totalidades culturais distintas. O *rapport* estabelecido no trabalho de campo, na versão de Leiris (1934), emerge como pouco mais do que uma fantasia romântica; e no relato de Griaule (1933) a etnografia é retratada como um processo atravessado por dramatizações e manipulação de papéis, no qual o poder é uma questão central (Ver cap. 5 deste livro e Clifford, 1988, cap. 6). Mesmo no trabalho posterior de Griaule e seus colaboradores, que vai além do colecionamento museológico que dominou os primeiros tempos da missão, há pouco esforço no sentido de apresentar uma versão unificada de uma realidade africana (Griaule enfatizou fortemente a pesquisa em grupo, incorporando múltiplas perspectivas) livre dos

intervalos e descontinuidades de uma apresentação documentária e exegética.

O processo de pesquisa que começou com a Missão Dakar-Djibouti produziu uma das mais completas descrições de um grupo tribal (os dogon e seus vizinhos) jamais registrada. Ainda assim, como assinala Mary Douglas (1967), o quadro está curiosamente “distorcido”. Não podemos nunca perceber, por exemplo, como a vida cotidiana é conduzida, como as decisões políticas circunstanciais são realmente tomadas.¹¹ Há uma ênfase exagerada nas elaboradas e mútuas referências das teorias nativas sobre o modo como as coisas são ou deveriam ser – uma concepção mítica da ordem cósmica que aspira a abarcar todo gesto e detalhe do mundo profano. A extraordinária beleza e poder conceitual da sabedoria dogon, conhecida em toda a sua amplitude apenas por um pequeno grupo de pessoas mais velhas, nunca satisfaz a incômoda pergunta: como são realmente os dogon? A tradição de Griaule nos dá um conjunto de documentos esmeradamente explicados, dos quais o mais importante, o mito cosmogônico, é manifestamente construído pelos dogon. Poucos esforços são feitos no sentido de um relato naturalista, à maneira, digamos, de *Os argonautas* de Malinowski; na verdade, no despertar da fragmentação surrealista, qual seria a utilidade disso?

Se a Missão Dakar-Djibouti trouxe uma quantidade considerável de “arte” para expor no Trocadéro, seus objetos encontraram seu verdadeiro lar num museu bem diferente. Nem bem Rivière completava suas restaurações, em 1934, Rivet anunciava a aprovação de um novo plano grandioso. A velha estrutura bizantina seria demolida para abrir caminho a um prédio de sonho, que sublimaria o anárquico cosmopolitismo dos anos 20 numa monumental unidade: a “humanidade”. O Musée de l’Homme, um nome que apenas recentemente se tornou multiplamente irônico, era, na metade da década de 30, um ideal admirável, de significação ao mesmo tempo científica e política. A nova instituição combinava sob um só teto os laboratórios técnicos do Musée d’Histoire

Naturelle e o Institut d’Ethnologie, anteriormente abrigado na Sorbonne. O museu compunha uma imagem liberal e sintética do “homem”, uma visão concebida por Rivet, que articulava num poderoso conjunto simbólico várias das tendências ideológicas que venho descrevendo. Rivet juntou um talentoso grupo de etnólogos, incluindo Métraux, Leroi-Gourhan, Leenhardt, Griaule, Leiris, Schaeffner, Dieterlen, Paulme, Louis Dumont e Jacques Soustelle. Ele proporcionou o apoio institucional que, juntamente com os ensinamentos de Mauss, formaram o centro para uma emergente tradição de trabalho de campo. Para a maioria desses pesquisadores, a conexão entre arte e etnografia era crucial.

A modalidade de humanismo de Mauss e Rivet visualizava uma expansão e uma abertura de concepções locais da natureza humana. Nenhum período histórico ou cultural poderia afirmar que encarnava a humanidade em exposição no Musée de l’Homme. A espécie em sua totalidade seria representada ali, começando com a evolução biológica, passando pelas relíquias arqueológicas de antigas civilizações e terminando com um completo contingente de alternativas culturais reais. As diferentes raças e culturas do planeta deveriam ser exibidas em sucessão, dispostas em galerias organizadas sinteticamente, de um lado, e analiticamente, de outro. O *homme total* de Mauss seria pela primeira vez composto para a edificação do público. Também para a instrução do cientista, o Musée de l’Homme conteria extensos laboratórios de pesquisa e coleções científicas. Menos de 10% dessa coleção total estaria em exibição permanente (ver Rivière, 1968, 979; Rivet, 1948:110-118).

O casamento da ciência com a educação do público na perspectiva de um humanismo progressista adequava-se perfeitamente à visão de mundo de Rivet. Ele era um socialista com visão e conexões políticas e sociais necessárias para realizá-la. O Musée de l’Homme foi concebido como parte da Exposição Internacional de 1937, um símbolo dos ideais da Frente Popular. Rivet, cuja especialidade era arqueologia americana e pré-história, tendia a

ver a humanidade sob uma perspectiva evolucionária e difusionista, enfatizando o desenvolvimento biocultural de longa duração e a reconstrução de seqüências históricas através do colecionamento extensivo e da comparação de traços. Num antigo artigo sobre método, publicado em *Documents*, ele anunciou os temas subjacentes do museu dos seus sonhos (Rivet, 1929). No estudo do homem, escreve, as fronteiras entre etnografia, arqueologia e pré-história são “absolutamente artificiais”. (Numa versão posterior, ele acrescentaria a antropologia física ao conjunto). Igualmente artificiais são as classificações das realidades humanas de acordo com as divisões da geografia política. “A humanidade é um todo indivisível, no espaço e no tempo.” “A ciência do homem” não precisa mais ser dividida arbitrariamente. “É o momento de romper as barreiras. E é isso que o Musée de l’Homme tentou fazer” (Rivet, 1948:113). A mensagem política para 1937 era clara.

