

Etnografia como fricção

expedições, práticas artísticas e experiências limiares

Lucas Brito Lago

Salvador - 2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

LUCAS BRITO LAGO

Etnografia como fricção: expedições, práticas artísticas e
experiências limiars

Salvador

2021

LUCAS BRITO LAGO

ETNOGRAFIA COMO FRICÇÃO: EXPEDIÇÕES, PRÁTICAS ARTÍSTICAS E
EXPERIÊNCIAS LIMIARES

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais,
Universidade Federal da Bahia, como
requisito para obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: História da Arte.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ines Karin Linke
Ferreira

Salvador

2021

L117 Lago, Lucas Brito

Etnografia como fricção: expedições, práticas artísticas e experiências limiares. /
Lucas Brito Lago. - - Salvador, 2021.

177 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Ines Linke
Dissertação (Mestrado – Artes Visuais) - - Universidade Federal da Bahia. Escola
de Belas Artes, 2021.

1. Arte - História. 2. Etnografia. 3. Fricção. 4. Limiares.
5. Práticas artísticas I. Linke, Ines. II. Universidade Federal da
Bahia. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDU 7(091)

Elaborado por Lêda Maria Ramos Costa - CRB-5/951/0

LUCAS BRITO LAGO

ETNOGRAFIA COMO FRICÇÃO: EXPEDIÇÕES, PRÁTICAS ARTÍSTICAS E
EXPERIÊNCIAS LIMIARES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Área de concentração: História da Arte.

Aprovada em 13 de dezembro de 2021.

Ines Karin Linke Ferreira - Orientadora _____
Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais
Universidade Federal da Bahia

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves _____
Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo
Universidade Federal da Bahia

Paola Berenstein Jacques _____
Doutora em História da Arte e da Arquitetura pela Université Paris I (Panthéon-Sorbonne)
Universidade Federal da Bahia

Marcelo Gustavo Lima de Campos _____
Doutor em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos encontros que tive durante essa pesquisa, que me possibilitaram experimentar o exercício do pensamento.

Agradeço à minha orientadora, Ines Linke, pela amizade e pelo seu talento em acompanhar trajetórias e me ajudar a extrair o essencial das coisas.

Aos membros da banca de qualificação e defesa, Prof. Marcelo Campos, Profa. Paola Berenstein Jacques e Profa. Rosa Gabriella Gonçalves, pela leitura atenta, pelos comentários precisos, pelas reações, críticas e provocações.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/EBA-UFBA) por ter me propiciado tantos encontros alegres, por ter acolhido esta pesquisa. À Escola de Belas Artes, pela sua singela maneira de existir e ser “ilha” de respiro.

À Universidade Federal da Bahia (UFBA), por nos fazer acreditar e defender a universidade pública e insistir, mesmo diante dos tempos tão nefastos, na liberdade de pensamento.

À CAPES, pelo apoio financeiro, responsável por tornar viável estar na Universidade e realizar esta pesquisa.

Aos participantes (perenes e intermitentes) do grupo de pesquisa Urbanidades, por insistir no gesto coletivo e em pensar juntos; pelo tempo, conversas e leituras compartilhadas. À Lia Krucken, pela leveza e pelo frescor das ideias.

Aos professores e professoras das disciplinas que tive o prazer de participar ao longo do curso, por mostrarem possibilidades e caminhos. Aos colegas de turma, pelas companhias agradáveis e pela partilha do tempo e da reflexão.

Agradeço aos arquivos visitados, ao Fundo Alexandre Eulálio (CEDAE/ UNICAMP), ao Instituto Bardi, à Fundação Pierre Verger e à Casa do Benin, por providenciar o acesso aos documentos necessários para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço aos meus amigos que, de diversas formas, realizaram esta pesquisa junto comigo, pelas imprescindíveis conversas nas mesas de bar e nas inúmeras ligações. Agradeço-os, especialmente, pelo afeto e por compartilharem comigo a alegria de viver junto.

Agradeço em especial à Sarah, pela presença irradiante e pelos diálogos lacerantes, por ser tempestade mas também porto. À Andressa, pelas longas ligações e pela partilha das inquietações, por me ensinar como ser peixe na terra.

Ao Nathan, pela companhia dos últimos dias de finalização da escrita, por compartilhar dúvidas, pela escuta generosa.

À Isabela, por me trazer para terminar a escrita da dissertação ao lado do Rio Paraguassu.

À Salvador, pela sua beleza convulsiva. Ao Recôncavo, à São Félix e Cachoeira, por me encantar e tornar a escrita mais leve.

Ao Lucas, pelo amor, pelos dias vividos, por partilhar comigo a paixão pela vida, pela pesquisa, pela escrita. Por embarcar nessa pesquisa junto comigo, por me mostrar o *tom* da escrita, ler e reler cada fragmento desconexo. Por ser “co-autor” das minhas reflexões, enfim, pelas inumeráveis contribuições a este trabalho, que sem ele, jamais teria tomado este corpo.

LAGO, Lucas Brito. Etnografia como fricção: expedições, práticas artísticas e experiências limiaries. 177 f. il. 2021. Dissertação (Mestrado) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

Resumo:

Nesta dissertação procura-se estabelecer um exercício experimental de pensamento às voltas das experiências *limiaries* entre arte e etnografia, buscando rastrear momentos em que as práticas artísticas e a etnografia estabeleceram contaminações profícuas. A investigação desdobra-se a partir de cinco *nebulosas*, que apresentam algumas dimensões e problemáticas em torno das formas de contato entre artistas-pensadores e interlocutores de contextos culturais distintos. Delineamos a ideia de etnografia como *fricção* para compreender a força de choque e de atrito que a etnografia estabeleceu, sobretudo, com o campo artístico, possibilitando uma abertura para o problema da diferença e das impurezas culturais. Perseguimos momentos em que a história da arte foi, de alguma maneira, perturbada em sua condição de disciplina moderna, sobretudo a partir das *fricções* estabelecidas em torno da revista francesa *Documents* (1929-1930) e da experiência ameríndia de Aby Warburg (1866-1829) e as suas ressonâncias na sua forma de pensar *esquizo*. Procuramos delinear possibilidades de adentrar a forma de conhecimento *psicoetnográfico-arqueológico*, extraída do pensamento e produção de Flávio de Carvalho (1899-1973) e, a partir disso, enquadrámos a Expedição Amazônica (1958) de Flávio de Carvalho e o Projeto Bahia-Benin (1988) – especialmente a partir da atuação de Lina Bo Bardi (1914-1992) e Pierre Verger (1902-1996) – como zonas *limiaries* em que as relações entre arte e etnografia se estabeleceram de forma proeminente, buscando situá-las a partir das *fricções* entre os trânsitos de ideias, pensamentos e presenças espectrais. A investigação procura estabelecer um plano de reflexão que toma os métodos correlatos às zonas *limiaries* entre arte e etnografia como experimentação metodológica e como forma de pensar, operando por meio de uma escrita residual, a partir da escavação e associação de fragmentos, da sucessão, sobreposição e paralelismo de ideias, agentes, acontecimentos e noções conceituais.

Palavras-chaves:

História da arte; Etnografia; Fricção; Limiaries; Práticas artísticas;

LAGO, Lucas Brito. Etnografía como fricción: expediciones, prácticas artísticas y experiencias limiars. 177 f. ll. 2021. Disertación (Maestría) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2021.

Resúmen:

En esta disertación procurase establecer un ejercicio experimental de pensamiento a las vueltas de las experiencias *limiars* entre arte y etnografía, buscando rastrear momentos en que las prácticas artísticas y la etnografía establecerán contaminaciones proficuas. La investigación se desdobra a partir de cinco *nebulosas*, que presentan algunas dimensiones y problemáticas alrededor de las formas de contacto entre artistas-pensadores e interlocutores de contextos culturales distintos. Delineamos la idea de etnografía como *fricción*, para comprender la fuerza de choque y de atrito que la etnografía estableció, sobre todo, con el campo artístico, posibilitando una apertura para el problema de la diferencia y de las impurezas culturales. Perseguimos momentos en que la historia del arte fue, de algunas manera, perturbada en su condición de disciplina moderna, sobretudo a partir de las *fricciones* establecidas alrededor de la revista francesas *Documents* (1929-1930) y de la experiencia amerindia de Aby Warburg (1866-1829) y las suyas resonancias en la forma de pensar *esquizo*. Procuramos delinear posibilidades de adentrarse la forma de conocimiento *psicoetnográfico-arqueológico*, extraída del pensamiento y producción de Flávio de Carvalho (1899-1973) y a partir de eso, enquadramos la Expedición Amazônica (1958) de Flávio de Carvalho y el Proyecto Bahía-Benin (1988) - especialmente a partir de la actuación de Lina Bo Bardi (1914-1992) y Pierre Verger (1902-1996), como zonas *limiars* en que las relaciones entre arte y etnografía se han establecido de forma preeminente, buscando situarlas a partir de las fricciones entre los trânsitos de ideas, pensamientos y presencias espectrales. La investigación procura establecer un plan de reflexión que toma los métodos correlatos a las zonas *limiars* entre arte y etnografía como experimentación metodológica y como forma de pensar, operando por medio de una escrita residual, a partir de la excavación y asociación de fragmentos, de la sucesión, sobreposición y paralelismo de ideas, agentes, acontecimientos y nociones conceptuales.

Palabras-clave:

Historia del arte; Etnografía; Fricción; Limiars; Prácticas artísticas;

SUMÁRIO

[APRESENTAÇÃO]	
Pensar por nebulosas	9
[CONTORNOS]	
A condição limiar	18
[1° NEBULOSA]	
Etnografia como fricção	26
[2° NEBULOSA]	
Por uma história da arte esquizo	47
[3° NEBULOSA]	
Sobre a forma psicoetnográfica-arqueológica de produção de conhecimento	64
[DOBRAS]	
Linhas de fuga	87
[4° NEBULOSA]	
Experiências amazônicas	100
Etnografia selvagem	114
Expedição amazônica	120
Sobreposições	130
[5° NEBULOSA]	
Variações em torno do Projeto Bahia-Benin	133
Variações	147
Projeto Bahia-Benin	148
Paralelismos	151
[SOPROS]	
Nexos inquietantes	167
[REFERÊNCIAS]	172

[APRESENTAÇÃO]

Pensar por nebulosas

Nebulosas são uma metáfora de encontros, confrontos, desencontros, conflitos. Metáfora de rupturas claras, difusas – das quais às vezes nem sequer se deu conta –, mas que conformam um céu que é o da história e das memórias, e que é, antes de tudo – dada a transitoriedade e instabilidade de suas formas – uma imagem do efêmero, a própria existência. Metáfora do próprio céu intransitivo, do ser, do estar, do existir mutável e fugidio.

Margareth Pereira (2018)¹

Esta pesquisa se inicia a partir do interesse em compreender alguns pontos de intersecção entre arte e etnografia, especialmente aqueles em que a discussão metodológica aparece de forma indissociada da teórica, em que as práticas e os procedimentos artísticos são priorizados na discussão crítica. Estar às voltas das relações entre arte e etnografia é, de alguma maneira, um exercício de indagar sobre uma tensão complexa gerada a partir do encontro de diferentes epistemologias e formas de saber, bem como reconhecer as assimetrias e as relações de poder que as implicam. Para isso, tomamos de assalto a sugestão da pesquisadora Margareth da Silva Pereira de *pensar por nebulosas*, ou seja, assumir a instabilidade e transitoriedade do exercício de pensamento e lançar-se em um intransitivo céu repleto por conjuntos de nuvens e formações cósmicas.

Haveria determinados momentos em que as tensões estiveram mais explícitas para o campo da teoria e da história da arte e, indissociavelmente, para as práticas artísticas. Momentos em que o contato entre as diferenças estabeleceram *fricções*, bifurcaram-se em caminhos outros, ou que simplesmente foram perturbadas e estremecidas no contexto das certezas disciplinares. Esses momentos em que se conformam um espécie de zona de indiscernibilidade em que não apenas algumas das dicotomias modernas (forma/ conteúdo, prática/ teoria, objeto/ sujeito, eu/outro) são borradas, mas também há a conformação de zonas de contaminação profícua entre as diferenças.

Esses momentos atravessam a história e a produção teórica em artes de forma bastante singular, sendo alguns desses atravessamentos os que pretendemos delinear nesta pesquisa. Nos inserimos em um contexto de reflexão que procura pensar sobre as relações entre arte e antropologia, e mais especificamente as zonas *limiaries* entre as práticas artísticas – compreendendo-as a partir de uma zona de indissociabilidade entre o fazer

¹ *Nebulosas* (2018). Revista Barril. Disponível em: <https://www.revistabarril.com/nebulosas/>

artístico e a reflexão teórica - e a etnografia. Neste sentido, procuramos rastrear as relações mais singulares em que as contaminações entre esses campos borraram fronteiras disciplinares e lançaram-se em um terreno de experimentação do pensamento e dos modos de fazer.

O tema em torno das relações entre arte e etnografia perpassou diversas discussões no contexto da arte ao longo do último século e foi debatido em mostras, exposições e inúmeras publicações, abordado sobre diferentes perspectivas². Em certo sentido, a discussão entre arte e etnografia no século XX no contexto da história das artes visuais esteve bastante atrelada a determinadas leituras, que ora buscavam reconhecer o modo como as culturas “não-europeias” influenciaram e modificaram a atividade artística. Essa discussão se deu tanto através de associações às vezes bastante formalista e esteticista focadas na atividade plástica, quanto a partir de determinada perspectiva linear e causal da história da arte. Na segunda metade do século, muitas dessas relações passaram por diversas revisões, disputas e transformações, sobretudo a partir de perspectivas aliadas, dentre outras abordagens, à crítica pós-colonial³. Um ponto de aglutinação que perpassa tanto a leitura quanto a crítica às voltas das relações entre certo contexto artístico eurocêntrico com as culturas extra-europeias são as produções em torno dos primitivismos, noção que passou a nomear de maneira genérica o interesse dos artistas modernos pela alteridade e a crença em determinadas reservas criativas presentes naquilo que escapava ao processo de civilização europeia.⁴

Entretanto, no entremeio das relações que se deram a partir das contaminações entre o pensamento desenvolvido sob determinadas perspectivas da modernidade ocidental e as

² Algumas exposições emblemáticas estimularam as discussões, disputas e tensões no contexto das relações entre arte e antropologia. Dentre estas podemos citar três exposições internacionais, que de certa maneira, as intenções curatoriais, os discursos agenciados e a repercussão crítica parecem conjugar alguns dos principais aspectos de como essa discussão foi colocada dentro do campo da arte nos últimos anos: “Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the tribal and the modern, organizada por organizado por William Rubin no MoMA em Nova York, em 1984. Cinco anos depois, a famosa “Magicien de la Tierra”, organizada por Jean-Humbert Martin no Grande Halle de la Villette, em Paris em 1989. E a mais recente exposição da *Triennale de Paris*, “Intense Proximité, une anthologie du proche et du lointain”, organizada por Okwui Enwezor e realizada no Palais de Tokyo, em 2012. No Brasil, a exposição *Histórias Mestiças*, realizada em 2014, com a curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz, também se relaciona com essa temática, articulando a discussão sobre a ideia de miscigenação brasileira e revisitando os discursos relacionados a esta questão.

³ Trabalhos emblemáticos como *Orientalismo*, de Edward W. Said (2019), - publicado em 1978 - dentre diversos outros, são responsáveis por construir uma abordagem crítica a determinada invenção do Ocidente a partir da perspectiva ocidental. Essas abordagens críticas informam diretamente determinados pontos de conexão entre arte, política, antropologia e relações globais, sobretudo a partir do fim da Guerra-fria. Assim como o postulado por Said (2019), muitas dessas críticas vão identificar determinados discursos e interesses pela alteridade extra-europeia como uma mecanismo de dominação através da invenção e produção de determinados valores inferiorizados desses “Outros” em relação aos valores europeus.

⁴ Sobre primitivismo ver página 29, notas 20 e 21.

culturas tidas como “não-ocidentais” – sobretudo no que se refere à própria emergência da etnografia enquanto disciplina moderna e ao desenvolvimento dos pensamentos artísticos do século XX – haveria conformações bem mais complexas. Conformações essas que se deram a partir de momentos *limiaries*, em que determinadas racionalidades foram perturbadas e colocadas à prova e onde emergiram outras problemáticas, para além da projeção dos valores ocidentais sobre contextos culturais considerados distintos aos seus. Quais seriam esses momentos em que se deram passagem a pensamentos outros, que escapam às críticas mais corriqueiras ao primitivismo modernista e às simples aproximações formais entre obras plásticas de vanguardas com objetos e artefatos de outras culturas? De que maneira esses momentos podem regressar ainda hoje com uma potência de pensamento, de problematizações e de re-posicionamento de determinadas discussões no panoramas de forças vigentes? Não se trata de questionar a tradição crítica pós-colonial – imprescindíveis nas lutas políticas e na dissecação das configurações da própria modernidade colonial – senão de buscar encontrar rastros de outras problemáticas que não estabelecem-se em isonomia à determinadas metanarrativas, colocando em perspectiva certas acepções críticas relacionadas a momentos *limiaries* em que as posições das forças estabeleceram dinâmicas mais relativas e específicas.

Na direção dessas questões, essa pesquisa apresenta o compartilhamento de determinadas reflexões a partir do contato com alguns materiais relacionados ao que consideramos como “experiências *limiaries*”, buscando tecer uma síntese provisória que, longe de pretender esgotar a problemática, procura apenas construir uma perspectiva de olhar e realizar um exercício experimental de pensamento. Assim, optamos por uma escrita que flerta com o tom ensaístico e perpassa por autores, discussões e casos que ao serem agenciados em conjunto e apresentados em associação e sucessão, podem provocar reflexões e contribuir para a continuidade do rico debate que se instaura, especialmente ao nos debruçarmos sobre as relações entre arte e etnografia. Tomamos alguns pensamentos e experiências para a partir deles apresentarmos *nebulosas* frágeis, instáveis e vacilantes, mas que testemunham um exercício que declina de qualquer pretensão de uma abordagem totalizante. Desse modo, adotamos uma perspectiva de que a pesquisa, no campo da teoria e da história da arte, pode ser pensada sempre como uma tomada de posição situada, que busca delinear uma problemática e construir questões, sem a pretensão, necessariamente, de respondê-las.

Identificamos o que estamos chamando de *experiências limiaries* como uma forma de enunciar momentos em que contaminações estabeleceram-se a partir de complexidades e ambiguidades, em que o problema do Outro, do deslocamento, do contato com entre as diferentes epistemologias estiveram em evidência. Desse modo, buscamos conectar alguns

pensamentos que, de distintas maneiras, se deram a partir dessas experiências *limiaries* em que a arte e etnografia estão colocadas em *fricção*. Esses pensamentos, na sua maioria, manifestam-se a partir de procedimentos, de modos de fazer, que muitas vezes escapam às próprias reflexões que se propunham. Eles também não podem ser compreendidos a partir de determinadas referências que privilegiam a exploração visual ou pictórica, pois encontram-se no *limiar* entre criação artística e da produção teórica, científica e de pensamento, ou melhor, apresentam-se como um modo criativo de pensar, de colocar determinadas problemáticas, escapando ou antecedendo a conformação de certas fronteiras disciplinares. Enquadramos experiências e reflexões que se deram ao longo do século XX, que são fugidias e não aparecem, necessariamente, enquanto unidade na produção dos seus agentes, senão a partir de vestígios. Muitos desses vestígios, portanto, foram ganhando corpo a partir de textos críticos posteriores, autores que tomaram a força viva de um vestígio de pensamento e os deram corpo e forma e os fizeram justiça a partir das suas forças lancinantes (às quais buscamos fazer coro nesta pesquisa).

É por esse motivo que optamos por uma forma de escrita que se dá a partir da escavação de bibliografias críticas sobre autores e momentos, buscando extrair questões em torno dessas experiências, colocando-as em contatos com outras, sobrepondo e associando-as sucessiva e simultaneamente, no exercício de conformar um pensamento e situar problemáticas transversais e filosóficas, no sentido estrito do termo. É seguindo essa linha de raciocínio que essa pesquisa também se constitui como um experimento metodológico, a medida em que busca experimentar alguns dos princípios estudados como forma de produção de conhecimento. Considerando que os momentos *limiaries* entre arte e etnografia foram também momentos de emergências de reflexões que buscam reposicionar as formas de produção de conhecimento. Procuramos tratar os distintos materiais agenciados nessa pesquisa em um mesmo plano e nos lançamos em um exercício experimental de criação em que não se opera a corriqueira distância do objeto pesquisado, ao contrário, suja-se e se deixa contaminar por ele “perde a reserva, abandona-se, incontinentemente na página que fala dele” (HOLLIER in: BATAILLE, 2018, p. 22).

Nessa direção, é que tomamos a forma de *pensar por nebulosas*, como sugerida por Pereira (2018), como uma forma intensiva de pesquisa histórica que busca situar acontecimentos e agenciar temáticas a partir das múltiplas interconexões possíveis entre determinados contextos pesquisados e as suas formações transtemporais, tomando o processo de pesquisa como forma que “sintetiza uma poética do político que atravessa subjetividades em seu desejo de compartilhamento e em sua construção contínua” (PEREIRA, 2018a, p. 1).

Nebulosas são assim, conjunto de nuvens, massa de vapores, emaranhado, sobrepostos, agregados, esparsos, densos ou esgarçados, que se articulam ou se entrechocam e cuja presença, até então inocente, uma vez percebida pelo olhar daquele que vagamente os distingue e enuncia, não se pode mais ignorar.

(...)

Céus e nuvens, mas também configurações, movimentos, efemeridade, instabilidade, choques, fricções e compartilhamento são palavras-chaves do modo de pensar por nebulosas.

(...)

E nesses termos, a operação historiográfica pressupõe interrogar-se sobre o próprio movimento de ar e sobre a fenda que ele, o historiador, instituiu existir no fundo da Terra e de onde provém os vapores dos céus. É dessa fenda, é dessa caverna, é dessa tumba, como lembra Shelley – que irrompem as nuvens, passageiras nuvens. É a visita a elas que as nebulosas convidam (PEREIRA, 2018, p. 250, 255).

De certa maneira, esta pesquisa estabelece uma espécie de vai-e-vem entre as diferentes fontes que a informam, a partir de um processo de escavação, uma espécie de arqueologia associativa em que se busca estabelecer conexões entre os interiores, colocar em contato pontos cintilantes dessas *nebulosas* a fim de compor alguma constelação possível. Reiteramos que o que apresentamos são sínteses provisórias e efêmeras a partir de determinado estado de inflexão constituído em relações aos mais diversos fragmentos coletados. Assim a investigação é apresentada a partir de cinco *nebulosas*, que buscam situar algumas das reflexões em torno das relações *limiaries* entre arte e etnografia, a partir de um exercício associativo em que se procura pensar sobre determinadas experiências em que essas relações aparecem nas suas diferentes modulações, construindo algumas pistas sobre questões que consideramos necessárias de serem pensadas no campo da história e teoria da arte.

Procuramos através das *nebulosas* apresentadas, bem como com através dos textos que as intercalam – os *contornos*, *dobras* e *sopros* – compartilhar um exercício de pensamento e apresentar uma sucessão de ideias fragmentárias, que, ao serem encadeadas entre si, estabelecem um sentido específico e situado. Desse modo, propomos a partir desse conjunto de nuvens instáveis e inacabadas uma espécie de dramaturgia teórica, em que os atos (ou seja, as *nebulosas*) ancoram, como platôs, buscando encontrar uma língua de enunciação para determinadas questões que emergiram ao longo da pesquisa. No começo de cada *nebulosa* apresentamos um conjunto sucessivo de imagens em que procuramos sugerir algumas conexões entre as experiências abordadas e as inflexões desenvolvidas. A proposta da apresentação dessas imagens não é a de ilustrar ou exemplificar o que está sendo trabalhado no texto, senão a de balbuciar algumas fricções, sugerir alguns nexos, muitos deles ainda latentes e bastantes sutis, outros mais explorados ao longo da dissertação.

Nos *contornos*, apresentamos uma breve construção em torno da ideia de *limiar*, a partir do pensamento de Walter Benjamin e alguns dos seus comentadores (BARRENTO, 2012; GAGNEBIN, 2010; RIZEK, 2012). Intitulado como *A condição limiar*, partimos da noção de *limiar* para definirmos os modos de construção dessa pesquisa. Essa noção tanto opera enquanto um conceito transversal – ou uma *imagem de pensamento* (*Denkbild*), nos termos Benjaminianos – como se apresenta como um princípio metodológico a partir do qual as experiências, pensamentos e produções aqui abordadas são situadas.

As três primeiras *nebulosas* conformam um conjunto de três momentos em torno dos quais a relação entre arte e etnografia ensaiam diferentes nuances. Essas *nebulosas* são construídas a partir de certo caráter ensaístico e buscam escavar uma bibliografia que, de diferentes maneiras, procura situar questões que concernem às relações entre determinadas experiências modernas do século XX que tiveram a etnografia como um ponto de clivagem.

Na 1º *nebulosa*, *Etnografia como fricção*, procuramos situar determinados momentos do surrealismo em que a etnografia foi tomada como algo perturbador e inquietante, a partir das considerações sobre o “surrealismo etnográfico” proposto por James Clifford (2002) e das observações acerca da revista surrealista *Documents* (1929–30), responsável por friccionar de diferentes maneiras a relação entre arte e etnografia. Nesse sentido, colocamos em contato observações realizadas por Georges Didi-Huberman (2015), a partir do seu livro dedicado a George Bataille e às experiências da revista *Documents*; as considerações de Denis Hollier (2018) no prefácio da mesma e as provocações apresentadas por Paola Berenstein Jacques (2021), sobre as operações da revista e o desenvolvimento de montagens impuras, através dos seus “pensamentos selvagens”.

Na 2º *nebulosa*, continuamos seguindo as pistas apontadas por Jacques (2021) e Didi-Huberman (2013), entretanto nos seus respectivos trabalhos em que se dedicam às reminiscências do pensamento do historiador da arte alemão Aby Warburg. Nessa *nebulosa* buscamos delinear algumas inflexões e reivindicar uma condição *esquizo* para a história da arte. Intitulada *Por uma história da arte esquizo*, esta *nebulosa* procura agenciar a relação entre a “experiência ameríndia” de Warburg e as relações desta com o seu método e com determinada forma de pensar *esquizo*. Essa acepção é situada tanto a partir do diagnóstico de esquizofrenia a ele imputado – a partir das considerações sobre Warburg e seu método apresentadas por Fabián Ludueña Romandini (2017) – quanto a partir da associação com o modo de pensar *esquizo* proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010). Haveria um ponto de inflexão entre determinada condição *esquizo* e a experiência ‘etnográfica’ em Warburg que buscamos desenvolver nessa *nebulosa*, a fim de compreender como que

determinadas experiências etnográficas assombraram e continuam a assombrar a disciplina da história da arte.

Na 3° *nebulosa* buscamos situar *Sobre a forma arqueológica e psicoetnográfica de produção de conhecimento*, a partir da produção e do pensamento residual de Flávio de Carvalho, que a partir de uma série de Experiências, escritos "ficcionais-teóricos" e procedimentos artísticos defendeu um modo de compreensão do mundo a partir da invenção de uma ciência ainda por se criar, a *psicoetnografia*. Nessa *nebulosa*, agenciamos fragmentos dos escritos do próprio Carvalho (2014) publicados em *Os ossos do mundo*, originalmente em 1936. Colocamos também em contato as observação realizadas por Jacques (2014) acerca do pensamento surrealista de Carvalho e também algumas produções sobre concepções de tempo, fragmento e primitivismo, a partir das teses sobre o artista defendidas por Larissa Costa da Mata (2013) e Clara Pignaton (2016). Agenciamos também as reflexões dos curadores da exposição *Flávio de Carvalho expedicionário*, Amanda Bonan e Renato Rezende (2017), que procuram situar parte da produção não material a partir da ideia de expedição como uma forma específica de arte.

Nas *dobras*, intituladas *Linhas de fuga*, apresentamos uma reflexão transversal em torno da expedição pensada como um *dispositivo*, capaz de guardar em torno de si um conjunto de práticas e ferramentas que tanto estabelecem correlações com processos históricos mais amplos, quanto deles escapam. Para isso, articulamos a ideia de expedição à terminologia do *dispositivo*, extraídas de dois textos homônimos que procuram precisar *O que é um dispositivo?*, publicados pelos filósofos Giorgio Agamben (2006) e Gilles Deleuze (2006) e evocamos uma antiga polêmica em relação ao 'crocodilo americano' retomada pelo artista colombiano José Alejandro Restrepo, a fim de situar e evocar as *linhas de força* implicadas na produção do conhecimento moderno. Neste texto, procuramos situar que as experiências *limiaries* podem ser compreendidas como momentos em que os modos de produção de conhecimento estão sendo tensionados e *linhas de fuga* podem emergir.

As duas últimas *nebulosas* enquadram momentos a partir dos quais se pretende desvelar dimensões *limiaries*, dissecando as linhas que constituem esses momentos e evidenciando ressonâncias a algumas ideias desenvolvidas ao longo das três primeiras *nebulosas*. Assim, procura-se estabelecer intercruzamentos, agenciando camadas quase espectrais que, de diferentes maneiras, são elucidativas das zonas *limiaries* entre práticas artísticas e etnografia.⁵

⁵ Para a construção da 4° e da 5° *nebulosa*, além das produções críticas a respeito dessas experiências e dos seus respectivos agentes, realizamos uma pesquisa documental no Fundo Flávio de Carvalho, no Centro Alexandre Eulálio (CEDAE/ UNICAMP), no acervo documental da Lina Bo Bardi no Instituto

Desse modo, na 4ª *nebulosa* tem-se as *Experiências amazônicas*, em que operamos uma sobreposição entre narrativas em torno das experiências de Helena Valero, uma jovem “raptada” pelos Yanomamis em 1939, que após 24 anos convivendo com alguns grupos indígenas, enfrenta uma série de disputas acerca da publicação da sua “etnografia selvagem” (CASTLES, 2004) e a Expedição Amazônica de Flávio de Carvalho, que ao tomar contato com a história de uma jovem “raptada” por indígenas na Amazônia, infiltra-se em uma expedição de primeiro contato organizada pelo então Serviço de Proteção aos Índios (SPI), em 1958, buscando realizar uma experiência ao mesmo tempo etnográfica, ficcional e documental. Sobreposmos essas narrativas a partir da reunião de diversas fontes que abordam os casos, a fim de demonstrar as implicações entre esses e reconhecer a relação entre as publicações realizadas a partir do relato de Valero e a Expedição amazônica realizada por Carvalho.

Na 5ª e última *nebulosa* abordamos algumas *Variações em torno do Projeto Bahia-Benin*, a partir de alguns pontos da produção de Lina Bo Bardi e Pierre Verger e do seus respectivos contatos com zonas *limiaries* em torno da etnografia. Tomamos o Projeto Bahia-Benin - que aconteceu na Bahia no final dos anos 80 - como um enquadramento a partir do qual se tecem variações, buscando reconhecer as linhas que conectam essa experiência com as demais *experiências limiaries* aqui abordadas. Ressaltamos portanto, nessa *nebulosa*, algumas precipitações que estabelecem uma ponte entre essa experiência, pensamentos que orbitam em torno de Bo Bardi e Verger e uma possível *fricção* entre eles. Buscamos situar determinadas experiências da trajetória de Verger e Bo Bardi - a partir de fragmentos de seus comentadores e fragmentos dos seus pensamentos - a fim de demonstrar como determinados trânsitos de ideias podem indicar complexidades de problemáticas em relação à compreensão das práticas e do pensamentos correlatos às relações entre arte e etnografia.

Já nos *sopros*, é apresentada uma breve ‘lufada de ar’ em que buscamos colocar alguns dos problemas que se abriram para nós a partir da realização da dissertação, evocando certos *Nexos inquietantes* como aquilo que insiste em precipitar diante de nós. Sem pretensões de um fechamento ou uma conclusão, pretende-se (nesses *sopros*) o movimento contrário, de elucubrar determinadas questões que se abrem e emergem como provocações e podem impulsionar novas possibilidades de desdobramentos e continuidades.

Bardi, no arquivo documental e fotográfico da Fundação Pierre Verger e no Arquivo Público Municipal da cidade de Salvador. Esses três últimos relativos ao Projeto Bahia-Benin, desenvolvido na 5ª *nebulosa*.

Desse modo, essa dissertação adota certo *modo de pensar por nebulosas* (PEREIRA, 2018), fazendo coro a um modo de construção fragmentário, associativo, vacilante e digressivo, que busca certa ética daquilo que ao tomarmos contato nos contamina de forma a nos forçar a pensar, ou ainda, por determinados resíduos de pensamentos que ao serem postos em contato insistem em precipitar, ainda que sob a forma de neblina.

[CONTORNOS]

A condição limiar

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares⁶. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar). E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscila também em torno dos limiares altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (Paysan de Paris, Paris, 1926, p. 74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar suas forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas dos sonhos. O limiar [Schwelle] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [Grenze]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxos estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, enturmercer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados. Por outro lado, é necessário detectar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado.

Walter Benjamin (O 2a, 1)⁷

Ontem custei a dormir imaginando a terra ignota. O que é fronteira? (...) A delimitação de territórios. A partir daqui é uma coisa, aqui já é outra. Agora aqui alfândegas, as árvores, as sucuris, as suçuaranas, as jiboias, os jacarés, as andirobas, as sumaúmas, as lianas, as begônias, os nossos gravatás, as pupunhas, os cupuaçus. O que é que constituiria que a partir daqui é um país, logo ali já é um outro país? Território ignoto, terra ignota, terra desconocida, terra desconhecida. A fronteira, a linha demarcatória, a fronteira, a linha de fronteira, quem está falando é um borderline, quer dizer, alguém fronteiriço, alguém que não se sabe direito onde termina a lucidez e começa a loucura (...) Quer dizer, a fronteira tem uma maleabilidade, a fronteira desliza, a fronteira tem uma fluidez, não é coagulada, é como a água do Rio Negro fluindo.

Waly Salomão (1998)⁸

No documentário *São Gabriel da Cachoeira, San Felipe – Viagem na fronteira*, de Carlos Nader (1998), que apresenta a viagem do poeta e compositor Waly Salomão à Cabeça do Cachorro, região onde o Brasil faz fronteira com a Colômbia, este faz uma preciosa reflexão sobre a condição das fronteiras. Em linhas gerais, o poeta tece um grande elogio à “necessária imprecisão de fronteiras”, experiências fronteiriças, do lugar-entre, aquilo que habita as zonas de indefinição em toda a sua magnífica obra. Nesse filme, algumas pílulas de reflexão do autor nos servem para elucidar sobre certa condição comum àqueles ou àquilo que habita os lugares-entres, os “lugares de fronteira”.

⁶ Na tradução brasileira do livro das Passagens (2006), as tradutoras a indicam *experiência liminar* como tradução à *Schwellerfahrung*. Entretanto quando aparece desvinculada à ideia de experiência a ideia *Schwelle* é traduzida como *limiar*. Para essa dissertação, optamos por manter a tradução como *limiar*, mesmo quando está sucedendo a palavra *experiência*, considerando que neste caso *liminar* e *limiar* podem ser vistos como sinônimos.

⁷ *Passagens* (2009), p. 535, escrito entre 1928 e junho de 1935.

⁸ Transcrição de trecho do documentário *São Gabriel da Cachoeira/San Felipe* (1998).

