

SURREALISMO E ETNOGRAFIA

RELAÇÕES ANTIGAS, DEBATES ACTUAIS*

por

Tiago Neves**

Abstract: this essay aims at highlighting the early links between surrealism and ethnography, and the ways in which such links have produced debates relevant for contemporary ethnographic practice. Drawing on the surrealist-ethnographic magazine *Documents*, on the work of Walter Benjamin, and on issues of visual representation, a brief analysis of post-modern critiques of anthropological work is presented.

1. INTRODUÇÃO

Surrealismo e etnografia podem parecer, à primeira vista, termos que remetem para mundos totalmente diversos. Qual é a relação, por exemplo, entre um quadro de Salvador Dalí e trabalho de terreno desenvolvido por um antropólogo (ou etnógrafo) numa terra distante, num território habitado por uma tribo de que pouco conhece? Colocada deste modo, a questão afigura-se estranha, dir-se-ia mesmo “surrealista” (de acordo com um entendimento comum, contudo enganador, do termo). A relação entre surrealismo e etnografia não se dá a conhecer através de questões colocadas desta forma crua. É necessária, em primeiro lugar, uma análise histórica dos paralelismos entre os desenvolvimentos do movimento surrealista e da pesquisa etnográfica. Em segundo lugar, é preciso interpretar e contrastar linguagens, atitudes e objectivos que, embora possuam um *background* comum, não são necessariamente idênticos.

* Este artigo constitui uma versão traduzida, revista e adaptada de um ensaio efectuado no âmbito da Cadeira *Literature and Anthropology*, no quadro de um MA concluído no Goldsmiths' College, Universidade de Londres, em 1997.

** Docente da Universidade Lusófona, Lisboa.

Procurarei mostrar que o desvendar da relação entre etnografia e surrealismo não é uma iniciativa fútil. De facto, muito embora referências explícitas ao surrealismo em manuais de etnografia sejam raras – e vice-versa – houve tempos e lugares em que se desenvolveram em proximidade, e essa proximidade gerou abordagens e debates com algum relevo actual – pelo menos para a prática etnográfica. Abordarei esses aspectos mais adiante; antes de prosseguir, contudo, creio ser conveniente esclarecer a minha posição relativamente às questões a abordar.

Tenho graus desiguais de conhecimento sobre o surrealismo e a etnografia. Uma formação académica em ciências sociais e alguma experiência de trabalho em etnografia urbana fazem-me sentir mais à vontade no domínio da etnografia que no do surrealismo. As páginas que se seguem devem então ser lidas como incursões iniciais de um etnógrafo no terreno do surrealismo e não como uma discussão madura das relações entre ambos. O ponto de partida para todos os debates desenvolvidos ao longo do ensaio reside numa preocupação com o método e a estratégia da etnografia, com questões éticas e autorais das produções etnográficas.

Em jeito de conclusão deste preâmbulo, acrescento que sigo a interpretação que James Clifford faz do termo “surrealismo” no seu artigo “On Ethnographic Surrealism”, o texto que primeiro me chamou a atenção para as relações entre etnografia e surrealismo: “Utilizo o termo surrealismo num sentido claramente alargado, correspondendo a uma estética que valoriza fragmentos, conjuntos curiosos, justaposições inesperadas – isto é, a uma estética que tem por fim provocar a manifestação de realidades extraordinárias retiradas dos domínios do erótico, do exótico e do inconsciente” (1988: 118).

2. UM EXEMPLO DAS LIGAÇÕES INICIAIS ENTRE O SURREALISMO E A ETNOGRAFIA: A REVISTA *DOCUMENTS*

É este sentido lato do termo “surrealismo”, bem como a noção de que nem o surrealismo nem a etnografia são entidades estáveis e rigidamente definidas, que possibilita a Clifford (idem: 118) – e a mim, por consequência – tomar aqui em consideração a revista *Documents*.

Em *Dada and Surrealism Reviewed*, Dawn Ades defende que *Documents*, uma revista editada por Georges Bataille em 1929 e 1930, não era exactamente uma publicação surrealista, mas antes expressão da oposição interna ao surrealismo *mainstream* (1978: 229). De qualquer modo, Ades diz-nos igualmente que Bataille se considerava mais surrealista do que os surrealistas de quem se procurava distanciar (idem: 229) e é sob este prisma que devemos olhar para *Documents*.