O Musée de l’Homme forneceu um ambiente liberal e produtivo para o crescimento da ciência etnográfica francesa. Seus valores principais eram cosmopolitas, progressistas e democráticos; uma das primeiras células da Resistência se formou dentro de seus muros, em 1940 (Blumenson, 1977). O museu estimulou a compreensão internacional e os valores globais, uma orientação que continuaria após a Segunda Guerra Mundial com o envolvimento de Rivière, Rivet, Griaule, Leiris, Métraux e outros etnólogos na UNESCO.¹² Sua tradição era cosmopolita, e havia permanecido congruente, em importantes aspectos, com o surrealismo etnográfico dos anos 20. Deve-se lembrar que o surrealismo tinha sido um fenômeno genuinamente internacional, com manifestações em cada continente. Ele forjou a articulação menos das diferenças culturais do que das diferenças humanas. O mesmo pode ser dito em geral da etnografia francesa.¹³ Mas embora partilhasse o escopo do surrealismo, o humanismo etnográfico do Musée de l’Homme não adotou aquela atitude corrosiva e de estranhamento do primeiro surrealismo diante da realidade cultural. O objetivo da ciência era, ao contrário, colecionar dados e artefatos etnográficos e exibi-los

em contextos reconstituídos e facilmente interpretáveis. Isto acarretou perdas, tanto quanto ganhos. Na verdade, é possível imaginar uma crítica surrealista etnográfica do Musée de l’Homme que apontasse tentativamente para uma forma – ou, antes, para uma atividade – de um humanismo mais flexível e menos autoritário.

As esculturas africanas do Musée de l’Homme estavam dispostas regionalmente, com objetos a elas relacionados, sua significação funcionalmente interpretada. Elas não encontravam um lugar ao lado dos Picasso do Musée d’Art Moderne, localizado poucas ruas adiante. Como vimos, os domínios emergentes da arte moderna e da etnologia estavam mais separados em 1937 do que uma década antes.¹⁴ Não é apenas um capricho questionar estas classificações aparentemente naturais. O que está em questão é a perda de um jogo disruptivo e criativo de categorias e diferenças humanas, uma atividade que não simplesmente exhibe e compreende a diversidade de ordens culturais, mas que espera abertamente, permite e na verdade deseja sua própria desorientação.

Tal atividade se perde na consolidação e na exibição de um conhecimento etnográfico estável. Nos anos 20, o conhecimento ostentado por uma etnografia mais jovem aliada ao surrealismo era mais excêntrico, mais informe, e disposto a deslocar as ordens de sua própria cultura – a cultura que construiu grandes museus de ciência etnográfica e de arte moderna.

O Musée de l’Homme abriu suas portas ao público em junho de 1938. Durante o verão anterior, uma curiosa alternativa havia sido criada por Bataille, Leiris, Roger Caillois e um grupo informal de intelectuais de vanguarda (alguns deles alunos de Mauss) que se autodenominavam o Collège de Sociologie. Embora o nome sugira a tradição de Durkheim, o renovado interesse do grupo no *Année Sociologique* envolvia um grau considerável de reinvenção. Sua inclinação para a sociologia (menos agudamente distinta da etnologia que na Inglaterra ou nos Estados Unidos) sinalizava a rejeição do que eles viam como uma excessiva identificação do surrealismo com a literatura e a arte, seu excessivo subjetivismo e

preocupação com a escrita automática, com a experiência individual do sonho e com a psicologia profunda. O Collège de Sociologie – que se reuniu, durante dois anos, na sala de jantar de um café do Quartier Latin, acabou por causa da dissensão interna e da irrupção da guerra – foi uma tentativa de reintegrar o rigor científico à experiência pessoal no estudo dos processos culturais. Como o autor das *Formas elementares da vida religiosa*, os fundadores do Collège estavam preocupados com aqueles momentos rituais em que as experiências fora do curso normal da existência podiam encontrar expressão coletiva, momentos em que a ordem cultural é tanto transgredida quanto rejuvenescida. Eles adotaram o conceito durkheimiano do sagrado para circunscrever esse domínio de recriação.

Se Durkheim havia descoberto as raízes da solidariedade social em exemplos etnográficos deslocados, tais como a “efervescência coletiva” dos ritos aborígenes, Bataille visualizava as expressões coletivas de transgressão e excesso na Paris contemporânea. Ele estava obcecado pelo poder do sacrifício e pela Place de la Concorde, que ele esperava reivindicar como um espaço para os atos rituais organizados pelo Collège. Caillois, mais moderado, estava envolvido na pesquisa que resultaria em *L’homme et le sacré* (1939). Ele daria palestras no Collège durante “*la fête*”, um tour das culturas mundiais, baseando-se em seus professores, Mauss, Georges Dumézil e Marcel Granet, assim como nos etnógrafos A. P. Elkin, Daryll Forde e Maurice Leenhardt. O diferente sentido do *sacré* de Caillois incluía expressões rituais do caos primordial, excesso, cosmogonia, fertilidade, depravação, incesto, sacrilégio e paródias de todo tipo. Embora compartilhassem o interesse de Durkheim na constituição da ordem coletiva, os membros do Collège de Sociologie tendiam a focalizar os processos regenerativos de desordem e as necessárias irrupções do sagrado na vida cotidiana. Desse ponto de vista, as atividades críticas subversivas da vanguarda podiam ser vistas como essenciais para a vida da sociedade; a posição circunscrita da “arte” na cultura moderna poderia ser transcendida, ao menos programaticamente.