A imagem psicopatológica do *borderline* é acionada pelo poeta a fim de enunciar certo lugar epistemológico específico, que não reconhece as bordas como limites, e mais ainda, que tem certo gosto, desejo de habitar essas zonas. Salomão (1998) nos aponta para o problema da fronteira, partindo do contato que estabelecia com as fronteiras geográficas entre a Amazônia e a Colômbia e toda a sua complexidade⁹, para ampliá-la e nos sugerir uma condição conceitual mais ampla, que se refere às demarcações e às fronteiras e a suas imprecisões, como imagem, metáfora e até mesmo como um conceito.

A inquietação do poeta em relação à natureza das fronteiras e às especificidades do pensamento fronteiriço como lugar de enunciação encontra ressonâncias com a produção do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1840). O filósofo francês Jacques Derrida traçou um retrato de Benjamin como um homem das fronteiras (BARRENTO, 2012). Esse interesse ou essa condição fronteiriça atravessa toda a obra de Benjamin, que a demarcou a partir da *imagem de pensamento do limiar*, não pensado como sinônimo de fronteira, mas como uma zona, um lugar-entre, da qual era possível extrair uma força e uma condição de pensamento (idem). A inquietação com a condição fronteiriça de Salomão (1988) e a ideia de *limiar* em Benjamin mais se aproximam do que se distanciam. De certa forma, podemos entender que a construção do *limiar* benjaminiano é uma forma de enunciação da imprecisão das fronteiras, sinalizada por Salomão.

Benjamin alertava que o *limiar* (*Schwelle*) e a fronteira (*Grenze*) não deveriam ser compreendidos como sinônimos, enquanto a primeira se referiria a uma delimitação, a noção de *limiar* pode ser compreendida como uma zona de conformação onde articulam-se práticas diversas e onde há determinadas formações híbridas. Tal hibridismo é o que encontramos no que o autor chamava de *imagem de pensamento* (*Denkbild*), que, não sendo propriamente uma imagem e nem mesmo um conceito, se apresenta como um instrumento de uma forma específica de pensar¹⁰ (BARRENTO, 2012).

⁹ Intercalado ao depoimento de Waly, tem-se fragmentos de entrevistas com indígenas moradores da região que também apresentam reflexões sobre os sentidos de fronteira e apontam que “para nós, povos indígenas, essa noção de fronteira não faz muito sentido (...)”. Em uma das cenas, o poeta está segurando um mapa das delimitações territoriais da Amazônia indígena e refletindo sobre certo caráter arbitrário das fronteiras geográficas, enquanto um dos entrevistados locais afirma que as fronteiras às quais eles respeitam não são visíveis, no sentido de que não se trata de uma demarcação territorial arbitrária, senão de outros princípios. Observação: não identificamos os entrevistados indígenas presente no filme, pois no fragmento do filme encomendado pelo Itaú Cultural e disponibilizado online pela mesma instituição não consta a ficha técnica do trabalho, também não encontramos menção aos entrevistados em nenhum dos textos críticos consultados.

¹⁰ No texto intitulado *Imagem de Pensamento*, Benjamin (2013) nos dá um fragmento que ilumina essa ideia: “Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas, quando chegam, batem com pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem como de uma chapa de cobre.” (BENJAMIN, 2013, p. 65-66) No comentário final, o tradutor João Barrento (2013) explica a partir desse fragmento e do comentário de Theodor W. Adorno (1903-1969) que a origem e o sentido do título (que nomeia uma coletânea de textos em Benjamin) é

O limiar é assim uma marca que atrai pelo que promete (...) diferentemente da fronteira, que é um lugar que pode assustar pelo que esconde, o desconhecido do outro lado; o limiar é uma linha (ampla) de passagens múltiplas, a fronteira é uma linha única de barragem, (...) enquanto a fronteira é muitas vezes apenas um lugar burocrático, o limiar é um lugar onde ferve a imaginação (...). (BARRENTO, 2012, p. 47)

Enquanto o limite se refere a uma fronteira demarcada, um ponto exato entre um fim e um começo, o *limiar* seria essa zona de transição, uma passagem, uma condição em que se habita o meio, a possibilidade de experiências de temporalidades de diversas esferas, na qual o tempo não estaria encerrado em suas demarcações imediatas de passado e futuro. “Limiares seriam assim momentos em que o futuro está aberto.” (RIZEK, 2012, p. 13) Benjamin (2009) alerta que o progresso e a forma moderna de pensamento nos tornaram pobres de experiências *limiarias*, as quais ele compara com a experiência do adormecer e do despertar. O *limiar* seria portanto uma zona de transição, de passagem, um momento de experiência que se encontra no meio ou entre dois espaços, ou dois tempos diferentes. Ao buscar delimitar precisamente a noção de *limiar* em Benjamin, a pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin (2010) aponta que

O conceito de *Schwelle*, limiar, soleira, umbral, seuil, pertence igualmente ao domínio das metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais; mas se inscreve de antemão num registro mais amplo, registro de movimento, registro de ultrapassagem, de ‘passagens’, justamente de transições, em alemão, registro do *Übergang*. Na arquitetura, o limiar deve preencher justamente a função de transição, isto é, permitir ao andarilho e também ao morador que possa transitar, sem maior dificuldade, de um lugar determinado a outro, diferente, às vezes oposto. Seja ele uma simples rampa, soleira de porta, vestíbulo, corredor, escadaria, sala de espera num consultório, de recepção no palácio, pórtico, portão ou nártex numa catedral gótica, o limiar não faz só separar dois territórios (como a fronteira), mas permite a transição, de duração variável, entre esses dois territórios. Ele pertence a ordem do espaço, mas também, essencialmente a do tempo. Como a sua extensão espacial, sua duração temporal é flexível, ela depende tanto do limiar quanto da rapidez ou da lentidão, da agilidade, da indiferença ou do respeito ao transeunte. (GAGNEBIN, 2010, p. 14)

A partir dessa *imagem de pensamento* encontrada em Walter Benjamin e desenvolvida por seus comentadores e comentadoras (BARRENTO, 2012; GAGNEBIN, 2010; RIZEK, 2012) é que nos interessamos por enquadrar determinados momentos em que a relação entre arte e etnografia estabeleceram-se em uma zona *limiar*, ou melhor, buscamos cartografar algumas experiências que consideramos *limiarias* em que as contaminações entre arte e etnografia se estabeleceram de forma profícua. Ou seja, experiências que não necessariamente estão encerradas nas suas compreensões disciplinares e que também não

característico de certa forma que Benjamin teria de pensar o real em dimensões “empíricas, oníricas e de memória” (idem, p. 174).

estão apenas atuando na fronteira entre elas, senão no estabelecimento de uma zona de passagem lenta, alargada e, de algum modo, indisciplinar.

Partimos, portanto, do exercício de rastrear determinados pontos de tensão e de dissenso – em momentos ao qual os campos disciplinares estiveram abertos – e buscamos investigar experiências que se deram em zonas de transição e de passagem, perseguindo certos momentos em que a história da arte estivera agonizando na sua condição de disciplina moderna colonial¹¹ ao estabelecer contato com a alteridade, com outras formas de existência. Ou ainda, indagar quais as contaminações houveram nesses momentos? A quem são devedores determinados métodos, formas de pensamentos, teorias e práticas desenvolvidas a partir de determinados repertórios ocidentais a partir do contato com outros povos, com outras formas de pensar, outras epistemologias?

Desse modo, esse trabalho interessa-se por esboçar linhas que emergem dos momentos *limiars* em que as diferentes epistemologias e formas de pensamento se encontram, à medida que também reflete como as relações de poder e a racionalidade moderna colonial modulam determinadas formas de pensamento e conhecimento. Além disso, buscamos realizar uma reflexão que parte de experiências ocorridas ao longo do século XX, mas que de alguma maneira abriram-se para a contaminação de outros tempos, sejam do passado ou futuro, sempre flertando com compreensões temporais abertas e não-lineares. Em um sentido filosófico, podemos compreender os *limiars* entre arte e etnografia como correlatos dos próprios procedimentos e operações: possibilidade de coexistências dos tempos, ruptura com a ordenação, com a linearidade e a possibilidade de interação entre elementos de naturezas distintas que, ao serem postos em contatos, são capazes de gerar novos sentidos.

Benjamin (2006) fala de um certo “saber do limiar” (*Schwellenkunde*), como um saber que se dá justamente nessas zonas de transição, de passagem, em que os elementos estão de alguma maneira estabelecendo um estranhamento entre si. A imagem das passagens parisienses é emblemática nesse sentido, como lugar *limiar* e de trânsito onde os próprios objetos eram transformados em mercadorias, mas também onde existia uma tensão entre

¹¹ Utilizamos aqui a noção de moderno-colonial a partir da chave analítica proposta pelo filósofo peruano Aníbal Quijano, que propõe que a construção da modernidade ocidental tem como seu correlato histórico e político o processo de colonização. Nesse sentido, não é possível separar o pensamento moderno da forma colonial de concepção e relação estabelecidos. Quijano (2009) ainda sugere que mesmo após o fim do período histórico colonial, as práticas e modos de operar continuam a vigorar a partir dos sistemas de conhecimentos, de poder e de produção do próprio sujeito ocidental-moderno.

ideias e materialidades fundamentais para a compreensão do Agora¹², que no caso de Benjamin se deu relacionada às transformações da cidade de Paris e ao seu processo de modernização; à ideia de progresso e aos seus respectivos contrapontos (BARRENTO, 2012). Desse modo, tomamos a ideia de um saber dos *limiaries* como uma chave teórico-metodológica que orienta um princípio desta pesquisa: cartografar os *limiaries* e como estes podem ser agenciados como forma de pensamento no Agora.

É dessa forma que buscamos nos relacionar com as *zonas limiaries* que agenciamos, nas suas múltiplas dimensões. Como vimos, não se trata de um conceito senão de uma *imagem de pensamento*, que opera por certa maleabilidade fundamental, e também por certa condição fractal. Fractal no sentido de que uma mesma imagem pode ser acionada por diferentes perspectivas ou para se referir às distintas situações. Desse modo, realizamos o exercício de identificação dos principais *limiaries*, que direta ou indiretamente e em diferentes proporções, estamos às voltas nesta pesquisa. O primeiro e mais evidente, decerto, é a própria *zona limiar* conformada a partir do contato entre campos de conhecimento e formas de saber, a dizer a relação entre etnografia e arte. A noção de *limiar* serve-nos como princípio que possibilita reconhecer, nas experiências abordadas, a formação dessas zonas, sendo este também um princípio que orienta a escolha das próprias experiências abordadas e ainda os aspectos nelas a serem destacados ou discutidos.

De certa maneira, a própria emergência da etnografia enquanto campo de conhecimento moderno aponta para uma condição *limiar* do conhecimento, uma vez que busca evidenciar os métodos e as formas de relação como refratários do próprio conhecimento produzido¹³. Essa atenção à dimensão procedimental lança luz às zonas das práticas artísticas e em alguns casos foi tomada como ponto de clivagem, de bifurcação na produção do pensamento. Além disso, o interesse pela etnografia, e de um modo mais amplo pela alteridade, também se configura, em si mesmo, como um interesse por *limiaries*, ou seja por habitar fronteiras entre culturas, entre formas de saber e de apreender o mundo. Decerto, que essas zonas *limiaries* são assimétricas e agenciam em si diversas complexidades históricas, políticas e éticas. Entretanto, a própria ideia de etnografia, em certo sentido estrito, pode se referir a uma zona de contato, a criação de um espaço-tempo de relação, em que habita um lugar-entre. É nessa direção que nos perguntamos, quando olhamos para experiências aqui abordadas: o que se passa nessas zonas? Como pensá-las para além de

¹² Em referência a ideia de Benjamin (2006): “Não se deve dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo que o Outrora encontra, num relâmpago, o Agora, para formar uma constelação” (p. 505).

¹³ Um dos marcos de emergência da etnografia como campo de conhecimento da antropologia moderna se dá a partir da estruturação do seu método por Bronislaw Malinowski em 1922. Ver página 28, nota 19.

visões pretensamente científicas e racionalistas? O que emerge a partir das zonas de contato entre as diferenças?

Em certo sentido, são correlatas às próprias zonas *limiaries* entre arte e etnografia, uma outra, que nós também é bastante cara: aquelas que se conformam entre teoria e prática, lançando-nos a questionar também as fronteiras que se estabelecem entre essas separações e nos lançam em um exercício de produzir um modo criativo (artístico?) de pensamento, compreendendo o pensamento como prática e a produção de conhecimento indissociável dos seus modos de fazer. Outra dimensão *limiar* que abordamos e que também emerge da própria zona que conforma o lugar-entre arte e etnografia é a questão da complexidade dos tempos, da heterocronia, da sobreposição temporal e da ruptura da compreensão das relações temporais como lineares e/ou progressivas. Isso é um problema também bastante caro a Benjamin, e de fundamental importância na sua própria concepção de história¹⁴. Como já vimos, seria da natureza dos *limiaries* a coexistência dos tempos, onde passado e futuro se compõem em uma espécie de sobredeterminação coimplicada e presente no Agora.

Diversos outros *limiaries* são agenciados ou podem ser notados, em graus e escalas distintas. Sugerimos justamente esta *imagem de pensamento dos limiaries* como uma companheira de leitura, que possa nos acompanhar ao longo da dissertação de forma operatória, como ferramenta a ser usada pelo próprio leitor, quando lhe parecer pertinente. Ademais, faz-se necessário lembrar como essa noção também orienta metodologicamente essa pesquisa, que, aliada à metáfora das *nebulosas*, informa sua estrutura e é responsável pelas escolhas no que diz respeito tanto à forma de construção de pensamento quanto à sua proposta de apresentação. De certa maneira, operamos por meio da *montagem como forma de conhecimento* (JACQUES, 2021) como uma forma de acessar os *saberes dos limiaries*.

A montagem é uma cartografia de limiaries: a partir de uma aglomeração aparentemente caótica de textos, fragmentos, cartas, experiências, relações, sem limites nem sistema aparente, estrutura-se descontinua e contraditoriamente uma figura da ambiguidade, um perfil flutuante que se desdobra ad infinitum em linhas paralelas e tonalidades alternantes (BARRENTO, 2012, p. 43)

Essa forma de pensamento a partir da montagem como cartografia dos *limiaries* é ao mesmo tempo experimentada por nós enquanto forma de fazer quanto é discutida e evidenciada como correlata à própria relação entre arte e etnografia, sobretudo, quando esta é tomada a partir das *fricções*, da forma *esquizo, psicoetnográfica e arqueológica* de pensamento. Desse

¹⁴ Ver “Sobre o conceito de história” In: Walter Benjamin (2012). *O anjo da história*. Benjamin trabalha neste texto desde a década de 20, sendo que o limite final da sua redação data de 1940 (BARRENTO, 2012).

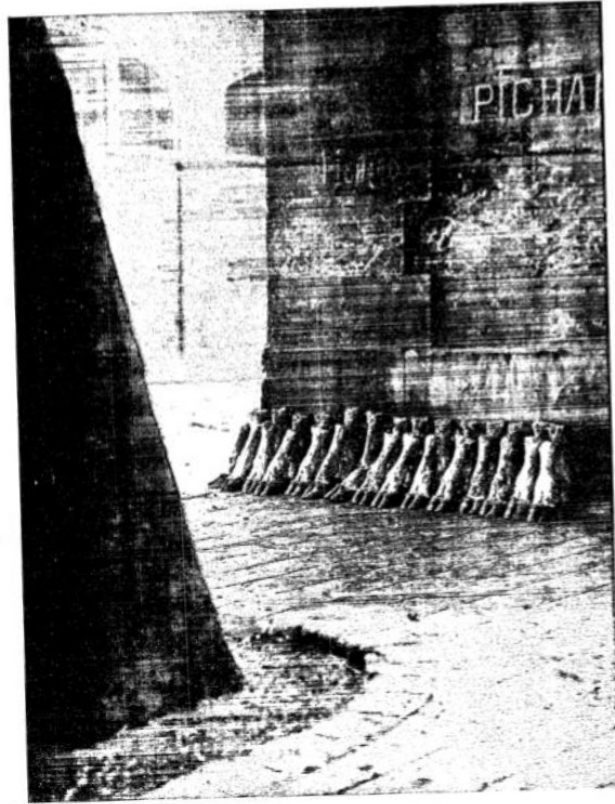
modo, reconhecemos que determinados sentidos de montagem são delineados, ainda que não necessariamente enquanto forma nomeada, ao longo dessa dissertação. Alguns deles ressoam, portanto, na sua estrutura e modo de fazer, a partir de uma zona de contaminação, na qual nós nos sujamos com o objeto pesquisado¹⁵ e deixamos nos contaminar por ele.

¹⁵ Em referência a citação de Hollier (2018): “O objeto não se mantém à distância, perde a reserva, abandona-se, incontinente, na página que fala dele.” (p. 22)

[1ª NEBULOSA]

Etnografia como fricção

[3]



Aux abattoirs de La Villette. — Photo. E. Lotar.

[Imagem 1] Capa da primeira edição da revista *Documents*. *Documents/1*, 1929, capa.

[Imagem 2] Fotografias de máscaras (etnográficas) africanas e a reprodução de um detalhe da pintura “Judith e Holofernes” de Lucas Cranach (1472-1553). Páginas de imagens ilustrando o artigo de Ralph von Königswald “Têtes et crânes”. *Documents II / 6*, 1930, p. 356.

[Imagem 3] Fotografia realizada nos abatedouros de La Villette. Imagem disposta em uma página que antecede o “Dicionário crítico” da edição, assinado por George Bataille. Foto de Eli Lotar. *Documents II / 6*, 1930, p. 328.

Ao etnógrafo, como ao surrealista, é permitido chocar.

James Clifford (1981)¹⁶

Do dicionário, a ideia de *fricção* se refere ao atrito entre dois corpos que se esfregam e, em certo sentido, pode referir-se à desavença, desentendimento, embate entre os diferentes. A partir dessa acepção podemos inferir que a *fricção* nomeia o próprio gesto de por corpos ou matérias em contato. Entretanto, não é sobre qualquer tipo de contato, senão sobre uma qualidade específica de contato que a *fricção* se refere. Essa qualidade tem talvez o seu ponto diferencial em certa violência que o gesto sugere, ou melhor, a velocidade em que os corpos estão postos e a diferença de direção em que estes estão se movendo. Dito isso, podemos delinear que para que haja uma *fricção* é preciso haver ‘coisas’ – de natureza iguais ou distintas – aceleradas em direções múltiplas em um contato corpo-a-corpo. Ou seja, por princípio físico e molecular, a *fricção* é inconciliável com a pacificidade, com o consenso e até mesmo com a síntese, em que as diferentes posições são reduzidas a uma só, frequentemente limando as diferenças entre elas¹⁷.

Pensar em torno da ideia de etnografia como fricção é uma tentativa de estabelecer um campo de relação entre práticas que, de algum modo, tomaram a etnografia como “algo inquietante” ou alguma coisa que “perturba” (DIDI-HUBERMAN, 2015) a forma das coisas e coloca em tensão as relações postas. Buscamos lançar o olhar para algumas experiências que tiveram a etnografia como um campo de inquietação e que não a tomou necessariamente como um método em si, mas que a partir de determinado modo ou forma de pensamento, buscou traçar um campo problemático e situar determinadas questões. Essas experiências se deram sobretudo no *limiar* entre os campos disciplinares e nos oferecem a possibilidade de compreender a complexidade da relação entre o trânsito de ideias e as formas de conhecimento experimentais.

Um dos aspectos em comum a muitas dessas experiências é um modo específico de apreender a própria noção de etnografia e chocá-la com outros campos disciplinares, realizando ao mesmo tempo e de forma indistinta, uma produção teórica e prática e fazendo constituir, mesmo que de maneira cambaleante, um campo de forças a partir das divergências, para a produção e criação teórica e artística. Assim, não é de qualquer etnografia que se trata, senão daquela que foi tomada como um ponto de inquietação, que

¹⁶ A experiência etnográfica. *Antropologia e Literatura no século XX* (2008), p. 152.

¹⁷ Ver dicionário (online): <https://www.dicio.com.br/friccao/>, acessado em 10/11/2021.

foi usada como ferramenta ou fórmula de desestabilização dos valores e de determinados pensamentos ocidentais¹⁸.

No campo da arte, o interesse por experiências consideradas “não-ocidentais” pode ser visto como uma característica transversal de diversas vanguardas artísticas, o que, propensamente, fez com que esses movimentos se relacionassem em diferentes graus com o contexto da antropologia e, mais especificamente, com a etnografia. O conhecimento sobre os ditos povos “não europeus”, na antropologia do século XIX, era organizado pelo profissional de gabinete, que buscava reconstruir a experiência dos povos considerados “primitivos” a partir das informações dos viajantes, sem nunca sequer conhecê-los. A etnografia surgiria em oposição a essa antropologia de gabinete, passando a se constituir como método próprio da antropologia moderna do século XX (URIARTE, 2012).

Para reconstituir os diversos estágios, a Antropologia do século XIX se tornou a especialista em “povos primitivos”, que imaginava e analisava mediante a leitura de relatos de viajantes, expedições científicas, missionários ou informes das oficinas coloniais, material que, no século XIX, se tornou bastante volumoso se comparado ao existente nos séculos anteriores. Esses antropólogos trabalhavam em seus gabinetes, lendo esse material, deduzindo e especulando, que eram os dois procedimentos cognitivos próprios dessa fase da Antropologia (URIARTE, 2012, p. 3).

Esse modo de produção de conhecimento “coletado” nas expedições e estruturado pelos estudiosos de gabinete sofreu diversas modificações a partir do final do século XIX, quando os antropólogos passaram a integrar as expedições e ter os primeiros contatos com os povos estudados (URIARTE, 2012). Entretanto, somente em 1922 é que o método da etnografia aparece pela primeira vez estruturado, a partir da experiência do jovem polonês Bronislaw Malinowski que havia passado mais de três anos nas Ilhas Trobriand, no contexto do seu doutorado em antropologia na London School of Economics¹⁹ (idem). O crescente interesse pelo considerado “não-europeu” no final do século XIX e começo do século XX na Europa vai se ver cada vez mais acentuado e vai coincidir com a emergência das vanguardas artísticas. Vinte e três anos antes da viagem de Malinowski, em 1914, Paul Gauguin realiza a

¹⁸ Em referência a CLIFFORD (2002); DIDI-HUBERMAN (2013), quando abordam sobre as relações entre arte e etnografia nas experiências do entre-guerras, no surrealismo e a na revista *Documents*.

¹⁹ Na introdução do livro *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* (1978), publicado originalmente em 1922, Bronislaw Malinowski apresenta pela primeira vez a estruturação do que virá a ser o trabalho de campo do pesquisador etnógrafo. Malinowski integrou algumas expedições em direção ao arquipélago de Trobriand, na Melanésia, onde permaneceu em contato com os nativos por mais de três anos, aprendendo a língua local e convivendo com os trobriandeses. Intitulada como *Tema, método e objetivo dessa pesquisa*, a Introdução da publicação apresenta uma primeira formulação sobre a ideia do método etnográfico (URIARTE, 2012).

sua primeira viagem à Polinésia, sendo esta considerada um marco na busca do chamado "primitivismo" dentre os artistas vanguardistas.²⁰

No contexto artísticos das vanguardas haveria uma espécie de posituação desses valores considerados primitivos, no sentido da busca por experiências e territórios supostamente não contaminados pelos ideais de modernidade, civilização e industrialização pelas quais os países europeus vinham passando nos últimos séculos. Estava implicado, portanto, nas ideias em torno do primitivismo, uma crença de que ao tomar contato com valores "primitivos", este contato poderia possibilitar determinadas liberações, e no caso das artes, propiciar uma expressão artística autêntica e original.²¹

A emergência da antropologia moderna (e conseqüentemente, da etnografia) produz um deslocamento na cultura europeia como única referência cultural dominante, o que vai implicar no descentramento da própria ideia de centralidade/sujeito, natureza/cultura e também na ideia de arte (JACQUES, 2021). Esse descentramento era buscando pelas vanguardas artísticas modernistas, que nas suas diferentes abordagens emergiram contra determinados valores dominantes sobre a ideia de arte, buscando rompê-los. Em determinado sentido, essa é uma das linhas que constitui certa "moda entre as vanguardas", ao buscarem relacionar-se com outras culturas. É nessa mesma direção que situa-se certo gosto pelo "exotismo", bem como o interesse por objetos tidos como "não-ocidentais" e a busca pela alteridade. Ou seja, utilizar-se do contato com outras culturas como forma de compreender a própria cultura europeia e questionar os seus valores hegemônicos (idem).

²⁰ No texto "A questão da alteridade no "primitivismo artístico", Andriolo (2006) afirma que de maneira concreta a ideia do primitivismo artístico foi proposta a partir da publicação do *Primitivism in modern art* (GOLDWATER, 1930). Segundo o autor, anteriormente, entre a década de 20 e 30 alguns autores já haviam se preocupado com a questão nesses termos, mas é nessa publicação que vai ser enunciada de maneira concreta. O autor aponta que a viagem de Gauguin pode ser um considerado um marco do interesse dos artistas modernistas pelas culturas ditas "primitivas".

²¹ É importante ressaltar que as ideias sobre primitivismo não se referia apenas ao interesse pelas alteridades encontradas em culturas extra-européias mas também no interior da própria Europa, quando considerava em seu espectro de interesse pelas crianças, pelos loucos e outros grupos marginalizados dentro da própria cultura europeia, que de certa forma apresentava-se como um contraponto ao modelo da subjetividade civilizada e burguesa (ANDRIOLO, 2006). Esse interesse possui diversas ramificações e complexidades, desde ideias que fazem uma associação entre ou loucos, as crianças as culturas não europeias, compreendendo-os como sujeitos que não teriam sofrido os impactos de processos civilizatório ou que isso tinha se dado de maneira diferenciada (no caso dos loucos) até ideias que procuram desqualificar preconceitosamente outras culturas através de leituras psicologizantes e infantilizadas. O limiar entre esses pensamentos são tênues. Não pretendemos aqui realizar uma avaliação do modo como as ideias do primitivismo se bifurcam e encontram complexidade, mas situá-lo como uma das *linhas de força* (ver em *dobras*, p. 84) que atuam nesse momento no contexto europeu e tem em determinadas conformações *limiars* entre arte e etnografia ressonâncias e dissonâncias.

Tanto a emergência das vanguardas quanto da própria etnografia enquanto disciplina de conhecimento moderno ou enquanto método da antropologia moderna se daria de forma intrinsecamente ligada à colonização. Alguns países europeus mantinham o processo de colonização de diversos territórios – sobretudo na África – em curso. Era majoritariamente desses territórios colonizados que provém diversos objetos que passaram a circular nos museus etnográficos europeus. Nesse sentido, podemos ter em vista que há uma implicação entre a emergência da própria etnografia (enquanto campo de conhecimento e método que caracteriza a antropologia moderna); o desenvolvimento dos principais experimentos das vanguardas artísticas com o processo de colonização, especialmente da África e Oceania. A etnografia enquanto um novo campo de conhecimento surge a partir de uma relação direta com o desaparecimento de determinados povos e culturas, provocadas tanto pelo processo de colonização quanto de modernização, sendo estes paralelos e correlatos. A iminência do desaparecimento dos diferentes povos está, de alguma maneira, na base do surgimento dessa disciplina. Os objetos diversos eram vistos como uma espécie de documentos de culturas desaparecidas ou em vias de desaparecimento. A etnografia emerge, portanto, como um espécie de pré-arqueologia que busca estudar, paradoxalmente, aqueles aos quais os processos políticos em cursos ameaçavam destruir (JACQUES, 2021).

Em alguns movimentos de vanguarda como o dadaísmo e o surrealismo a conformação de zonas *limiaries* entre arte e etnografia se estabeleceram de forma mais intensa²². O movimento surrealista talvez seja, dentre os movimentos artísticos modernos, o que levou essa questão da alteridade e do contato com o Outro ao ponto mais radical, a partir de trocas proeminentes com a etnografia e a psicanálise. A Psicanálise, proposta por Sigmund Freud (1856-1839), desenvolve-se ao longo dos primeiros anos do século XX, a partir da estruturação das noções de inconsciente e da formação do sujeito neurótico calcado na repressão social. A ideia de civilização é posta como repressora de um estágio primário supostamente universal, estágio esse ao qual o sujeito neurótico civilizado não poderia mais acessar, a partir da conformação do sistema psíquico.²³ Essas ideias são basilares para a estruturação da própria invenção do inconsciente psicanalítico, proposto por Freud. Estabelecer-se-iam diversas trocas entre surrealismo e psicanálise, especialmente na formação inicial ligada à André Breton (1896-1966)²⁴.

²² Jacques (2014) aponta que os primeiros surrealistas e algumas experiências dadaístas chegaram até mesmo a inverter a postura antropológica mais clássica ao se interessar pela alteridade para além do Outro longínquo de culturas "não-europeias", sobretudo a partir das experiências com a alteridade urbana. A autora ainda aponta que os artistas das vanguardas compartilhavam entre si certa "postura antropológica" ou certa "sensibilidade etnográfica" que caracterizaria muitas de suas ações, especialmente aquelas voltadas para experimentações da cidade.

²³ Ver Freud (1996 [1930]).

²⁴ Em 1924, André Breton publicou o Primeiro Manifesto Surrealista na França.

O antropólogo e historiador James Clifford sugere a conformação de uma etnografia surrealista, ao buscar reconhecer determinados momentos em que certa etnografia - ainda emergente - estabeleceu uma zona de contaminações profícuas²⁵ com o contexto das práticas artísticas, mais especificamente com o surrealismo francês. Clifford (2008) demonstra que as relações *limiars* entre surrealismo e etnografia na primeira metade do século XX não apenas estão na gênese de diversas compreensões da própria etnografia enquanto disciplina da Antropologia, como que os “métodos surrealistas” e a “etnografia” são correlatos e tem o bojo do seu desenvolvimento em experimentalismos profusos entre os campos do conhecimento, sobretudo no contexto do entre-guerras francês²⁶. Ao buscar rastrear os pontos de contato entre surrealismo e etnografia, Clifford (2008) aponta que “o surrealismo é o cúmplice secreto da etnografia - para o bem e para o mal - na descrição, na análise e na extensão das bases da expressão e do sentido do século XX” (p. 133).

Clifford (2008) destaca as relações em torno das ideias e especialmente das aulas e pesquisas desenvolvidas por Marcel Mauss (1872-1950)²⁷, figura crucial no desenvolvimento da etnografia francesa²⁸. A condição fragmentária nas aulas ministradas por Mauss é observada por Clifford (2008) de maneira singular. Seria possível notar certa ‘postura surrealista’ do pesquisador, na forma e no trato das múltiplas referências culturais e dos “fatos etnográficos” que agenciava, justamente a partir da associação fragmentária de “fatos” de culturas diversas e distintas, para a construção de determinados pensamentos:

Mauss era um pesquisador. Ele treinou um seletivo grupo. Na década de 1930, um grupo de devotos, alguns deles amantes do exótico então na moda, outros, etnógrafos que se preparavam para ir para campo (alguns dos primeiros viriam a se transformar no segundo), seguiria Mauss em sala de aula, Na Hautes Études, no Institut d'Ethnologie e posteriormente no

²⁵ O autor trabalhou essa ideia majoritariamente no texto “Sobre o surrealismo etnográfico” (2008), publicado no Brasil no livro “A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX”. Organizado por José Reginaldo Gonçalves. Originalmente o texto foi publicado em 1988 em CLIFFORD, James. *The predicament of culture*. *Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge Massachusetts: Harvard University Press, 1988.

²⁶ Clifford (2008) aponta que alguns acontecimentos de 1925 são cruciais e estão interconectados em diversas esferas, onde também era possível dar-se a ver seus conflitos: momento da publicação do Primeiro Manifesto Surrealista, é também o momento em que a França está engajada em um combate contra os rebeldes anticoloniais do Marrocos. Os surrealistas apoiam os rebeldes e em um banquete em homenagem ao poeta Saint-Pol Roux eclode um tumulto entre surrealistas e conservadores. Michel Leiris faz um discurso de denúncia ao colonialismo francês diante de uma multidão e em seguida é levado pela polícia. É nesse momento de efervescência das tensões políticas que as ressonâncias entre arte e etnografia vão se dando. É nesse mesmo ano que a criação do Instituto de Etnologia e também o momento em que *spirituals* e o jazz “arrebata a burguesia de vanguarda” (p. 138). (CLIFFORD, 2008).

²⁷ Clifford (2008) centra suas análises em torno de Mauss, Bataille (secretário-geral da revista) e o etnólogo Alfred Métraux, que foi um dos colaboradores da revista e é uma figura crucial no desenvolvimento da etnologia francesa. Voltaremos a relação entre Métraux, o surrealismo e Pierre Verger na 5ª nebulosa desta dissertação.

²⁸ Mauss ministrava suas aulas na *Hautes Études*, no *Institut d'Ethnologie* e posteriormente no *Collège de France* e seus cursos podem ser vistos como um espaço crucial para a então emergente etnografia francesa (CLIFFORD, 2008).

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 de tinha o olhar acurado para o detalhe significativo. (...) Alguns se lembram de Mauss como um leal durkheimiano. Outros o vêem como um precursor do estruturalismo. Alguns o vêem principalmente como antropólogo, outros como historiador (...). (CLIFFORD, p. 140-141, grifo nosso)

Alguns surrealistas, sobretudo aqueles que romperam com as ideias iniciais de André Breton e a formação inicial em torno do manifesto de 1924, vão se aproximar das ideias de Mauss e até mesmo frequentar as suas aulas²⁹. A ponte conformada sobretudo entre Mauss, com o então numismata Georges Bataille (1897-1962) e o etnólogo Alfred Métraux (1902-1963) seria determinante para a constituição dessa confluência entre arte e etnografia no contexto francês. Essas discussões vão ter como laboratório de experimentação mais radical a revista *Documents* (1929-1930)³⁰, da qual Bataille era o secretário-geral e Métraux foi um dos colaboradores. Diversos outros intelectuais interessados na discussão que perpassa a zona *limiar* entre arte e etnografia participaram da revista³¹. Através dela é possível reconhecer um momento em que diversas ideias - algumas que viriam a se tornar hegemônicas, outras que viriam a ser suplantadas, em distintas disciplinas - estiveram em *fricção*.

Clifford (2008), aponta a revista *Documents* como um ponto de inflexão do que ele chamou de etnografia surrealista. A revista pode ser considerada como um laboratório coletivo de experimentação, onde ideias divergentes foram colocadas em contato. A publicação cultivava certo interesse pela *fricção* entre campos de conhecimentos, ideias e imagens e se apresentava como uma forma experimental de tratar as produções artísticas, materiais de diferentes períodos e os “fatos etnográficos”, colocando em discussão a própria ideia de documento (que figurava desde o título) ao buscar tratar em um mesmo plano imagens “etnográficas”, obras artísticas clássicas e modernas³², fotografias, discussões teóricas e conceituais, explorando a montagem de imagens de diferentes contextos, a construção de verbetes e dicionários críticos. Em seu título já evidenciava a operação de *fricção* ao inserir a etnografia a partir da justaposição, uma espécie de contra baliza crítica que tinha por fim perturbar a própria ideia de “belas artes” e da própria etnografia.

²⁹ Michel Leiris, por exemplo, escritor ligado à formação inicial do surrealismo, passaria a frequentar as aulas de Marcel Mauss e alguns anos depois viria a se tornar etnógrafo.