Publicação efémera, com forte interesse na cultura popular, esta revista

produzida no quadro do radicalismo político e artístico de Bataille constituiu provavelmente um dos trabalhos que mais claramente mostram o surrealismo como o “equivalente superestrutural da luta de classes, cujo fim último é a abolição das contradições económicas e sociais” (Suleiman, 1994: 145).

Ao defender a necessidade de uma perspectiva menos etnocêntrica na interpretação da arte contemporânea, ao argumentar que as peças etnográficas não podem ser vistas apenas como obras de arte e que um Museu etnográfico deveria conter elementos de civilizações antigas e contemporâneas, ocidentais e não-ocidentais, *Documents* pugnava nitidamente por transformações na hierarquia de valores da época (cf. *Documents*, nº 1). Se a isto acrescentarmos uma crença na possibilidade – ou melhor, na necessidade – de uma ruptura com a ordem racional ocidental através de um recurso ao Outro e aos sonhos – elementos cruciais do surrealismo – compreendemos porque é que a justaposição e a colagem (fortuita ou irónica) eram os critérios que presidiam à organização de cada número da revista (cf. *Documents*, nº 2). Tal como afirma Clifford (1988: 132), “O arranjo apropriado dos símbolos e artefactos culturais é constantemente questionado”, não apenas no conteúdo, mas também na própria forma da revista. O primeiro número, publicado em 9 de Maio de 1929, inclui artigos sobre temas tão diversos quanto a arte grega, Picasso, Stravinsky e arte medieval europeia. Mais tarde, artigos sobre jazz e música negra passaram a aparecer regularmente.

Estas ligações entre o surrealismo e a etnografia podem ser explicadas, pelo menos em parte, pelo ambiente intelectual da Paris dos anos 20 e 30, no qual existiam relações de forte proximidade entre as ciências sociais, a arte e a literatura (idem: 118). Para além disso, Bataille era um seguidor do grande antropólogo Marcel Mauss, que chegou a colaborar em *Documents* e cujo método de leccionação era, de acordo com Lévi-Strauss, algo surrealista: “Muito embora [Mauss] seja frequentemente obscuro pela utilização constante de antíteses, atalhos e aparentes paradoxos que, mais tarde, acabam por se revelar fruto de um conhecimento extremamente profundo, gratifica o leitor surpreendendo-o com as suas intuições fulgurantes” (Clifford, 1988: 128)¹. Deve ainda ser assinalado que vários dos colaboradores de *Documents* eram simultaneamente artistas surrealistas e etnógrafos: por exemplo, Michel Leiris, Alfred Métraux e Marcel Griaule.

Nesta época, neste lugar, o surrealismo e a etnografia partilharam uma atitude crítica face às experiências traumáticas da guerra e à ideologia do progresso característica do século dezanove; assumiram uma posição semelhante numa nova ordem cultural.

¹ O *Manuel d'Ethnographie* de Marcel Mauss, coligido com base em apontamentos retirados das suas aulas, dá conta de um Mauss mais organizado, mais clássico, se bem que inequivocamente cativante (cf. Mauss, 1996).

A emergência de um relativismo cultural forte teve duas consequências tanto para a etnografia como para o surrealismo:

- o Outro deixa de ser simplesmente o exótico e passa a constituir uma alternativa humana viável (idem: 120);
- as impurezas culturais são agora vistas como coisas atraentes.

Surge então uma nova relação entre o familiar e o estranho, e enquanto que a etnografia tenta tornar o estranho familiar, o surrealismo esforça-se por conseguir precisamente o efeito oposto. Embora isto possa parecer ir contra as similaridades de que tenho vindo a falar, é preciso ter em conta que a etnografia e o surrealismo lidavam, em termos gerais, com objectos diferentes: a etnografia com objectos e sujeitos distantes, o surrealismo com aqueles que se encontravam próximos. Isto explica as estratégias diferenciadas que empregavam para o mesmo fim: o nivelamento das culturas, a subversão da ordem racional ocidental, a busca do que estava para lá e sob a superfície daquilo que se entendia como sendo a “realidade”. A descodificação semiótica com o objectivo do deslocamento das categorias do senso-comum era uma estratégia utilizada tanto pela etnografia como pelo surrealismo (idem: 129).

Como diz Clifford, “o etnógrafo, tal como o surrealista, tinha licença para chocar” (idem: 133). Esta questão da possibilidade e da capacidade de chocar, em conjunto com o questionamento do carácter documental da fotografia – que não era muito claro em *Documents*, mas que se tornou mais explícito numa revista surrealista posterior também ligada à etnografia (*Minotaure*) – conduzem-nos a Walter Benjamin.