É difícil generalizar a respeito do Collège, um grupo tão idiossincrático e de curta duração. Leiris, por exemplo, estava preocupado não com ritos coletivos, mas sim com aqueles momentos autobiográficos nos quais a articulação entre *self* e sociedade pode ser trazida à consciência. Para este fim ele cultivava uma espécie de metódica *gaucherie*, uma inabilidade permanente para se ajustar. Sua principal contribuição ao Collège (antes de se desligar por causa de escrúpulos quanto a padrões pouco rigorosos de evidência e o perigo de se estar fundando uma “panelinha”) foi um ensaio intitulado “O sagrado na vida cotidiana” (1938b). Nesse texto, uma ponte entre a etnografia e o auto-retrato, Leiris esboçou muitos dos tópicos que mais tarde desenvolveria em *La règle du jeu* (1948-1976). Objetos de uma atração incomum (o revólver de seu pai), zonas perigosas (pistas de corrida), locais tabu (o quarto dos pais), locais secretos (o banheiro), palavras e frases com uma ressonância especial e mágica – essa espécie de dados evocariam “aquela atitude ambígua ligada à abordagem de algo tanto atrativo quanto perigoso, prestigioso e rejeitado, aquela mistura de respeito, desejo e terror que pode ser considerada como a marca psicológica do sagrado” (Leiris, 1938b:60).

Em *L’Afrique fantôme* (1934), Leiris questionou agudamente certas distinções científicas entre práticas “subjetivas” e “objetivas”. Por que, ele se perguntava, minhas próprias reações (meus sonhos, reações corporais, etc) não são parte importante dos “dados” produzidos pelo trabalho de campo? No Collège de Sociologie ele vislumbrou a possibilidade de uma espécie de etnografia analiticamente rigorosa e poética, centrada não no outro, mas no *self*, em seu peculiar sistema de símbolos, rituais e topografias sociais. A exceção seria feita para iluminar a regra sem confirmá-la. Baseando-se no trabalho de Robert Hertz, Leiris e seus colegas cultivavam um sentido *gauche* do sagrado. No caso de Leiris, esta atitude gerou uma extensa obra de auto-retrato, um desajeitado e sempre imperfeito processo de socialização, cujo título, *La règle du jeu*, expressaria a ambígua ambidestria que o Collège se preocupava em investigar. Desde o fim da década de 30, no entanto, Leiris

manteve seu trabalho literário e etnográfico rigorosamente em separado. Seu provocativo diário de campo, *L'Afrique fantôme*, permanece como um exemplo isolado de etnografia surrealista.¹⁵

O Collège de Sociologie era freqüentado por um público diverso, que incluía Jean Wahl, Pierre Klossowski, Alexandre Kojève, Jean Paulhan, Jules Monnerot e Walter Benjamin. Por muito tempo tema de lendas e informações truncadas, o Collège pode agora ser discutido com algum grau de segurança graças ao trabalho de Denis Hollier (1979), que reuniu virtualmente cada vestígio documental que restou de sua existência.¹⁶ O quadro é complexo e, de vários modos, ainda misterioso; é suficiente aqui enumerar as preocupações do Collège que repercutem os temas do que chamei de surrealismo etnográfico – preocupações que ainda ocupam as margens das ciências humanas.

Os membros do Collège lutavam de forma exemplar contra a oposição entre conhecimento individual e social (Duvignaud, 1979:91). Embora nunca tenham conseguido resolver satisfatoriamente a tensão entre o rigor científico e as reivindicações do ativismo, eles no entanto resistiram a qualquer compromisso fácil com um lado ou outro. O Collège tinha em vista uma “etnologia do cotidiano” crítica, na formulação de Jean Jamin, que podia repercutir simultaneamente na sociedade e num grupo de pesquisadores ativistas constituídos como uma espécie de vanguarda, ou corpo iniciatório. No resumo de Jamin:

As noções de distanciamento, exotismo, representação do outro e diferença são infletidas, retrabalhadas, reajustadas em função de critérios não mais geográficos ou culturais, mas de natureza metodológica e mesmo epistemológica: tornar estranho o que parece familiar; estudar os rituais e os locais sagrados de instituições contemporâneas com a minuciosa atenção de um etnógrafo “exótico”, e usando seus métodos; tornar-se observador observando aqueles outros que são nós mesmos – e, no limite, esse outro que é cada um para si mesmo... A irrupção do sociólogo no campo de sua pesquisa, o interesse devotado à sua

experiência, provavelmente constitui o aspecto mais original do Collège. (1980:16)

O Collège de Sociologie, em sua concepção de uma ciência ativista e de vanguarda, em sua dedicação em transpassar o verniz do profano, em sua *gaucherie* e em suas por vezes grandiosas ambições, era um tardio eco dos anos 20 marcados pelo surrealismo. Ele oferece um exemplo particularmente notável daquela dimensão do surrealismo que lutou contra a corrente da arte e da ciência modernas para desenvolver uma crítica cultural assumidamente etnográfica.

Se o Collège era instável, *ad hoc*, e amadorístico, o Musée de l'Homme carregava todas as marcas de um saber oficialmente sancionado, científico e monumental. Num ambivalente relato sobre a inauguração da instituição onde ele trabalharia pelas próximas três décadas, Leiris refletiu sobre o paradoxo de um museu dedicado às artes da vida. O perigo, escreveu, era que, “a serviço daquelas duas abstrações chamadas arte e ciência, tudo aquilo que é fermentação vital” seja “sistematicamente excluído”. Embora louvando os objetivos progressistas e humanistas da nova museologia etnográfica, Leiris se permitiu um olhar pesaroso para trás, para o velho Museu Trocadéro, com seu ambiente distinto e um “certo ar familiar (em que faltava a rigidez didática)” (1938a:344).