³⁰ Um fac-símile da revista foi publicado em 1991, compilando todas as edições. No Brasil, dois compilados de textos da revista foram recentemente traduzidos: os de George Bataille (2018) e os textos de Carl Einstein (2019), pela editora Cultura e Barbárie.

³¹ A revista contaria com diversos colaboradores, dentre eles, Paul Rivet, responsável por fundar junto com Mauss e Lucien Lévy-Bruhl o Institut d'Ethnologie, 1925, mesmo ano da publicação do primeiro manifesto surrealista.

³² Trabalhos de diversos artistas modernos foram publicados na revista *Documents*, dentre eles: Alberto Giacometti, Joan Miró, Hans Arp, Georges Braque, Constantin Brancusi, Marcel Duchamp, Fernand Léger, Pablo Picasso, Paul Klee, Max Ernst, dentre outros.

Examinando os usos da palavra [etnografia] 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 uma apelo ao exótico, ao paradoxal, ao *insolite*. Ela também implicava em um nivelamento e em uma reclassificação de categorias familiares.” (CLIFFORD, 2008, p. 147)

A etnografia, no contexto da revista, era tratada como um contraponto crítico a partir do qual poderia provocar-se um estranhamento da própria realidade e do pensamento ocidental. Isso se dava a partir do modo como textos e imagens eram dispostos, e também a partir de certo “estilo” crítico e corrosivo adotado. A etnografia figurava na revista como uma espécie de incômodo, uma questão a ser contornada, às voltas dos diversos problemas que abordavam.

Denis Hollier (2018) no prefácio de reedição da revista publicada em 1991³³, sinaliza que o título da revista, *Documents*, funcionava para seus organizadores como uma espécie de programa, um contrato. Todavia é a partir dessa noção que também se encontra uma das tensões fundamentais a qual perpassa a publicação: por princípio a ideia de documentos sugere a destituição do valor artístico dos objetos e das imagens. De certa forma, essa era a orientação geral da revista: tratar tanto os objetos obsoletos e antiquados, proveniente do passado ou de civilizações extra-européias quanto às obras de arte ocidentais e modernas (contemporâneas à publicação da revista) como documentos, destituindo-os do seu valor estético. Essa orientação funcionava como um contraponto crítico ao formalismo e ao esteticismo correntes nas leituras das obras das vanguardas modernas.

Ao buscar precisar as operações e os pontos de inquietação presentes na revista, o historiador e crítico de arte francês, George Didi-Huberman (2015)³⁴ sugere certo tipo de “esfregamento” como uma das operações principais da revista:

³³ Traduzido para o português como prefácio do compilado de textos de Bataille nas revista, publicado em 2018. Ver BATAILLE (2018).

³⁴ Didi-Huberman (2015) em seu livro dedicado a George Bataille analisa a sua atuação na revista *Documents*. Publicado originalmente em 1995, o autor atribui à Bataille, em grande parte, o estilo inquietante da revista e o interesse por determinada condição *lacerante* e *informe* que tornaria a revista bastante singular ao contexto e a à época. Bataille seria responsável por certo trabalho sobre as imagens, o que diferenciava a revista das demais “*Gazette de Beaux-Arts*” que eram publicadas naquele período. Didi-Huberman (2015) chega mesmo a situar que, nas últimas edições da revista da qual George Bataille não participou, muitas das operações e certa condição *informe* no trato entre textos e imagens, encontra-se ausente. Hollier (2018) também faz observações no mesmo sentido, a respeito da atuação autoral e desobediente de Bataille em relação aos outros fundadores da revista.

Parece, pois, preferível, considerar o “esfregamento” dos termos “Belas-artes” e “Etnografia”, no programa da revista *Documents*, como uma dupla intervenção crítica: intervenção propicia a corromper o estetismo das formas artísticas em geral ao posicioná-las lado a lado com os fatos “mais inquietantes”; propicia também a corromper o positivismo dos fatos etnográficos ao posicioná-los, e até mesmo pô-los em formas lado a lado com as obras contemporâneas “mais irritantes”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26)

Esse esfregamento crítico e bastante provocativo realizado na revista *Documents* a faria como uma espécie de zona *limiar* a partir da qual diversas experiências se desdobraram, não necessariamente com a mesma orientação corrosiva e crítica da revista, mas a partir de bifurcações variadas, que viriam a impactar inclusive no estabelecimento da própria etnografia enquanto uma disciplina do conhecimento da antropologia e marcaria determinadas posições críticas em relação às categorias do pensamento moderno no campo da arte.

Reciprocamente, essa justaposição dos termos “Belas-artes” e “Etnografia” dava à história da arte tradicional o estatuto de uma disciplina globalmente atrasada, assim julgada porque incapaz até mesmo de levar em consideração, antes sequer de ter que compreendê-los, os objetos da arte dita “primitiva” e os da arte dita “moderna” (vale notar, de passagem a situação, 65 anos mais tarde, continua fundamentalmente a mesma).” (Idem, p. 25)

A justaposição, ou melhor, a *fricção* entre etnografia e arte na revista também é sinalizada por Jacques (2021), que busca reconhecer na publicação determinado tipo de montagem impura e selvagem, em que o modo de trabalhar de forma associativa – o modo de tratar imagens e textos e a própria relação entre campos de conhecimentos – estabelece-se a partir de uma operação de “montagem por fricção”, que a autora sugere pensar como uma forma específica de produção de conhecimento para além de compreender meramente como um procedimento formal³⁵.

Tratar-se-ia, portanto, de um tipo de **montagem por fricção**. Esse tipo de montagem – **impura, em estado selvagem, por fricção** – já estava visível no

³⁵ Nas duas edições da coletânea *Montagens de uma outra herança* (Fantasmas Modernos e Pensamentos Selvagens), publicadas respectivamente em 2020 e 2021, a pesquisadora Paola Berenstein Jacques busca reivindicar uma outra herança do pensamento moderno. A autora percorre alguns momentos em que as relações entre arte e etnografia estiveram em bastante efervescência, demonstrando como as diferentes abordagens e práticas decorrentes dessa relação seria responsável pela constituição de uma “racionalidade alternativa” à racionalidade moderna hegemônica, sobretudo a partir do desenvolvimento da *montagem* enquanto forma de conhecimento. As experimentações das montagens seriam responsáveis, segundo a autora, pela conformação de zonas de contaminação nas quais formas impuras de pensamento seriam experimentadas e as epistemologias eurocêntricas estariam sendo perturbadas e contaminadas por formas outras, fantasmáticas e selvagens, de pensamento. A autora aborda diversas experiências em que a arte e etnografia estiveram contaminações profícuas, algumas destas experiências também são abordadas nessa dissertação, como a Expedição Amazônica de Flávio de Carvalho, a experiência ameríndia e Aby Warburg e as experiências em torno da revista *Documents*.

sumário de cada número, na própria sequência de textos de autores de campos distintos com temas tão diferentes e, principalmente, ao folhear cada número da revista percebe-se como as imagens heterogêneas se aproximariam exatamente pelo seu caráter mais “informe”, como uma crítica às noções tradicionais de forma – ou pela “semelhança informe”, como defende Didi-Huberman –, a cada edição, uma nova “constelação de imagens” (imagens e textos como “imagens de pensamento”, de acordo com a ideia benjaminiana) se friccionavam nas páginas da revista. Essas imagens, a maioria delas relativas a experiências de alteridade radical, eram escolhidas ou associadas (por atração ou repulsão) com um foco duplo, tanto por seu caráter estranho no familiar cotidiano urbano ocidental quanto por seu caráter familiar no estranho de outros povos e culturas longínquas, que eram colocadas em fricção permanente. **A fricção, ou choque, estava na base da famosa transgressão praticada na revista. Como explicou Didi-Huberman: “A transgressão não é uma recusa, mas a abertura de um corpo a corpo, de uma investida crítica, no próprio lugar daquilo que acabará, num tal choque, transgredindo”** (2015 [1995], p. 28) (JACQUES, 2021, p. 152-153, grifos nossos)

O “esfregamento” do título da revista é indicativo de uma fórmula ainda mais inquietante, que tomava a etnografia como contraponto crítico, ou melhor, como forma transgressora da própria história da arte ocidental e seus valores, e em sentido mais amplo, da própria forma de pensamento moderna. Jacques (2021) destaca que apesar que desde o início do século XX na Europa houvesse uma certa “moda”, sobretudo nas vanguardas artísticas, em relação ao interesse pela alteridade e pelo contato com esse Outro não europeu, no período do final dos anos 20 e começo dos anos 30 (momento de publicação da revista) esta relação estabelece uma interlocução mais efetiva. A revista se aliava às críticas atribuídas tanto ao primitivismo esteticista e formalista que vigorava naquele período – que buscava atribuir valores estéticos europeus a objetos coletados em expedições coloniais – quanto a determinadas correntes do positivismo e evolucionismo que vigoravam nas ciências sociais.

As montagens impuras, ou informes, realizadas pela revista não buscavam criar um novo tipo de documentação específica sobre arte ou sobre etnografia, ou ainda sobre arqueologia ou numismática, mas sim criar fricções entre elas, criando a “zona selvagem” (Leiris) que não se restringia à questão visual. Tratava-se, portanto, de um tipo de montagem surrealista de fricção: um atritar constante entre diferenças. (idem, p. 160)

De fato, é interessante notar como o próprio modo de proceder da revista parece indicar para uma zona *limiar*, ou selvagem como disse Leiris, em que o que orientava a revista não era uma linha de pensamento mas talvez o choque entre diversos pensamentos. Nesse sentido, é possível encontrar na revista germes de projetos que vieram a se desenvolver nos anos predecessores, muitos deles mais conservadores e poucos que guardam o frescor e a inquietação presente naquela experiência. Podemos compreender a experimentação em torno da revista e o próprio modo de apresentação do material como um intervalo, um momento *limiar* em que o passado e o futuro estiveram abertos. Esse momento também

antecede a consolidação de determinadas delimitações disciplinares modernas, como a da etnologia, da museologia, da psicanálise, e provocou uma fissura na própria história da arte ao chocá-la com as impurezas antropológicas/ culturais.

Tanto Hollier (2018) quando Clifford (2008) e Didi-Huberman (2015) destacam a importância de Bataille para a ideia geral da revista, chegando a sugerir que este assumira muito mais que apenas a função que aparecia na ficha técnica, de “secretário-geral”. Para os autores, parece ser responsabilidade de Bataille a identidade fundamental da revista, o que conferia o seu caráter singular, que a fazia diferenciar-se de uma simples *gazette des beaux-arts*, geralmente produzidas para agradar certo gosto de consumo burguês³⁶. Bataille daria então à revista essa condição de inquietação *informe*, que nos termos sugeridos pelo próprio Bataille (2018) em um verbete publicado na revista, é um termo que serve para desclassificar e se fazer “esmagar em toda parte com uma aranha ou uma minhoca” (p, 147).

Todavia, a pesquisadora Liliane Meffre (2019), chama atenção para as contribuições de Carl Einstein (1885-1940), em um texto que abre a edição brasileira que compila os textos do autor na revista, intitulado *Carl Einstein e a “aventura da Documents”*. Além de ser responsável por inserir a revista em uma rede de sociabilidade internacional, visto que já era um historiador da arte bastante reconhecido (ao contrário de muitos dos colaboradores, ainda no início de suas atuações profissionais), ele trazia um vasto conhecimento de arte extra-ocidental³⁷ e da arte moderna. Einstein também contribuiu, segundo Meffre (2019), na experimentação de uma nova escrita de arte, uma espécie de “etnologia da arte moderna”, realizando uma vigorosa reflexão sobre as ciências emergentes, ou seja, a psicanálise e etnologia e a sua confluência na arte moderna, a notar pelo título do seu artigo publicado na segunda edição da revista: *Andre Manson: um estudo etnológico*. Nesse texto, Einstein (2019) faz uma interessante leitura da obra de Manson a partir da recuperação das funções das forças alucinatórias. “Uma coisa é importante: abalar o que chamam de realidade com alucinações não adaptadas, a fim de alterar as hierarquias dos valores do real.” (idem, p. 47)

Documents também se configurou como um momento onde muitas experiências posteriores foram projetadas e disputadas. É no contexto da revista que Michel Leiris irá anunciar a

³⁶ Didi-huberman (2015) aponta que já nas últimas duas edições realizadas sem a participação de Bataille, a revista perderia certa condição de fricção e se tornaria vulgar como qualquer outra revista de artes da época.

³⁷ Einstein havia publicado em 1914, *Negerplastik*, emblemática por reconhecer o valor artístico da arte africana.

realização da Missão Dakar-Djibouti³⁸, uma expedição de mais de dois anos que ocorreria a partir de 1932 e que seria responsável, dentre outras coisas, pela reunião de diversas peças que viriam a integrar a coleção do, ainda não formado, *Musée de L'Homme*³⁹. A experiência de Michel Leiris, que tem na Missão Dakar-Djibouti a sua primeira experiência etnográfica de fato, na função de “secretário-arquivista”, é emblemática nesse sentido. Leris tinha até então uma produção literária bastante aliada à vanguarda surrealista, utilizando-se da “colagem” e da montagem de fragmentos - palavras, sonhos, imagens - buscando conferir a estes alguma unidade (MASSI, 1992). Como resultado dessa expedição, publicou em 1934 o livro *L'Afrique fantôme*. Massi (1992) o apresenta como um diário de campo, que segue o dia-a-dia da equipe da missão durante os dois anos de travessia entre Dakar e Djibouti, provocando diversas polêmicas no contexto francês. Segundo a autora, Leris exercita uma dupla etnografia: a do objeto pesquisado e da própria equipe de etnógrafos da expedição (e por consequência de si mesmo). Clifford (2008) sugeriu que a *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris levou as ideias de uma etnografia surrealista às últimas consequências, podendo ser a única a ser considerada como tal.

As relações entre a revista e o *Musée d'Ethnographie du Trocadéro* também são emblemáticas. O próprio Clifford (2008) aponta que a história da etnografia francesa no período do entre guerras está diretamente relacionada à conformação dos dois museus etnográficos: o *Musée d'Ethnographie* e o *Musée de L'Homme*, ambos em Paris. De certa maneira, a revista marcou a reformulação do primeiro que viria a ser transformado, anos mais tarde, no segundo.

O então gestor do Museu de Etnografia e o seu vice-diretor foram colaboradores da revista, publicando um texto que testemunha as discussões em torno da reformulação do Museu⁴⁰. Essas discussões estavam diretamente relacionadas ao problema da documentação de culturas extra-europeias presente na revista. Entretanto, as visões e posições entre os diferentes colaboradores não eram consensuais. Na montagem da revista, essas ideias operam-se em *fricção* com outras, de forma a testemunharem um momento *limiar* de inquietação, que depois seria parcialmente domesticadas com a consolidação dos campos da etnologia e da museologia. Clifford (2008) aponta que as transformações em torno do

³⁸ Leiris fala sobre a futura missão entre Dakar e Djibouti no texto *L'oeil de l'ethnologue, a propos de la Mission Dakar-Djibouti*, publicada na edição n. 7 da revista *Documents* em 1930. Também participaram da missão alguns etnólogos colaboradores da *Documents* como Marcel Griaule, André Schaeffner e o próprio Leiris.

³⁹ A missão enviou para o Museu 900 objetos e 500 fotografias (ROLIM, 2014).

⁴⁰ No primeiro número da revista *Documents*, Henri Riviere publicou o texto “Le musée d'ethnographie du Trocadéro” (1929, p. 58) em que explicava sobre o trabalho de reformulação do museu, iniciado desde 1927. Já no terceiro número da revista, Paul Rivet publica sobre a ideologia que orienta essa reorganização, em um texto intitulado “L'étude des civilisations matérielles: ethnographie, archéologie, préhistorique” (1929, p. 132). (HOLLIER, 2018)

museu até a consecutiva inauguração do Museu do Homem implicou um paradoxo intrigante, uma vez que haveria uma diminuição dos “valores surrealistas” presentes no Museu de Etnografia - a ser notado justamente através de uma estética do acúmulo, em que operam a fragmentação, a dissolução do conhecimento cultural, a partir do próprio modo aleatório e amontoados como eram dispostos os objetos - em detrimento de certo “humanismo etnográfico e progressista” que irá informar ideologicamente a proposta do novo museu inaugurado em 1937. Esse movimento também seria indicativo, para Clifford (2009), da distância que a arte e etnografia parecia cada vez mais tomar no contexto francês do século XX. O autor marca que a questão das impurezas culturais era um ponto de divergência, uma vez que na perspectiva adotada por certo humanismo progressista, haveria uma tendência à separação. Segundo o autor, “‘o surrealista etnográfico’, diferentemente tanto da típica crítica de arte quanto do antropólogo da época, se delicia com as impurezas culturais e com os perturbadores sincretismos.” (p. 149)

Denis Hollier (2018) também apontou para algumas dessas divergências no contexto da própria revista. Para ele haveria uma diferença entre o pensamento Bataille e dos etnógrafos colaboradores da revista:

Os etnógrafos querem o contínuo, Bataille quer a ruptura. Eles querem reconstruir os contextos para que tudo apareça em seu lugar, ao passo que ele encarrega o documento de expor a incongruência radical do concreto: de repente os seres mais ordinários não se assemelham com nada, deixam de estar em seu lugar. (p. 28)

O autor ainda aponta na revista uma certa nostalgia da ideia de valor de uso, tal como postulada por Walter Benjamin para referir-se à unicidade da obra de arte. No caso da revista, esse valor de uso seguiria duas inclinações diferentes: “entre os etnólogos, ela segue uma inclinação profana, e o valor de uso remete a utilização técnica, social, econômica do objeto” (p. 16), já para Leiris e mais radicalmente para Bataille, apresenta uma inclinação sagrada. Em Bataille, essa dimensão sagrada aparece associada a uma relação fetichista com os objetos, no sentido em que, para um fetichista o valor de uso começaria paradoxalmente no momento em que ele perde a sua função, o seu valor de utilização e o seu contexto social⁴¹.

Desse modo, podemos notar que a experiência da revista *Documents* é um ponto de clivagem para compreender a questão *limiar* entre arte e etnografia a partir das diversas *fricções* que

⁴¹ Hollier retoma o exemplo de Bataille entre o fetichista e o sapato para sublinhar a distância entre Bataille e os etnógrafos em relação ao “valor de uso” dos objetos. O interesse do fetichista por sapato começa justamente, e paradoxalmente, no momento em que ele não serve mais para a função de andar, a qual foi destinada. Bataille teria escrito: “Desafio qualquer amador de pintura, a amar uma tela quanto um fetichista ama um sapato.” (apud HOLLIER, 2018, p. 17)

se estabelecem na revista e a partir das quais se moviam os pensamentos. Nos parece que compreender essa dimensão nos leva a olhar para determinadas formulações a partir das proximidades e distâncias que elas estabelecem, escapando de posições estanques, encerradas em si mesmas. É nesse sentido que a condição de alteridade pode ser compreendida na revista surrealista, de um modo geral, como um problema de pensamento, a partir da qual se desdobram diversas posições e reflexões inquietantes, que não apaziguam as tensões postas, mas fazem dela motor para a construção crítica.

As ressonâncias das experiências em torno das contaminações entre arte e etnografia no contexto do surrealismo teriam grandes repercussões ao longo do século XX, impactando diversas compreensões sobre a emergência de determinadas práticas artísticas, bem como delineando alguns procedimentos e modos de compreensão no campo artístico. Um dos textos emblemáticos nesse sentido foi publicado pelo historiador da arte americano Hal Foster em 1996, *O artista como etnógrafo*⁴², em que propõe uma virada etnográfica na arte contemporânea como um processo motivado tanto pelos “(...) desvios marcados na arte minimalista no começo dos anos 1960 até a arte conceitual, performance, body art e arte site-specific do começo dos anos 1970” (FOSTER, 2005, p. 172), quanto por precedentes das experiências artísticas das vanguardas europeias, especialmente os vinculados ao surrealismo dissidente associado a Georges Bataille e Michel Leiris (final dos anos 1920, começo dos anos 1930), incluindo também o movimento *négritude*, associados à Léopold

⁴² O texto de Hal Foster foi publicado em 1996 nos Estados Unidos e intitulado *O artista como etnógrafo* [*The artist as Ethnographer*] só seria traduzido no Brasil pela primeira vez em 2005. O historiador da arte norte-americano sugere a noção de artista-etnógrafo para designar determinadas práticas de arte contemporânea. O autor retoma o paradigma criado por Benjamin do artista como produtor - após diversas transformações da produção artísticas pós-vanguardas - para sugerir a emergência de um outro paradigma: o do artista como etnógrafo. Nesse paradigma, assim como no artista como produtor, o objeto de contestação ainda seria a instituição capitalista burguesa, entretanto, o sujeito ao qual o artista estaria aliado seria outro. Se na concepção benjaminiana o artista estaria ao lado de um sujeito definido por uma qualidade econômica (proletariado), o sujeito que o artista como etnógrafo se alinha é o sujeito cultural ou étnico, definido pela qualidade da alteridade. (FOSTER, 2005)

Senghor e à Aimé Césaire (final dos anos 40, começo dos anos 50)⁴³. Essas experiências levariam, de diferentes maneiras, determinadas confluências entre etnografia e psicanálise à radicalidade, ao conectar de diferentes formas a potência de transgressão das normas associadas à ideia de inconsciente com a alteridade radical do outro cultural (FOSTER, 2005).

Segundo o autor, esse paradigma apresenta-se a partir do momento em que a “instituição da arte não podia mais ser descrita apenas em termos espaciais (estudio, galeria, museu etc)” (FOSTER, 2005, p. 173), configurando-se também como uma “rede discursiva de diferentes práticas e instituições, de outras subjetividades e comunidades” (idem). O autor identifica a recorrência da utilização de métodos etnográficos na arte contemporânea, apontando que algumas características que constituem o campo da etnografia passaram a ser almejadas e recorrentes na produção artística contemporânea. Essas características estariam ligadas ao fato da etnografia ser considerada a “ciência da alteridade”, de ser uma prática contextual, de se supor interdisciplinar além de propor uma postura reflexiva do antropólogo em relação à comunidade (ibid).

O fenômeno identificado por Hal Foster nesse contexto parte de uma linha historiográfica que conecta algumas experiências em que o interesse pela alteridade e pelo Outro cultural tiveram maior proeminência – sobretudo nas vanguardas francesas – com as experiências das neovanguardas norte-americanas. Desse modo, a abordagem do autor não perpassa pelas relações entre arte e etnografia estabelecidas no Brasil paralelamente às vanguardas europeias e em diálogo com estas, em que se estabeleceram outros trânsitos de ideias e

⁴³ Aimée Césaire, poeta e pensador martinicano, também desenvolveu uma relação bastante singular com o surrealismo, tomando-o à sua maneira e conectando com a questão da *negritude* (termo formulado pelo próprio Césaire). Sobre o surrealismo, Césaire certa vez disse: “Bom... o surrealismo, se você quiser, vai na direção oposta do gênio europeu, mas ele vai exatamente no sentido do gênio africano. Assim que eu conheci o surrealismo eu não apreciava de jeito nenhum o surrealismo simplesmente como uma espécie de moda literária. Ou seja, fazer do surrealismo como outros de mim antes fizeram do simbolismo ou como outros antes de mim haviam feito do parnasianismo. (...) A lição que eu tirei do surrealismo é antes de tudo uma lição de liberdade. Ele nos permite quebrar os grilhões da língua. E isso nos pesava, não aos franceses mas aos francófonos que somos. (...) Bem, eu acredito que o surrealismo nos permitiu quebrar tudo isso e, depois, havia algo no surrealismo que contava muito para mim, que para mim é fundamental. Havia o chamado para além da razão discursiva, havia o chamado às forças profundas do homem. Havia o mergulho em nós mesmos e talvez um mergulho no inferno, mas um mergulho em nós mesmos. Mas você pode imaginar o que isso significava apenas para nós, para Senghor e eu que esse chamado às forças profundas, a força profunda? O chamado ao inconsciente? Ou seja, o nosso inconsciente não poderia ser como o inconsciente de um bretão ou o inconsciente de um parisiense. O inconsciente para nós, e para mim em todo o caso, era o quê? Era a África. Então o meu inconsciente só poderia ser um inconsciente ancestral. É lá onde se encontram os arquétipos. É lá onde se encontram as lembranças imemoriais. Então, portanto, eu reencontrei a África não somente graças ao surrealismo no horizonte, eu me reencontrei a mim mesmo”. Transcrição da fala de Aimé Césaire no documentário “Aimé Césaire: le masque des mots” dirigido por Sarah Maldoror, em 1987. A transcrição foi com base nas legendas realizadas por Matheus Pereira.

culminaram em práticas bastantes distintas daquelas identificadas pelo autor a partir da década de 70, ou até mesmo, da recepção de ideias ligadas às relações entre surrealismo e etnografia e dos primitivismos. Ao nosso ver, as ressonâncias entre determinadas zonas *limiaries* da arte e etnografia, sobretudo aquelas em que a etnografia aparece como uma *fricção* dos pensamentos artísticos, são bastante profícuas no contexto brasileiro.

É o caso, por exemplo, das experiências desenvolvidas pelo artista e arquiteto Flávio de Carvalho desde de a década de 30, não apenas a partir de uma contaminação com o surrealismo europeu como também com as vanguardas brasileiras, ligadas a discussões em torno da Antropofagia. Carvalho desenvolveria experiências em que tomava a etnografia como ponto de clivagem fundamental, criando experimentações que viriam a ser consideradas como precursoras de diversas linguagens artísticas contemporâneas. A visão de Carvalho sobre a questão da alteridade a partir de determinadas *fricções* entre arte e etnografia se aproximam ao mesmo tempo que divergem e singularizam a visão dos surrealistas europeus, bem como dos próprios antropófagos. Nessa mesma direção, também poderíamos situar como uma experiência fundamental das relações entre arte e etnografia no século XX a produção da arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi (1914-1992), que desde de a década de 40 tem uma atuação bastante proeminente no Brasil nesse sentido. Além de desenvolver uma visão bastante singular de etnografia, Bo Bardi proporia uma série de experimentações práticas que se dão entre escritos teóricos-reflexivos, projetos arquitetônicos, expografia e formação de coleções “etnográficas” a partir de diálogos específicos com o contexto brasileiro⁴⁴ e também do etnofotógrafo franco-brasileiro Pierre Verger (1902-1996). O trabalho de Verger também se estabelece no *limiar* entre etnografia, fotografia e arte. O etnofotógrafo desenvolveria uma forma bastante específica de pesquisas etnográficas e fotográficas que tiveram diversas reverberações e intercruzamentos no contexto brasileiro⁴⁵.

⁴⁴ É possível situar diversos outros exemplos nessa direção em que relação com a etnografia e mais amplamente com o campo da Antropologia informou as mais diversas práticas artísticas, sobretudo a partir do modernismo brasileiro. Mencionamos as experiências de Pierre Verger, Lina Bo Bardi e Flávio de Carvalho uma vez que compreendemos uma zona *limiar* em ambas que possibilita certos sentidos específicos da relação entre arte e etnografia que interessa a essa dissertação. A 3^o, 4^o e 5^o *nebulosas* que compõem esse trabalho se dedicam a algumas produções de algumas experiências e ressonâncias desses exemplos mencionados.

⁴⁵ A chave de análise postulada por Foster (2006), que primeiro situa uma espécie de “inveja dos artistas pelos antropólogos” ao buscarmos se aproximar da arte e das estratégias artísticas e a consecutiva “inveja dos etnógrafos pelos artistas” na segunda metade do século XX, parece não se aplicar a trajetórias como as de Carvalho, Bo Bardi e Verger, uma vez que ambos não pertenciam a nenhuma das duas posições, senão, estiveram no meio ou entre elas, em diferentes graus. Na verdade, a proposta crítica do autor estadunidense parece não se aplicar ao modernismo brasileiro de forma geral, uma vez que as relações entre arte e etnografia se deram de maneira muito mais complexas. A própria experiência do surrealismo francês em torno da revista *Documents* indica também essa complexidade. Nos parece que a chave de análise da ‘inveja recíproca’ entre os campos ofusca a condição *limiar* em que essas práticas se deram, onde as posições fixas dos agentes parecem encontrar permanentemente e propositalmente borradas.

Ao serem colocadas em choque, essas experiências brasileiras podem tanto tensionar alguns aspectos sugeridos por Hal Foster na construção de certo paradigma etnográfico na arte contemporânea quanto possibilitar pensar em outras genealogias possíveis entre arte e etnografia ao longo da história da arte do século XX. Enquanto o paradigma do etnógrafo, desenvolvido por Foster (2005), a partir de uma genealogia euro-norte-americana, sugere a correlação com certo “pressuposto realista” em que o Outro estaria de algum modo dentro da “realidade”, algumas das ressonâncias entre as vanguardas europeias e as experiências artísticas brasileiras veem no interesse pela alteridade uma relação mais ambígua, porém, que não se relaciona estritamente com o “Outro cultural” como potencial transformador das estruturas sociais burguesas e capitalistas em que o outro socialmente oprimido seria esse ser “politicamente transformador e/ou materialmente produtivo” (FOSTER, 2005).

As ambiguidades da relação entre arte e etnografia e o interesse pela alteridade nas experiências brasileiras ora se vincularam a determinadas políticas de governo e a construção de uma identidade nacional (DA MATA, 2013) ora podem ser percebidas como um laboratório de experimentação que se contrapõe à racionalidade ocidental moderna colonial e eurocêntrica (JACQUES, 2014) e se lançam a partir de determinados contextos (geralmente elitizados e embranquecidos) de arte em relação a pensamentos e epistemologias outras, existentes no próprio contexto brasileiro que também encontram-se em processos de transformações e contaminações contínuas.

A noção de alteridade defendida por Jacques (2014), ao abordar experiências das vanguardas europeias e brasileiras do século XX⁴⁶, pode ser compreendida como certa condição de estranhamento (próximo do sentido do *Unheimlich* alemão) do próprio banal e cotidiano, mas também um estranhamento às concepções da racionalidade eurocêntricas e modernizadoras hegemônicas. Assim, a busca pela alteridade se dá justamente a partir desse momento em que a racionalidade modernizante se manifesta como principal vetor de extirpação da experiência cotidiana. A noção de alteridade, nesse sentido, não necessariamente se refere apenas a um Outro cultural ou etnicamente diferente do sujeito branco ocidental, como apontada por Hal Foster, mas estaria nas próprias práticas que irrompem contra determinada racionalidade que esteriliza, captura e domina a experiência e os modos de vida “modernos”.

Diante disso, certa “sensibilidade etnográfica” ou certa “postura antropológica” se manifesta sobretudo através do interesse radical pela própria alteridade. A etnografia, no sentido postulado por Jacques (2014), pode ser tomada mais como uma forma de *fricção*, de

⁴⁶ Ver em: *Elogio aos Errantes*, JACQUES (2014).

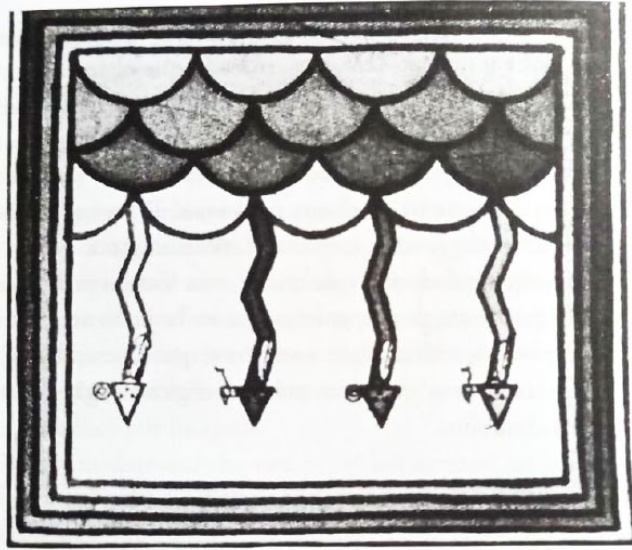
contato profícuo, em que elementos diferentes são postos em contato, em distintas frequências, a fim de criar fissuras na racionalidade moderna hegemônica e propor outras formas de relação e de construção de pensamento. Muitas dessas experiências se manifestaram de maneira a ir de encontro a outras epistemologias e outras formas de conhecimento sufocadas e até mesmo apagadas pela violência colonial que encontraram ressonâncias nas ideias de modernização e de progresso. Inferir-se-ia, portanto, que a relação entre arte e etnografia pode ser compreendida a partir dessa ambiguidade fundamental, entre o impulso colonial de modernização, que mantém as assimetrias e violência sociais e essas irrupções no campo do pensamento e das práticas, que se dá sobretudo a partir de uma relação de *fricção*, ou seja, tomando a etnografia como fórmula dissensual e questionadora que contrapõe a determinadas conformações da racionalidade ocidentalizada hegemônica.

[2ª NEBULOSA]

Por uma história da arte *esquizo*



[4]



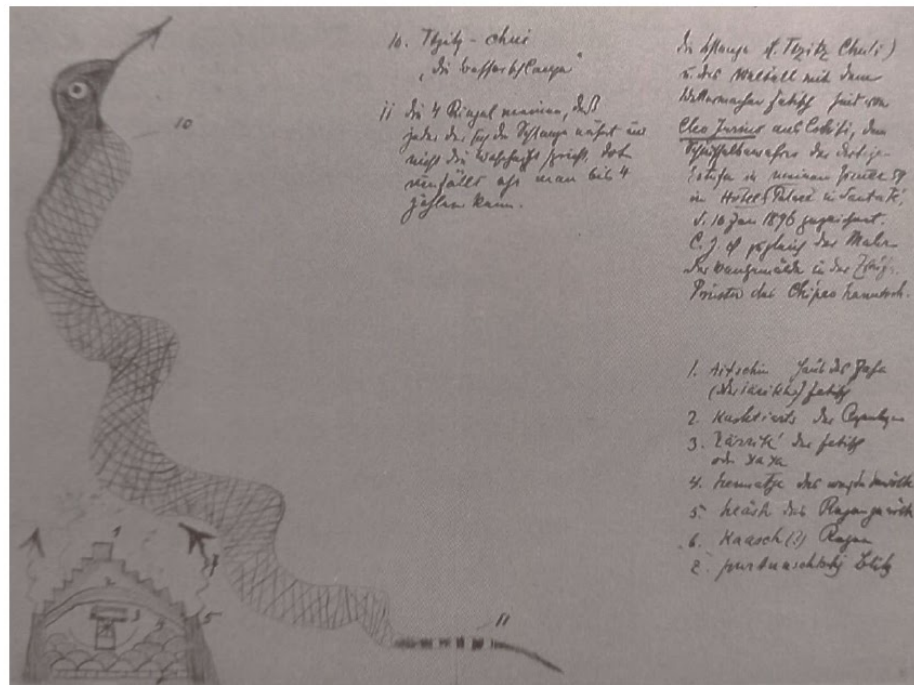
[5]



[6]



[7]



[8]

[Imagem 4] Fotografia de Aby Warburg em viagem à região indígena da América do Norte. Imagem ilustrando o artigo de Warburg “Memórias da viagem à região dos índios da América do Norte/ Fragmentos para uma psicologia do exercício primitivo da arte”, na tradução brasileira. *Histórias de fantasmas para gente grande*. 2015, p. 256.

[Imagem 5] Desenho de serpente com relâmpago. Reprodução do piso do altar de uma kiva em Cochiti. Imagem ilustrando o artigo escrito por Warburg “Memórias da viagem à região dos índios da América do Norte”, na tradução brasileira. *Histórias de fantasmas para gente grande*. 2015, p. 210.