3. WALTER BENJAMIN E A INFLUÊNCIA SURREALISTA

As ligações de Walter Benjamin ao surrealismo, que adquirem mais completo significado histórico quando perspectivadas na sequência Charles Baudelaire – Surrealismo – Walter Benjamin – Internacional Situacionista (Jenks, 1995: 153) são atentamente analisadas por Susan Buck-Morss em *The Dialectics of Seeing*.

Segundo Buck-Morss, e igualmente de acordo com David Frisby (1985: 188), o *Pasagen-Werk*, que Benjamin pretendia que viesse a ser a sua grande obra – e que a sua morte prematura impediu de realizar – era um projecto claramente influenciado pelo surrealismo. Da sua tese central – a de que “a industrialização tinha trazido um reencantamento do mundo social (...) e, através dele, uma ‘reactivação dos poderes míticos’” (Buck-Morss, 1990: 253) – até à utilização da montagem literária, o trabalho projectado, mas inacabado, de Benjamin revela essa influência do surrealismo.

A montagem, quer literária quer fotográfica, era uma forma crucial da produção artística surrealista. Porquê? Porque possibilitava a interrupção do contexto, a emergência da surpresa e do choque, o estabelecimento de relações até então impensadas. Mais do que criar imagens harmoniosas ou harmonizantes, o objectivo da montagem é a não-conciliação, permitindo assim que as ilusões sejam desmascaradas (idem: 67). É claro que Benjamin, tal como os surrealistas, tinha perfeita consciência do poder político da montagem – ainda que, em desenvolvimentos posteriores do surrealismo, a dimensão política tenha gradualmente perdido importância. Benjamin acreditava a tal ponto nas possibilidades da montagem que tencionava construir o seu *Pasagen-Werk* inteiramente (ou quase) na arte de citar sem utilizar aspas, ou seja, inteiramente (ou quase) como um trabalho de montagem. Por isso disse uma vez sobre si próprio: “Método de trabalho: montagem literária. Nada tenho a dizer, apenas a mostrar” (in Buck-Morss, 1990: 73).

Porém, Benjamin estava consciente de alguns dos problemas da abordagem surrealista, bem como dos perigos de assentar nela todo o seu trabalho. O carácter pouco disciplinado da maioria dos trabalhos surrealistas, a sua enorme preocupação com os sonhos, as experiências e os estados da mente distraíam a sua atenção de uma análise materialista da história e da política. Muito embora Benjamin acentuasse o valor das experiências individuais e defendesse que os significados objectivos não podem ser apreendidos apenas por uma análise conceptual-intelectual, necessitando dos “processos da imaginação e do sonho” (Savage & Warde, 1993: 134), estava mais preocupado com questões históricas e materiais do que a maioria dos surrealistas. Para Benjamin, não era apenas o presente que era importante, não era apenas a experiência pessoal que contava. Pelo contrário, defendia que o sonho era um fenómeno colectivo e que seria necessário “ligar o choque do despertar com a disciplina da recordação, mobilizando assim os objectos históricos” (idem: 272).

No domínio da sua muito especial – e sedutora – etnografia urbana, em grande medida baseada na figura do *flâneur*, Benjamin tenta encontrar um equilíbrio entre a experiência urbana individual e o simbolismo cultural mais vasto (Savage e Warde, 1993: 133). Utilizando o *flâneur*, o arqueólogo e o coleccionador como metáforas orientadoras da investigação sobre o urbano, o objectivo de Benjamin era o de ir escavando camadas da realidade urbana – as arcadas, a cidade, o submundo – por forma a revelar “os estratos primordiais da experiência, atravessando, por assim dizer, os labirintos da consciência humana, da memória” (Frisby, 1985: 211).

Os textos que Benjamin produz sobre a cidade (por exemplo, sobre Marseilha, Nápoles e Berlim) parecem constituir a cidade tanto quanto são por ela constituídos. Arrastam-nos, transportam-nos para os seus símbolos, para os contextos culturais e económicos, para as fantasias da cidade; fazem-nos caminhar as suas

ruas. Conforme diz Hannah Arendt, o passo do *flâneur* – cujo arquétipo é Baudelaire – determinou os ritmos de pensamento e de caminhada de Benjamin (in Benjamin, 1992: 27). Esta articulação entre a cidade, o caminhar e a escrita possibilitaram a Benjamin a criação de relatos breves, densos, por vezes brilhantes, da vida urbana e das experiências urbanas individuais. Tais relatos parecem por vezes cumprir o sonho de Baudelaire: “Quem de entre nós não sonhou já, nos seus dias ambiciosos, com o milagre de uma prosa poética?” (in Benjamin, 1992: 161). Baudelaire sonhava com um texto fragmentado, invertebrado, no qual cada secção faria sentido mesmo se tomada independentemente das outras (Maclean, 1988: 44). Com as suas reflexões e o seu trabalho sobre a montagem literária, Benjamin pode de facto ter concretizado o sonho de Baudelaire.