Na fachada do Musée de l'Homme, em letras douradas, estão gravadas palavras de Paul Valéry (mais abaixo está a estátua de um homem musculoso subjugando um búfalo):

Todo homem cria sem que se dê conta disso, assim como respira. Mas o artista está ciente de seu próprio ato de criação. Seu ato envolve todo o seu ser. Ele se fortalece através de sua bem-amada dor.

[A arte, agora uma essência universal, é exposta e aprovada por um bom senso idealista e confiante. Uma versão particular de autenticidade humana, representando interioridade pessoal e agonia romântica, é projetada para o resto do planeta. Todas as pessoas

criam, amam, trabalham, cultuam. Uma “humanidade” completa e estável é confirmada.¹⁷ Tal totalidade pressupõe uma omissão, a excluída fonte da projeção. O que não estava exposto no Musée de l’Homme era o Ocidente moderno, sua arte, suas instituições e técnicas. Assim, as ordens do Ocidente estavam presentes por toda parte no Musée de l’Homme, exceto nas exposições. Um impacto importante foi perdido nas bem classificadas salas, pois o museu estimulava a contemplação da humanidade como um todo, vista, como se fosse, à distância, plácida e tolerantemente. A identidade entre o Ocidente e seu “humanismo” nunca foi exibida ou analisada, nunca foi assunto em pauta.

Falar do “homem” e do “humano” é correr o risco de reduzir diferenças contingentes a um sistema de essências universais. Mais ainda, a autoridade a que se arroga o humanista raramente é questionada. Como Maurice Merleau-Ponty indicaria: “A nossos próprios olhos, o humanismo ocidental é o amor pela humanidade, mas para outros ele é meramente o costume e a instituição de um grupo de homens, sua senha, e algumas vezes seu grito de guerra” (1947:182). Os problemas associados a uma visão humanista (ou antropológica) se tornaram mais tarde bastante visíveis. Vozes do Terceiro Mundo agora questionam o direito de qualquer tradição intelectual local construir um museu da humanidade (ver, por exemplo, Adotevi, 1972-73); e na França críticos culturais radicais anunciaram com equanimidade a morte do homem. Não posso me deter aqui nas ambigüidades de tais análises do Ocidente humanista e seus discursos globais. Deveríamos ser mais prudentes, em todo caso, e não abandonar de maneira muito rápida a visão de um Mauss ou de um Rivet – um humanismo que ainda oferece espaço para a resistência à opressão e uma necessária recomendação de tolerância, compreensão e generosidade.

Cultura/collage

Enfatizar, como fiz, a natureza paradoxal do conhecimento etnográfico não é necessariamente abandonar a tese de uma

intercomunicação humana, embora signifique questionar qualquer fundamento estável ou essencial de similaridade humana. O humanismo antropológico e o surrealismo etnográfico não precisam ser vistos como mutuamente exclusivos; eles são talvez melhor entendidos como antinomias no interior de uma problemática e transitória situação histórica e cultural. Apresentando esquematicamente o contraste, podemos dizer que o humanismo antropológico parte do diferente e o faz – através do ato de nomeá-lo, de classificá-lo, de descrevê-lo e de interpretá-lo – compreensível. Ele o familiariza. Uma prática etnográfica surrealista, ao contrário, ataca o familiar, provocando a irrupção da alteridade – o inesperado. Cada uma dessas atitudes pressupõe outra; ambas são elementos no interior de um complexo processo que gera significados culturais, definições de nós mesmos e do outro. Esse processo – um jogo permanente e irônico de similaridade e diferença, do familiar e do estranho, do próximo e do distante – é, como venho argumentando, característico da modernidade global.

Ao explorar essa situação me detive na prática do surrealismo etnográfico, prestando menos atenção ao seu inverso, a etnografia surrealista. Aqui vão algumas hipóteses sobre esta última. Não há exemplos puros, exceto talvez *L’Afrique fantôme*, de Leiris; mas gostaria de sugerir que procedimentos surrealistas sempre estão presentes em trabalhos etnográficos, ainda que raras vezes explicitamente reconhecidos. (Ver, por exemplo, o adendo ao final deste texto). Notei alguns deles na perspectiva documentária de Griaule. Em termos mais gerais, o mecanismo da *collage* pode servir como um útil paradigma. Em todo curso introdutório de antropologia, e na maioria das etnografias, são produzidos momentos nos quais distintas realidades culturais são retiradas de seus contextos e submetidas a uma perturbadora proximidade. Por exemplo, nas Ilhas Trobriand de Malinowski, o comportamento que rotulamos como economia ou comércio é identificado com a mágica e o mito da canoa. Bens de troca ritual, os *vaygu’a* (colares de conchas) são colocados lado a lado com as jóias da Coroa britânica. Mesmo o ato de traduzir um sistema estrangeiro de parentesco para o

domínio conceitual do casamento ocidental é provocar um efeito de estranhamento; mas é essencial distinguir esse momento de justaposição metonímica de sua seqüência usual, um movimento de comparação metafórica no qual fundamentos consistentes para similaridade e diferença são elaborados.