[Imagem 6] Reprodução do painel 41a. *Expresión del sufrimiento. Muerte del sacerdote*. Aby Warburg, Atlas Mnemosyne, 2010, p. 74.

[Imagem 7] Escada esculpida no tronco de uma árvore, em zigue-zague. Fotografia realizada por Aby Warburg, em 1895, no contexto da sua experiência com os povos indígenas. Imagem ilustrando o artigo de Warburg “Memórias da viagem à região dos índios da América do Norte”, na tradução brasileira. *Histórias de fantasmas para gente grande*. 2015, p. 216

[Imagem 8] Representação cosmológica com a cobra-relâmpago produzida por Cleo Jurino (informante indígena de Warburg) com a serpente e a morada do mundo. Cleo Jurino, 1895. Imagem ilustrando o artigo de Warburg “Memórias da viagem à região dos índios da América do Norte”, na tradução brasileira. *Histórias de fantasmas para gente grande*. 2015, p. 211.

Toda humanidade é - o tempo todo e para sempre - esquizofrênica.

Aby Warburg (1923)⁴⁷

A experiência ameríndia do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) é um ponto de clivagem na sua existência e de forma indissociável uma fissura na história da arte enquanto disciplina de conhecimento ocidental. Certamente, há em determinadas conjunções do pensamento warburguiano diversos espectros da sua experiência 'etnográfica' que sinalizam que a viagem ao Novo México propiciou algumas das condicionantes principais para o desenvolvimento do 'método' com que Warburg assombraria a história da arte à medida que buscou abri-la para a *diferença* fantasmática e espectral que atravessa os tempos.

Entre setembro de 1895 e maio de 1896, Warburg realizou uma viagem aos Estados Unidos da América, onde desenvolveu uma série de experiências 'etnográficas' com os povos ameríndios. O historiador visitou diversas comunidades indígenas, como os Navajos, Pueblos, Zuñis, Hopis e Oraibi. A viagem para Warburg tinha, ao mesmo tempo, certo sentido etnográfico ou antropológico, no sentido de investigação da cultura e do pensamento dos indígenas daquela região, e uma espécie de motivação artística, no sentido de uma busca pessoal por uma memória de infância, de romances de Índios, um certo "objetivo visionário e romântico, que despertou o desejo de aventura" (WARBURG, 2015, p. 258) ativado pela afecção inexplicável com uma imagem "que representava um índio defronte a uma dessas aldeias instaladas na fenda de um penhasco" (idem, p. 259)

Warburg havia estado às voltas de uma questão, um espécie de problema fundamental de pesquisa (AGAMBEN, 2012; DIDI-HUBERMAN, 2013): a questão da *sobrevivência* das formas e de certo reaparecimento de uma mesma forma em tempos diversos, sob a mesma configuração de afeto. A ideia de *sobrevivência* desenvolvida pelo historiador viria de uma sensibilidade antropológica que, ao colocar em choque antropologia e história da arte, viu emergir a problemática do tempo e da persistência das formas, ou melhor: daquilo que insiste em aparecer em contextos em que, supostamente, já não lhe é dado mais viver (DIDI-HUBERMAN, 2013). Warburg havia se interessado pelas *sobrevivências* da Antiguidade Pagã no Renascimento e após a viagem ao Novo México ele trabalharia em uma

⁴⁷ *Histórias de fantasmas para gente grande* (2015), p. 271.

espécie de método, em que persegue certas configurações de afeto e as suas recorrências e emergências.

Esse outro tempo tem por nome “sobrevivência” [*Nachleben*]. Conhecemos a expressão-chave: *Nachleben der Antike*. Esse é o “problema fundamental”, do qual a pesquisa arquivística e a biblioteca tentaram reunir todos os materiais, a fim compreender as suas sedimentações e as movimentações de terrenos. É também o problema fundamental que Warburg tentou confrontar no próprio campo - e no tempo curtíssimo - de sua experiência indigena. Assim, antes de interrogarmos a ideia de sobrevivência no contexto de uma “ciência da cultura”, pacientemente elaborada por Warburg a partir das imagens da antiguidade e do mundo ocidental moderno, parece oportuno situarmos a emergência experimental desse problemática no terreno pontual e “deslocado” da viagem ao território dos hopis. A função teórica e heurística da antropologia - sua capacidade de desterritorializar os campos do saber, de reintroduzir a diferença nos objetos e o anacronismo na história - só fará aparecer isso com mais clareza. (DIDI-HUBERMAN, 2013, P. 43)

O historiador da arte desenvolveu um refinado método de lidar com os tempos a partir da montagem de elementos e da coleta e associação de fragmentos em torno da ideia de atlas. O *Atlas Mnemosyne*, desenvolvido por ele ao longo de sua vida, apresenta uma forma de pensamento e organização visual de arquivos e documentos, através de um processo constante de montagem, desmontagem e remontagem (JACQUES, 2021), estabelecendo planos comuns de emergência e buscando perceber aquilo que habita as imagens e documentos e que insiste em aparecer, sob forma de memória involuntária (imagem 6). O método warburguiano e o seu projeto de uma “ciência da cultura” [*Kulturwissenschaft*] pode ser encontrado tanto na forma do historiador da arte em trabalhar com imagens e documentos - através da construção de pranchas moventes em que as imagens e arquivos são arranjados e rearranjados constantemente - quanto na própria montagem de sua biblioteca, em que a aproximação das obras se dava a partir de afecção, aproximações, dissonâncias e fricções, a partir do que o próprio chamaria de “lei da boa vizinhança”⁴⁸.

O atlas desenvolvido por Warburg é um objeto visual em constante transformação, no qual constelam materiais distintos, com detalhes e diferentes formas de enquadramento e

⁴⁸ Warburg denominava de “lei da boa vizinhança” uma espécie de princípio básico que pode ser encontrado aplicado em toda sua biblioteca. Ao invés de organizados por ordem alfabética ou por temas e/ ou áreas do conhecimento, ele organizou a sua biblioteca a partir da aproximação e associação por oposições ou por afinidades eletivas. Assim, ao procurar sobre um assunto o livro que estaria ao lado poderia revelar novas questões e se apresentar como mais importante ao inicialmente buscado (JACQUES, 2018). Os enquadramentos e justaposições em torno do atlas seria um meio a partir da qual emergiria o que o autor chamava *pathosformel*, ou seja, configurações de afeto que só era possível reconhecer a partir dessas relações.

justaposições, sempre intercambiáveis e mutáveis⁴⁹. A própria ideia de atlas, que remete à imagem do deus grego que carrega o mapa em forma circular nas costas, já remete a uma forma específica de pensamento, que busca operar a partir de deslocamentos, *fricções*, pela associação dos diferentes ou pela conjugação da heterogeneidade (JACQUES, 2019). Desse modo, a forma desenvolvida por Warburg poderia ser vista como uma posição, ou um contraponto, à própria forma estetizante de construção de conhecimento da História da Arte.

Nenhuma imagem da viagem aparece em Mnemosyne, talvez porque ela constitui a *estrutura secreta* deste Atlas, como uma imagem sob o tapete: os efeitos de deslocamentos e superposições imaginárias, experimentados por Warburg no Novo México e no Arizona, permanecem como o princípio ativo das fragmentações e das polarizações que agem sobre as pranchas do Atlas, na qual se elabora uma ideia das imagens que se baseia no movimento e na ação. (MICHAUD, 2013 [1998], p. 10 apud JACQUES, 2021, p. 92)

A relação de Warburg com o campo da antropologia não necessariamente se restringe à viagem mas a uma série de diálogos, estudos e conexões com importantes pensadores deste campo, mas, especialmente o contato com outras epistemologias e outras formas de pensamento no contexto da sua viagem ao Novo México, teriam um impacto fundamental no modo e na forma de construção do atlas. Didi-Huberman (2013) aponta que o desenvolvimento das disciplinas antropológicas exerce grande impacto nas ideias do historiador⁵⁰. A ideia central de *sobrevivência* teria o seu correlato teórico com a ideia desenvolvida pelo antropólogo inglês Edward Tylor (1832-1917), em torno da noção de *survival*. Essa noção se constituiria justamente a partir do estabelecimento de um vínculo entre antropologia e história, ao contrapor determinados modelos teóricos de “desenvolvimento da cultura”: uma que compreendia os processos de forma linear e a partir da ideia de progressão evolutiva e uma outra que buscava colocar as relações temporais de forma entrelaçada por meio da ideia de degenerescência. O conceito de *survival* representaria, sobretudo na recepção warburguiana, esse esforço em colocar a problemática da indecifrabildade dos tempos, as suas sobreposições, o que se contrapõe a determinadas correntes dos evolucionismos progressistas (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Apesar de Didi-Huberman diferenciar a noção de *survival* em Tylor e em Darwin e, em particular, em Spencer, a leitura do livro de Tylor ainda revela uma certa compreensão bastante comum na época (dominante em Morgan e

⁴⁹ Warburg não somente praticava as construções do atlas como uma forma de pesquisa e produção de conhecimento como também utilizava-se das pranchas para realizar palestras e conferências, a partir das quais moviam peças e as articulavam, como que uma forma de pensamento em ato a partir do jogo de disposição dos elementos que compunham os painéis. Ver em: WARBURG, A. Atlas Mnemosyne (2010).

⁵⁰ A própria visita aos povos do Novo México se deu a partir da interlocução que Warburg mantinha com o antropólogo teuto-americano Franz Boas (1848-1952), um dos pioneiros da Antropologia moderna.

Spencer) de que a humanidade “evoluiria” de um estágio “primitivo” ou “selvagem” para um estágio de “progresso” ou de “civilização”, o que ia claramente contra a noção de coexistência de tempos e culturas em Warburg (...). Didi-Huberman buscou sobretudo diferenciar o forte impacto, em todos os estudiosos da época (meados do século XIX, início século XX), da publicação, em 1859, do revolucionário livro do naturalista britânico Charles Darwin *On the Origin of Species (A Origem das Espécies)*, resultado também de um longa viagem de observação pelo mundo, de uma visão mais simplista da cultura da e da história dos “evolucionistas”: linear, sucessiva e progressiva (do pior ou “primitivo” ao melhor ou “civilizado”). A principal diferença estaria na própria noção de tempo ligado à ideia de sobrevivência (*Nachleben*) que só fazia sentido para Warburg se, ao contrário da compreensão redutora dos “evolucionistas”, tornasse mais complexo o tempo histórico e a memória coletiva. (JACQUES, 2021, p. 97)

Nessa direção, os sentidos da experiência ameríndia de Aby Warburg, anos antes do surgimento da própria etnografia enquanto campo de conhecimento da antropologia, é justamente um ponto de articulação fundamental que se desprende de determinadas visões primitivistas correntes à antropologia da época à medida em que este a toma como um problema ou uma fórmula fundamental de tensionamento dos modos de produção do conhecimento histórico. Warburg buscava reconhecer as ressonâncias entre Oraibi e Pompeia ou Atenas, a notar na figuração de um dos títulos que daria à conferência sobre a sua experiência ameríndia em 1923: *Um velho livro que aqui folheio: De Atenas a Oraibi, sempre primos!* (WARBURG, p. 199)

(...) No entanto, de Pompeia a Oraibi - ambas erigida, não por acaso, em terrenos vulcânicos -, o que Warburg esperava enfrentar era o mesmo nó de problemas. Que é uma cultura pagã, seja ela sobrevivente em seus monumentos (como no caso ocidental), seja na vida concreta de sua sociedade (como no caso dos índios)? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 309)

A perseguição por determinada configuração primitiva de afeto pode ser situada em relação às pesquisas realizadas por Warburg na sua viagem ao Novo México, a partir da sua procura por correspondências possíveis entre configurações afetivas, como a observada na correspondência intensiva entre a serpente e o relâmpago (imagens 5 e 8):

Durante sua viagem à terra dos índios do Novo México, ele pediu a seu informante, Cleo Jurino - que era sacerdote-pintor de uma *kiva* sagrada-, que lhe desenhasse a famosa cobra-relâmpago da mitologia hopi. Assim fazendo, agiu como um bom etnólogo, a exemplo de Franz Boas procurando definir a casuística das “fórmulas gráficas primitivas”. Warburg, porém, fez mais ainda: a partir de 1895, seguiu o protocolo exato da pesquisa psicológica sugerida por Lamprecht:

Certa vez, tentei fazer as crianças da escola ilustrarem um conto alemão, ‘João-nariz-no-ar’, que elas não conheciam; há no conto uma tempestade, e eu queria ver se as crianças desenhariam o relâmpago de maneira realista ou em forma de serpente. Em quatorze desenhos muito vivos, porém influenciados pela escola norte-americana, doze foram realistas. Entretanto, dois deles ainda apresentaram o

símbolo indestrutível [*das unzerstörbare Symbol*] da cobra com língua em forma de flecha, tal como é encontrada na *kiva*⁵¹.

O que procurou Warburg nessa experiência? Seriam as “fórmulas primitivas” de uma energia animal (cobra) e cósmica (relâmpago)? Com certeza. Primeiro, entretanto, ele havia compreendido o paradoxo implicado pela forma de aparecimento desse próprio “primitivismo”: minoritário (dois em quatorze desenhos), impuro e frágil. Sintomático, em suma. Não o reflexo arquetípico de uma fonte filogenética, como talvez desejasse Lamprecht, mas a rede complexa de *tempos emaranhados*, “símbolos indestrutíveis” e desfigurações decorrentes da história, na simples *linha dinâmica* de uma cobra-relâmpago traçada pela mão de uma criança (DIDI-HUBERMAN, 2013, p 191).

O exemplo apresentado por Didi-Huberman (2013) acerca dos métodos adotados por Warburg são reveladores da sua forma de pensamento em que buscava reconhecer um certo “primitivismo minoritário”, em que o “primitivo” é compreendido como uma força primordial, primeira, ou seja uma fórmula afetiva que antecede às formas e *sobrevive* através delas, e que de alguma maneira as encanta. Ou seja, uma fórmula primitiva que indica os tempos sobrepostos e emaranhados que escapa a certa compreensão linear e progressista, que situa determinados saberes como atrelados a determinados estágios de um processo de civilização. A perseguição de Warburg em encontrar os "símbolos indestrutíveis" pelo tempo - que de alguma maneira conserva a condição de uma relação de transmutação das formas - constitui uma espécie de enlace do método que Warburg tanto perseguiu e a partir do qual situa a sua apresentação em 1923, quase 30 anos após a experiência da sua viagem. A escolha por abordar essa experiência ao sair da internação não é à toa, mas sinaliza um indicativo não apenas do método, mas de certo modo operativo warburgiano que se aliará à sua experiência de vida e ao próprio declínio de uma época⁵².

Michaud (2013 [1998], p. 191) considera que houve um tipo de identificação, “que faz do pensamento indígena não apenas o modelo experimental de uma formação histórica, mas também, e mais profundamente, por essa própria ambivalência, o duplo do historiador que o reconstituiu. A analogia não é entre duas culturas postas sob uma mesma luz, mas entre o estudioso e o próprio objeto do seu saber. (ibid, p. 91)

A viagem ao Novo México teria um grande impacto sobre a vida do pesquisador. Todavia, observações sobre essa experiências só seriam abordadas por ele em um palestra ministrada em abril de 1923, no Sanatório Bellevue, 27 anos depois. Essa palestra foi realizada após um período de internação de Warburg nesse mesmo hospital - após ser diagnosticado com esquizofrenia - e a proferência de tal comunicação seria considerada pelos médicos uma

⁵¹A. Warburg, 1923c, p. 53-54.

⁵² Não podemos esquecer que a produção de Warburg está atravessada por esse período do entre-guerras, que antecede a ascensão do Nazismo na Alemanha. Warburg era de uma tradicional família de judeus e já antevia a barbárie que pairava no ar e viria informar e conformar a conjuntura do nazismo na Alemanha.

espécie de confirmação da iminência de sua cura. A relação entre a abordagem dessa viagem e a experiência da internação não é aleatória. Haveria um “estranho nexos” entre a experiência vivida pelo pesquisador na sua viagem com a sua experiência da loucura (JACQUES, 2021).

De algum modo a experiência 'etnográfica' vivida por Warburg produziu uma fissura que reverberaria quase 30 anos depois e não poderia passar indelével às marcas que esta teria produzido. As marcas e a inquietação que atravessam as condições vitais da sua própria existência dão o sinal de uma perturbação ainda mais ampla: era determinada racionalidade moderna que estava sendo perturbada, e em certa medida, entrava em colapso. Não à toa, Warburg refere-se a seu relato em certo momento como 'confissões de um esquizóide incurável', o que de alguma maneira indicaria que a busca por encontrar determinada *fórmula de pathos*⁵³ e a sua articulação com certo sentido de deslocamento, e por que não, de *fricção* etnográfica, estaria correlata à própria condição diagnóstica de Warburg. Ludueña Romandini (2017) reivindica que a conferência sobre os indígenas Hopi diante do seu médico e dos pacientes da Clínica Bellevue, no dia 21 de abril de 1923, pode ser compreendida como ilustrativa da forma como os médicos e o próprio Warburg compreendiam os seus delírios.

Ora, é o próprio Warburg que avança a tese, diante de seus próprios médicos, segundo a qual a magia fantástica em que os povos do Novo México ou do Arizona assentavam suas crenças não tinham nenhuma base esquizofrenica e a causalidade daimônica é completamente diversa da causalidade da ciência moderna. Contudo, o temor e a aposta estão claros: Warburg identifica a evolução da civilização ocidental como uma domesticação - certamente não exitosa e portadora de traços inquietantes - das antigas forças daimônicas. Se o raio venerado pelos antigos se torna “prisioneiro” dos cabos elétricos, as forças da natureza não se concebem mais segundo uma biomorfologia daimônica (LUDUEÑA ROMANDINI, 2017, p. 22).

O que o autor argentino sugere é que o método de trabalho de Warburg pode ser compreendido como parte do seu processo esquizóide e não uma etapa posterior que sinalizaria a sua saída dessa condição, ou ainda a sua “cura”. Ou seja, o que Aby Warburg sugere enquanto forma de compreender a disciplina da história da arte e os seus problemas fundamentais é um processo que articula determinadas variações de uma forma *esquizo*, que tem no relato da experiência 'etnográfica' seu ponto crítico e uma condição mais inquietante.

⁵³ Em 1905, ao realizar os seus estudos sobre Albrecht Dürer, Warburg sugere o conceito de “fórmula de pathos” (*Pathosformel*), que em linhas gerais já vinha sendo desenvolvida em seus trabalhos. A *fórmula de pathos* se refere a “forças emotivas (patéticas) herdadas do (e reavivadas no) contato com a tradição antiga” (TEIXEIRA, 2010, p. 138), ou seja, forças que atravessam os tempos e *sobrevivem* aparecendo em distintas situações com a mesma configuração de afeto.

A forma *esquizo*, que de alguma maneira pode se identificar no método warburgiano - e a sua articulação com determinada relação complexa com a alteridade - não deve ser compreendida apenas como um dado biográfico, mas como um lugar epistemológico de enunciação. Deleuze e Guattari, desde a publicação do célebre *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1* (2010) e nos sucessivos volumes dos *Mil Platôs*, demonstraram que a forma *esquizo* é um lugar de enunciação que se irrompe contra as formas de colonização subjetiva, familistas e de edipianização, sugerindo a afirmação do sujeito *esquizo* não apenas como um lugar epistemológico de saber mas como uma fissura dos próprios processos de subjetivação das sociedades capitalistas e modernas.

Qual é essa ordem? O que, primeiramente, se reparte sobre o corpo sem órgãos são as raças, as culturas e seus deuses. Não foi suficientemente assinalada a que ponto o esquizo faz história, alucina e delira a história universal, e dissemina as raças. Todo o delírio é racial, e isto não quer dizer racista, necessariamente. Não que as regiões do corpo sem órgãos "representam" raças e culturas. O corpo pleno não representa absolutamente nada. Ao contrário, são as raças e as culturas que designam regiões sobre esse corpo, isto é, zonas de intensidades, campos de potenciais (...). **Passa-se de um campo a outro atravessando limiares:** não se para de migrar, muda-se de indivíduo como de sexo, e a partir daí devém tão simples como nascer ou morrer. Pode acontecer que se lute contra outras raças, que se destruam civilizações, à maneira dos grandes migrantes que tudo arrasam em sua passagem. (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 118, grifo nosso)

A condição *esquizo* do pensamento apresentada pela dupla de autores franceses se dá justamente na intersecção compulsória entre o corpo de sujeito e o *corpus* social, não separando portanto, essas duas esferas. Essa junção, essa não separabilidade, essa condição de "atravessar limiares" seria própria do pensamento *esquizo*. Nessa perspectiva, todo delírio é social e não pertence ao sujeito, mas sempre lhe é estrangeiro. O migrante não é o sujeito, mas os povoamentos do delírio que o atravessa.

A emoção intensiva, o afeto, é ao mesmo tempo raiz comum e princípio de diferenciação dos delírios e alucinações. Dir-se-ia, nessas passagens e migrações intensas, em toda essa deriva que sobe e desce no tempo: países, raças, famílias, denominações parentais, denominações divinas, históricas, geográficas e até pequenos fatos. (idem p. 119)

Desse modo, compreendemos determinadas variações do pensamento e prática de Warburg como uma forma de pensamento *esquizo* que tem na perseguição das *sobrevivências*, dos fantasmas, ou ainda como sugeriu Romandini (2017), das forças daimônicas uma continuidade de sua expressão. No mesmo texto em que relata as suas *Memórias da viagem à*

região dos índios pueblos na América do Norte, Warburg (2015)⁵⁴ escreve sobre a sua condição sensível de capturar os “sinais” cósmicos:

Mas agora, em março de 1923, aqui em Kreuzlingen, numa instituição fechada, onde me sinto como um **sismógrafo** - feito de peças de madeira vinda de uma planta trazida do Oriente, transplantada nas férteis planícies baixas do norte alemão e inoculada com um ramo italiano -, dou enfim vazão aos sinais que vou recebendo, pois nessa época de declínio caótico até o mais fraco tem a obrigação de reforçar a vontade pela ordenação cósmica. (p. 262)

O exercício de Warburg, ao observar aspectos da sua experiência com os indígenas, é sempre correlato ao exercício de enunciação de uma condição sensível de apreensão do mundo, que de algum modo havia sido domesticada nas sociedades ocidentais e que a condição esquizofrênica parecia retornar, ainda que de relance. Tal condição também seria reconhecida por Warburg na cosmologia dos indígenas que visitava, sobretudo no que diz respeito a uma compreensão sensível das forças do mundo. Essa seria a condição do sismógrafo, aparelho capaz de capturar os movimentos invisíveis e subterrâneos. Anos mais tarde, Warburg irá retomar a imagem do sismógrafo nos seminários dedicados a Burckhardt, em 1927 (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Neste seminário, Warburg propôs compreender a ideia de sismógrafo como imagem própria do trabalho do historiador, ao conjugar as obras de Burckhardt e Nietzsche. Warburg via nesses dois autores uma capacidade de registrar, tal como um sismógrafo, as ondas mnemônicas e tomá-las como forma de compreensão do mundo (DIDI-HUBERMAN, 2015). A relação entre a captação das imagens mnemônicas, muitas vezes tratadas como precedente e primitiva, mas que, para o historiador-sismógrafo (e por que não *esquizo*, em certo sentido proposto por Deleuze e Guattari (2010) e já antevisto por Warburg) permaneceriam em estado de latência (WARBURG, 2015).

Toda a humanidade é - o tempo todo e para sempre - esquizofrênica. Talvez, em termos ontogenéticos, seja possível designar um comportamento frente às imagens mnêmicas como sendo precedente e primitivo, que, contudo permanece latente. Nos estágios posteriores, a imagem mnêmica já não desencadeia um movimento reflexo imediato e prático - seja ele bélico ou religioso; em vez disso as imagens da memória passam a ser conscientemente armazenadas em imagens ou sinais. Entre esses dois estágios situa-se o tratamento recebido pela impressão que se pode designar como forma simbólica do pensamento (WARBURG, 2015, p. 271)

A condição diagnóstica é invertida por Warburg, a partir da sua experiência etnográfica, em uma espécie de contra-diagnóstico de um *pathos* fundamental e, mais adiante, seria lançada

⁵⁴ Conferência proferida em 1923.

como uma forma de saber, uma afinação sensível, uma ativação do corpo para captar as ondas mnemônicas, invisíveis e subterrâneas. Romandini (2017) evidencia a lucidez da articulação entre o problema fundamental de pesquisa, a emergência do atlas e certas “acepções de loucura” que Warburg partilhava, ou seja, da compreensão de determinada condição sensibilíssima enclausurada dentro do diagnóstico médico.

Assim, podemos entrever que a condição de sismógrafo identificada por Warburg nos escritos de 1923 e retomadas no seminário de 1927 é uma pista deixada por ele sobre essa condição *esquizo*, que capta os sinais e os coloca em movimento. Didi-Huberman (2015) aponta que quando Warburg fala em sismógrafo no seminário de 1927 é para sinalizar os perigos e ameaças de certo modo de compreensão histórica.

O historiador-sismógrafo não é o simples descritor dos *movimentos invisíveis* que ocorrem aqui e ali: é, principalmente, aquele que inscreve e transmite os *movimentos invisíveis* que sobrevivem, que são urdidos sob o nosso solo, que se aprofundam, que aguardam o momento - inesperado - de se manifestar subitamente (DIDI-HUBERMAN, 2015, P. 112).

A condição de transmissão das *sobrevivências* ou ainda de individuação como forma de um devir-outro, pode ser levada ainda mais adiante quando colocamos a questão da agência dessas “ondas mnemônicas” ou, como preferiu Romandini (2017), a agência dos próprios “demônios”.

Desse modo, o sujeito da loucura não é o indivíduo que padece, mas o demônio que agencia sobre o corpo. A experiência toma a forma do acosso e o princípio de individuação se situa na zona propriamente transcorpórea em que *dáimon* roça uma superfície vital e o assume como um *loop* existencial. (LUDUEÑA ROMANDINI, 2017, p. 24)

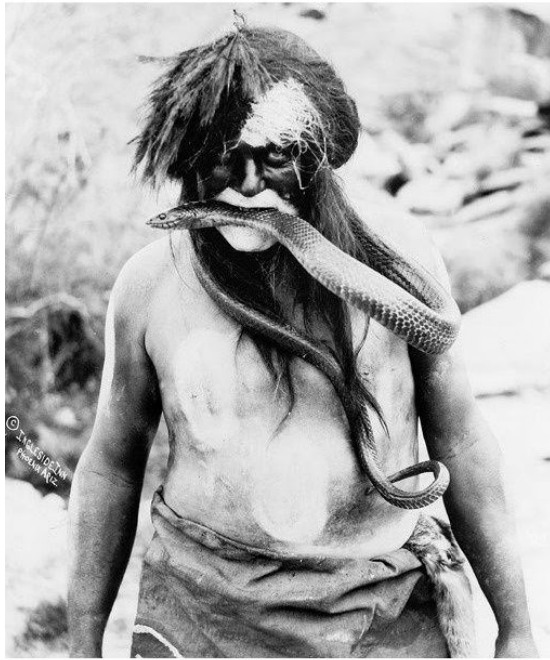
A partir dessa sugestão, o “estranho nexos” (JACQUES, 2021) entre a experiência ‘etnográfica’ de Warburg e a loucura, ou melhor, a determinada forma de pensamento ou epistemologia *esquizo*, pode ganhar ainda mais realce. Estaria em agência sobre o pensamento de Warburg uma força ou uma forma de pensamento ‘outro’ ligada aos povos indígenas que este visitou, agenciando um saber, uma posição sobre a história da arte ocidental? Qual a medida dessas forças, ou melhor, como retomá-las, invocá-las ou ainda fazer-lhes justiça diante do perverso e violento sistema da modernidade colonial que sempre imperou sobre os modos e as formas de construção das disciplinas?

Em certas zonas *limiars* da história das relações entre arte e etnografia e, por que não, entre etnografia e esquizofrenia, existem pontos de forças ainda latentes e que, em determinados momentos, perturbam e inquietam determinada racionalidade

ocidental-moderna-colonial. Seria o contato com a etnografia uma das formas de compreender uma historiografia *esquizo* da própria história da arte?

[3ª NEBULOSA]

Sobre a forma psicoetnográfica e
arqueológica de produção de
conhecimento



[9]



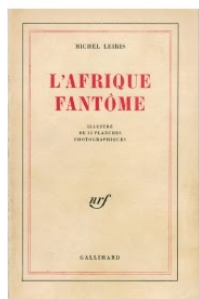
[10]



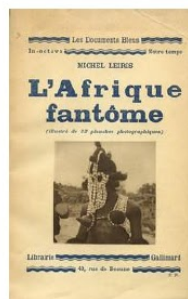
[11]



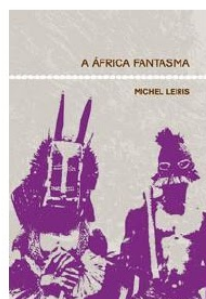
[12]



[13]



[14]



[15]

NUMA PROCISSÃO

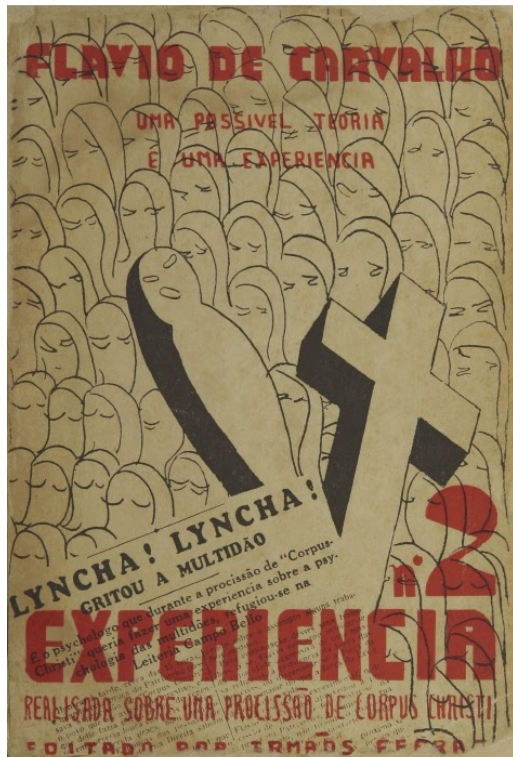
UMA EXPERIENCIA SOBRE A PSYCHOLOGIA DAS MULTI- TUDEN DA QUAL RESULTOU SERIO DISTURBIO

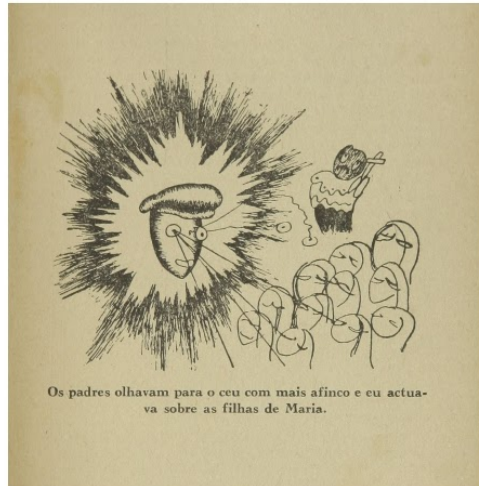
Domingo, ás 15 horas, quando desfilava pelas ruas do centro da cidade, a procissão de "Corpus Christi", um rapaz muito bem posto, que se achava na esquina da rua Direita e praça do Patriarcha, não se descobriu, conservando ostensivamente seu chapéu na cabeça.

Os crentes, que acompanhavam o cortejo, revoltaram-se com essa attitude e exigiram em altos brados que elle se descobrisse. Elle, no entanto, sorrindo, para a turba, não tirou o chapéu, embora o clamor da multidão já se tivesse transformado em franca ameaça. Foi então que inumeros populares tentaram lynchal-o, investindo contra elle. O rapaz pose em fuga, occultando-se na Leitaria Campo Bello, situada á rua de São Bento, até onde foi perseguido pelos mais exaltados.

O sub-delegado de plantão na policia Central compareceu ao local, onde deu garantias ao moço, protegendo-o contra a ira do povo.

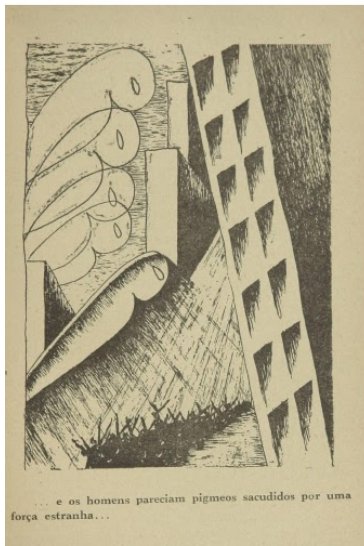
Na policia Central, para onde foi conduzido, declarou a victima da exaltação popular, ser o engenheiro Flavio de Carvalho, de 31 annos de idade, residente á praça Oswaldo Cruz, 1.





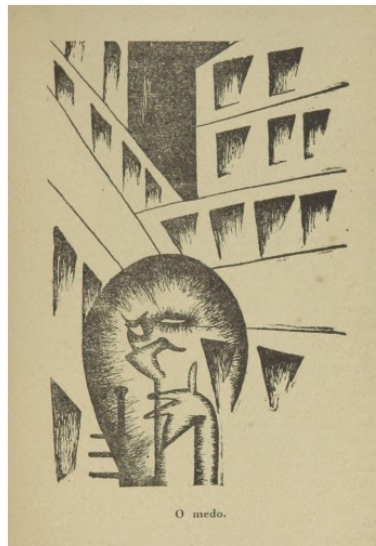
Os padres olhavam para o céu com mais afincamento e eu actuava sobre as filhas de Maria.

[18]



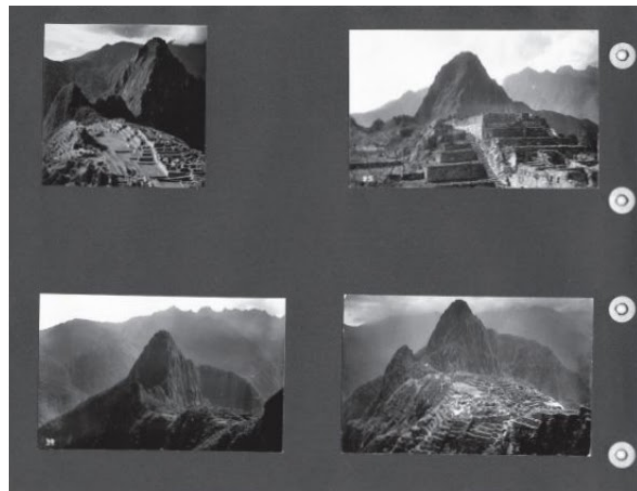
... e os homens pareciam pigmeos sacudidos por uma força estranha...