Mais tarde, Guy Debord, membro fundador da Internacional Situacionista, introduziu três noções cruciais para o metodólogo pedestre (urbano): a *dérive*, o *detournement* e o espectáculo (Jenks, 1995: 153). Técnicas de pensar e de caminhar dirigidas ao investigador do urbano, assentam nas noções surrealistas de choque, montagem, processo onírico e espontaneidade. *Dérive* (que Júlio Henriques traduz por “deriva”. Cf. 1997: 27), é a prática pedestre e de pensamento através da qual se constroem as psicogeografias (o estudo dos efeitos do meio sobre as condutas e a afectividade dos indivíduos). Seguindo as pistas presentes no texto urbano, dando credibilidade aos seus próprios desejos, o investigador entrelaça os mapas geográficos e os mapas mentais. *Detournement* está relacionado com a montagem: diz respeito à conjugação de elementos em estruturas e significados originais. Constitui o instrumento para utilizações críticas, irónicas e humorísticas da justaposição. A noção de espectáculo refere-se às regras da visão (e da não-visão). Chris Jenks afirma que se trata de uma “força reaccionária” no sentido em que “constitui a convenção e a fixidez visuais das imagens contemporâneas”, naturalizando assim a nossa visão do mundo e desse modo criando obstáculos à interpretação crítica dessa visão (1995: 154). Como diz Debord, mesmo no início d’*A Sociedade do Espectáculo*: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de *espectáculos*. Tudo o que era directamente vivido se afastou numa representação” (Debord, 1991: 9). Para a produção de discursos críticos, enquanto analista da vida urbana moderna, o *flâneur* deve estar consciente do que é o espectáculo e dos seus modos de actuação sobre as vidas individuais e colectivas.

Constatamos aqui mais uma vez a existência de proximidades, até mesmo sobreposições, entre o surrealismo e a etnografia. Voltarei à questão do atravessamento de fronteiras mais adiante; de momento, irei centrar a atenção em algumas técnicas etnográficas e surrealistas de apreensão e representação do real, técnicas essas que envolvem a manipulação de imagens.

4. FOTOGRAFIA, FOTOMONTAGEM E FILME

Em *The Burden of Representation – essays on photographs and histories*, John Tagg defende que “tal como o Estado, a câmara nunca é neutral” (1993: 63)².

Isto significa que o poder e o significado estão estreitamente relacionados, nas práticas artísticas tanto quanto nas científicas. A ideologia invade as formas e os conteúdos dos produtos científicos e artísticos. Tagg apresenta esta ideia com grande clareza: “O poder é, então, a questão central aqui: as formas e relações de poder que condicionam as nossas práticas de representação ou constituem as suas próprias condições de existência, mas também os efeitos de poder que as próprias práticas representacionais engendram (...)” (1993: 21).

É claro que a manipulação da fotografia data do início da própria fotografia (Ades, 1996: 7) e que tanto uma “simples” fotografia como uma fotomontagem são construções técnicas, ideológicas e socio-culturais. Construções técnicas porque exigem um conhecimento técnico mínimo e a disponibilidade de material técnico. Construções ideológicas porque têm sempre algum objectivo: da propaganda política até ao já famoso “para mais tarde recordar”...³ Construções sociais porque lhes são atribuídos diferentes significados em espaços e tempos diferenciados.

O Dadá, movimento que precedeu o surrealismo e que “questionava as bases da sociedade” (Matthews, 1965: 20) utilizava a fotografia – na forma de fotomontagem – para transformar os sistemas de classificação do senso-comum e as ideias preconcebidas, bem como para questionar o “nosso direito a atribuir um nome às coisas e assim as imobilizar” (idem: 27).