O momento surrealista em etnografia é aquele no qual a possibilidade de comparação existe numa tensão não-mediada com a mera incongruência. Este momento é repetidamente produzido e suavizado no processo da compreensão etnográfica. Mas ver esta atividade nos termos de uma *collage* é manter à vista o momento surrealista – a alarmante co-presença na mesa de dissecação de Lautréamont. A *collage* traz para o trabalho (aqui, o texto etnográfico) elementos que continuamente proclamam sua condição estrangeira ao contexto da apresentação. Esses elementos – como um recorte de jornal, ou uma pena – são marcados como reais, como coletados, ao invés de inventados pelo escritor-artista. Os procedimentos de a) recortar e b) montar são com certeza básicos em qualquer mensagem semiótica; aqui eles *são* a mensagem. Os cortes e suturas do processo de pesquisa são deixados à “mostra; não há nenhuma suavização ou fusão dos dados crus do trabalho em uma representação homogênea. Escrever etnografias a partir do modelo da *collage* seria evitar a representação de culturas como todos orgânicos ou como mundos unificados e realistas, sujeitos a um discurso explanatório contínuo. (*Naven*, de Gregory Bateson, é pioneiro nesse sentido, e, no gênero, um inclassificável exemplo do que estou sugerindo aqui. Sobre *Naven*, como um experimento de escrita etnográfica, ver Marcus 1980:509 e 1985). A etnografia como *collage* deixaria manifestos os procedimentos construtivistas do conhecimento etnográfico; ela seria uma montagem contendo outras vozes além da do etnógrafo, assim como exemplos de evidências “encontradas”, dados não totalmente integrados na interpretação organizadora do trabalho. Finalmente, ela não ignoraria aqueles elementos da outra cultura que transformam a própria cultura do investigador distintamente incompreensível.

Os elementos surrealistas da etnografia moderna tendem a passar despercebidos por uma ciência que se vê engajada na redução das incongruências mais do que, simultaneamente, em sua produção. Mas todo etnógrafo não é um pouco surrealista, um reinventor e um “recombinador” de realidades? A etnografia, a ciência do risco cultural, pressupõe um constante desejo de ser surpreendido, de desfazer sínteses interpretativas, e valorizar – quando surge – o inclassificável, o inesperado outro.

O surrealismo etnográfico e a etnografia surrealista são construções utópicas; eles misturam e zombam das definições institucionais de arte e ciência. Pensar o surrealismo como etnografia é questionar o papel central do “artista” criativo, o gênio-xamã descobrindo realidades mais profundas no domínio psíquico dos sonhos, mitos, alucinações e escrita automática. Esse papel é bem diferente daquele do analista cultural, interessado em montar e desmontar os códigos e convenções comuns. O surrealismo unido à etnografia resgata sua antiga vocação de política cultural crítica, uma vocação perdida em desenvolvimentos ulteriores (Max Ernst devotando suas energias para desenhar uma onírica cama de casal para Nelson e Happy Rockefeller, a produção geral de “arte” para o “mundo da arte”).

[A etnografia, combinada com o surrealismo, não pode mais ser vista como a dimensão empírica, descritiva da antropologia, uma ciência geral do humano. Tampouco é a interpretação das culturas, pois o planeta não pode ser visto como dividido em distintos e textualizados modos de vida. A etnografia mesclada de surrealismo emerge como a teoria e a prática da justaposição. Ela estuda, ao mesmo tempo em que é parte da invenção e da interrupção de totalidades significativas em trabalhos de importação-exportação cultural.]

[Dois exemplos finais (parábolas) de justaposição e invenção no moderno sistema mundial; ambos evocam uma atitude etnográfica surrealista. O primeiro é talvez muito familiar. Por volta de 1905, Picasso adquire uma máscara da África ocidental.]

Ela é bonita, toda planos e cilindros. Ele descobre o cubismo. (Outras versões da história localizam a epifania no velho “Troca”). Muita tinta foi gasta para tentar dar conta do papel da escultura africana na emergência do cubismo. Terá Picasso reconhecido primeiramente uma afinidade formal? *L’art nègre* era essencialmente *raisonnable*, tal como ele uma vez afirmou? Ou ele foi movido – como ele próprio sugeriu bem depois – por uma “mágica” quase religiosa sentida em relação à arte africana? O debate continua (ver Rubin, 1984b:268-336; Foster, 1985:181-208). Sejam quais forem as inspirações e afinidades que possam ser retrospectivamente construídas por ou para Picasso, parece claro que os exóticos objetos que ele coletou eram instrumentos talhados para realizar tarefas específicas: os projetados olhos cilíndricos de uma máscara Grebo, por exemplo, sugerindo a boca de uma guitarra de metal. Uma solução cubista para vários problemas de composição, sem dúvida, teriam surgido mesmo sem as máscaras; mas o fato de que Picasso, Derain e outros notaram e apreciaram os artefatos africanos naquele momento histórico é significativo. Algo novo estava ocorrendo na presença de algo exótico. É um processo comum; por exemplo, a casa de Monet em Giverny estava repleta de gravuras japonesas. Por volta de 1920, quando *l’art nègre* estava em voga, um inquérito seria patrocinado sobre o tema. Picasso replicou com uma tirada famosa: “*L’art nègre? Connais pas!*”. Sem dúvida ele tinha pouco interesse na África *per se*. Não havia nada essencialmente *nègre* nas máscaras que ele achava poderosas e instrutivas quinze anos antes. Elas vieram a propósito para fazer uma diferença.

Meu segundo exemplo vem das Ilhas Trobriand. Ele ocorre no clássico filme etnográfico feito por Jerry Leach e Gary Kildea com a colaboração de um movimento político local de Trobriand: *Trobriand cricket: an ingenious response to colonialism*. Este jogo de cavalheiros, trazido por missionários ingleses no tempo em que Malinowski estava em cena, foi apropriado e reinventado. Ele agora é uma guerra lúdica, uma exibição sexual extravagante, competição e aliança políticas, uma paródia. Algo surpreendente

foi elaborado a partir de elementos da tradição, com base no jogo dos missionários, que virou uma “bobagem”, trabalhando com símbolos retirados da ocupação militar das ilhas durante a Segunda Guerra Mundial. O filme nos leva a um estonteante cenário de corpos brilhantes de pintura, enfeitados com penas, bolas e bastões. No meio de tudo isso, numa cadeira, senta-se o juiz, calmamente influenciando o jogo com seus encantamentos mágicos. Ele está mascando noz-de-areca, que retira de um recipiente em seu colo. É uma sacola Adidas, de plástico azul brilhante. É bonita.