[19]

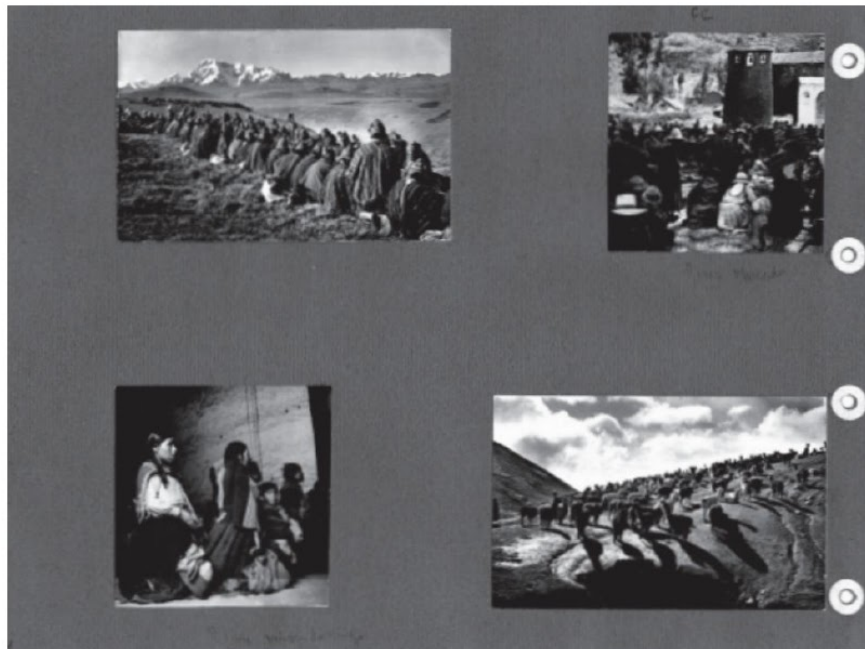


O medo.

[20]



[21]



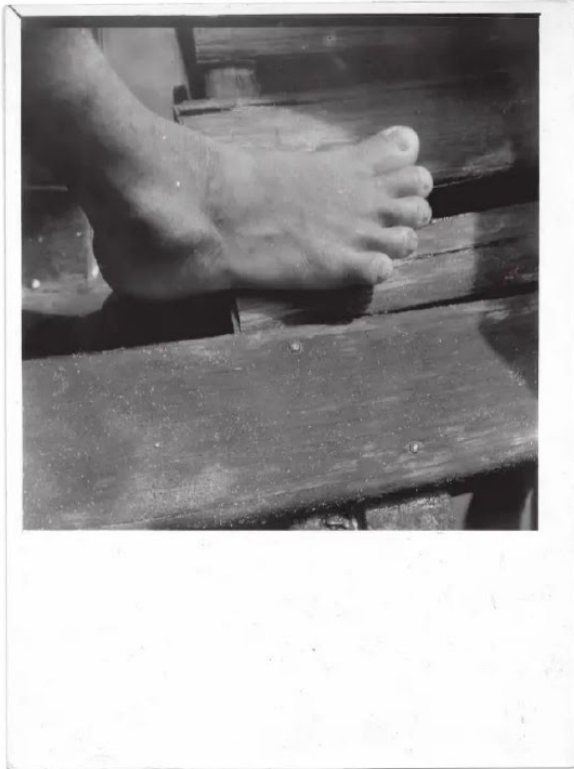
[22]



[23]



[24]



[25]

[Imagem 9] Fotografia de indígena hopi (não identificado), durante o ritual da serpente, em 1924. Fonte: Instituto Warburg. Páginas de imagens ilustrando a edição do livro de Georges Didi-Huberman “A imagem Sobrevivente”. *A imagem sobrevivente - história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. 2013, p. 195.

[Imagem 10] Fotografia realizada no contexto da Expedição amazônica de Flávio de Carvalho em 1958. A imagem compõe o catálogo “Flávio de Carvalho Expedicionário” organizado pelos curadores da exposição, Amanda Bonan e Renato Rezende. Fundo Flávio de Carvalho. CEDAE-UNICAMP. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 66.

[Imagem 11] Capa do segundo número da revista surrealista *Minotaure*. Flávio de Carvalho adquiriu um exemplar dessa revista durante a sua viagem de 1934 à Europa. Imagem presente no posfácio dos organizadores, Rui Moreira Leite e Flávia Carneiro Leão, para a reedição da publicação de “Os ossos do mundo” de Flávio de Carvalho. *Os ossos do mundo*, 2014, p. 166.

[Imagem 12] Capa da publicação “Os ossos do mundo” de Flávio de Carvalho, que reúne texto da viagem de Carvalho à Europa em 1934. *Os ossos do mundo*, Ariel – Editora Ltda, 1936.

[Imagem 13] Capa de edição francesa do livro “L’Afrique Fantôme”, realizada a partir do autor experiência da Missão Dakar-Djibouti (1931-1933), de Michel Leiris. *L’Afrique Fantôme*, Gallimard, 1951

[Imagem 14] Capa da primeira edição francesa do livro “L’Afrique Fantôme”, realizada a partir do autor experiência da Missão Dakar/ Djibouti (1931-1933), de Michel Leiris. *L’Afrique Fantôme*, Gallimard, 1934.

[Imagem 15] Capa edição brasileira do livro “África Fantasma (L’Afrique Fantôme)”. *África Fantasma*, Cosac Naify, 2007.

[Imagem 16] Capa da publicação sobre a experiência nº 2 de Flávio de Carvalho. *Experiência nº 2 – realizada sobre uma procissão de Corpus Christi – Uma possível teoria e uma experiência*, Irmãos Ferraz, , 1931.

[Imagem 17] Reportagem sobre a experiência n. 2 presente no artigo de Thiago Eca para o Dossiê Bienal, Bienal de São Paulo, 2013. *O Estado de S. Paulo*, 9/ 06/1931.

[Imagens 18, 19 e 20] Ilustrações realizadas por Flávio de Carvalho publicada no livro “Experiência nº 2”. *Experiência nº 2 – realizada sobre uma procissão de Corpus Christi – Uma possível teoria e uma experiência*, Irmãos Ferraz, , 1931, p. 15, 31, 37.

[Imagens 21 e 22] Pranchas de estudos de Flávio de Carvalho a partir da viagem realizada ao Peru, em 1947. As imagens compõem o catálogo “Flávio de Carvalho Expedicionário” organizado pelos curadores da exposição, Amanda Bonan e Renato Rezende. Fundo Flávio de Carvalho. CEDAE-UNICAMP. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 11.

[Imagens 23 e 24.] Dedão de homem, 30 anos. Fotografias de Jacques-André Boiffard, disposta no contexto do artigo “Gros Orteil” de Georges Bataille. *Documents I/ 6*, 1929, p. 298-299. Montagem de fotos extraída do artigo “Flávio de Carvalho expedicionário” de Renato Rezende, 2017. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 80.

[Imagem 25] Fotografia realizada no contexto da Expedição amazônica, 1958. CEDAE/ IEL/ UNICAMP. Imagem extraída do artigo “Flávio de Carvalho expedicionário” de Renato Rezende, em que o autor aproxima esta imagem com as fotografias do “dedão de homem” extraídas da revista *Documents* (24, 25), 2017. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 81.

[Imagem 26] Croqui do *New Look* (Experiência nº 3) de Flávio de Carvalho, 1956. Imagem extraída da reportagem “No contrafluxo do estabelecido” de Marta Avancini. *Jornal da Unicamp*, 7/06/2015.

[Imagem 27] Flávio de Carvalho na rua com traje *New Look*, 1956. Arquivo Manchete Press. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*.

*Acho que a consideração daquilo que apareceu no passado é sempre um gráfico
daquilo que vai aparecer no futuro.*

Flávio de Carvalho (1967)⁵⁵

Na produção do artista e arquiteto Flávio de Carvalho (1899-1973) as relações com a etnografia aparecem de forma proeminente, tanto em um sentido de provocação, estranhamento como desenvolvimento de diversos procedimentos experimentais, teóricos e ficcionais. Desde a década de 1920, parte da produção do artista se desenvolve em torno de diversas *experiências*, de projetos de cunho experimentais e diversos textos em que a etnografia era tomada tanto como um ponto de *fricção* e como a partir da intersecção com práticas artísticas que configuravam-se como um meio de problematização e compreensão do sujeito ocidental. A noção de etnografia em Flávio de Carvalho aparece de forma dispersa, mas próxima de algumas de suas acepções teóricas-metodológicas como a *psicoetnografia*, em que propunha a criação de uma ciência de orientação surrealista que unisse etnografia e psicanálise, a *arqueologia mal-comportada*, na qual sugere uma forma complexa de investigação dos objetos do passado e do antigo e a própria noção de *experiência*, através da criação de procedimentos e protocolos de investigação sobre determinados contextos específicos, a fim do estabelecimento de reflexões teórico-crítica a partir dos mesmos.

A emergência da etnografia enquanto campo de conhecimento e a sua aproximação com as vanguardas artísticas européias teria diversas reverberações no Brasil. Os artistas modernistas brasileiros tomaram contato não só com as vanguardas, mas com certa produção corrente da época, especialmente leituras sobre os primitivismos⁵⁶. Na sua maioria, conectaram-se com uma etnografia mais clássica, em busca do primitivo ou do exótico. As expedições de Mário de Andrade (1893-1945) são exemplos emblemáticos dessa discussão, mas também, em diversos outros artistas e escritores podemos encontrar relatos de viagens pelo país em busca de melhor conhecer o folclore nacional e a cultura popular brasileira.⁵⁷ A própria noção de *antropofagia* está diretamente implicada com a contaminação entre arte e etnografia. O conceito desenvolvido por Oswald de Andrade no manifesto antropofágico em 1928 e a criação da Revista de Antropofagia (entre 1928 e

⁵⁵ *Trajo e trópico*. p. 388 apud STIGGER (2014), p. 50.

⁵⁶ Sobre a recepção do primitivismo no modernismo brasileiro ver DA MATA (2013). Ao buscar situar a discussão do primitivismo em Flávio de Carvalho, a autora percorre sobre a recepção das principais produções sobre primitivismo e as diferentes recepções pelos modernistas brasileiros.

⁵⁷ As viagens realizadas por Mário de Andrade percorrem regiões do Norte e Nordeste do Brasil em 1927, e posteriormente nos anos 1928-29, sendo batizadas pelo próprio autor de viagens etnográficas no livro *Turista aprendiz* (1977).

1929), em que participaram diversos artistas modernistas brasileiros, viria a ser compreendido a partir de diferentes abordagens e perspectivas nos anos que se sucederam, tornando-se a imagem conceitual icônica do modernismo brasileiro.

Flávio de Carvalho retornou ao Brasil em 1923, após realizar seus estudos em Londres, e estabeleceu diversas relações com a geração modernista da Semana de 22. Antropófago assumido, o artista manteve relação tanto com Mario quanto com Oswald de Andrade (1890-1954). No prefácio da publicação de Carvalho em 1936, *Os ossos do mundo* (2014), Gilberto Freyre (1900-1987) afirma que o artista guardava particularidades em relação aos Andrades, uma vez que ele fazia parte de uma outra vertente de pensamento, a qual Freyre (2014) chamou de “pós-moderna”. O autor atenta para a singularidade da produção de Carvalho, considerando as conexões de suas produções com campos do conhecimento diversos e a multiplicidade de expressões, algumas ainda por serem inventadas.

O interesse do artista pela etnografia e pela antropologia é notável em grande parte dessa produção. Em setembro de 1952 participou do curso *A origem do homem*, ministrado na Universidade de São Paulo por Paul Rivet, um dos criadores do Instituto de Etnologia na França, ao lado de Lucien Lévy-Bruhl e Marcel Mauss⁵⁸ (STIGGER, 2017). Entretanto, Carvalho sempre misturava etnografia com psicanálise. Interessava-se particularmente por *Totem e Tabu*⁵⁹ de Freud, que também foi muito utilizado pelos antropólogos. É possível encontrar em sua biblioteca diversos estudos sobre antropologia, etnografia e psicanálise (JACQUES, 2015), sendo que muitos desses estudos partiram de experiências que se confundem com a própria vida do artista, como é o caso das suas viagens/expedições.

O artista e arquiteto realizava experiências *limiaries* que conjugavam o interesse entre práticas artísticas, psicanálise e etnografia desde o começo da década de 30. A *Experiência n° 2*, realizada em 1931 e publicada em livro homônimo no mesmo ano (imagem 16 e 17), é uma experiência considerada precursora de linguagens artísticas contemporâneas como a performance e a intervenção urbana⁶⁰ e também é compreendida como correlata do alinhamento de Flávio de Carvalho com as vanguardas europeias, sobretudo com o Dadaísmo e o Surrealismo. Nessa experiência, o artista se propôs a andar na direção contrária a uma procissão de Corpus Christi, com um boné na cabeça, provocando a ira dos

⁵⁸ Sobre Rivet e Mauss, ver a 1ª *nebulosa* desta dissertação.

⁵⁹ Publicado originalmente em 1913.

⁶⁰ O catálogo do 3NÓS3, publicado em 2018 e organizado por Mario Ramiro, ao realizar uma cronologia das intervenções urbana no Brasil, aponta a Experiência n° 2 como a precursora dessa prática no país, seguida de outra experiência de Carvalho, a Experiência n° 3, que ficou conhecida como *New Look*. Estudiosos das manifestações da performance artística no Brasil, como Zeca Ligiéro (1999), também apontam o artista como precursor da experimentação nessa linguagem.

fiéis ali reunidos. O intuito com a ação era o de provocar a multidão como um experimento com a finalidade de analisar, com base em investigações psicológicas, os diversos comportamentos dos presentes na multidão e daqueles que assistiam à sua passagem (CARVALHO, 1931).

A *Experiência nº 2* conjuga em suas práticas a antropofagia e o surrealismo. Na publicação realizada por Carvalho em 1931, os seus escritos descrevem uma massa de gente que o queria devorar e a própria multidão é vista com um potencial antropofágico, como uma expressão de violência e fúria. Carvalho também apresenta o texto a partir de uma estrutura surrealista, a notar tanto pelos desenhos que acompanhavam o texto (imagens 18, 19 e 20), quanto pelo próprio estilo da escrita que também apresenta algo de surreal, ao descrever simultaneamente a reação da multidão e as suas experiências corporais (JACQUES, 2014).

No artigo intitulado *A única arte que presta é a arte anormal* (1936), o artista anuncia a ideia de que se criasse uma nova ciência, a *psicoetnografia*⁶¹. Essa ciência partia de uma leitura desviante, ou antropofágica, das ideias de Freud, unindo justamente a psicanálise e a etnografia, como de fato, Carvalho já demonstrava em sua prática, particularmente na sua experiência nº 2. Nesse sentido, o artista propõe uma síntese a certa disputa que havia entre os surrealistas europeus nos anos de 1929, que se dividiam entre aqueles que tendiam para a discussão psicanalítica (o grupo ligado a Breton), e aqueles que se interessavam mais enfaticamente pelas questões etnográficas (o grupo ligado a Bataille) (JACQUES, 2014). Jacques (2014) define a ciência a ser criada, sugerida por Flávio Carvalho como um tipo de etnografia urbana antropofágico-surrealista:

A ideia de psicoetnografia seria um tipo de aproximação entre um tipo de etnografia urbana antropofágica – como o relato que ele fez da sua Experiência nº 2 – e o estudo do imaginário, do sonho e do inconsciente trazido tanto pela leitura antropofágica quanto pela leitura surrealista da psicanálise, como ele faz em sua análise da experiência. (JACQUES, 2015, p. 116)

As práticas desenvolvidas por Flávio de Carvalho são apontadas pela autora como emblemáticas de uma espécie de “surrealismo tropical”, uma vez que esse artista haveria desenvolvido diversas experiências em que articula as práticas surrealistas, tendo a etnografia como ponto de clivagem fundamental, à maneira dos surrealistas dissidentes franceses.

⁶¹ “O problema estético hoje não é mais a abstração lírica cheia de impasses lógicos, mas pertence em grande parte aos domínios da psicopatologia[,] e de uma ciência que ainda está por se criar e que poderia bem se chamar psicoetnografia” (CARVALHO, 1936, p. 72)

Além da Experiência nº 2, 25 anos mais tarde, Carvalho proporia o desenvolvimento da *Experiência nº 3*, conhecida como *New Look*⁶², em que este criou uma vestimenta para o homem dos trópicos e desfilou pelas ruas de São Paulo e de Roma (imagens 26 e 27). Essa experiência do artista se deu de forma a articular diversos campos de conhecimento, a partir de uma pretensão ao mesmo tempo artística e científica. Nessa ação, Carvalho partia de uma investigação da moda do homem dos trópicos e também tinha pretensões investigativas ao realizar a própria experiência, a partir da observação das reações e da opinião pública manifestada a partir dos jornais, como um dado para a reflexão crítica (STIGGER, 2014). No texto intitulado *Arqueologia e Contemporaneidade*, Stigger (2014) aponta para o duplo movimento operado por Carvalho nessa experiência: trata-se concomitantemente tanto de uma proposição para o futuro quanto de um olhar para o passado. Apesar do traje e da ação de Carvalho serem compreendidas como um projeto para o futuro homem dos trópicos, esta também foi lida, recorrentemente, associada às vestimentas clássicas dos gregos, por exemplo (STIGGER, 2014). Esse duplo movimento, entre o passado e o futuro, em alguma medida é revelador da perspectiva de investigação de Carvalho, que buscava uma sobreposição dos tempos para refletir e agir sobre o presente. Com as *experiências*, Carvalho procurou delinear procedimentos que se constituíam enquanto uma forma ou um modo específico de experimentação situada, a partir do qual era possível obter determinadas percepções e viabilizar determinadas elucubrações teórico-práticas em que a questão do tempo é recorrentemente acionada.

Em 1934, Carvalho já havia realizado uma outra investigação que conjugava a sua vida com uma espécie de programa investigativo de estudos. O artista realizou uma viagem à Europa para participar de um Congresso Internacional de Psicotécnica em Praga, onde apresentou as suas reflexões sobre a experiência nº 2 e teses sobre sexualidade ainda inéditas (REZENDE, 2017). Nesta ocasião, realiza viagens por diversos países da Europa (Inglaterra, França, Bélgica, Itália, Checoslováquia, Polônia, Hungria, Áustria, Portugal) publicando os resultados de suas impressões no livro *Os ossos do mundo* (2014)⁶³. Nesta publicação, Carvalho (2014) procedeu, nos termos do próprio artista, como um "arqueólogo mal-comportado". O artista diz apresentar uma "coleção de ossos" apanhados no continente europeu, tecendo análise sobre diversos aspectos da cultura e dos modos de vida desses povos a partir de vestígios, fragmentos e resíduos por ele coletados. Ao se referir a esta publicação, Jacques (2014) sugere que Carvalho realiza uma espécie de "etnografia às avessas" dos povos europeus, em um contrafluxo das relações estabelecidas pela etnografia clássica que se interessa pelos ditos povos "não ocidentais".

⁶² "Flávio de Carvalho batizou sua roupa de *New Look*, fazendo uma inequívoca referência ao famoso modelo criado por Christian Dior, quase dez anos antes, em 1947" (STIGGER, 2014, p. 47)

⁶³ O livro foi publicado originalmente em 1936.

O artista estabeleceu contato mais direto com o modernismo europeu no contexto desta viagem. Carvalho entrevistou e estabeleceu contato com expoentes do surrealismo como André Breton, Man Ray, Raymond Queneau e Roger Caillois (este último inclusive hospedou-se em sua casa quando esteve em São Paulo, em 1943 e em 1949). Nessa viagem, Carvalho também se tornou representante da revista *Minotaure*⁶⁴, periódico que publicou artigos de alguns dos colaboradores da revista *Documents*, como Michel Leiris (STIGGER, 2017)⁶⁵.

A questão da posição geográfica e de determinado sentido da etnografia foram apontados criticamente por Carvalho na publicação *Os ossos do mundo*. Na versão em inglês do manuscrito, Carvalho havia intitulado a publicação de *Southern meditations*, em referência ao livro *Meditações sul-americanas* (1932) do filósofo alemão Hermann Graf Keyserling (1880-1946). A publicação de Keyserling (1932) teria uma presença marcante no modernismo brasileiro, sobretudo na sua descrição sobre a Amazônia como selva semelhante ao “terceiro dia da criação”. O filósofo alemão compreendia a floresta amazônica a partir de determinada ideia de um passado arcaico, associando-o a determinadas visões de grotesco, a colocando como contraponto à América do Norte e Europa, que seriam destacadas por certa superioridade espiritual. A pretensão do título de Carvalho em relação ao livro pode ser vista como uma espécie de subversão territorial à perspectiva adotada por Keyserling, deslocando o estranhamento dos povos primitivos e a condição grotesca em relação à própria Europa (DA MATA, 2013).⁶⁶

⁶⁴ Na biblioteca de Carvalho é possível encontrar o segundo número da edição da *minotaure* sobre a Missão Dakar-Djibouti de 1934, comprado durante a viagem à Europa de 1934 (LEITE; LEÃO (Org.) In: CARVALHO, 2014)

⁶⁵ Alguns anos depois, Leiris, Caillois e Bataille fundaram juntos o *Collège de Sociologie*. Segundo Jaques (2015) “O Colégio de Sociologia - que esboça de fato o que poderia ser chamado de etnologia ou antropologia crítica do cotidiano - pode ser visto como um tipo de alternativa surrealista ao *Musée de l’Homme*, aberto em 1938, após a destruição, no ano anterior, do *Musée d’Ethnographie du Trocadero* para dar lugar ao *Palais de Chaillot*, que abriga, desde 2007, a *Cité de l’Architecture eu du Patrimoine*.” (p. 164) Algumas discussões presentes no Colégio de Sociologia, como a ideia de uma etnografia de si e do cotidiano, se afinam com as ideias que Flávio já desenvolvia desde o começo da década de 30.

⁶⁶ A comparação entre o datiloscrito ainda inédito da versão em inglês da publicação de Carvalho com o livro de Keyserling (1932) foi desenvolvida por Larissa Costa da Mata (2013) na sua tese de doutorado. A tese *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*, defendida por Da Mata (2013), apresenta uma ampla discussão sobre as os procedimentos vanguardistas, sugerindo uma alternativa a determinadas concepções que situam o “primitivo” como um passado remoto e como certo ponto no desenvolvimento progressivo da história. Ao situar a produção do artista modernista brasileiro, a autora discute uma outra forma de recepção das teorias primitivistas realizado por ele, que via na ideia de primitivo uma possibilidade de revisão crítica a determinadas noções de representação, bem como uma forma de leitura a margem dos campos disciplinares e um certo modo de enunciação trans ou indisciplinar. Retornamos à tese de Da Mata (2013) na página 79 desta *nebulosa*.

Em vez de “primitivos exóticos”, Flávio de Carvalho trata dos ciganos, dos judeus errantes, dos ingleses, das ruínas da antiguidade, dos objetos expostos nos museus, da tradição da pintura dos “primitivos” italianos, povo que caracteriza por sua voracidade alimentícia e sexual, as mesmas características que Keyserling havia atribuído aos argentinos. Por essa razão, o autor já sugeria tão cedo que a História fosse capaz de revelações, de modo que o tempo se tornaria uma categoria aberta, sempre mediada pela interpretação. (DA MATA, 2013, p. 61)

Muitas das análises realizadas por Carvalho em *Os ossos do mundo* (ou nas “Meditações do sul”) têm objetivo de deturpar a perspectiva evolucionista de Keyserling, devolvendo à Europa uma análise a partir de elementos primitivistas que seriam tão aplicáveis àquela realidade como à realidade sul-americana. O autor choca determinada concepção de primitivismo e associa a produção dos “doentes mentais” e “povos naturais” contra a produção de arte europeia, buscando reconhecer de alguma forma os traços primitivos que constituem a própria cultura européia (idem).

Possivelmente com o intuito de reforçar o argumento de que o dilaceramento do sujeito é um produto da própria civilização, e não uma consequência do contato com a diferença primitiva, Carvalho faça a única modificação verdadeiramente significativa no datiloscrito em inglês com relação ao texto de *Os ossos do mundo* que conhecemos. (idem, p. 73)

É no contexto dessa “etnografia às avessas” que Carvalho (2014) desenvolve a ideia de certa “compreensão arqueológica”, buscando meios de adotá-la como forma de compreensão da complexidade temporal e como contraponto a determinada perspectiva primitivista evolucionista.

O processo de compreensão arqueológica é mais ou menos que o processo de compreensão na arte. (...) Para que a carga de vida de animosidade acumulado por um resíduo não se conserva em mistério, é necessário que o arqueólogo seja mais que humano, é necessário que apreenda a ação coletiva de todo um povo, de toda uma raça e de toda uma história, porque o resíduo não recebeu contato de um só homem isolado a um dado momento, mas sim o de uma história, e onde uma grande sequência ancestral recebeu as oscilações do amor e do ódio. Para apreender essas oscilações, o arqueólogo precisa passar por elas, viver na sensibilidade da sua fantasia a vida da época, e reproduzir, ele mesmo, as realizações estéticas ligando-as, não à sua ética, mas à ética do tempo examinada. (CARVALHO, 2014, p. 57)

Carvalho (2014) sugere um exame dos objetos do mundo, buscando o estabelecimento de uma relação anímica entre indivíduo e objeto analisado. Nessa relação entre sujeito e objeto, haveria uma espécie de sugestibilidade que levaria o sujeito à compreensão da complexidade temporal, para além da sucessão e consequência. Carvalho explode com a dimensão causal, sem a pretensão de explicá-la, interessando-se por aquilo que está fora do continuum histórico. A partir da compreensão arqueológica sugerida por Carvalho e dessa relação anímica entre sujeito e objeto, este deixaria de ser apenas “uma coisa jogada no mundo”,

adquirindo “atmosfera”. “Semelhantes sensações não são mensuráveis pela física moderna, que fracassa completamente quando a noção de tempo perde o seu sentido vulgar [de] cronômetro”(CARVALHO, 2014, p. 53).

Por que se congregam as recordações históricas nos resíduos sobrevivente? Por que as pesquisas do homem procuram sempre reconstruir o passado, reconstruir a origem, saber de onde saímos, para calcular para onde vamos... e os resíduos sobreviventes são os únicos pontos de apoio capazes de aguentar com suficiente segurança a animosidade pesquisadora do homem. (idem).

Há, nessa compreensão, um reconhecimento de certo ‘dever do conhecimento’ no residual, no antigo e no fragmentário, e também em certa compreensão de primitivo bastante instigante, que nesse momento da década de 30 encontra uma sensibilidade recorrente. O problema do tempo se articula diretamente com determinada zona *limiar* conformada a partir da *fricção* da etnografia com determinados campos de conhecimento (sobretudo da Arte/ Arquitetura e da História). A relação com o “antigo” e com “outras” racionalidades extra-europeias constitui-se como um duplo complementar.

A questão do fragmento, dos vestígios, dos detalhes “micrológicos” desvela a procura por uma espécie de caminho não direto de se tocar o passado e conhecer o mundo⁶⁷. O fragmento é tomado por Carvalho (2014) como um projeto moderno alternativo à racionalidade totalizante, que encontra no antigo, no vestígio, no residual e no obsoleto determinadas potências capazes de despertar os sentidos e re-situar o problema do passado e da história. Obsoleto, este, visto como um indício, um sintoma de uma época.

A noção cronológica do tempo (um tempo linear) não enquadra o resíduo porque ele está fora da sequência dos acontecimentos e por isso permite uma outra ordem de relação entre as coisas.(...) Um passado determinado que, no entanto, não adentra o campo do inconsciente e, para Carvalho, escapa daquilo que concerne ao “drama do trágico e do chistoso da vida real”. Por essa razão ele insere o “problema estético” do século XX no campo de sua “psicoetnografia”.

A investigação psicológica do material etnográfico põe a nu o inconsciente da História, trazendo à tona da consciência, material, às vezes repelente e irritante, à mentalidade mortal do homem que passa, mas essa investigação é necessária para o melhor conhecimento do comportamento do Homem. O ritmo do século trouxe consigo uma atração misteriosa para as coisas da alma. A arte moderna é frequentemente uma experiência da alma.

Ao lidar com o inconsciente ancestral do “homem que passa”, com os resíduos e as ruínas históricas, a atividade do “psicoetnógrafo” se aproxima daquela do arqueólogo. (PIGNATON, 2016, p. 165)

⁶⁷ Aqui estabelecemos um diálogo com ideia de método para Walter Benjamin de que o método é um caminho não direto. Sobre os detalhes micrológicos, método e a explosão do continuum histórico em Benjamin, ver: VELOSO, 2018.

Ao buscar discutir a questão do tempo e do fragmento na obra de Carvalho - e como essas questões se relacionam com determinada forma de compreensão que articula etnografia e história - a pesquisadora Clara Pignaton (2016)⁶⁸ evidencia como a problemática psicoetnográfica se configura como uma forma específica de conhecimento, que articula a relação com o passado e a noção do inconsciente psicanalítico. É nessa articulação tripla entre psicanálise, etnografia e história que emerge a problemática sobre a forma arqueológica de compreensão, ou seja, aquela capaz de se relacionar com a sugestibilidade dos resíduos e acessar outras camadas de tempos históricos e também camadas de um tempo mnemônico, que somente os resíduos seriam capazes de possibilitar acessar.

A sugestibilidade dos resíduos adquire, portanto, um tipo de força que orienta na história, uma vez que essa sugestibilidade também expressa determinadas condições das memórias da espécie. Assim, Carvalho considera que os processos artísticos por meio dos quais se pode acessar os resíduos, são responsáveis por revelar as configurações da história do ser vivo, plasmadas entre o inconsciente e a própria força sugestiva dos objetos. A partir dessa articulação entre o problema histórico, etnográfico e do inconsciente psicanalítico, Carvalho inaugura uma “dialética do drama do resíduo como concepção estética” (PIGNATON, 2016, p. 109). Ou seja, Carvalho propõe uma concepção estética em que o resíduo se apresenta como forma de conhecimento que desvincula a história de determinada concepção de tempo linear e progressiva (idem).

A superfície da forma, sua aparência estática, reverbera apenas numa ordem cronológica do tempo, ao menos do tempo em que é percebida. Mas, para expor o que foi recalado e não-acabado, faz-se necessária uma outra imagem do tempo. Para tanto, Carvalho convoca uma postura radical do arqueólogo: que encare a sugestibilidade do objeto-resíduo como um humano sensívelíssimo e, pelas lentes da psicoetnografia, compreenda os desejos que motivaram o surgimento dessas formas. (PIGNATON, 2016, p. 129)

Essa “outra imagem do tempo” buscada por Carvalho, a partir do seu exercício etnográfico-arqueológico estabelece ressonâncias com diversos pensadores nos quais a problemática temporal aparece articulada à questão do fragmento e de determinadas discussões genealógicas, tendo na inflexão etnográfica um ponto de clivagem fundamental. Essas relações também se desdobram, em Carvalho, a partir de determinada concepção de primitivismo. A compreensão dos espectros primitivistas em Carvalho deve estar associada

⁶⁸ Na tese de doutorado, *Flávio de Carvalho: fragmento sobre a forma e o tempo*, Pignaton (2016) desenvolve sobre a relação do artista com o passado a partir da sua múltipla produção, apresentando algumas das concepções postuladas por Carvalho, especialmente aquelas em que o artista procurou delimitar uma forma específica de se relacionar com a complexidade temporal.

à questão temporal e ao problema genealógico como horizonte principal, diferenciando-se portanto de determinadas visões primitivistas correntes, em que em uma perspectiva linear e sucessiva de tempo situa determinadas culturas a partir de uma posição hierárquica dentro do continuum histórico. Na tese em que aborda as noções de genealogia e primitivismo em Flávio de Carvalho (ver nota 56), a pesquisadora Larissa Costa da Mata (2013) aponta para as relações entre a compreensão arqueológica e temporal do artista com determinada concepção de primitivismo desenvolvida por ele a partir da interlocução com algumas das teorias preponderantes da sua época de atuação.

A minha hipótese principal é a de que Flávio de Carvalho pensa o passado na arte como atuante no presente, formulando o conceito de uma origem que não necessite ser buscada a priori – visto ela se inscrever no instante presente, em uma metamorfose incessante. Isso implicará uma perspectiva de lidar com a História e com a memória que desloque a linearidade do percurso e reelabore o tempo não como dado, mas como um acúmulo de camadas onde a lembrança e o esquecimento passam a consistir nos princípios ativo e passivo da origem. Ao mesmo tempo, esse deslocamento na concepção de tempo vem acompanhado de uma mudança na ordem da representação do sujeito, cujas margens do corpo, da psique, ora são delineadas, ora se dissipam no contato com as alteridades diversas e com o mundo. O contraponto dessa concepção predomina no modernismo brasileiro e pode ser encontrado na obra de Mário de Andrade, para quem o “primitivo” é, fundamentalmente, o homem sem tradição anterior, representando, portanto, um marco zero. (DA MATTA, 2013, p. 17)

A pesquisadora apresenta que o modo de compreensão de tempo e de origem em Carvalho, bem como a própria visão em torno da ideia de primitivismo contrapõe-se à visão mais hegemônica do modernismo brasileiro, sobretudo aquela desenvolvida por Mário de Andrade. A diferença primordial situa-se justamente na compreensão de tempo e origem, uma vez que na compreensão corrente do modernismo brasileiro, em ressonância com diversas correntes primitivistas européias, a noção de primitivo opera como um princípio de inferiorização, ao definir as culturas não ocidentais e não eurocêntricas dentro de uma progressão linear de tempo, em que estas estariam em um estágio “atrasado” ou menos “evoluído”.

Como se sabe, a antropofagia se valeu do intuito de transformar a literatura e a arte nacionais por meio da aproximação das culturas primitivas, mediada pela pesquisa nas áreas da antropologia (podemos mencionar as obras *A mentalidade primitiva*, 1922, de Lucien Lévy-Bruhl e *O ramo de ouro*, de Sir James Frazer) e da psicanálise (em especial pelas recentes descobertas de Sigmund Freud). O movimento defendeu uma concepção de “primitivo” que lhes rendeu inovações na escolha por formas pictóricas menos realistas e que se manifestou, na escrita literária, com a opção por estruturas textuais mais fragmentárias (no caso da prosa oswaldiana, por exemplo), pelo verso livre vanguardista e por uma linguagem próxima da fala brasileira (que vemos especialmente em Mário de Andrade). Apesar disso, via de regra, a antropofagia não propôs uma perspectiva diversa da História paralelamente

às modificações estéticas sugeridas por essa vertente. (DA MATTA, 2013, p. 22)

Da Mata (2013) transcreve na segunda parte da tese uma série de "ficções-teóricas" inicialmente publicada na Folha de S. Paulo, entre 1956 e 1958, como *Os Gatos de Roma* e que passa a ser chamada de *Notas para a reconstrução de um mundo perdido*, a partir da 24ª publicação neste jornal. Essa série é uma reflexão ao mesmo tempo teórica e ficcional, em que o autor desenvolve em diversos momentos uma determinada noção de primitivismo de forma mais enfática. A concepção de "primitivo" carvalheana, que como vimos se difere das dos demais modernistas brasileiros, inclui em sua conformação uma perspectiva diversa de tempo e de história. A ideia de "primitivo" é tratada como um elemento de impureza ao mesmo tempo que como uma potência vital que poderia desvirtuar valores impostos pela civilização ocidental.