Um dos pais da fotomontagem foi John Heartfield, distinto dadaísta das relações de Walter Benjamin (Buck-Morss, 1990: 60). O movimento Dadá utilizava a fotomontagem enquanto reacção contra as formas tradicionais e mais elitistas da chamada “produção artística”, designadamente a pintura a óleo (Ades, 1996: 12). A fotografia era um novo meio técnico de produção artística e encontrava-se em rápida expansão. A sua maior acessibilidade resultou na democratização da fotografia e daí na decadência da “aura” que, de acordo com Benjamin, envolvia as obras de arte tradicionais. A fotografia e a fotomontagem não eram, então, aspectos meramente técnicos; pelo contrário, as discussões de carácter técnico eram permeadas por considerações ideológicas. Dawn Ades afirma que “a

² Embora Tagg se refira aqui à câmara fotográfica, é claro que a câmara de filmar está sujeita à mesma condição.

³ Este slogan é bom exemplo do *espectáculo* quotidiano denunciado pelos situacionistas, no qual o tempo presente é imediatamente vivido como passado, perdendo-se assim o sentido da passagem do tempo e da própria vida.

fotomontagem encontra-se particularmente associada à Esquerda, isto porque é especialmente adequada à expressão da dialéctica marxista” (1996: 41). Uma vez que o surrealismo estava ligado ao marxismo – ainda que não em acordo total – não nos surpreende então que Susan Sontag afirme que o surrealismo se encontra “no coração da iniciativa fotográfica” (in Ades, 1996: 135) ou que Rosalind Krauss e Jane Livingston defendam que, “apesar das aparentes contradições entre as extravagantes produções do inconsciente e a insipidez documental da câmara, a fotografia foi sucessivamente colocada no centro visual do surrealismo” (1986: 9).

Mesmo quando as fotografias eram apresentadas na sua forma “simples” – ou seja, não como fotomontagens – eram geralmente apresentadas de forma a questionar a realidade, de modo a questionar o seu carácter documental e “verdadeiro” (por exemplo, apresentando-as sem título, sem conexão – aparente ou real – com o texto envolvente, etc.). Por outras palavras, não se questionava apenas o mundo exterior, mas também a própria técnica utilizada para o representar. Encontramos aqui, então, reflexões sobre algumas das questões fundamentais para a etnografia: reflexividade, representação e coerência entre o tipo de investigação desenvolvido e a posição ideológica.

Estas reflexões não passaram despercebidas a etnógrafos visuais posteriores. De facto, uma colectânea organizada por Lucien Taylor e publicada em 1994 sob o título *Visualizing Theory – selected essays from V.A.R. (Visual Anthropology Review)* inclui três artigos sobre as relações entre a antropologia visual e o surrealismo.

Gostaria de sugerir como ponto de partida para investigação futura que os debates que tiveram lugar no domínio do surrealismo possibilitaram à etnografia e à antropologia visual discutir, já nos anos 50 e 60, questões características dos debates sobre a antropologia pós-moderna (Crawford, 1993: 188), designadamente sobre a crise da representação, a reflexividade e “o diferencial de poder entre aqueles que são representados e os que detêm o poder para produzir representações” (Asch, 1993: 8).

Concordo com Peter Ian Crawford quando este afirma que, no contexto do pós-modernismo, existe o perigo de que a etnografia experimental se torne “uma forma de arte experimental na qual (...) vale tudo” (1993: 188). Na verdade, embora este ensaio se dedique a analisar algumas das relações entre o surrealismo e a etnografia, não se defende aqui que tomar a etnografia exclusivamente como uma forma de arte, sem métodos e objectivos científicos, seja um caminho frutuoso. Pelo contrário, relações frutuosas nascem precisamente da comunicação entre entidades distintas.

Se misturarmos demasiado as águas entre arte e ciência, entre etnógrafos-artistas e etnógrafos-cientistas sociais, corremos o risco de sermos imprecisos, de abrirmos a porta a todas as formas de etnografia (desde que venham rotuladas de

“arte” em vez de “ciência”) e ainda de perder de vista a extraordinária variedade e riqueza dos diferentes tipos de trabalho etnográfico. Do mesmo modo, se o etnógrafo-cientista social, na busca de maior liberdade em termos de estratégias de investigação e representação, começa a chamar “arte” às suas produções, pode estar a desperdiçar oportunidades de introduzir transformações nos modos de produção da ciência, visto que recusa agora ser apelidado de “cientista social” (embora muitas vezes esteja empregue em departamentos universitários de ciências sociais e humanas).