Talvez alguma familiaridade com o surrealismo etnográfico possa nos ajudar a ver a sacola de plástico azul Adidas como parte do mesmo tipo de processo cultural inventivo, como as máscaras africanas que em 1907 de repente apareceram junto aos corpos cor-de-rosa das *Demoiselles d’Avignon*.

Dados dadá – Um adendo

“*Era-se livre para ir e ocupar a sombra de outro homem.*”

(Extraídos de *Headhunters about themselves: an ethnographic report from Irian Java*. Indonésia, de J. H. M. C. Boelaars. The Hague: Martinus Nijoff, 1981, p. 67-69).

Aqui vai uma lista de notas sobre as várias partes do corpo humano.

1. O cabelo, *muku-rumb*, chamava a atenção quando alguém estava doente e durante a cerimônia de iniciação das crianças. Em ambos os casos o cabelo era raspado, mas no último caso era substituído por ornamentos. O cabelo de uma cabeça capturada era usado para decorar lanças e fazer cintos, *qowa*, para os grandes caçadores de cabeças.

2. O rosto pode ser pintado para as celebrações. Eles faziam uso de um padrão borboleta, *rur-dokák*. Pintando as partes em volta dos olhos em cores brilhantes, estes ficavam parecendo os pontos negros das asas de uma borboleta.

3. Os olhos, *kind*, podem representar uma pessoa, tal como está enfatizado no conselho: “O sagu do casamento deve ser dado sob os olhos do sol, *tapaq-kind-kan*”.

4. A orelha está associada ao ato de se usar o cérebro. Uma pessoa estúpida é uma pessoa sem orelhas, *mono-ain-mbék*. A expressão *mono-koame*, há uma orelha, significa “nós também somos capazes de pensar”.

5. O nariz, *tamangk*, era especialmente adornado com pedaços de concha e garras de pássaros. *Tamangk qana*, nariz duro, é um rosto sombrio e determinado.

6. A boca, *mém*, está sempre associada ao ato de comer. *Mèm rènggèmbak*, boca grande, não se refere a uma pessoa despudorada mas a um glutão. A boca tem uma função especial no costume de encher a boca de água e espargi-la sobre a face de uma pessoa que perdeu a consciência. Os gestos de mostrar a língua ou de cuspir no chão aos pés de alguém são insultos que levam a brigas. A língua é também considerada uma fina iguaria (tal como é a parte arredondada do polegar) para os canibais.

7. Dar de ombros não é uma expressão de ignorância, mas sim de medo. Na presença dos homens, as mulheres podem ficar juntas com os ombros encolhidos, como um sinal de decência, mas os homens são mais sabidos que elas. Eles dizem: “se elas estivessem sozinhas com um homem, elas todas gostariam de fazer sexo”.

8. Esfregar o queixo ou o nariz, tal como entre os asmat, não é um costume jaqai de saudação. Eles costumam pousar a mão direita na mão esquerda do outro, que então apertava os dedos do primeiro. Os homens se beijam nas bochechas mas não beijam nenhuma mulher, nem mesmo suas próprias esposas. As mulheres usualmente não se beijam.

9. A respiração não está associada com a noção de espírito. Respirar prova que alguém ainda está vivo.

10. As mulheres enfeitam a parte superior de seus braços e o espaço entre os seios com escarificações. As garotas alegremente

sofrem qualquer dor para terem aquelas marcas. Os homens são interessadíssimos nos seios, *abur*, e no tamanho dos genitais femininos, *jo*. As mulheres, por sua vez, fofocam sobre as barrigas, *kandöm*, e os ânus, *mo*, dos homens. Estas partes do corpo sempre apareciam na minha lista de palavras ofensivas.

11. As crianças não podem tocar a parte de dentro das coxas de suas mães. A “parte de dentro das coxas de sua esposa” era o lugar onde o ancestral *Kapaqait* pegou as sementes para plantar vegetais. Os pelos púbicos das mulheres e as fibras de seus períneos eram fumadas no cachimbo da paz. Eles falavam que o hímen deveria permanecer intocado até o fim da primeira menstruação. O esperma e a urina podiam ser usados como remédios. O mito de *Ujoqot* conta como ele criou o ser humano bezuntando um coco com seu esperma.

12. O ânus, *mo*, tinha uma cobertura especial, uma cauda, *èk*, feita de fibras. Quando um homem ficava doente, sempre perguntava se ele estava se deitando decentemente. Tocar o ânus de um homem era tanto um apelo à sua força como um insulto seriíssimo. Soltar gases provava que alguém havia comido demais. Se isso acontecesse na presença de homens, apenas, não tinha problema; mas na presença de mulheres, especialmente na presença da própria esposa, podia ser perigoso para eles ou para ela. As mulheres corriam o risco de serem mortas se olhassem para os excrementos de seus maridos. Os maridos temiam suas reclamações intermináveis sobre comer demais.

13. O pênis, *paqadi*, ou os pelos púbicos de um homem, despertavam menos atenção. Eles não usavam nada para cobri-lo. O termo *paqadi*, pênis, era sempre ouvido como expletivo. A coisa mais boba que uma pessoa podia fazer, diziam, era ferir seu próprio ânus ou pênis.

14. O fluido que escorria de um cadáver não era usado para qualquer propósito especial. A única coisa que acontecia após um corpo entrar em decomposição era que se dizia às crianças para pisar fortemente o chão onde a plataforma de cremação havia ficado. Dessa forma, elas se tornariam os verdadeiros sucessores do morto.