O "primitivo" também irá se referir, nessa série de Flávio de Carvalho, a um momento de indistinção originária entre o ser humano e o ambiente, o sujeito e as espécies diversas (animais e vegetais) que se remete a um começo antes da linguagem, no qual surgem proto-formas de arte como a dança, a escrita, os monumentos, o desenho e a pantomima. Esse momento, cuja emergência pode se dar imprevisivelmente na escala do tempo, evoca uma instância de indiferenciação entre a estética e a vida, entre a ciência e a ficção, que diverge do discurso da autonomia literária predominante na modernidade. (DA MATA, 2013, p. 32)

A zona de indiferenciação que a concepção de primitivo em Flávio de Carvalho nomeia, afirmativa de uma condição vital impura e imiscuindo nas diversas camadas temporais pode ser aproximada com a noção de *limiar* proposta por Walter Benjamin, que busca precisar essa zona de conformação indistinta, onde o passado e o futuro estão em aberto (RIZEK, 2012). Também podemos aproximar essa noção às fórmulas de tempos impuras de Aby Warburg que, como vimos, buscam reconhecer uma força estrangeira e *esquizo* ao próprio tempo em uma aceção linear. Tanto Pignaton (2016) quanto Da Mata (2013) aproximam as operações carvalheanas a ambos os pensadores alemães. Da Mata (2013) situa-o também em relação ao pensamento de Nietzsche. A concepção de origem benjaminiana e a genealogia nietzscheana - a quem Carvalho seria devedor da compreensão da história como dado de emergência, ou seja, como aquilo que emerge diante dos tempos e em detrimento deles - estariam próximas, por diversas maneiras, da noção de genealogia em Flávio de Carvalho (idem). A autora também desenvolve aproximações entre a ideia de "sonambulismo da história", presente em *Os ossos do mundo* (2014), com a biblioteca de Warburg e alguns trabalhos relacionados ao *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*,

reivindicando que assim como Aby Warburg, Carvalho desenvolveu ideias importantes no sentido de articular arte e antropologia na primeira metade do século XX⁶⁹.

De certa maneira, tanto a *psicoetnografia* como a forma arqueológica aparece de maneira dispersa em diversas produções de Carvalho conformando uma zona indistinta entre reflexão crítica e método, ou melhor, procedimentos. Nas diversas viagens⁷⁰ realizadas pelo artista ao longo de sua vida, para além da viagem a Europa e o consequente desdobramento em *Os ossos do mundo*, é possível reconhecer dimensões desse pensamento. Os procedimentos desenvolvidos por Carvalho, nesse sentido, se aproximam diretamente com as operações desenvolvidas por Warburg (REZENDE, 2017; COSTA, 2013): a questão da *sobrevivência* que atravessa o tempo, dos resíduos como elementos que conjugam as diferentes temporalidades colocam Warburg e Carvalho em diálogo direto.

Na viagem realizada pelo artista e arquiteto ao Peru, em 1947, com o objetivo de participar do VI Congresso Panamericano de Arquitetos, Carvalho realizou estudos cuidadosos sobre aspectos da arquitetura pré-hispânica, observando as formas geométricas, ângulos e soluções espaciais na cidade de Machu Picchu⁷¹, adotando um procedimento no mínimo curioso ao dispor em pranchas imagens simultâneas referentes a elementos recorrentes (Imagens 21, 22). Rezende (2017) aponta a proximidade desse procedimento com as estratégias de montagem do *Atlas Mnemosyne* adotadas por Aby Warburg, mesmo que o próprio Flávio de Carvalho nem ao menos suspeitasse dessa relação, visto que ao que parece não conheceu os trabalhos do historiador da arte alemão.

Em outras viagens, Flávio de Carvalho também desenvolveu aquilo que chamou de *psicoetnografia*, a ser notada sobretudo através da sua particular articulação entre psicanálise e etnografia à maneira do seu surrealismo tropical. É o caso da “missão geopolítica” que o artista realizou, em 1943, ao Paraguai, a serviço dos Diários Associados, de seu amigo Assis Chateaubriand. A partir da experiência dessa viagem, o artista desenvolveu um “estudo *psicoetnográfico* sobre a América do Sul” (REZENDE, 2017, p. 84). Os artigos publicados nos jornais, escritos pelo próprio artista referentes a essa viagem,

⁶⁹ Nessa mesma direção, a autora ainda destaca a importância do trabalho de Sir James Frazer (1854-1941) para a construção do pensamento de Carvalho. Frazer pertencera a tradição da antropologia social britânica, a mesma a partir da qual Warburg desenvolveria as suas ideias de reformulação da história da arte (DA MATA, 2013)

⁷⁰ A exposição Flávio de Carvalho Expedicionário - com curadoria de Amanda Bonan e Renato Rezende (2018) - propôs reunir cinco viagens realizadas pelo artista, entre os anos de 1934 a 1958, à Amazônia, ao Araguaia, à Europa, ao Paraguai e ao Peru. Esta exposição foi organizada a partir da reunião de diversos materiais relativos a estas viagens, que constituem o acervo do Fundo FC - CEDAE/UNICAMP. (REZENDE, BONAN, 2017, p. 7).

⁷¹ A cidade “perdida” de Machu Picchu havia sido “descoberta” a menos de 40 anos pelo norte americano Hiram Bingham (1875-1956), que visitou a região pela primeira vez em 1911.

iniciam apresentando um discurso ecológico em relação às queimadas que ocorriam no atual estado do Mato Grosso do Sul e nas imediações do Rio Paraná, para em seguida discutir sobre a relação entre os indígenas e jesuítas, o processo de colonização e sobre aspectos da cultura popular do Paraguai, chegando a apresentar, ao final do texto, as ideias de um plano urbanístico para a cidade de Assunción. A Guerra do Paraguai aparece sempre como sombra de um trauma ainda vivo ao longo dos seus escritos, abusando da criação narrativa de imagens e descrições militares (idem).

No texto de apresentação da exposição *Flávio de Carvalho Expedicionário* (2018) os curadores reivindicam que Flávio de Carvalho, além de ser o antecessor do artista propositor, também deveria ser considerado como antecessor do artista como etnógrafo. No texto que abre o catálogo intitulado *Um antropólogo mal comportado*, em referência à forma que Flávio autodenomina a sua prática em relação aos campos de produção de conhecimento, os autores mencionam que o artista já havia se auto referido como arqueólogo e psicólogo mal comportado, evidenciando o seu modo de produção que transita entre os campos de conhecimento.

A referida exposição buscou exibir e discutir “resíduos” e “vestígios” deixados por uma série de “projetos de cunho experimental ou expedicionário de Flávio de Carvalho, para resgatar sua potência enquanto forma específica de arte” (BONNAN; REZENDE, 2017, p. 6). Nesse sentido, são reunidas tanto viagens que fizeram parte de um contexto de expedições oficiais, como é o caso da Amazônia⁷², quanto outras viagens realizadas pelo artista em contextos diversos, ambas tratadas como expedições. Tal organização se faz possível diante do fato que, a partir dessas viagens, o artista realizou uma intensa produção de materiais, documentos, escritos para jornais, livros, múltiplos projetos não realizados e diversas anotações pessoais. Alguns desses materiais já haviam sido expostos de forma dispersa⁷³, alguns publicados, e grande parte continuam ainda inéditos. A ideia de expedição tratada como gênero artístico, como uma tentativa de enquadrar práticas dispersas e como uma forma específica de arte, pode ser compreendida não apenas como uma estratégia curatorial circunscrita, mas como uma possibilidade de considerar os “métodos, procedimentos e ações” (idem) como elementos centrais, tanto na produção do artista, como no próprio campo de estudos da historiografia da arte, evidenciando as viagens como forma epistemológica de produção de conhecimento.

⁷² Abordamos sobre a viagem de Carvalho à Amazônia na 4ª *nebulosa* dessa dissertação.

⁷³ Alguns materiais produzidos no contexto da Expedição Amazônica foram expostos no contexto da 17ª Bienal que realizou uma retrospectiva do artista sob curadoria de Walter Zanini, em 1983.

A aproximação de Carvalho com a etnografia é perpassada por uma reflexividade na própria associação dos termos; uma ironia relacionada ao que as ciências estavam se tornando ou que viriam a se tornar. Assim como nas experiências do entre-guerras, as relações entre práticas e procedimentos artísticos e críticos com a etnografia revelam-se em Carvalho como *limiares*, trazendo à superfície a ambiguidade da ciência moderna e dos próprios modernismos artísticos. Desta maneira, a *psicoetnografia* e a arqueologia-mal comportada de Flávio de Carvalho podem ser entendidas como proto-procedimentos que este desenvolve a partir da conformação de uma zona *limiar* e de *fricção* com a etnografia, tomando-a menos como um método próprio de conhecimento da ciências humanas e mais como um modo de olhar, uma perspectiva, uma condicionante de inquietação das formas de pensamento moderno ocidental e, sobretudo, uma forma de singularização do conhecimento, das disciplinas emergentes e dos movimentos de vanguardas européias do começo do século XX. Ao tomar a etnografia como *fricção*, Carvalho busca romper com dicotomias essencialmente modernistas e procura situar o moderno para além da ideia de progresso e da compreensão linear do tempo, oferecendo-nos as pistas de um método, ou melhor, de uma maneira de pensamento.

[DOBRAS]

Linhas de fuga



[28]



[29]

[Imagens 28 e 29] Detalhes da instalação “*El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*”, José Alejandro Restrepo, 1992. Imagem extraída do artigo “Memória e violência: reformulando relatos” (2009) de Ivonne Pini. *Memória e violência: reformulando relatos*, 2009, p. 61.

1.

Em uma instalação intitulada *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*, apresentada pela primeira vez na década de 90 em Bogotá, o artista José Alejandro Restrepo retoma uma polêmica “filosófica”, para colocar a tensão existente nas disputas sobre a construção do conhecimento moderno. A polêmica refere-se a uma divergência dos pensadores europeus sobre o tamanho do crocodilo. Em resposta a uma afirmação do filósofo alemão Friedrich Hegel (1770-1831) de que os crocodilos americanos, apesar de parecidos aos crocodilos que viviam na Europa, eram menores, mais frágeis e fracos, o explorador também alemão Alexander von Humboldt (1769-1859) questionaria a sua ignorância apontando que “gostaria viver entre ‘delicados e débeis crocodilos’ americanos que mediam 25 pés de longitude”⁷⁴ (GRANÉS, 2008, p. 132).

O crocodilo a que Humboldt se refere, ele provavelmente viu nas expedições que realizou pelo território latino-americano no século XIX. O viajante questiona o discurso do filósofo, que de maneira imaginativa e a partir de pressupostos inferiorizantes, busca encontrar na comparação entre os crocodilos americano e europeu a confirmação dos seus pressupostos. Os estudos desenvolvidos por Humboldt sobre a América são emblemáticos por desconstruir determinadas visões que o continente europeu mantinha sobre o americano e por - a partir da observação da fauna, flora e cultura do referido continente - questionar e orientar determinados conhecimentos, especialmente, das ciências naturais.

Essa discussão de “pouca importância”, como afirma o artista José Alejandro Restrepo, entre Hegel e Humboldt seria reveladora das disputas e jogos de poder na produção de conhecimento sobre o continente americano. É nesse sentido que a instalação de Restrepo retoma essa polêmica, apresentando a emblemática frase homônima ao título (o crocodilo de Hegel não é o mesmo de Humboldt) sob uma régua de indicação de 20 pés e um vídeo realizado na região de Carmen de Alcalá, um povoado tropical próxima a Bogotá, onde o artista fez imagens de um crocodilo “autenticamente” americano. Do lado direito, tem-se um plano estático do olho do crocodilo e do outro um plano que mostra a sua cauda. Acima, o artista dispõe arquivos que documentam a referida discussão entre os intelectuais europeus.

⁷⁴ O antropólogo e ensaísta Carlos Granés, ao abordar esta obra de Restrepo, transcreve a citação dos dois filósofos: “América se ha mostrado y aún hoy se muestra física y espiritualmente impotente. Sus leones, tigres y cocodrilos si bien parecen a los homónimos del viejo mundo, son en todo respecto más pequeños, más débil y menos poderosos.” (Hegel) “Yo renunciaría voluntariamente a la carne de vaca europea que Hegel en su ignorancia cree muy superior a la carne de vaca americana y me gustaria vivir cerca de los delicados y débiles cocodrilos que por desgracia tienen 25 pés de longitud” (Humboldt)” (GRANÉS, 2008, p. 133)

Na ocasião da exposição intitulada *A natureza das coisas: Humboldt, idas e vindas*, realizada pelo Goethe Institut e que, segundo o curador Halim Badawi, “reúne 14 artistas da atualidade que dialogam com 14 posições histórico-artísticas” sobre o legado de Alexander Von Humboldt. Restrepo, além de apresentar a referida instalação, também apresenta nesta exposição um outro trabalho, *O passo de Quindío II* (1998), que é um desdobramento do *O passo de Quindío I* (1992), em que o artista refez a expedição realizada por Humboldt pela região de Quindío, na Colômbia. O artista buscou reconstruir rotas realizadas pelo explorador alemão em suas expedições, buscando discutir a relação entre expedição, verdade e violência colonial, demonstrando sobretudo, outros meios pelo qual a violência colonial se perpetua, estando não apenas relacionada à violência física e à devastação. Neste trabalho, o artista afirma investigar o “deslocamento como ato antropológico” e demonstra os vetores de força e as relações de poder implicadas na produção de conhecimento e no desenvolvimento das ciências modernas (RESTREPO; ORLANDI, 2019).

Ao retomar as discussões entre expedições e produção de conhecimento, o trabalho de Restrepo procura desvelar determinados procedimentos implicados nesse processo e sugere a sua vinculação com determinadas formas de violência, próprias das relações coloniais. O procedimento adotado pelo artista diz respeito à implicação da relação entre expedição, documentação e produção de conhecimento, situando as expedições - que transcorreram, pelo menos, ao longo dos últimos cinco séculos e que são responsáveis por informar não apenas a estruturação de diversas áreas do conhecimento científico, quanto a forma de observar, coletar e documentar - como uma linha constituinte dos modos de obtenção de conhecimento da ciência moderna.

A dimensão antropológica dos procedimentos implicados no modo de fazer científicos e a sua relação com os processos de deslocamentos e documentação coloca luz na expedição como um *dispositivo* transversal, que se configura a partir de um conjunto de ferramentas e posturas aliadas a certo impulso pelo conhecimento. Todavia, Restrepo busca tensionar a própria ideia de conhecimento e a sua pretensa finalidade, reconhecendo uma relação entre as formas de se conhecer com manifestações sutis da violência colonial, que de alguma maneira se configura como um vetor de forças bastante proeminente nessas relações.

A operação realizada por Restrepo é instigante ao colocar na tríade da disputa entre os filósofos a imagem/ registro do crocodilo, em televisores marcados por um intervalo na medida em que sugeria a sua extensão, tal como proclamada por Humboldt. Ao apresentar

dois planos com as respectivas extremidades do crocodilo – a dizer seu olho e sua cauda – o animal protagonista da disputa nos devolve um olhar permanente.

O crocodilo de Restrepo, no contexto da instalação, tem a pretensão paradoxal de documento, uma vez que supostamente o crocodilo fotografado foi da mesma “linhagem” daquele presenciado por Humboldt, o que postula a sua suposta observação da verdade e/ou do real. Desta maneira, podemos inferir a partir da operação realizada por Restrepo a questão da articulação entre expedição e os modos de produção de conhecimento e de como essa articulação informa determinado modo de se relacionar com a produção de verdades. As formas e os modos de se conhecer atravessa de forma bastante emblemática o contexto da etnografia, desde a sua emergência, e nos momentos *limiaries* que abordamos aqui, elas estiveram em constantes problematizações.

Por isso, a partir dessa tríade apreendida a partir das imagens levantadas por Restrepo, que colocam em questão a produção de uma das mais emblemáticas expedições para a formação dos campos de conhecimento, delinearemos nessa *dobra* sobre as ideia de expedição como *dispositivo*, a fim de situar as práticas expedicionárias enquanto um conjunto de saberes que informam problemas transversais e que aparecem em constante *fricção* nos momentos *limiaries* em que rastreamos. As ambiguidades e disputas em torno da ideia de *dispositivo*, aliada a certas discussões da implicação desta com a noção de verdade e de documentação, nos sugere um modo de olhar transversal, porém não menos capcioso, do que um olhar de crocodilo.

2.

O antropólogo e ensaísta Carlos Granés (2008) aponta a importância do pensamento do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) no modo como Restrepo vem lidando com os documentos, as imagens e as crônicas dos viajantes do século XIX⁷⁵:

⁷⁵ “La manera en que Restrepo ha analizado e interpretado los grabados que aparecen en las crónicas de viajes del siglo XIX debe mucho a la obra de Michel Foucault. Luego de renunciar a la carrera de medicina y de haber cursado unos semestres en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional. Restrepo viajó a Francia a continuar su formación plástica. Sin embargo, decepcionado con lo que ofrecían los talleres de artes, prefirió colarse en los seminarios del filósofo y estudiar sus planteamientos sobre las relaciones de poder y los mecanismos y discursos que constituyen la subjetividad. Con estos esquemas en mente, las representaciones que los occidentales habían hecho de parajes exóticos, de las poblaciones indígenas y negras cobraban otro semblante. Ya no aparecían ante sus ojos como representaciones ingenuas y neutrales, sino como mecanismos de dominación por medio de los cuales el blanco se ubicaba a sí mismo en la punta de la pirámide social, desplazando a los demás habitantes del país a los estratos inferiores” (GRANÉS, p. 124).

La influencia de Foucault es fundamental para comprender la actitud de obra de Restrepo, y la manera en que detecta los problemas de la sociedad colombiana y la soluciones que propone.(...) la influencia de Foucault se aprecia en la metodología y en la actitud crítica de la obra de Restrepo, principalmente en su interés por entender la manera en que los discursos y las imágenes construyen la subjetividad, y por las fricciones causada durante los procesos de modernización. No es extraño que su primera instalación, realizada en 1988 en su regreso a Bogotá, se llamará *Terebra* y tuviera que ver con la psiquiatría, campo em que Foucault hizo sus primeros estudios para demostrar los nexos secretos entre el saber científico y el poder (GRANÉS, 2008, p. 124-125).

Tomando essa implicação do artista com as formas de pensamento foucaultiano e o conjunto de operações que realiza a partir da problematização acerca das relações de poder implicadas na produção do conhecimento moderno, nos permitimos operar uma aproximação entre a questão do *dispositivo*, correlato emblemático do pensamento de Foucault, com determinados sentidos de expedição, a fim de sugerir uma *imagem de pensamento*⁷⁶ que nos dê conta de algumas das complexidades implicadas nessa relação. Podemos compreender as expedições como um conjunto de práticas e ferramentas que informam modos de fazer e pensar. Algumas dessas formas foram colocadas em *fricção*, sobretudo a partir da emergência da etnografia moderna e de determinados sentidos em que essas foram tomadas. Todavia, haveria uma forma hegemônica que vigorou e informa os modos de produção de conhecimento nos mais diversos campos disciplinares (inclusive da própria etnografia enquanto disciplina) e que se encontra atravessada por determinados valores implicados ao *dispositivo* expedicionário.

Dois textos homônimos, mas com percursos distintos, buscam precisar algumas definições em torno da terminologia do *dispositivo*, ambas depreendidas do pensamento de Foucault. O título emblemático, *O que é um dispositivo?*, foi utilizado tanto em um texto sugerido pelo filósofo francês Gilles Deleuze (1996) quanto em outro texto, realizado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2006). Em ambos os textos, os autores buscam precisar uma recorrência no pensamento foucaultiano, que atravessaria as formas deste em enquadrar a suas problemáticas de pesquisa. Uma espécie de formulação geral que atravessa o pensamento do filósofo e a partir da qual - nos respectivos textos - se depreende uma noção mais ampla. Essa operação se daria, no pensamento de Foucault, sobretudo a partir da recusa das categorias universais e da tentativa de compreender os fenômenos sociais a partir de uma rede que interconectam dimensões distintas em um plano comum. Nesse sentido, os *dispositivos* se configuram por princípio como um conjunto heterogêneo e multilinear em que se dão processos de subjetivação e a produção de determinadas subjetividades (AGAMBEN, 2006; DELEUZE, 1996).

⁷⁶ Usamos essa noção a partir da sugestão de Walter Benjamin. Sobre as *imagens de pensamento*, ver nota 10.

Ambos os textos buscam delinear os sentidos de *dispositivo* evidenciando a relação entre determinados sistemas de poder na conformação de subjetividades, no sentido ampliado do termo, ou seja, que não se reduz à esfera do sujeito individual, mas que modulam determinadas formas de ver, enunciar e sentir o mundo e que conformam práticas, modos de fazer/ viver e processos históricos de forma implicada.

As duas primeiras dimensões de um dispositivo, ou aquelas que Foucault separa no início, são as curvas de visibilidade e as curvas de enunciação. Os dispositivos são como máquinas de Raymond Rousel analisadas por Foucault, são máquinas de fazer ver e de fazer falar. A visibilidade não remete a uma luz em geral que viria iluminar os objetos preexistentes, ela é feita de linhas de luz que formam figuras variáveis inseparáveis deste ou daquele dispositivo. (DELEUZE, 1996, p. 1)

Deleuze (1996) ainda identifica no pensamento de Michel Foucault sobre os *dispositivos* um terceiro aspecto ou dimensão, invisível e indizível, as *linhas de forças*, das quais se derivariam as *linhas de fugas*. As *linhas de forças* se compõe com o saber-poder e atuam diretamente nos processos de subjetivação e na produção da subjetividade. Assim, compreender os modos de operação dos *dispositivos*, nos sentidos apresentados por Deleuze (1996), pode nos dar pistas para pensar as ambiguidades situadas nas formas de conhecimentos associadas ao deslocamento e a própria ideia de expedição, no sentido ampliado do termo.

Seria por meio dessa “terceira via” dos *dispositivos* (as *linhas de forças*) a partir das quais se estabeleceriam as fraturas, as rupturas e os processos de *derivação*. É nessa identificação que se situa a diferença na abordagem do *dispositivo* deleuziano em relação a abordagem de Agamben (2006). Enquanto o primeiro coloca os *dispositivos* como decorrentes de determinada ideia de *oikonomia*⁷⁷, como forma de governo dos vivos, e vê como saída ou possibilidade outra, a *profanação* dos *dispositivos* como forma de relação no corpo-a-corpo com estes - *profanação* essa que seria capaz de restituir ao uso comum aquilo que foi separado pelo *dispositivos* de poder -, Deleuze (1996) vê como constituinte dos próprios *dispositivos* as *linhas de forças*, que comportam em si as *linhas de fuga*. Ou seja, seria da natureza dos *dispositivos*⁷⁸, certa condição de *fuga* e de *derivação*, certos processos de subjetivação que possibilitam um devir, um tornar-se Outro.

Ainda na publicação sobre os *dispositivos*, o filósofo francês nos sugere uma tríade entre saber, poder e subjetividade ou entre visibilidade, enunciação e processo de subjetivação.

⁷⁷ Agamben (2006) utiliza o termo grego a partir do sentido de “administração do *oikos*, da casa, gestão, *management*” (p. 11)

⁷⁸ Entretanto, Deleuze (1996) alerta que não é certo que todos *dispositivos* comportem essa dimensão.

Esses elementos se apresentam como linhas cambiáveis e com contornos imprecisos, mas que constituem a natureza de funcionamento dos *dispositivos*. Nessa perspectiva, a produção de conhecimento moderno estaria diretamente associada ao mecanismo pelo qual se constitui a relação entre saber e poder, em relação à exploração entre o domínio dos territórios. E também está implicada na constituição de imagens e imaginários sobre determinados lugares capazes de se estabelecerem como ponto de clivagem para a constituição da subjetividade, como dissecadas pelo artista José Alejandro Restrepo.

Entretanto, se consideramos as zonas de conformação *limiaries* - vislumbradas a partir das relações entre arte e etnografia que tomamos aqui - não é coincidência notar que o problema sobre as formas dos modos de conhecer e a sua relação com o deslocamento aparecem como um nexos tão evidente. Ao estarem no corpo-a-corpo com as linhas de força do *dispositivo* expedicionário, nos parece que essas experiências indicam uma espécie de fratura, que operam em zonas instáveis e complexas em torno das expedições. Perguntar-nos-emos, portanto, de quais maneiras essas experiências comportam a formação de linhas de subjetivação ou *linhas de fugas* do próprio *dispositivo* expedicionário? Essas linhas, como aponta Deleuze (1996), escapam às precedentes e não se constituem como um saber nem um poder.

No caso das experiências *limiaries* entre arte e etnografia, as *linhas de fugas* parecem estar atreladas à questão da alteridade como um ponto de clivagem, uma vez que esta provocaria uma abertura fundamental, que possibilitaria tensionar determinada racionalidade moderna ocidental e colonial que informa o modo de conhecer das ciências modernas, sobretudo na sua implicação com o deslocamento. Essa hipótese nos sugere que as experiências *limiaries* entre arte e etnografia podem ser pensadas como espécie de “mais-valia” (DELEUZE, 1996, p. 3) que descola exatamente por estar inserida. Ou seja, apesar de determinada racionalidade do *dispositivo* expedicionário atrelada ao domínio e captura, haveria no deslocamento, na viagem e no contato com o Outro um risco fundamental que possibilita aberturas, em diversos graus, nas formas de ver e conhecer.

3.

A relação entre a produção de conhecimento e a documentação com determinadas variações da expedição enquanto *dispositivo*, lança camadas de complexidade para as pensar as experiências *limiaries* entre práticas artísticas e etnografia. Por mais que a emergência da etnografia enquanto a nomeação de uma prática, de um método e enquanto uma inflexão na campo da antropologia, esteja atrelada a uma discussão bastante situada no começo do

século XX⁷⁹, haveria nas zonas *limiars* elementos em *fricção* que dizem respeito a relações ainda mais amplas e anacrônicas. De certo modo, haveria algo em comum nessas zonas *limiars*: o tensionamento da própria forma moderna e colonial de produção de conhecimento em relação ao deslocamento.

A implicação entre a estruturação do conhecimento moderno a partir de uma forma essencial de domínio do mundo, está atrelado enquanto emergência histórica, ao que se conhece como expansão européia e pode ser identificado na ‘conquista do mundo enquanto imagem’ e na transformação do globo terrestre em um objeto manipulável (SLOTTERDIJK, 2008). Sloterdijk (2008) encontra em Heidegger a pista do pensamento que demonstra que a conquista do mundo enquanto imagem é um marco fundamental da era moderna.

Ao tornar-se o mundo imagem [*Bild*], a totalidade do ente é apreendida como aquilo para que o humano se prepara, como aquilo que ele quer consequentemente trazer a si e ter ante de si, querendo assim de-tê-lo como representação num sentido decisivo. “O mundo-imagem”. essencialmente entendido, significa pois não uma imagem do mundo, mas antes o mundo entendido como imagem. O ente na sua totalidade é pois tomando de maneira que só é verdadeiramente ente na medida em que é composto pelo humano que produz e representa. Ao haver imagem do mundo, consuma-se uma decisão essencial sobre o ente no seu todo. O Ser do Ente é procurado e encontrado na representabilidade do ente... Não é que o mundo-imagem se torne de medieval moderno: antes e sobretudo, o advir do mundo como imagem é que caracteriza e distingue a essência da época moderna... Não é de espantar, pois, que só surja o humanismo quando o mundo vem a ser imagem... [O humanismo] designa a interpretação filosófica do humano que explica e avalia o todo do Ente a partir do humano e em direcção ao humano... Ser novo faz parte do mundo tornado imagem. (HEIDEGGER apud SLOTERDIJK, 2008 p. 105)

Essa ‘imagem do mundo’ era conformada por meio do próprio impulso de deslocamento, como forma de conquista, e a partir da qual se pretendia conhecer para dominar. Nesse sentido, as formas de organização do conhecimento não somente respondem às formas de negociação de poder sobre os territórios (como bem demonstrou Restrepo) mas foi por meio destas por onde se deram as transformações do *dispositivo* expedicionário ao longo dos séculos subsequentes. Em muitos casos, a conformação de determinadas ciências, práticas e campos de saberes se revelam como variações de um mesmo *dispositivo* que engendra as questões de domínio e de tecnologias de governo, através da implicação entre saber e poder. Se a produção de conhecimentos, imagens e imaginários sobre a geografia do mundo podem ser pensadas a partir de determinadas configurações específicas de “domínios de saber” e “modalidades de exercícios de poder”, nos termos do *dispositivo* foucaultiano, utilizados com a finalidade de intervir racionalmente sobre a realidade a fim de governá-las, a forma

⁷⁹ Ver 1° *nebulosa*, p. 28.

de produção de conhecimento através das expedições se constitui como um modelo de continuidade que permeia a formação das disciplinas modernas e a produção de verdades sobre o mundo. O *dispositivo* expedicionário se torna, portanto, uma forma de modulação específica do deslocamento que tem como fim a produção de conhecimento através do governo dos seres viventes.

As ciências empíricas com os seus géneros filiais, o relato de viagem, a utopia e o romance exótico, tendem a transformar todos os objetos externos em observações e todas as observações em comunicações que entram no grande livro da teoria neo-européia - os <<observadores>> só existem como sujeitos que hão-de escrever o que *viram* ou *encontraram*. A hipótese construtivista segundo a qual a observação é uma descrição de estados de factos baseada numa distinção directriz aplica-se já aos primeiros viajantes a longa distância, na medida em que puseram em prática no mundo inteiro a distinção entre levar e não levar consigo. (SLOTERDIJK, 2008, p. 120)

O problema em torno da dominação e do controle passa também por uma forma específica de se conhecer, um conjunto de procedimentos, uma espécie de modo fundamental, que estaria na gênese da própria ideia de conhecimento racionalizável. É como contraponto a essa acepção que podemos situar as formas de conhecimento por *fricção*, *esquizo*, *psicogeográfico* e *arqueológico* que abordamos até aqui. A questão do método aparece indissociável dessa reflexão e às vezes até se sobrepõe a ela. O contato das práticas artísticas, e da própria história da arte enquanto disciplina com a etnografia e as suas profícuas contaminações colocaria um problema fundamental sobre o modo de se conhecer. Não se trata de pensar que as zonas *limiaries* encontram-se fora dessa racionalidade, ao contrário, *limiaries* seriam momentos em que diferentes racionalidades estiveram debatendo-se entre si.

Todavia, há uma recusa fundamental em relação à imagem enquanto representação e do descrever e coletar como forma de relação com o Outro, uma recusa a um modo racionalizável de explicá-lo. Essa recusa, nos parece que é o ponto de clivagem para 'bifurcar-se de repente' (DIDI-HUBERMAN, 2013) e estabelecer contato com outras racionalidades, outras epistemologias, que coloca em xeque as próprias formas de se conhecer em questão. É o que estamos situando como *linhas de fuga*, ou seja, aquilo que escapa à racionalidade precedente e que coloca à prova, em tensionamento, a própria estabilidade das dimensões de governamentalidade e de exercício de poder dos *dispositivos*, ou seja, aquelas que tornam os *dispositivos* instáveis em sua função de domínio e captura do vivo.

Ao buscamos pensar a expedição como *dispositivo* nesta *dobra*, nos aliamos à dimensão dos *dispositivos* apresentada por Deleuze (1996) para coadunar com a reflexão proposta nesta dissertação: a de reconhecer que, dentro das relações complexas e ambíguas com “as alteridades” da modernidade, haveria determinadas experiências e pensamentos que escapam a racionalidades hegemônicas. Essas experiências não poderiam, ainda hoje, perturbar, inquietar essa própria racionalidade? Não haveria em determinados momentos (os quais aqui chamamos de *limiares*) em que houve uma bifurcação, *linhas de fugas* que apontam para outros caminhos possíveis?

Todavia, é sempre impreciso delinear essa terceira dimensão dos *dispositivos*, que refere-se à experiência em que se passam outros fluxos, não codificados pela configuração usual do *dispositivo* expedicionário. Devemos compreender que das *experiências limiares* se depreendem *linhas de forças*, e portanto, *linhas de fuga*. A questão é, portanto, indagar acerca de momentos *limiares* em que os procedimentos hegemônicos estiveram colocados em cheque e contaminações entre diferentes culturas e epistemologias se deram. Se o *dispositivo* expedicionário opera a partir da representação e da emergência do mundo enquanto imagem-verdade, não seriam as formas de pensamentos e os procedimentos que problematizam certos sentidos dessas noções uma pista daquilo que as escapam?

Os momentos *limiares* que compõem as *nebulosas* dessa dissertação se encontram, de certa maneira, no momento próximo onde algumas fraturas se deram. Haveria uma passagem onde as coisas derivam. Quando Foucault buscava compreender que os *dispositivos* não podem ser circunscritos a uma linha que os envolve, ele se perguntava sobre como “transportar a linha” ou “como passar para o outro lado” (DELEUZE, 1996). É exatamente essa passagem que de alguma maneira buscamos rastrear. Nos parece que há momentos em que operam transições das quais o próprio movimento é indicativo, nos sinaliza forças vitais que poderiam ser, de alguma maneira, retomadas.

[4ª NEBULOSA]

Experiências amazônicas



[30]



[31]

CLIMA DE TRAGÉDIA PASSIONAL NA GRANDE PRODUÇÃO DO INFERNO SELVA

Tiros a Esmo na Selva: Flavio Ficou Louco de Amor e Ciúme Pela Falsa "Deusa Branca"!

[32]



[33]



[34]

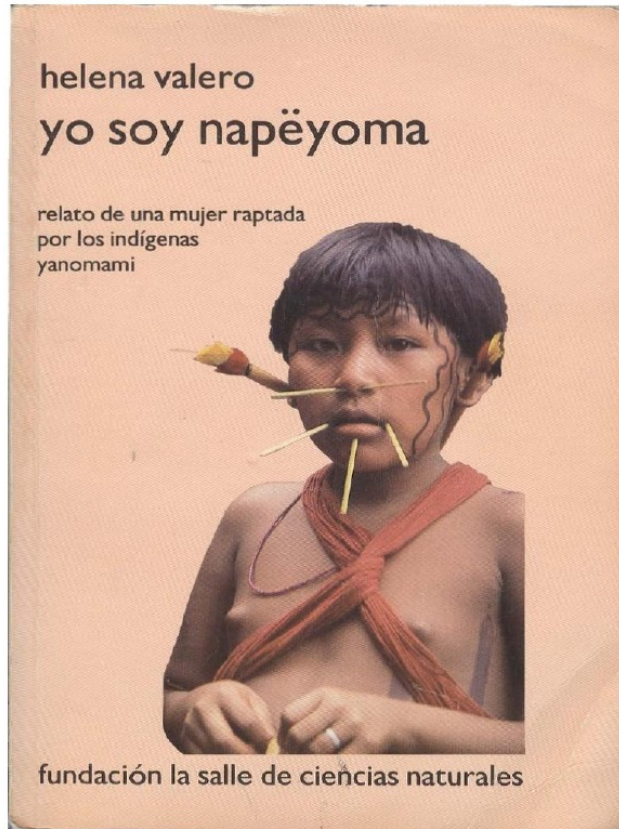
FILMAGEM NAS SELVAS AMAZÔNICAS!