5. O SURREALISMO E AS CRÍTICAS PÓS-MODERNAS DA ETNOGRAFIA

Em jeito de introdução a esta secção onde apresento alguns dos que julgo serem possíveis contributos do surrealismo às abordagens pós-modernas à etnografia, saliento a afirmação de Dawn Ades relativamente ao carácter generalizadamente equívoco do termo surrealismo: “Acabou por significar uma supressão do real, uma substituição de um mundo de realidade ‘desacreditado’ pelo fantástico, quando na realidade se referia a uma extensão e aprofundamento daquilo que se entende por ‘o real’” (1996: 135).

Tomo o texto de Stephen Tyler “Post-Modern Ethnography: from document of the occult to occult document” como exemplo típico da crítica pós-moderna da etnografia que se aproxima perigosamente – diria mesmo que cai – nas contradições que procura resolver, particularmente no que se refere à pouco convincente distinção entre evocação e representação. Nem surrealistas nem dadaístas, nem etnógrafos influenciados por esses movimentos se escondiam por detrás da evocação enquanto mecanismo de desresponsabilização; pelo contrário, estavam conscientes, nas suas produções, de que é impossível evocar sem representar – Tyler, ao contrário, acredita na possibilidade de evocar sem representar (1986: 128-129).

Quando Tyler define a etnografia pós-moderna como “um texto desenvolvido em cooperação, consistindo em fragmentos discursivos que têm como objectivo evocar nas mentes do leitor e do escritor uma fantasia emergente de um possível mundo de realidade de senso-comum, provocando assim uma integração estética com efeitos terapêuticos” (in Clifford e Marcus, 1986: 125) podemos perguntar-nos se o real não está a ser suprimido, se a poética não está a ser enfatizada à custa da política. A “fantasia emergente” e a “integração estética” parecem apontar para dimensões ideais e para o *self*, ao passo que o mundo das relações materiais parece merecer pouca atenção. Focar a atenção na estética e em fantasias afigura-se problemático não apenas enquanto ponto de partida para a investigação (por exemplo, Tyler nunca é claro relativamente aos procedimentos

de trabalho de terreno...) mas também em termos do que isso implica para a produção de etnografias enquanto textos (ou outra forma de comunicação).

Para além disso, Tyler atribui à etnografia um papel de certo modo estranho: “ela não *descreve* nenhum conhecimento nem *produz* nenhuma acção” (ibid.: 123). Parece, então, que a etnografia está na difícil posição de ter de comunicar sem mensagem, de ter de dar conta da realidade (ou mesmo contribuir para a transformar) sem produzir nenhuma acção. Para Tyler, isto é possível através da evocação daquilo que “não pode ser conhecido discursivamente ou desempenhado na perfeição, embora todos o creiam conhecer discursivamente e todos o julguem desempenhar na perfeição” (ibid.: 123).

A juntar a estas ideias um tanto ou quanto crípticas, expressas numa linguagem igualmente críptica, Tyler afirma que a retórica etnográfica é ética e não política ou científica, assumindo a possibilidade de separar de forma estanque essas três dimensões (ibid.: 122-123).

Ao apresentar o texto etnográfico como resultado de uma produção colectiva, Tyler negligencia a discussão de questões como a das responsabilidades sociais do etnógrafo e a da progressão na carreira académica. Na realidade, é o etnógrafo que, pelo menos, dá o impulso inicial para a produção de uma etnografia; qual foi a comunidade que produziu uma etnografia sem um etnógrafo? Por outro lado, embora o produto etnográfico final possa constituir, em certa medida, uma realização colectiva, é inegável que as posições, objectivos e possíveis ganhos e perdas do etnógrafo e da comunidade não são idênticos – as questões do poder parecem ser de certo modo negligenciadas por Tyler. Para além disto, embora Tyler tente criar espaço para novas etnografias, mais humanitárias e produzidas colectivamente, acaba por reproduzir a linguagem do “velho paradigma”, designadamente a linguagem colonialista: “A quebra com a realidade quotidiana é uma viagem até terras estranhas com práticas ocultas – até ao centro da escuridão” (ibid.: 126).

É curioso constatar que o próprio Tyler distingue o seu tipo de etnografia pós-moderna do surrealismo, afirmando que se trata do “realismo do mundo do senso-comum”, o senso-comum “de qualquer pessoa”, que “só é surreal nas ficções da ciência e na ciência da ficção” (ibid.: 137). Mais uma vez Tyler retira a responsabilidade ao etnógrafo, desta vez concebendo o senso-comum como uma base suficientemente forte para a produção de etnografias. Podemos questionar qual será a quantidade de senso-comum *comum* a um etnógrafo académico norte-americano e aos membros de uma tribo de uma qualquer região com pouco contacto com a cultura ocidental. Podemos discutir, mais especificamente, se uma etnografia poderá ser construída com base nisso.