15. Acreditava-se que o odor do corpo, especialmente o dos sovacos, tinha um poder defensivo especial contra os espíritos. A sombra de uma pessoa não merecia qualquer atenção. Era-se livre para ir e ocupar a sombra de outro homem.

Notas

- Sou grato a Renato Rosaldo por me chamar a atenção para a lista de Boelaars. “Borges”, disse ele, “não poderia melhorá-la”.
- Malinowski estava interessado pelo que chamava de “coeficiente de esquisitice” nas descrições de outras culturas. Este deveria sempre ser contrabalançado, no entanto, pelo “coeficiente de realidade”. Outros modos de vida deveriam se tornar reais e compreensíveis, preservando ao mesmo tempo um sentido de sua estranheza e diferença. Um modo de preservar esta estranheza era incluir dados não totalmente contextualizados – fatos casuais, esquisitos, *imponderabilia*. Etnografias realistas, pensava Malinowski, deveriam manter um equilíbrio produtivo entre os coeficientes de excentricidade e de realidade, deixando os leitores estabelecerem um círculo hermenêutico (e feliz) entre plausibilidade e surpresa, coerência e pequenos fragmentos de dados. Mas o equilíbrio interpretativo às vezes escapa; e quando isso ocorre, a imagem do outro se desintegra em coleções parciais de fatos e declarações justapostas de fontes heterogêneas. Os processos de listar, selecionar e agrupar pelos quais certos tipos de informação emergem como significativos se tornam repentinamente visíveis.
- As listas etnográficas tendem a induzir a devaneios, como o fazem os “hotéis”, “hábitats” e “museus” de Joseph Cornell: pássaros e relógios, mapas estelares, rolamentos, cachimbos, partes do corpo... Uma beleza inesperada pode ser encontrada em classificações ou frases tais como “o fluido que escorria de um cadáver em decomposição não era usado para qualquer propósito especial”, ou “tocar o ânus de um homem era tanto um apelo à sua força como um seriíssimo insulto”.
- Boelaars foi missionário-etnógrafo e linguísta (Padre do Sagrado Coração) por cerca de dez anos na parte indonésia da Nova Guiné.

- As etnografias geram múltiplas leituras. Por exemplo, os trobriandeses estão livres para ler os relatos de Malinowski sobre sua cultura como paródias. Selecionando frases individuais de qualquer descrição cultural, pode-se facilmente produzir séries como a de Boelaars.
- Quando o “coeficiente de esquisitice” se descola do “coeficiente de realidade”, o resultado é um novo tipo de exotismo. A estranheza que é produzida não é inerente à cultura ou ao mundo das pessoas representadas. Esse exotismo é diferente de modalidades anteriores – romântica, orientalista e poética – pois o que se tornou irredutivelmente curioso é não mais o outro, mas a própria descrição cultural.
- “Às dez eu fui para Tegava, onde tirei fotos de uma casa, de um grupo de garotas e do *wasi*, e estudei a construção de uma nova casa” (O diário em trobriand de Malinowski).
- O que se precisa, portanto, é de uma etno(GRÁFICA) poética...

Notas

- ¹ O uso amplo que faço desse termo coincide grosseiramente com a visão de Susan Sontag (1977) sobre o surrealismo como uma difusa – e talvez dominante – sensibilidade moderna. Para um tratamento que distingue a tradição específica que estou discutindo do movimento de Breton, ver Jamin, 1980. Uma “correção” para o presente texto, reafirmando definições estritas tanto do surrealismo quanto da etnografia, pode ser encontrada em Jamin, 1986.
- ² A pesquisa sobre o terreno comum da ciência social e da vanguarda no século XX ainda está num estágio bastante acanhado. Desse modo, minha discussão é bem preliminar. Sobre o contexto francês, ver Boon, 1972; Duvignaud, 1979; Hollier, 1979; Jamin, 1979, 1980; Lorau, 1974; e Tiryakian, 1979.
- ³ Citado em Sontag (1977:204). O incisivo estudo de Paul Fussell, *The Great War and modern memory*, também enfatiza a Primeira Guerra como a iniciação de uma geração num mundo fragmentário, “modernista”.