RARA OPORTUNIDADE

Procura-se urgente para protagonista de filmagem em côres nas selvas do Alto Amazonas, uma jovem livre e emancipada, de 20 a 25 anos, esbelta, alta, loira, olhos azuis, cabelos compridos sendo possível, ou tipo parecido, esportiva e bonita, para tomar parte numa importante expedição de estudos e cinematográfica no Alto Amazonas, durante o período de 4 a 5 meses. Falar com o Dr. Carvalho, apart. 401 no HOTEL MARIALVA, das 11,00 às 13,30 e das 18,30 às 20 horas. Experimentar, também, em outros horários. (66501



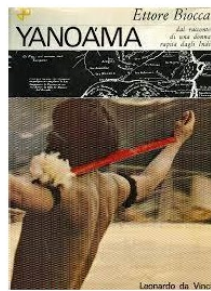
[36]



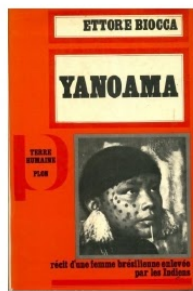
[37]



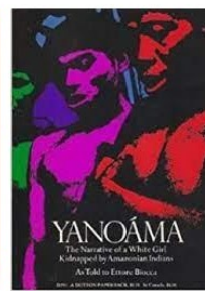
[38]



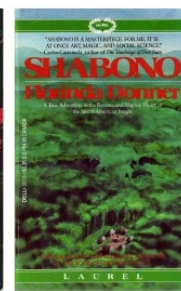
[39]



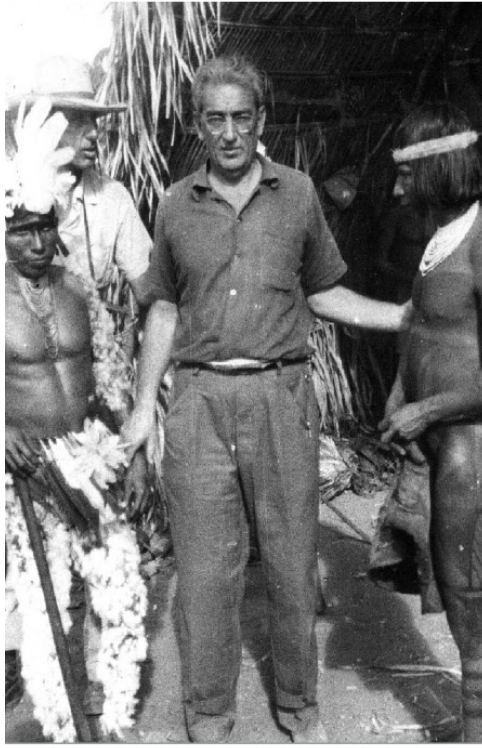
[40]



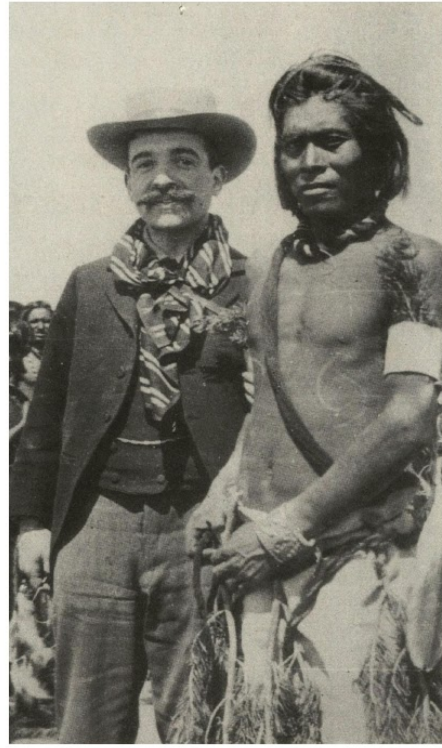
[41]



[42]



[43]



[44]



[45]

[46]



[47]



[48]



[49]





[50]

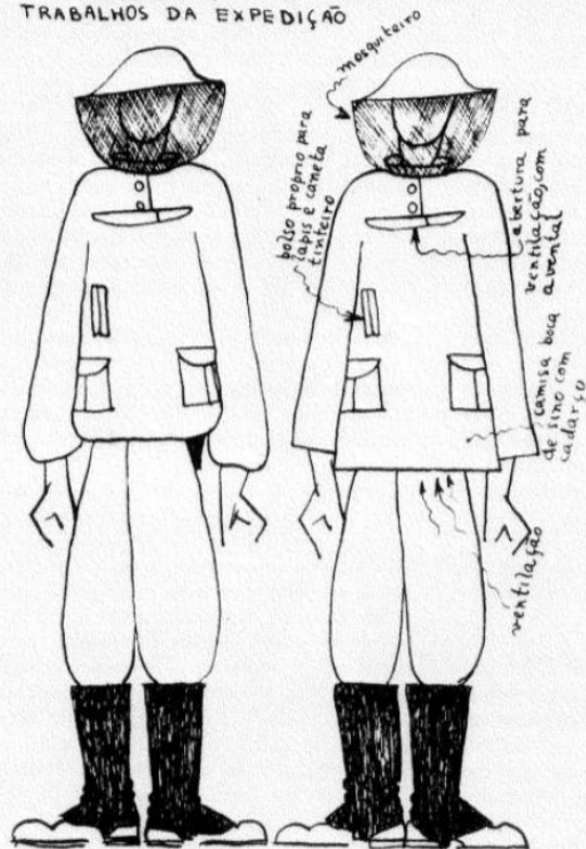


[51]



[52]

VESTIMENTA APROPRIADA AOS
TRABALHOS DA EXPEDIÇÃO



Na figura da esquerda vê-se os cadarços das bocas de sino das mangas e do corpo da camisa fechados para evitar a entrada de mosquitos.



[54]

[Imagens 30 e 31] Fotografia de embarcação realizada no contexto da Expedição amazônica, em 1958. A imagem compõe o catálogo “Flávio de Carvalho Expedicionário” organizado pelos curadores da exposição, Amanda Bonan e Renato Rezende. Fundo Flávio de Carvalho. CEDAE-UNICAMP. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 54.

[Imagem 32] Manchete de jornal sobre a Expedição amazônica. A manchete faz referência ao episódio em que Flávio de Carvalho e o chefe da expedição Tubal Viana se desentenderam e Flávio teria atirado para o alto no calor da discussão. Reportagem realizada por Norberto Esteves, jornalista que integrou a expedição para acompanhar a proposta de Carvalho. CEDAE/ UNICAMP. *Última Hora*, 3/12/1958.

[Imagem 33] Fotografia das atrizes Eva Harms e Olga Waleska, que participaram da viagem à Amazônia e seriam responsáveis por interpretar a “Deusa Branca”. A imagem compõe o catálogo “Flávio de Carvalho Expedicionário” organizado pelos curadores da exposição, Amanda Bonan e Renato Rezende. Fundo Flávio de Carvalho. CEDAE/UNICAMP. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 43.

[Imagem 34] Fotografia das atrizes com indígenas não identificados. A imagem compõe o catálogo “Flávio de Carvalho Expedicionário” organizado pelos curadores da exposição, Amanda Bonan e Renato Rezende. Fundo Flávio de Carvalho. CEDAE-UNICAMP. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 46.

[Imagem 35] Anúncio publicado por Flávio de Carvalho em vários jornais à procura de atrizes para atuarem em seu filme na Amazônia. Imagem extraída do artigo “Flávio de Carvalho expedicionário” de Renato Rezende, 2017. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 89.

[Imagem 36] Fotografia de Helena Valero com seus filhos. Foto: Julio Serrano. A fotografia ilustra a publicação de Valero “Yo Soy Napeyoma”. *Yo Soy Napeyoma: relato de una mujer raptada por los indígenas yanomami*, 1984, contra-capas.

[Imagem 37] Capa da publicação venezuelana “Yo Soy Napeyoma” de Helena Valero. *Yo Soy Napeyoma: relato de una mujer raptada por los indígenas yanomami*, Fundación La Salle de Ciencias Naturales, 1984.

[Imagens 38 e 39] Contracapa e capa, respectivamente, da primeira edição italiana, publicada em 1965 por Ettore de Bicca, a partir do relato de Helena Valero com os indígenas Yanomamis. *Yanoama: dal racconto di una donna rapita dagli indi*, Leonardo da Vinci Editrici Bari, 1965.

[Imagem 40] Capa da primeira tradução francesa da publicação de Biocca. *Yanoama: récit d'une femme brésilienne enlevée par les Indiens*, Terra Humaine, 1958.

[Imagem 41] Capa da primeira tradução americana de Yanoama. *Yanoama-The Narrative of a White Girl Kidnapped by Amazonian Indians*, E. P. Dutton & Co, 1971.

[Imagem 42] Capa da publicação do livro de Florinda Donner, acusada de plagiar a experiência de Valero no seu suposto relato de experiência entre os Yanomamis. *Shabono: A True Adventure in the Remote and Magical Heart of the South American Jungle*, Random House Publishing Group, 1983..

[Imagem 43] Fotografia de Flávio de Carvalho com indígenas (não identificados) na sua viagem ao Araguaia em 1956. A imagem compõe o catálogo “Flávio de Carvalho Expedicionário” organizado pelos curadores da exposição, Amanda Bonan e Renato Rezende. Fundo Flávio de Carvalho. CEDAE-UNICAMP. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 24.

[Imagem 44] Fotografia de Warburg com indígena (não identificado), realizada contexto da sua viagem ao Novo México, em 1894. Fonte: Instituto Warburg. Páginas de imagens ilustrando a edição brasileira do livro Henri Michaux sobre Warburg. *Aby Warburg e a imagem em movimento*, 2013, p. 246.

[Imagem 45] Fotografia de embarcação sendo atracada nas margens do rio, realizada no contexto da Expedição amazônica, 1958. A imagem compõe o catálogo “Flávio de Carvalho Expedicionário” organizado pelos curadores da exposição, Amanda Bonan e Renato Rezende. Fundo Flávio de Carvalho. CEDAE/UNICAMP. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 49.

[Imagem 46] Fotografia de Flávio de Carvalho pescando com as atrizes Eva Harms e Olga Waleska. A imagem compõe o catálogo “Flávio de Carvalho Expedicionário” organizado pelos curadores da exposição, Amanda Bonan e Renato Rezende. Fundo Flávio de Carvalho. CEDAE/UNICAMP. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 76.

[Imagem 47] Fotografia de Eva Harms deitada na rede. A imagem compõe o catálogo “Flávio de Carvalho Expedicionário” organizado pelos curadores da exposição, Amanda Bonan e Renato Rezende. Fundo Flávio de Carvalho. CEDAE/UNICAMP. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 50

[Imagens 48 e 49] Fotografias de embarcações. A imagem compõe o catálogo “Flávio de Carvalho” Expedicionário organizado pelos curadores da exposição, Amanda Bonan e Renato Rezende. Fundo Flávio de Carvalho. CEDAE/UNICAMP. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 76.

[Imagem 50] Fotografia de dança humiskachina, Orabi, realizada por Aby Warburg, no contexto da sua experiência com os povos indígenas, em 1895. Imagem ilustrando o artigo e Warburg “Memórias da viagem à região dos índios da América do Norte”, na tradução brasileira. *Histórias de fantasmas para gente grande*. 2015, p. 227.

[Imagem 51] Fotografia de dança indígena (povo não identificado), realizada por Flávio de Carvalho no contexto da sua viagem ao Araguaia em 1956. A imagem compõe o catálogo “Flávio de Carvalho Expedicionário” organizado pelos curadores da exposição, Amanda Bonan e Renato Rezende. Fundo Flávio de Carvalho. CEDAE-UNICAMP. *Flávio de Carvalho Expedicionário*, 2017, p. 28.

[Imagem 52] Fotografia de dança dos povos Dogon (*Masques du dama*). Fotografia realizada em 1931 no contexto da Missão Dakar-Djibouti. Imagem publicada na edição francesa da publicação do autor “*L’Afrique Fantôme*”. *L’Afrique Fantôme*, Gallimard, 1934.

[Imagem 53] Projeto de traje para a Expedição dos gafanhotos, final dos anos 30. *Catálogo da 17º Bienal de São Paulo – Exposição Flávio de Carvalho*, 1983, p. 7

[Imagem 54] Fotografia de Helena Valero em uma comunidade Yanomami, 1996. Foto: Valdir Cruz. *Yanomami Health Series*. Fonte: site do artista.

(...) o pensamento selvagem não seria um pensamento “dos selvagens”, menos ainda uma forma de pensar exclusiva dos povos e sociedades tidas por selvagens mas, sim, bem mais amplamente toda forma de pensar que não se deixaria domesticar, seja ela contemporânea ou antiga, exercitada perto ou longe dos centros tidos por civilizados.

Paola Berenstein Jacques (2021)⁸⁰

Etnografia selvagem

Em um texto publicado em 1969 na revista francesa de antropologia, *L’Homme*, pelo etnólogo francês Pierre Clastres (1934-1977), intitulado *Une ethnographie sauvage*⁸¹, o etnólogo aborda a publicação do livro *Yanoama. Récit d’une femme brésilienne enlevée par les Indiens*⁸², publicado na França em 1968, em que consta o relato de Helena Valero⁸³, uma mulher que teria sido “raptada” pelos Yanomamis e, após mais de vinte anos vivendo entre os indígenas, realizou um depoimento sobre a sua experiência com observações sobre a cultura e o modo de vida do povo com o qual conviveu. O texto de Clastres é uma espécie de resenha crítica do livro recém publicado na França, tradução da primeira publicação realizada em italiano, em 1965. O livro foi publicado com a autoria do médico italiano Ettore Biocca (1912-2001), com o título original *Yanoama. Dal Racconto di una Donna Rapita Dagli Indi* e conta com a transcrição dos relatos de Helena Valero, gravados por Biocca no contexto da missão salesiana de São Gabriel da Cachoeira na Amazônia brasileira.

Clastres (2004) inicia o texto sinalizando o quase anonimato de Valero na publicação, buscando situar a atividade desenvolvida por ela a partir da etnografia. O etnólogo destaca alguns aspectos indicativos de que o relato se constituiria a partir de uma observação apurada e de uma capacidade narrativa ímpar, enfatizando a singularidade do relato até então nunca visto na tradição etnográfica, dada a condição *limiar* de Valero: uma mulher nascida em Nazarete, na região Rio Negro, em uma família que compartilhava dos repertórios ocidentais - como o cristianismo - e que ainda criança passara a conviver com os indígenas Yanomamis após um “rapto”, chegando a se casar e ter filhos nas comunidades em que viveu. A trajetória da vida de Helena Valero possibilitaria a ela - e

⁸⁰ *Pensamentos selvagens: montagem de uma outra herança*. 2., p. 30.

⁸¹ O texto foi publicado em português na tradução do livro *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*, editado em 2004, tradução da publicação francesa de 1980, que reúne uma coletânea de textos dispersos do autor.

⁸² Publicado em Paris pela editora *Terra Humaine*.

⁸³ A grafia do nome de Helena no texto de Clastres (2004), tanto na versão francesa quanto na tradução brasileira, é de Elena, provavelmente a partir da tradução do livro de Biocca (1956) que escreve o seu nome sem o H. Neste texto, adotamos Helena com o H, que é o modo como a autora assina o livro que viria a publicar posteriormente. Tratamos desta publicação mais a frente neste texto.

somente a ela - as condições para a realização de uma etnografia radical (ou selvagem, nos termos de Clastres), uma vez que ela se constitui em um “lugar entre” as sociedades ditas “ocidentais”, baseadas em valores cristãos e europeus impostos pela colonização, e as sociedades Yanomamis, com uma tradição secular de pensamento e organização social pouco conhecida no mundo ocidental até o momento da publicação do seu relato.

Desse modo, a singularidade do trabalho realizado por Valero é evidenciada e aclamada por Clastres (2004), que a reconhece e a reivindica como etnógrafa e não apenas como uma mera informante. O autor destaca diversos aspectos abordados por Valero sobre a cultura e o modo de organização social dos povos indígenas com os quais ela convivera, evidenciando a postura etnográfica singular de Valero e as suas contribuições sobre os povos Yanomamis.

O caso apresenta um duplo interesse, primeiro no que se refere a uma personalidade excepcional, a seguir pela luz que projeta indiretamente sobre o movimento inverso dos índios em direção ao mundo branco (...). Ao longo do livro, vê-se que E. Valero estava tanto *diante* do mundo indígena quanto *dentro* dele: percebe-se nela um gosto evidente pela observação, uma capacidade de surpresa, uma tendência a questionar e comparar. Esses dons propriamente etnográficos, Elena pôs a exercê-los precisamente porque não se deixou absorver na vida indígena, porque se manteve sempre um pouco retraída, porque foi sempre Napagnouma, filha de brancos, não apenas para os seus companheiros yanoama, mas para si mesma. (CLASTRES, 2004, p. 40-41)

O autor destaca que apesar da publicação ser um relato biográfico que conta a sua história de vida com riqueza de detalhes e minúcia narrativa, o relato de Helena traz ao mesmo tempo, diversas contribuições etnográficas sobre o modo de vida Yanomami, até então desconhecidas pelos etnógrafos que buscavam estudar comunidades indígenas. Clastres (2004) chega a sugerir um estudo comparativo do relato de Valero com outras publicações de etnólogos, destacando aspectos relevantes que aparecem no relato para os estudos etnológicos.

Que dizer dos Yanoama? É tamanha a riqueza etnográfica contida no livro que os descreve que se tem dificuldade de dominar o volume de detalhes, a profundidade e a variedade de observações feitas de passagem, a precisão e a abundância na descrição das múltiplas facetas da vida desses grupos (CLASTRES, 2004, p. 42)

Clastres (2004) toma o relato apresentado por Valero para, dentre outros exemplos, postular a sua tese da relação das sociedades não ocidentais com o Estado⁸⁴, utilizando a

⁸⁴ No texto *A sociedade contra o estado* (2003), publicado originalmente em 1974 em uma coletânea de textos com título homônimo, Clastres (2003) retoma o relato de Valero para sustentar a sua tese da relação das sociedades indígenas com a função da chefia e do Estado.

descrição de Valero acerca do chefe indígena Fusiwe – que também foi seu marido – para refletir sobre a função do chefe e do poder político.

O que para nós é de um inestimável interesse é que ela traça, ao falar do marido, o retrato mesmo do chefe índio tal como aparece de modo recorrente em todo o continente sul-americano. Reencontramos aqui os traços que qualificam ordinariamente o modelo da autoridade política, da chefia entre os índios: talento oratório ou dons de cantor, generosidade, poliginia, valentia etc. (...) Digamos simplesmente que a pessoa de Fusiwe ilustra de modo perfeito a concepção indígena do poder, radicalmente diferente da nossa na medida em que todo o esforço do grupo tende exatamente a separar chefia e coerção, e assim a tornar o poder, num certo sentido, impotente. Concretamente, um chefe — caberia antes nomeá-lo dirigente ou guia — não dispõe sobre seus homens de absolutamente nenhum poder, exceto aquele — muito diferente — de seu prestígio junto a eles e do respeito que sabe inspirar. Donde o jogo sutil entre o chefe e seu grupo, jogo perceptível nas entrelinhas do relato de Elena, e que consiste para o primeiro em saber a todo instante apreciar e avaliar as intenções do segundo, para fazer-se em seguida seu porta-voz. Tarefa delicada, feita de sutilezas, essa de realizar-se sob o discreto mas vigilante controle do grupo. O menor abuso de poder (isto é, o uso de poder) identificado pelo grupo, acabou-se com o prestígio do chefe: ele é abandonado em proveito de um outro mais consciente de seus deveres. Por ter tentado arrastar sua tribo a uma expedição guerreira que ela recusava, por ter confundido seu desejo e as intenções do grupo, Fusiwe se perdeu. Abandonado por quase todos, ele persistiu porém em fazer sua guerra, para nela acabar finalmente perdendo a vida. Pois sua morte, quase solitária, é na verdade um suicídio: o suicídio de um chefe que não pôde suportar a recusa imposta por seus companheiros, de um homem que, não podendo sobreviver como chefe aos olhos de sua gente e de sua mulher branca, preferiu morrer como um guerreiro. (CLASTRES, 2004, p. 45)

A hipótese apresentada por Clastres (2004) sobre a força de impedir a emergência do Estado e os mecanismos adotados pelas sociedades indígenas para impedir a emergência do uso da função de chefia como exercício do poder político se torna uma teoria central nos estudos da antropologia política de um modo geral, colaborando para a análise do Estado como um instrumento criado pela racionalidade ocidental moderna, que naturaliza os efeitos do exercício de poder. O etnólogo francês vislumbra a partir da comparação de estudos etnológicos de diferentes sociedades indígenas uma análise de uma possível desnaturalização do Estado, buscando reconhecer as ferramentas utilizadas pelos mais diversos grupos indígenas para evitar essa espécie de mal terrível que poderia acometer uma sociedade. A etnografia autobiográfica realizada por Valero ofereceria uma das ferramentas para a compreensão da figura do chefe, uma vez que a trajetória do líder guerreiro que foi o seu marido, segundo a interpretação de Clastres (2004), agiria tragicamente contra si mesmo, tendo em vista o abandono e não reconhecimento de sua própria comunidade diante de algumas de suas posturas.

A publicação realizada por Biocca (1956) fez com que o relato de Helena Valero fosse traduzido para diversas línguas, com numerosas reimpressões e reedições (ver imagens

30-42). Diversos etnólogos, de maneira mais enfática do que no texto de Clastres (2004), postularam críticas à questão da autoria da publicação de Biocca⁸⁵, uma vez que este aparece no livro como autor e não como compilador dos relatos, já que a obra seria quase integralmente uma transcrição das gravações realizadas por Valero. A partir dessas críticas, na reedição francesa do livro de 1976 o autor incluiria um fac-símile de uma carta assinada por Valero em que a informante supostamente solicitava não ser indicada como autora da publicação⁸⁶. (FUENTES In: VALERO, 1982).

Apesar de constar na carta a suposta assinatura completa da informante, Umbelina Helena Valero, esta não a reconhece ter assinado a referida carta, que provavelmente foi escrita por seu irmão, que procurava obter vantagens financeiras com a situação. Dezoito anos depois, Valero publicou uma autobiografía intitulada *Yo soy Napeyoma: Relato de una mujer raptada por los indígenas yanomami* (1984), buscando “recuperar a autoria de sua obra e o controle da sua história” (FUENTES in: VALERO, 1982, p. 10, tradução nossa). No prefácio da edição, Fuentes (1982) abre o texto com uma definição sobre o que seria a publicação:

Yo soy Napeyoma es la autobiografía de Helena Valero, una mujer raptada por indígenas Yanomami de la frontera venezolano-brasileira cuando contaba 13 años. El relato se extiende a lo largo de más de 30 años, dedicando la mayor parte del mismo a narrar las vicisitudes que tuvo que afrontar mientras vivió con estos indígenas. El rapto se produjo el día 26 de noviembre de 1932 cuando miembros de la comunidad Yanomami de los Kohoroshi-thari atacaron a su familia en el caño Maricoabi afluente del Bimiti, que a su vez es tributario de Río Negro. El 15 de octubre de 1956, 24 años después, finalmente pudo escapar de los Yanomami por el Orinoco, tras haber recorrido las cuencas de los ríos Cauaburí y Marauia en Brasil y Siapa, Mavaca y Alto Orinoco en Venezuela (FUENTES, 1982 in: VALERO, 1984, p. 9)

A publicação realizada em espanhol, buscava recontar a famosa história e recobrar a sua autoria, ademais, buscava corrigir e precisar algumas informações, consideradas equivocadas pela própria autora. A utilização de palavras em Yanomami sem nenhum critério linguístico e os títulos sensacionalistas que Ettore de Biocca haveria inserido no relato é apontada no prefácio da edição venezuelana como alguns desses equívocos da publicação italiana e das suas sucessivas traduções, o que demonstraria certa negligência do suposto autor com o contexto em questão.

⁸⁵ Shapiro, 1971; Lizot, 1971 (FUENTES in: VALERO, 1982)

⁸⁶ Fuentes (1982) aponta que a inserção da nota nesta edição foi em detrimento das críticas postulada a Biocca por diversos antropólogos, ao colocarem em questão o fato do italiano aparecer como autor do livro e não como compilador, uma vez que a obra seria composta pelas transcrições das gravações realizadas por Helena Valero.

Outros equívocos difundido nas inúmeras traduções e na produção crítica, que é possível corrigir a partir da publicação de *Yo Soy Napeyoma* (1984), é relacionada ao período que Valero viveu entre os Yanomami, que na publicação de Biocca (1965), e em diversas das suas traduções, data de 22 anos. Castles (2004) aponta que “o encontro entre Elena e os índios aconteceu em 1939, quando ela tinha onze anos de idade”. Tanto a idade, quanto a data do encontro entre a jovem “raptada” e os indígenas são apresentadas de modo diferente no livro publicado pela própria Valero (1984), que precisa a data do rapto em 1932 e o retorno, 24 anos depois, em 1956. Outra questão significativa é a grafia do nome de Helena, que em boa parte da bibliografia aparece com E, apesar da sua assinatura ser com H na carta datada de 1976 e assim o é na assinatura do livro.

A circulação da publicação em diversas línguas e as dificuldades encontradas por Valero em relação à agência do seu próprio relato demarcam uma série de posições e relações de poder imbricadas no campo da etnografia. A retomada da autora, com a publicação de 1984, implicou na reconstrução de seu relato, sobrevoando algumas das comunidades em que vivera e procurando precisar aspectos por ela considerados importantes. Segundo Fuentes (1982):

Yo Soy Napeyoma no es una obra de rescate ni es el testimonio de la existencia, en nuestro devenir histórico, de un fragmento del pasado condenado a la desaparición en poco tiempo; es un reclamo a la nación y al mundo de la existencia de un pueblo con características propias que se deben respetar, se comprendan o no (p. 11 in: VALERO, 1984)

A posição de Fuentes (1982) coloca-se em resposta à forma como o relato de Valero havia sido recebido até então, sobretudo nos contextos dos países europeus e norte-americano por onde mais circulara. O relato fora tratado como uma espécie de testemunho sobre um povo desaparecido ou condenado ao desaparecimento que, de alguma maneira representaria uma espécie de passado longínquo da civilização ocidental. A violência e o apagamento simbólico é uma das ferramentas de dominação colonial que perdurou ao longo de todo o século XX, encontrando cumplicidades tanto no próprio campo da antropologia, quanto nas narrativas e operações artísticas que se apropriaram de determinadas imagens e conceitos dos povos indígenas a medida em que apagavam e silenciavam as suas presenças no mundo contemporâneo, tratando-os apenas como um passado pré-colonial.

A apropriação indevida do relato de Valero que se deu na sucessiva publicação de Yanoama também se deu em outras instâncias. Opere (2012), ao situar o relato de Helena a partir do gênero literário de “relato dos cativos”, que havia ganhado grande popularidade nos Estados Unidos e na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX, retoma o caso da publicação do

médico italiano e apresenta um outro caso polêmico que se sucedeu após a tradução do livro para o inglês em 1970. Dois anos antes de Helena Valero publicar o seu *Yo soy Napeyoma*, um outro livro, intitulado *Shabono: A True Adventure in the Remote and Magical Heart of the South American Jungle* foi publicado. Esse livro conta a história de uma estudante de antropologia, Florinda Donner, que ao realizar um trabalho de campo na Venezuela havia sido adotada por um grupo de indígenas Yanomamis. Um ano depois da publicação, um artigo publicado na revista *American Anthropologist* acusava Florinda Donner de ter se utilizado do relato de Helena Valero e manipulado diversas informações, questionando a veracidade da história e se Donner teria realmente vivido com os Yanomami's. Opere (2012) destaca que

Con la misma determinación con la que Helena se enfrentó a las amenazas que jalonaron su vida, aceptó relatar su historia que es la biografía de una vida. En realidad Helena no lo hubiera hecho sino hubieran mediado una serie de circunstancias especiales, particularmente el hecho de que su primera biografía publicada por el italiano Ettore Biocca. En ella se cuenta su historia pero se elude la autoría, y que la segunda fuese un plagio de la antropóloga norteamericana Florida Donner. (p. 172)

A autobiografia etnográfica de Valero, bem como todas as camadas sobrepostas em sua história ao longo do século XX, são de alguma maneira uma espécie de testemunho das relações de violências estabelecidas em relação às próprias dinâmicas do campo da etnologia, mas também é indicativa da possibilidade de uma condição *limiar* de produção que articula vida e conhecimento, como também a vinculação desse conhecimento com os *dispositivos* de poder. Certamente, é a partir do cruzamento com determinados *dispositivos* de poder que determinadas experiências podem cintilar em outros tempos (FOUCAULT, 2003). O lugar *entre*, ao meio das experiências culturais, sinalizada por Clastres (2004) é reiterada na narrativa contada por Valero em seu livro. O próprio gesto da publicação e o interesse por precisar determinados aspectos é indicativo de como essa problemática da posição *limiar* que ocupara é encarada, pela própria autora, como uma espécie de lugar de enunciação. A começar pela escolha do título *Yo soy Napeyoma*. *Napeyoma* significa 'mulher estrangeira' em Yanomami e era a forma como Helena Valero era reconhecida pelas comunidades indígenas com as quais conviveu ao longo desses 24 anos antes de realizar o seu primeiro depoimento e com as quais continuou a manter contato ao longo de sua vida (a notar pela imagem 54, realizada por Valdir Cruz em território Yanomami no ano de 1996).

Apesar de grande parte da história de Helena Valero se passar entre a Amazônia brasileira e venezuelana, no Brasil o relato de Valero é pouquíssimo conhecido. Nem a publicação italiana de Ettore Biocca nem a sua própria publicação, *Yo Soy Napeyoma*, foram traduzidas para o português até hoje. No prefácio brasileiro do belíssimo livro *A queda do céu: palavras*

de um *Xamã Yanomami*, publicado pelo pensador e xamã indígena yanomami Davi Kopenawa em parceria com o antropólogo francês Bruce Albert, o antropólogo Viveiros de Castro (2015) refere-se ao relato de Valero:

A queda do céu será um divisor de águas, como eu já disse, na relação intelectual e política entre índios e não índios nas Américas. Verdade que não faltam livros de memórias indígenas, no sentido lato ou estrito do termo, tanto auto como heterobiografias, especialmente de membros de povos situados na América do Norte. Os próprios compatriotas de Davi Kopenawa contam com um relato autobiográfico importante, o de Helena Valero, uma jovem do povo Baré raptada por uma comunidade dos Yanomamis em 1936, junto aos quais viveu por vários anos. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 26. In: KOPENAWA; ALBERT, 2015)

A breve citação no prefácio de *A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami* é uma das poucas menções sobre a publicação e o relato de Helena que encontramos em publicações brasileiras. Apesar do pouco conhecimento e poucos estudos relativos a seu relato no Brasil, a “etnografia selvagem” de Helena Valero e os seus espectros irradiantes já haviam assombrado certo momento da historiografia da arte brasileira, como veremos. Talvez mesmo sem que os agentes suspeitassem da tamanha força e obstinação que Valero tivera, e talvez sem nunca virem a conhecê-la de fato.

Expedição amazônica

Em 1958, o artista e arquiteto Flávio de Carvalho embarcaria em uma expedição à amazônia, onde pretendia realizar um documentário semi-ficcional, que ao mesmo tempo contasse a história de uma mulher “raptada”, a quem chamava de “deusa branca”, e um estudo etnográfico dos povos indígenas com os quais viria e ter contato. A viagem foi realizada por uma equipe formada por Flávio de Carvalho – que incluía um cinegrafista, um repórter e duas atrizes – e foi realizada em 1958 no contexto de uma expedição de primeiro contato com povos indígenas, realizada pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI)⁸⁷. A expedição foi anunciada em diversos jornais da época, e teve uma grande repercussão midiática tanto antes, quanto durante e após a viagem: foram publicadas nos jornais diversas reportagens que relatam desde os preparativos até os acontecimentos ao longo da expedição.

Em janeiro daquele ano, Flávio empreendera uma viagem para o norte e nordeste brasileiro quando leu, num jornal de Natal, uma reportagem sobre Umbelina Valéria, 38 anos, mulher branca que havia sido sequestrada aos 14 por índios da região amazônica. O texto, segundo Flávio de Carvalho contava

⁸⁷ O Serviço de Proteção aos Índios e Localização dos Trabalhadores Nacionais ((SPILTN), a partir de 1918 apenas SPI) foi criado em 20 de junho de 1910, pelo Decreto nº 8.072, tendo por objetivo prestar assistência a todos os índios do território nacional (OLIVEIRA, 1947 apud FUNAI, p. 1) Anos mais tarde o órgão viria a se transformar na Fundação Nacional do Índio (FUNAI).

que Umbelina ficara 24 anos em poder dos índios e, entre 1956 e 1957, quando as tribos que a sequestraram entrara em guerra com a tribo vizinha, valeu-se da confusão dos conflitos para fugir com seus quatro filhos. (STIGGER, 2017, p. 92)

Na biografia de Flávio de Carvalho escrita por J. Toledo (1994), o biógrafo afirma que foi o contato com essa notícia o motivo que faria Flávio de Carvalho empreender a sua Expedição amazônica e buscar meios de executá-la, partindo de lá mesmo, de Natal, para Manaus a fim de procurar o então chefe do SPI, Tubal Viana, propondo a realização da Expedição. Flávio de Carvalho teria tomado contato na cidade de Natal com a reportagem que contava a história de Umbelinda Valério⁸⁸, em janeiro de 1958. A reportagem contava que Umbelinda era um mulher branca, de 38 anos, que havia sido raptada às margens do Rio Demini com 14 anos e que havia sido flechada e ferida por índios da tribo *Coruxauteles*, e vivera 24 anos com os indígenas, regressando para Manaus em 1956. O Jornal ainda destacaria a ‘fuga’ de Umbelinda com seus 4 filhos, que haviam nascido no período em que ela vivera dentre os indígenas (TOLEDO, 1994, p. 558).

(...) Tubal contou-lhe que já havia pensado em organizar uma grande expedição até a distante região do alto do Rio Negro para uma “inspeção” aos postos avançados daquele serviço, com o sertanista Ataíde Inácio Cardoso e a própria Umbelinda como guia - pois ela falava 30 idiomas indígenas - para, sobre seu comando localizar a maloca dos chamados índios loiros - às margens do misterioso Rio Caburis - até então desconhecidos (...) (TOLEDO, 1994, p. 559)

O biógrafo cita em nota que a expedição com a mulher “raptada” pelos indígenas não aconteceu, devida a supostos temores que ela teria de ser “raptada” novamente (TOLEDO, 1994). No texto *Flávio de Carvalho na selva amazônica*, a pesquisadora brasileira Veronica Stigger (2017) também narra a experiência da Expedição amazônica a partir dos jornais da época e da documentação sobre a Expedição. Segundo a autora, Flávio de Carvalho foi até Manaus procurar o chefe da Primeira Inspeção Regional do SPI que seria responsável pela próxima expedição de pacificação, como era nomeada na época⁸⁹, de alguns povos indígenas no alto Rio Negro, especialmente, os Waimiri e os Xiranã. Comprou equipamentos de filmagem e encomendou uma roupa especial para o contato com os indígenas: um peitoral

⁸⁸ Nas diferentes fontes em que aparece menção ao projeto fílmico de Flávio de Carvalho e à Expedição amazônica, a grafia do nome da “deusa branca” aparece de diferentes formas. Mantemos essa variação ao nos referirmos às diferentes fontes ao longo do texto. É recorrente nas reportagens e relatos relacionados à Expedição a associação a Umbelinda Valério como uma “deusa branca”. Não sabemos se tal referência tem origem na reportagem publicada em 58 com a qual Carvalho teve contato, ou se trata-se de uma associação/invenção realizada pelo próprio artista.

⁸⁹ Termo o qual era utilizado na época tanto pelo próprio órgão responsável pelo contato com os indígenas (o SPI) quanto pelos jornais e revistas. A ideia de pacificação pode ser associada a reificação do imaginário de violência imputado aos grupos indígenas e o caráter heróico dos agentes do governo que estabeleciam contato com esses grupos de indígenas supostamente violentos.

de duralumínio revestido de veludo vermelho, para que, caso os índios resolvessem atacá-lo, funcionasse como um escudo de proteção. Contratou um cinegrafista e duas atrizes brancas e de olhos azuis para realizar o filme⁹⁰ (imagem 35). Também preparou, como medida de proteção, fogos de artifício e levava consigo fitas com gravações de música clássica como Mozart, Beethoven, Bach, Villa-Lobos etc., a fim de testar a reação dos índios à música ocidental (STIGGER, 2017).