Quando Mauss defendia o carácter subversivo da etnografia, não escondia quem estava a tentar subverter o quê. *Documents* conjugava a *atitude* etnográfica

com a *evidência* etnográfica: creio ser essa a maneira de produzir uma crítica cultural subversiva eficiente. Na realidade, ao esconder, ou quase ao mistificar os elementos autorais de uma qualquer etnografia, Tyler negligencia grande parte dos aspectos construtivos que uma etnografia pode apresentar.

Quando refere a necessidade de trazer a polifonia para o terreno da etnografia, Tyler acaba por não tornar explícito o método para o fazer. A produção de etnografias como montagens, seguindo o já antigo método de inspiração surrealista, pode ser um modo de atingir essa finalidade. Clifford (1988: 147) refere que as montagens têm a vantagem de revelar claramente “os procedimentos construtivistas do conhecimento etnográfico”. A montagem poderia também servir a realização de um outro objectivo definido por Tyler: o evitamento “da representação de culturas como conjuntos orgânicos ou mundos unificados, realistas, sujeitos a um discurso explicativo contínuo” (idem: 147).

A questão de qual é o método que melhor serve determinados propósitos encontra-se estreitamente relacionada com a questão da coerência e coesão do projecto etnográfico, da sua concepção até à concretização. Seria contraditório, por exemplo, querer produzir etnografias como montagens e basear o trabalho de terreno em estratégias de certo modo positivistas. Como ilustração deste tema aponto a questão das notas de terreno, que considero um aspecto crucial do trabalho de terreno.

Não é claro, no texto pós-moderno de Tyler, o significado atribuído às notas de terreno. O etnógrafo pós-moderno escreve-as? Como? Quando? Onde? Para quê? Que lugar lhes é destinado no texto etnográfico final?

Como nos diz James Clifford (1988: 142), já em 1934 o etnógrafo surrealista Michel Leiris se havia debruçado sobre estas questões (em *L'Afrique Fantôme*) defendendo o valor da subjectividade na criação de uma etnografia; ao contrário de Tyler, não dissolveu o etnógrafo numa comunidade de autores, não dissolveu a subjectividade num senso-comum informe pressuposto a priori. Uma defesa da subjectividade só é possível quando o sujeito não é transformado numa massa de contornos pouco explícitos e cujos modos de funcionamento não são tornados claros.

Num trabalho posterior, Leiris apresentou uma série de notas de terreno como “factos e imagens que me recusei a explorar, deixando a minha imaginação actuar sobre eles” (in Clifford, 1988: 167). Em termos da escrita de notas de terreno, a escolha de Leiris foi a de “deixar o texto aberto ao acaso objectivo, registando quaisquer ideias, problemas ou fantasias” (idem: 170). É curioso contrastar esta posição com os escritos de Benjamin sobre as cidades, por exemplo com a sua ideia de que a racionalização administrativa das ruas urbanas constituía um obstáculo à *flânerie* – a sua principal estratégia de investigação sobre o urbano – ou com os modos como as *flâneries* pedestres e mentais de Benjamin se entre-

laçam com a sua prosa poética sobre as cidades. Tanto Leiris como Benjamin reconhecem a importância da subjectividade e produzem etnografias coerentes, isto é, com correspondência entre métodos e objectivos.

Neste sentido, quando Michael Agar (in Van Maanen, 1995: 126) indica que “é fascinante pensarmos numa ruptura com as *reality tales*”, não deixa de alertar para o facto de que novas estratégias de escrita se devem basear em novas estratégias de investigação, em modos originais de condução de trabalho de terreno. Por outras palavras, Agar assinala aqui duas coisas importantes:

- o etnógrafo deve reflectir sobre a coerência interna da etnografia;
- o etnógrafo conta efectivamente histórias, ainda que elas possam não ser “histórias realistas”.

Numa crítica às críticas pós-modernas da etnografia, Crawford leva este raciocínio mais além: “Sendo polémico, [afirmo que essas críticas pós-modernas] são críticas dirigidas à ciência pela ciência ou à arte pela arte através de um tipo de criticismo que bem se pode ter tornado numa mera crítica pela crítica” (1993: 188). Crawford reconhece que os antropólogos estão condenados, pela própria natureza do seu trabalho, a contar histórias.