- 4 Jornal do então Partido Socialista (N. Org.).
- 5 Esta tradição é visível na *Hommage à Georges Bataille*, publicada em 1963 por *Critique*, que inclui ensaios de Alfred Métraux, Michel Leiris, Raymond Queneau, André Masson e Jean Wahl, da geração pré-guerra, e de Michel Foucault, Roland Barthes e Philippe Sollers, da emergente tradição crítica. (Outra consequência do surrealismo etnográfico que não pode ser mais explanada aqui é a sua conexão com o modernismo do Terceiro Mundo e com o nascente discurso anticolonial. É suficiente mencionar alguns nomes famosos, como Aimé Césaire (grande amigo de Leiris), Octavio Paz e Alejo Carpentier, que foi colaborador do jornal *Documents*).
- 6 A tentativa mais elaborada de Lévi-Strauss nesta linha está em sua brilhante *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss* (1950). Para uma correção dessa abordagem, veja Maurice Leenhardt, 1950.
- 7 Meu relato está baseado em grande medida em comunicações pessoais de Georges-Henri Rivière e em seus dois depoimentos (1968, 1979). Ver também Paulme, 1977, e Jamin, 1982a.
- 8 Sobre essa *négrophilie*, ver Laude, 1968:528-539; e também Leiris, 1968 e Blachère, 1981. Para um exemplo particularmente revelador, ver *Le nègre*, de Philippe Soupault (1927). O *nègre* de Soupault é um tipo de força destrutivo-regeneradora, mais nietzscheana que afro-americana.
- 9 Said minimiza as avaliações positivas do exótico, frequentemente associadas a tais projeções (ver Said, 1978, e Clifford, 1988, cap.11).
- 10 De acordo com os cálculos orgulhosos de Rivet e Rivière no segundo número de *Minotaure* (1933), 3.500 “objetos etnográficos” foram coletados, juntamente com 6 mil fotografias, uma grande coleção de pinturas abissínicas, 300 manuscritos e amuletos, notações de 30 línguas e dialetos, e centenas de registros, “observações etnográficas”, espécimes de plantas, etc. Este “butim” da expedição, nas palavras de Rivet e Rivière, era a expressão pública de uma missão bem-sucedida. Barthes (1957:140) dissecou a palavra missão; chama-a de um “termo mana” imperial, que pode ser aplicado a qualquer empreendimento colonial, dando-lhe uma aura redentora e heróica.
- 11 Este relato deverá servir como uma correção à tendência de Douglas a retratar Griaule e a tradição francesa geralmente como formalistas e enamorados de sistemas abstratos. E deve reforçar também sua sugestiva aproximação entre a cultura dogon e o surrealismo. Sobre essa correspondência ver também a imaginativa alocação dos dogon ao lado de Charles Fourier na Paris de 1920 por Guy Davenport (1979). Davenport, Guy, 1979. Au tombeau de Charles Fourier. In: *Da Vincis's Bicycle*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- 12 Duas publicações típicas da UNESCO são *Interrelations of cultures* (Inter-relações de culturas, 1953), com colaborações de Griaule e Leiris, e *Race and history* (Raça e história), de Claude Lévi-Strauss (1952).
- 13 Uma concepção implicitamente surrealista (“antropológica”) da mente como uma fonte criativa, capaz de gerar toda a gama de expressões humanas – tanto existentes quanto potenciais, tanto míticas quanto racionais – encontra talvez sua maior expressão programática no *esprit humain* estruturalista de Lévi-Strauss.
- 14 A separação não era conseguida sem um esforço consciente. De acordo com Michel Leiris (em comunicação pessoal), no Musée de l'Homme Rivet impôs uma injunção formal contra o tratamento estético dos artefatos. A nova instituição tinha de purgar o legado do Trocadéro e dos anos 20, um período em que os contextos da ciência e da arte se misturavam. O tabu de Rivet permaneceu em vigor até os anos 60.
- 15 Um ensaio que ressalta as dimensões “etnográficas” da carreira de Leiris é Clifford, 1986c, do qual partes desta discussão foram adaptadas. Chaney e Ickering (1986a,b) oferecem um rico relato de outro possível exemplo de “etnografia surrealista”: *Mass observation*, o projeto britânico de documentário social de 1937-1943. Instigado por Charles Madge, um jornalista e escritor surrealista, Tom Harrison, um etnógrafo e ornitólogo, e Humphrey Jennings, um cineasta de filmes documentários e pintor surrealista, *Mass observation* focaliza uma ampla etnografia da cultura popular britânica, concebida como um mundo não-familiar e exótico. Seu objetivo era mobilizar etnógrafos de todas as classes numa democrática expansão da consciência social e um constante

intercâmbio de observações. Tal como Madge e Jennings disseram, estas observações, “embora subjetivas, tornam-se objetivas porque a subjetividade do observador é um dos fatos sob observação” (citado em Chaney e Pickering, 1986a:47). O projeto antecipou concepções posteriores de uma etnografia reflexiva e uma antropologia como crítica cultural (ver Marcus e Fischer, 1986; Jackson, 1987). As misturas específicas de objetivos sociais, estéticos e científicos dos movimentos “documentários” da França, da Inglaterra e dos Estados Unidos no período entre-guerras merece uma comparação sistemática (Ver também Stott, 1973).

- 16 A coleção inclui textos de Bataille, Caillois, Guastalla, Klossowski, Kojève, Leiris, Lewitsky, Mayer, Paulhan e Wahl, com extensos comentários do editor. Sobre o Collège, ver também Lourau, 1974, e uma excelente análise em Jamin, 1980.
- 17 Para uma aguda crítica destas afirmações, ver *La grande famille des hommes*, em Barthes, 1957.

PODER E DIÁLOGO NA ETNOGRAFIA: A INICIAÇÃO DE MARCEL GRIAULE

Na verdade, o sociólogo e seu “objeto” formam uma dupla em que cada um deve ser interpretado através do outro, e em que a relação deve ela mesma ser entendida como um momento histórico.

Sartre, Critique de la raison dialectique.

Marcel Griaule era um personagem autoconfiante e teatral. Ele começou sua carreira como aviador nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial. (Mais tarde, em 1946, como professor da primeira cadeira de Etnologia na Sorbonne, ele daria aulas vestido com seu uniforme de oficial da Força Aérea). Um enérgico entusiasta do trabalho de campo, ele o representava como a continuação – por meios científicos – de uma grande tradição de aventura e exploração (1948c:119). Em 1928, encorajado por Marcel Mauss e pelo lingüista Marcel Cohen, Griaule passou um ano na Etiópia. Ele retornou, ávido por uma nova expedição, e seus planos deram frutos dois anos depois, na famosa Missão Dakar-Djibouti, que por vinte e um meses atravessou a África do Atlântico ao Mar Vermelho, ao longo da margem inferior do Saara. Em grande parte um empreendimento de coleta para museus, a expedição também desenvolveu prolongadas estadias etnográficas no Sudão francês (Mali), onde Griaule foi o primeiro a fazer contato com os dogon de Sanga, e na Etiópia (região de Gondar), onde a expedição permaneceu por cinco meses. Os nove membros da missão (alguns dos quais participaram de forma intermitente)