Tal como os surrealistas, Crawford demonstra ter em conta as relações estabelecidas entre produtor, mensagem e audiência. Para este autor, a questão da relação entre objectividade e subjectividade não pode ser resolvida “substituindo à ideologia da ciência objectiva uma abordagem subjectiva. Pelo contrário, esse tipo de crítica falha o alvo, que é o da relação entre as duas e não a sua oposição” (1993: 190). A resposta não reside na substituição de um pólo pelo outro – como Tyler tenta fazer – mas sim em enfrentar a complexidade das dicotomias ou oposições binárias características do “colete-de-forças cartesiano” que molda ciência moderna (1993: 190).

Benjamin pode ser considerado um exemplo clássico de alguém que tentou lidar com a complexidade implícita nessas dicotomias. Ao tomar alguns passos no sentido da criação de um método de investigação que revelasse atenção tanto às experiências e aos sonhos do *self* como à história e ao materialismo dialéctico, focou dois aspectos cruciais da antropologia, etnografia e sociologia: a relação entre o *self* e a sociedade, a a relação entre o *self* do autor, a comunidade estudada e a audiência do estudo.

Espero, através desta breve análise de algumas das relações entre a etnografia e o surrealismo, ter conseguido transmitir duas ideias fundamentais:

- a de que a relação entre aquilo a que se chama ciência e outras formas de conhecimento não pode ser objecto apenas de análises de carácter estritamente epistemológico, antes tendo de assentar em análises históricas das relações materiais entre elas;

– a de que a análise dos processos históricos de produção científica nos pode servir para resistirmos à ilusão de originalidade transmitida pelos autores de algumas publicações contemporâneas.

BIBLIOGRAFIA

- ADES, D. (1978) - *Dada and Surrealism Reviewed*, Arts Council of Great Britain.
- ADES, D. (1996) - *Photomontage*, London: Thames and Hudson.
- BENJAMIN, W. (1992) - *Illuminations*, London: Fontana Press.
- BUCK-MORSS, S. (1990) - *The Dialectics of Seeing – Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- CLIFFORD, J., MARCUS, G. E. (eds.) (1986) - *Writing Culture – the poetics and politics of ethnography*, Berkeley: University of California Press.
- CLIFFORD, J. (1988) - *The Predicament of Culture – twentieth-century ethnography, literature, and art*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- CRAWFORD, P. I. (1993) - “Visual Anthropologists Tell Tales – Don’t They?” in Flaes, R., Harper, D. (eds.) *Eyes Across the Water – two. Essays on visual anthropology and sociology*, Amsterdam: Het Spinhuis.
- DEBORD, G. (1991) - *A Sociedade do Espectáculo*, Lisboa: mobilis in mobile. Publicado originalmente em 1967.
- Documents – archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés*. Paris, 1929-1930, vols. 1-15.
- FRISBY, D. (1985) - *Fragments of Modernity – theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge and Oxford: Polity Press and Basil Blackwell.
- HENRIQUES, J. (org.) (1997) - *Internacional Situacionista – antologia*, Lisboa: Edições Antígona.
- JENKS, C. (ed.) (1995) - *Visual Culture*, London: Routledge.
- KRAUSS, R., LIVINGSTON, J. (1986) - *L’Amour Fou – photography and surrealism*, Arts Council of Great Britain.
- MACLEAN, M. (1988) - *Narrative as Performance – the Baudelairean experiment*, London and New York: Routledge.
- MATTHEWS, J. H. (1965) - *An Introduction to Surrealism*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- MAUSS, M. (1996) - *Manuel d’Ethnographie*, Paris, Éditions Payit. Publicado originalmente nesta editora em 1947.
- SAVAGE, M., WARDE, A. (1993) - *Urban Sociology, Capitalism and Modernity*, London: MacMillan Press.
- SULEIMAN, S. R. (1994) - “Between the Street and the Salon – the dilemma of Surrealist politics in the 1930s” in Taylor, L. (ed.) *Visualizing Theory – selected essays from V.A.R.*, London: Routledge.
- TAGG, J. (1993) - *The Burden of Representation – essays on photographs and histories*, London: MacMillan Press.
- TAYLOR, L. (ed.) (1994) - *Visualizing Theory – selected essays from V.A.R.*, London: Routledge.

- TYLER, S. (1986) - "Post-Modern Ethnography: from document of the occult to occult document", in Clifford, J., Marcus, G. E. (eds.) *Writing Culture – the poetics and politics of ethnography*, Berkeley: University of California Press.
- VAN MAANEN, J. (ed.) (1995) - *Representation in Ethnography*, Thousand Oaks: Sage Publications.