A proposta de Carvalho para a expedição era realizar um pesquisa que articulasse investigação científica e artística, produzindo um material ao mesmo tempo ficcional e documental. A história que vira nos jornais da “mulher branca raptada” por indígenas que havia “regressado a civilização” era o mote narrativo do filme, que seria realizado sem um roteiro previamente definido, que se desenvolveria à medida das experiências ao longo da expedição.

A ideia de Flávio de Carvalho era unir arte e investigação científica: queria, por um lado, estudar os aspectos etnográficos, psicológicos e artísticos dos índios com os quais teria contato e, por outro, produzir um filme livremente inspirado na história de Umbelina Valéria, que seria, como o Diário de S. Paulo definiu na época, uma espécie de “semidocumentário”: “um film de longa metragem, em Cinemascope (colorido), que além de documentar o modo de vida dos selvícolas no seu ‘habitat’ focalizará o episódio da fuga da ‘deusa’ Umbelina Valéria para a civilização” - filme que, segundo o mesmo jornal, já tinha compradores interessados: uma estação de televisão dos Estados Unidos e a United Press International. (STIGGER, 2017, p. 93)

Os jornais e revistas da época trataram a expedição como a experiência n° 4, em referência a alguns trabalhos realizados anteriormente pelo artista e que haviam tido grande repercussão midiática no Brasil, nomeadas como a Experiência n° 2 e a Experiência n° 3. Segundo Stigger (2017) a Expedição amazônica se enquadra em acepção próxima às Experiências realizadas anteriormente pelo artista, apesar dele mesmo nunca se referir a ela como *Experiência n° 4*⁹¹. A busca por conhecimento associada a uma dimensão investigativa,

⁹⁰ Carvalho colocaria um anúncio nos jornais: “Procura-se urgente para protagonista de filmagens em cores nas selvas do Alto Amazonas, uma jovem livre e emancipada, de 20 a 25 anos, esbelta, loira, olhos azuis, cabelos compridos sendo possível, ou tipo parecido, esportiva e bonita, para tomar parte numa importante expedição de estudos e cinematográfica, no Alto Amazonas, no período de 4 a 5 meses.” Após alguns testes, seriam selecionadas duas atrizes, Eva Hames e Olga Valeska, que integrariam a expedição (imagens 33, 34, 46, 47). Segundo consta no filme realizado a partir dos registros produzidos na expedição, *A Deusa Branca* (2013), de Alfeu França, a primeira para interpretar a Umbelina Valéria e a segunda para interpretar a sua dupla-personalidade.

⁹¹ Recorrentemente os diversos jornais que documentaram a expedição de Flávio de Carvalho se referem às experiências anteriores, uma vez que estas também tiveram bastante repercussão midiática. Ora, a Expedição amazônica é referida como a experiência n° 4, ora como n° 3, em decorrência da confusão acerca da primeira experiência realizada e publicada se chamar de Experiência n° 2, e o artista nunca ter deixado claro qual teria sido, de fato, a sua primeira experiência. Em uma reportagem vinculada ao jornal *Última Hora* (22/12/1958), no entanto, encontra-se a informação de que a experiência n°3 não se referiria a Expedição amazônica propriamente dita, mas a um suposto projeto elaborado pelo artista

em que geralmente se articula alguma proposição disparadora, seria um dos pontos em comum entre ambas as Experiências. Na proposta amazônica, a questão da investigação é levada mais a sério e a relação com a etnografia aparece de forma mais evidente. Como aponta Stigger (2017) é como etnógrafo que Carvalho consta na lista de integrantes da missão do SPI, sendo que o artista referiu-se por diversas vezes ao seu trabalho como etnográfico. A confluência entre práticas artísticas e científicas (etnográficas), bem como a concepção de certos procedimentos a serem desenvolvidos no projeto podem ser articulados com as perspectivas singulares adotadas por Carvalho, que de forma indisciplinar, atuou no *limiar* das disciplinas do conhecimento e das próprias linguagens artísticas então vigentes.

Interessado na mesma moeda pelo orgânico e pela tecnologia, seduzido por uma espécie de tempo não linear vislumbrado principalmente a partir das leituras de Nietzsche e Freud, e instigado tanto do ponto de vista técnico/cinematográfico como do ponto de vista expedicionário (o Brasil grande e desconhecido) pela experiência no Araguaia com Civelli, Flávio decide produzir um semidocumentário (em parte ficcional, sobre uma jovem branca raptada pelos índios; em parte pesquisa etnográfica), aproveitando-se de uma expedição do SPI - Serviço de Proteção ao Índio. Além de 48 rolos de filme Kodachrome (aprox. 2.200 metros), Flávio de Carvalho retornou com 84 fotografias PB, algumas de interesse para além do documental ou etnográfico. (REZENDE, 2017, p. 90)

Rezende (2017) reconhece determinadas zonas da produção do artista até então pouco compreendidas, quando não circunscritas como um dado biográfico da sua trajetória, defendendo a condição expedicionária como uma forma específica presente na produção do artista. O autor, no contexto da exposição *Flávio de Carvalho Expedicionário* (2017, 2018), aborda a Expedição amazônica e diversas outras viagens realizadas pelo artista anteriormente a partir da ideia de expedição como uma forma específica de arte. Essa estratégia adotada pela curadoria da referida exposição⁹² é decorrente de certa dificuldade em compreender a produção não-material de Carvalho, ou seja, aquelas relacionadas aos deslocamentos, viagens, procedimentos e experiências. Apesar das Experiências serem as mais conhecidas, o artista realizou outras viagens em que, a partir dos materiais e escritos produzidos, é possível notar a recorrência de procedimentos, métodos e modos de fazer específicos. Apesar da Expedição amazônica ser a única das viagens realizadas por Carvalho que ficou publicamente nomeada como expedição, os curadores da exposição procuram compreendê-la como elemento intrínseco à sua obra: “uma espécie de condição para a existência da obra; ou um suporte imaterial” (REZENDE, BONNAN, 2018, p. 6).

durante a viagem: residir em um barco na bacia amazônica, que segundo a reportagem o artista e arquiteto já havia mandado construir.

⁹² A curadoria foi realizada por Renato Rezende e Amanda Bonan e a exposição foi realizada na Caixa Cultural de Brasília e São Paulo (2017,2018).

Em uma viagem realizada dois anos antes da Expedição amazônica, ao Araguaia, o artista havia sido convidado pelo cineasta italiano Mario Civelli, na ocasião das filmagens do documentário *O grande desconhecido* (1956). Nessa viagem, Carvalho interessa-se pelos povos indígenas do Araguaia tanto como pesquisa etnográfica, quanto como uma experiência de alteridade. Lá, realizou diversas fotografias em que revela uma observação apurada das danças e das vestimentas (imagem 43 e 51), procurando inclusive participar dos rituais de dança locais (REZENDE, 2017). A viagem ao Araguaia teria sido bastante marcante para Carvalho, que a partir de então passaria a nutrir um interesse mais específico pela pesquisa etnográfica e pelo contato com os povos indígenas brasileiros.

Entretanto, a proposição imaginada por Carvalho para a Expedição amazônica não se concretizaria. Durante a expedição ocorreram diversos desentendimentos entre o artista e Tubal Vianna, funcionário do SPI e chefe da expedição, o que provocaria a expulsão do grupo de Carvalho antes do fim da expedição. Foram rodados algumas fitas de filmes e capturadas diversas fotografias, entretanto o filme não chegou a ser realizado (STIGGER, 2017)⁹³. Nos jornais da época diversas narrativas foram apresentadas sobre o cotidiano da expedição, as intrigas e problemas enfrentados pela equipe do artista. Os próprios integrantes da equipe parecem ter se desentendido ao longo da viagem e narram a experiência de diferentes maneiras. O artista realizaria alguns relatos sobre o ocorrido após o fim da expedição⁹⁴, nunca tendo trabalhando de fato com as imagens que foram capturadas durante a viagem, nem realizado uma publicação mais elaborada sobre suas percepções.

Motivados pelo desbravamento da Amazônia, experimentado sertanista, dois índios tucanos do Rio Negro, um cinegrafista sonhador, misturados com um milionária excêntrico e tragicômico, uma atriz paga a peso de ouro para confundir e intrigar, uma jovem ingenua em busca da glória do cinema - eis a galeria de personagens que integraram a expedição as selvas da Amazonia com o objetivo, depois frustrado, de realizar um filme sobre a "Deusa Branca" - a lendária Umbelina Valerio que teria vivido durante 24

⁹³ Em 2013, foi realizado um documentário dirigido por Alfeu França intitulado *A Deusa Branca* que relata algumas das histórias em torno da expedição, utilizando-se de algumas imagens das mais de 4 horas de filmagens, hoje armazenadas junto com acervo de Flávio de Carvalho, no Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), na UNICAMP.

⁹⁴ Uma espécie de carta rascunhada para ser publicada na revista *Life* foi publicada na biografia de Flávio de Carvalho realizada por J. Toledo (1994). Nesse texto, Carvalho narra mais sobre os seus desentendimentos com o chefe da expedição e funcionário do SPI, Tubal Viana, atestando certa condição de fracasso e impossibilidade de realização do trabalho que pretendia realizar e em certo tom de denúncia das "atrocidades" que Tubal Viana supostamente cometera. Carvalho teria relatado a experiência da expedição assim que regressara da Amazônia diretamente para Salvador, em uma aula na Escola de Belas Artes da Universidade da Bahia (TOLEDO, 1994). A notícia também seria divulgada no *Jornal da Bahia* em reportagem intitulada *Flávio de Carvalho regressa das aventuras com os índios Xirianans*. O artista também faria comentários a partir da experiência amazônica em um palestra na FAU-USP em 1963, que foi publicada na Folha de S. Paulo em 1975.

anos entre as diversas tribos do Caboris Maia, em regiões linguas da Colombia, Venezuela e Brasil. (ÚLTIMA HORA, 1958, 3/12/1958)

O repórter do Jornal Última Hora, Norberto Esteves, que integrou a equipe da expedição com o objetivo de acompanhar a empreitada de Carvalho, é responsável por um caderno especial neste jornal em que contam alguns dos acontecimentos da expedição. Esteves construiu uma narrativa novelesca em que destaca a inaptidão do artista e das atrizes que o acompanharam diante dos “perigos” da selva e da “ausência” da civilização. O tom novelesco da narrativa é reiterado através de um tom heróico sobre o enfrentamento da “selva” e da relação com os povos indígenas, tratados como perigosos e violentos. A conjugação entre certo imaginário bárbaro sobre o “inferno verde”, como a região era recorrentemente chamada na produção midiática relativa à expedição, e o tom heroico sobre aqueles que ousaram desbravar-lá pode ser encontrada em boa parte das reportagens sobre a expedição.

A inserção de Flávio de Carvalho na então chamada “missão de pacificação” é um tanto curiosa e também há divergentes narrativas sobre a aproximação do artista com o então órgão do SPI⁹⁵. Nos anos 50 o SPI mantinha inúmeros entrepostos espalhados pelo país e era responsável por uma política de ‘aculturação’ de diversas comunidades indígenas, que na maioria das vezes eram coagidos a deixarem os territórios onde residiam para acampamentos transformados em colônias agrícolas (TAVARES, 2021). O órgão atendia a determinados ideais de modernização do país em que mantinha o discurso de “civilizar” os povos indígenas enquanto o Estado expropriava-os das suas terras.

O SPI era responsável por executar o que era então conhecido oficialmente como “pacificação” de grupos indígenas que habitavam áreas de expansão de fronteiras ou destinados a projetos desenvolvimentistas. Estabelecido em 1910 e originalmente intitulado SPILT - que inclui a frase “e Localização dos Trabalhadores Nacionais” - o SPI tinha sua prática e ideologia baseados em princípios pacifistas, integracionistas, e expansionistas, objetivando transformar populações indígenas em cidadãos nacionais enquanto abria suas terras para a colonização estatal e privada. A agência executava práticas de controle social e territorial desenvolvidas por administradores e missionários coloniais, empregando estratégias similares aos *descimentos* ou *reducciones*. Tal estratégia consistia em deslocar e concentrar comunidades indígenas em aldeamentos, assim contendo seus movimentos e despovoando vastos territórios para apropriar-se de suas terras. (TAVARES, 2021, p. 33)

⁹⁵ Na palestra realizada pelo artista na FAU-USP em 1963, posteriormente publicada na Folha de São Paulo em 1975, o artista relata que foi convidado pelo chefe de serviço de profissões do governo no Alto Rio Negro para organizar uma expedição, entretanto, na documentação que consta no acervo de Flávio de Carvalho, atualmente sob a guarda do CEDAE/ UNICAMP, nos jornais da época e na bibliografia sobre a Expedição amazônica com a base nessa documentação (STIGGER, 2018; TOLEDO, 1996) consta que foi o próprio Carvalho quem procurou o então chefe para poder participar da expedição, com intuito de gravar o documentário sobre a famosa “deusa branca”.

Em paralelo à política expansionista do território e da continuidade do processo colonial de genocídio das populações indígenas, o SPI realizou um extenso trabalho de documentação desde os anos 40, em que buscava tanto capturar imagens dos povos com que obtinham contato quanto coletar objetos das suas comunidades. Em 1942, foi criada uma Seção de Estudos dedicada a documentar a cultura dos povos indígenas. A seção de estudos teve como líder o antropólogo Darcy Ribeiro e contou com a contribuição de cineastas, fotógrafos e etnógrafos. O arquivo audiovisual e de artefatos produzidos e “coletados” nessa época viria a ser tornar acervo do Museu do Índio, criado em 1953⁹⁶ (TAVARES, 2021).

Ao final da década de 50 as atividades de documentação do SPI já haviam constituído um grande acervo audiovisual e também já se havia uma grande repercussão pública desses materiais⁹⁷ que, midiaticizadas sobre diversos formatos, serviriam para legitimar uma política de Estado e para colaborar com a construção de determinados imaginários estéticos e políticos sobre o processo de modernização do país através da apropriação de imagens e artefatos dos povos indígenas. Considerando esse dado, a empreitada de registrar em audiovisual determinados povos indígenas em um primeiro contato não representava nenhuma novidade quanto às ações empreendidas pelo SPI, uma vez que essa atividade já havia sido realizada intensamente durante quase toda década de 1940 e começo dos anos 1950. O que era singular na proposição de Carvalho era a articulação inextricável entre o registro audiovisual e a construção ficcional, e além disso, os métodos agenciados pelo artista, que parece levar a derradeiras consequências o seu repertório de proposições surrealistas.

Apesar de figurar como etnógrafo na documentação oficial referente à expedição que empreendera/participara, a empreitada proposta por Flávio de Carvalho destoa bastante das práticas anteriormente realizadas pelo SPI, bem como dos demais estudiosos, que, com

⁹⁶ O período de atividades da Seção de Estudos do SPI compreendeu-se entre 1942, quando foi criado, até 1953, momento de criação do Museu do Índio, sediado principalmente no Rio de Janeiro. Apesar da criação do Centro de Estudos ser reivindicada como Serviço Etnográfico, os funcionários contratados para executarem essa missão (quatro deles, mais proeminentes nas atividades de pesquisas: Harald Schultz, Heinz Foerthmann, Charlotte Sophie Rosenbaum e Nilo de Oliveira Velloso) tinham experiência com cinegrafismo e fotografia e não com etnologia e etnografia (COUTO, 2009). Esse dado só coaduna com as claras intenções do órgão no momento, de produzir “documentos fúnebres” sobre diversos povos, os quais a violência estatal, viabilizada por meio do próprio órgão, procurava desarticular cultural e politicamente.

⁹⁷ A frente de atuação do Serviço Etnográfico era a produção de dois tipos de materiais: jornalístico e científico. Tavares (2021) sinaliza sobre a circulação das imagens produzidas nesses contextos, que passou a integrar jornais e revistas importantes do país. O autor se debruça em analisar o modo como essas imagens apareceram na revista de arte e arquitetura Habitat (TAVARES, 2021), destinada à formação das classes média e intelectual sobre a cultura moderna. Entre 1950-53 a revista foi editada conjuntamente pelo casal Lina Bo Bardi e Pietro Maria Bardi.

pretensões ora científicas ora jornalísticas⁹⁸, se aliaram a interesses do Estado. Como vimos, Carvalho partilhava de uma visão bastante singular de etnografia, desenvolvendo métodos próprios, *limiães*, que em diversos graus questionavam determinados modelos desenvolvimentistas, progressistas e determinadas concepções evolucionistas que informavam a atuação do SPI.

As pretensões surrealistas de Carvalho e o anúncio de suas proposições/ invenções foram mais divulgadas do que, de fato, executadas. Como vimos, nos jornais, além de anunciar a construção de uma roupa específica de “proteção” contra os ataques dos indígenas, Carvalho fabulava situações sobre o encontro, como a queima de fogos de artifício e a reprodução de música clássica. Essas proposições parecem coadunar com as demais Experiências realizadas pelo artista, como a de usar um boné e caminhar contrário à procissão, ou caminhar com o seu *New look* para o novo homem dos trópicos nas ruas de São Paulo e Roma. De fato, muitas dessas proposições se constituíram também como uma provocação ficcional difundidas em meios de comunicação de massa e posteriores publicações.

Maia (2018) analisa a produção midiática de Flávio de Carvalho, que desde a década de 30, atuava de forma bastante enfática nos jornais e revistas brasileiros, publicando muitas das suas reflexões e projetos. Durante a década de 50, Carvalho foi responsável por algumas colunas em jornais⁹⁹, onde elaborava um pensamento transdisciplinar oferecendo reflexões diversas que fariam dos meios midiáticos um uso bastante singular. Os meios jornalísticos podem ser compreendidos, até mesmo, como um fim em si mesmo onde boa parte das proposições do artista ganharam efetividade e repercussão pública. Esse foi o caso, por exemplo, do *New Look*, que teve uma vasta cobertura em jornais nacionais e internacionais,

⁹⁸ Em um parecer técnico do SPI emitido em 1942 sobre as pretensões da então Seção de Estudos, lê-se que: “Os dispositivos regulamentares em que integrou o SPI a partir, seguramente, de 1940, era natural que tais estudos fossem levados em consideração, sem demora, porque para serem completos e suficientes, é preciso observar o índio mais próximo possível do seu estado primitivo. E essa observação irá se tornando mais difícil a proporção que as tribos, em virtude dos auxílios, ensinamentos e convivência que o SPI lhes oferece, e elas espontaneamente aceitam, se vão infiltrando de ideia, costumes e instituições alienígenas que dentro em pouco desfiguraram todo o quadro do seu viver primitivo, cujo conhecimento pode trazer muita luz a detalhes das grandes leis da evolução humana.” (SPI, Informação nº 18. MF. 335, FG. 584. apud COUTO, 2009, p. 31). Essas ideias são indicativas da posição fundamental das ideias de Carvalho, que como vimos, se opõe a ideia de primitivo associada a perspectiva de “evolução humana”. Essa visão parece se aliar diretamente a certas correntes antropológicas do século XIX e XX que estabeleceram relações de cuplidades com o processo de colonização e ainda como determinada visão combatida por Fuentes (1982) no prefácio da autobiografia de Valero, que insiste no movimento de compreender os indígenas como uma explicação do passado humano que já desapareceu ou que está em vias de desaparecer.

⁹⁹ Além das diversas publicações sobre as suas experiências e da própria Expedição amazônica, podemos citar a coluna mantida por Carvalho entre 1955 e 1956 no Diário de S. Paulo, *Casa, homem e paisagem*, onde o artista publicou mais de 40 textos. Posteriormente, entre 1957 e 1958, Carvalho passa a publicar uma série de textos (no mesmo jornal) intitulada *Para uma reconstrução do mundo perdido*.

a partir dos quais difundiu as principais ideias e reflexões sobre a proposta. Além disso, o modo como a proposição era noticiada e recebida interessava a Carvalho, que recortava os materiais que saíam a seu respeito, como uma espécie de continuidade do processo de pesquisa.

O sucesso midiático da Experiência n° 3 gerou uma expectativa por novas histórias que o artista-arquiteto aproveitaria como demanda dois anos depois, em 1958. Quando começou a planejar a ida à Amazônia para encontrar os indígenas xirianas e realizar o filme da deusa Umbelina Valéria, o artista vendeu pautas que antecipavam a viagem e, assim, ajudavam a custeá-la. Dessa forma, seus relatos sobre a missão, e inclusive sobre as brigas entre a equipe que motivaram seu cancelamento, espalharam-se pelas páginas de noticiários como o Diário da Noite, a Folha 112-113 da Manhã, O Globo, o Jornal da Bahia, a revista Time, entre outros. Sem resultar nos seus objetivos iniciais, a Experiência n° 4 gerou, mais uma vez na obra de Flávio, um uso original da comunicação de massa. (MAIA, 2017, p. 112-113)

A dimensão midiática da Expedição amazônica talvez seja mesmo o meio pelo qual mais houve efetividade das questões propostas pelo artista, visto que muitas das proposições anunciadas não foram executadas. Não seria a primeira vez que Carvalho anunciaria projetos que não executaria de fato. Alguns anos antes de realizar sua incursão pela selva amazônica, o artista havia planejado uma expedição ao Rio das Mortes com a finalidade de localizar e estudar o berço dos gafanhotos na América do Sul (SANGIRARDI JR, 1983). Entretanto, “a expedição dos gafanhotos, que contaria com a adesão de Tarsila do Amaral, nunca saiu do papel” (idem, p. 73). De certa maneira, parece que algumas das ideias para a expedição ao berço dos gafanhotos da América do Sul, acabaram por serem retomadas no contexto da Expedição amazônica, como é o caso do traje especial para expedição na selva (Imagem 27, 53), que parece ter sido experimentado, ainda que parcialmente. Como podemos notar em alguns registros da viagem (Imagens 45-49), as atrizes contratadas, Eva Harms e Olga Waleska, caminham pela floresta com o rosto coberto com uma estrutura similar à indumentária projetada no croqui, a qual foi pensada no contexto da Expedição dos gafanhotos no final da década de 30.

Diferente de outros pesquisadores, que se aliavam a uma concepção de etnografia “mais clássica” e que participaram das expedições do SPI, Carvalho era herdeiro de uma outra concepção de etnografia: surrealista, arqueológica, *psicoetnográfica* e experimental. A sua pretensão inicial era realizar um filme assumidamente surrealista, sem roteiro prévio e aberto aos acontecimentos, cruzando ficção e documentação, em uma espécie de *fricção* constante que colocava em questão a própria ideia “mais comum” de documentação e a associava a uma possibilidade de abertura à ficção e ao imprevisto, como condições do próprio encontro entre alteridades.

O episódio verídico da deusa Umbelina Valéria será revivido cinematograficamente em cores, adicionando-se aos acontecimentos sempre inesperados e de valor etnográfico na composição do “script”. Utilizar-me-ei de um processo surrealista de associação de ideias e de pesca no inconsciente para a composição do “script” do *film* tendo sempre em mente a epopeia da deusa Umbelina Valeria, a mais jovem aquisição do pantheon mitológico brasileiro (CARVALHO, 1958, Diário de São Paulo 28/08/1958 apud JACQUES, 2021)

Assim como aconteceu com a publicação de Michel Leiris em 1935, *A África Fantasma* (2007), a partir da Missão Dakar-Djibouti (apontada por Clifford (2008) como a única etnografia surrealista de fato), os materiais resultantes da Expedição amazônica parecem nos indicar mais para uma etnografia das dinâmicas da própria expedição oficial do SPI do que dos povos indígenas com os quais tiveram contato. Ou melhor, o conjunto de materiais divergentes que compõe as narrativas sobre a Expedição parece confluir os dois movimentos, tal como a etnografia surrealista de Leiris: observações sobre os modos de vida e organização social dos indígenas associado a uma espécie de testemunho dos modos de funcionamento da expedição¹⁰⁰.

Carvalho não só havia tomado contato com materiais sobre a Missão Dakar-Djibouti, ocorrida mais de 20 anos antes, como se tornaria representante no Brasil da revista *Minotaure*. Inclusive um exemplar da revista dedicado à referida Missão, publicado em 1934 (imagem 11), foi adquirido pelo artista na viagem realizada à Europa entre 1934-35 (LEITE; LEÃO In: CARVALHO, 2014). Como já vimos, a relação entre Carvalho e os ‘surrealistas etnógrafos’ franceses da década de 30 foi constante. Todavia, o artista tratou de singularizar os procedimentos surrealistas e etnográficos à sua maneira. É possível notar, no contexto da Expedição amazônica, um momento *limiar* em que esses procedimentos foram não só operacionalizados como colocados à prova das próprias circunstâncias.

Apesar de que o próprio Carvalho não faria uma análise mais detida sobre a sua experiência na Amazônia - como fez em outras experiências como a da procissão ou com a sua *psicoetnografia-arqueológica* dos povos europeus e como Leiris fez a partir de sua participação na Missão Dakar/Djibouti - podemos tomá-la à luz desses exemplos para entendê-la como uma espécie de reflexão compulsória sobre os próprios meios e sentidos de expedição/missão, no contexto da política de pacificação, e que tem no seu fracasso o exemplo mais expoente das ambiguidades dessas relações.

¹⁰⁰ Uma parte dos registros audiovisuais da expedição traz imagens do cotidiano do próprio barco, as dinâmicas entre o grupo convidado pelo artista e os funcionários do governo que integraram a expedição oficial. Nas narrativas posteriores, tanto nos jornais quanto nos próprios relatos de Carvalho, as relações entre Carvalho e o Chefe da expedição, Tubal Viana, parecem ganhar mais protagonismo do que os próprios indígenas com quem se tomava contato.

Sobreposições

Olhar para a experiência da Expedição amazônica hoje, a partir dos seus vestígios, intercruzamentos e sobreposições, não pode ser apenas a partir de determinada perspectiva histórica linear e causal. Buscamos compreender como ela nos ilumina e nos oferece possibilidades de entendimento do nosso presente histórico, ou ainda, tomá-la como um documento ou testemunho de um momento histórico do passado no qual ela se deu. Também podemos fazer o esforço de reconhecer a formação de determinadas fulgurações, espectros, forças e imagens que ainda hoje constelam a partir dos resíduos de sua experiência. Imagens, aqui pensadas, no sentido sugerido por Walter Benjamin, como um lampejo do exato momento em que se dá o encontro entre o Outrora e o Agora (BENJAMIN, 2011).

A Expedição amazônica de Flávio de Carvalho foi realizada dois anos depois da publicação do relato de Helena Valero por Biocca (1956) e tem na figura de Umbelina Helena Valero e a sua produção-vida, experiência-limite - ou como preferiu Castles (2004): etnografia selvagem - a formação de uma estranha ligação. De fato, ambas as experiências têm em comum certa condição selvagem, não por estarem relacionadas ao contexto da “selva” amazônica, como podem pressupor, nem mesmo por se relacionarem de diferentes formas com os povos indígenas (em que a ideia de selvagem foi acionada equivocadamente como forma de subjugar-los). Mas, selvagens, pois apresentam-se na forma de um pensamento não domesticado, e que, à sua maneira, escapam a determinadas racionalidades que operam ainda hoje sobre os procedimentos artísticos, científicos e de produção de conhecimento, à maneira como postulou Jacques (2021) a partir do pensamento de Claude Lévi-Strauss (1908-2009)¹⁰¹.

A figura de Umbelina Valéria aparece quase de forma fantasmática em todos os materiais relativos à expedição e opera uma relação curiosa: é o mote para realização de um filme que não aconteceu, mas que norteou a contratação de duas atrizes que integraram a expedição, e, sob determinado ponto de vista, é também o elemento midiático de maior impacto. Umbelinda constitui uma espécie de personagem imantado a partir da qual se justifica grande parte das ações da Expedição, à medida que a sua história é recorrentemente evocada, fabulada e inventada. Provavelmente, Carvalho não tomou conhecimento do relato de Helena Valero, publicado dois anos antes da realização de sua ida à Amazônia, na Itália. Todavia, assim como o relato de Valero impacta o pensamento do antropólogo francês

¹⁰¹ Ver epígrafe (página 111).

Pierre Clastres e corrobora com as suas acepções para uma insubmissa antropologia política, a derivação personificada na figura de Umbelina Valeria, provavelmente mais noticiada que o próprio relato da autora nos jornais brasileiros, impacta a produção do artista modernista, e de forma mais ampla, a própria história da arte brasileira, sobretudo se esta for pensada a partir da condição *limiar*.

De certa maneira há nos atravessamentos entre essas duas experiências uma comunicação entre zonas *limiaries* amorfas, que de alguma maneira, ainda podem conformar constelações diversas no nosso agora. Não se trata portanto de elogiá-las ou de reivindicá-las a partir da sua positividade política, senão, reconhecê-las a partir de suas ambiguidades constituintes. Se operamos uma pirueta na forma de compreendermos o tempo e a história, a partir do que nos sugere o próprio Carvalho, mas também as pistas de uma história da arte *esquizo* em Warburg, será que podemos pensar a forma-força de Helena Valero como uma sobrevivência espectral que atravessa a história da arte brasileira, de forma discreta e incompreendida até mesmo pelo próprio artista?

Nessa direção, tomemos a Expedição amazônica a partir da sua condição de limiaridade em que os atores/sujeitos não são pensados como o centro dos agenciamentos, e lancemos-nos na tentativa da compreensão de outras forças para além das agenciadas pelos próprios atores que podem atravessar e se constituir como um uma força transversal que, mesmo com o correr dos tempos, é capaz de olhar para nós com *olhos de crocodilo*.¹⁰²

A ‘expedição dentro da expedição’ realizada por Carvalho pode ser pensada como um *dispositivo* de singularização, como uma infiltração que se abre para as possibilidades de entender outras linhas que constituem a própria emergência dos acontecimentos e das ideias. Helena Valero pode ser tomada como referência de um abscesso na própria história da arte brasileira, uma abscesso que aponta para um problema crítico próprio dos modernismos artísticos: o de compreender, para além da apropriação, quais as forças de saberes outros exerceram um fluxo de transformação sobre a própria racionalidade do campo da arte, ou seja, o de indagar quais espectros seriam capazes de devolver uma imagem da arte brasileira com a qual não nos reconheçamos, para lembrar Viveiros de Castro¹⁰³.

Nas suas pouquíssimas aparições brasileiras para além da Expedição amazônica, Umbelina Valéria ainda andaria a ressurgir em certos rituais de tecnoxamanismo, como invocação

¹⁰² Em referência ao trabalho de Restrepo abordado nas *dobras* desta dissertação.

¹⁰³ Em referência a Viveiros de Castro (2015). Retomamos essa ideia nos *sopros* desta dissertação.

mítica de deusa da mata anti-civilização, uma “nova deusa branca da selva, que vem pregar uma nova insurgência telúrica” (NEREFUH, 2014, p. 37) No texto intitulado *PLEX*, escrito por Leandro Nerefuh (2014) e publicado no livro-catálogo do Festival Internacional de Tecnoxamanismo, realizado em 2014 em Arraial D’ Ajuda, no sul da Bahia, a deusa branca amazônica re-aparece apresentada como “um dos mistérios mais fascinantes da selva amazônica” (p. 39), “com 23 anos, professora e nascida em Belém do Pará” (Idem). “Umbelinda é guia sem voz (aparição)” (p. 40) que conduz aqueles que ousam a adentrar florestas e regressar vivos para narrá-las. Umbelina é invocada como forma-força de mulher-entidade tecnoxamânica, arma contra os avanços do progresso:

Recorramos mais uma vez as mulheres-entidades míticas da terra/e do mato/ Jurema/ Supupena/ Janaina/ Juçara/ Iracema / Umbelina/ Amazona/ Malinalli (...) empreendemos a expedição telepática ou psicocênica da tribo perdida, que somos nós. Nós que habitamos os trópicos e fomos enganados pela promessa de progresso e de crescimento anual. Começamos a nossa jornada beyond-caverna.

(...)

Seguimos a deusa branca da selva que vem pregar uma nova insurgência telúrica. Profere Umbelina: *O humano beyond-caverna / é o sentido da terra/ Exorto-vos a permanecerem / fiéis a terra/ e a não acreditar em quem vos fala de esperanças/ supraterrrestres/ O humano beyond-caverna só poderá existir na terra/ e com a terra.*

(...)

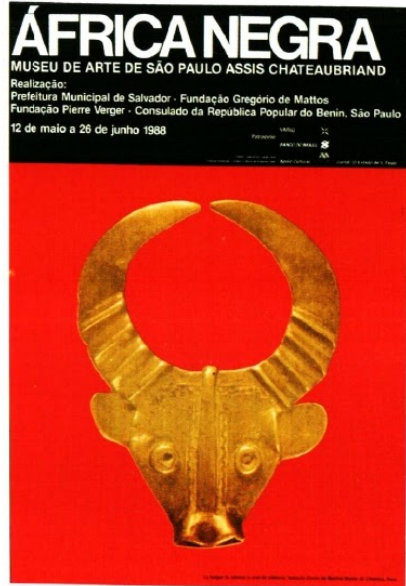
E mais tarde, Umbelina Valeria, um dos mistérios mais fascinantes da selva amazônica, tem 23 anos, é viúva, nascida em Belém do Pará - raptada pelos araras, de prisioneira a cacique. (NEREFUH, 2014, p. 37-38-39)

[5ª NEBULOSA]

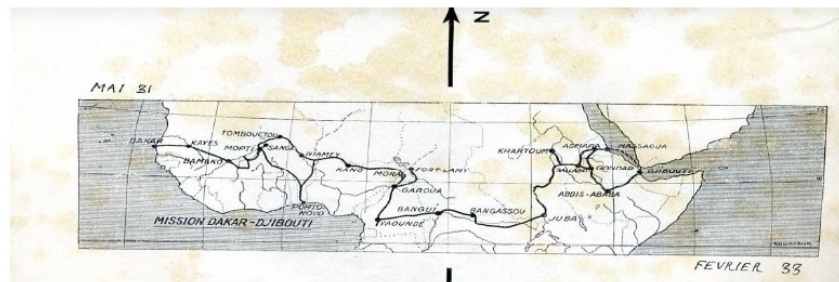
Variações em torno do Projeto Bahia-Benin



[55]



[56]



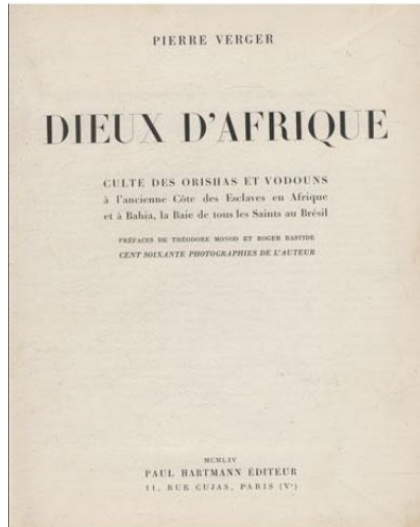
[57]



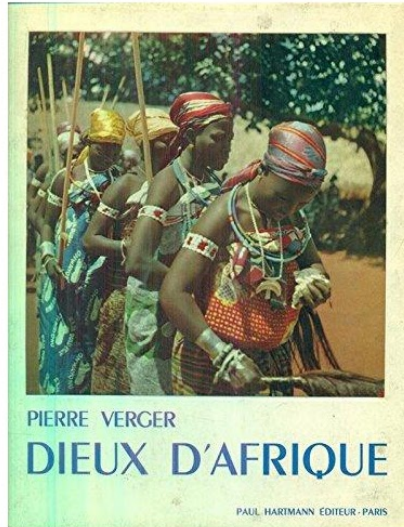
[58]



[59]



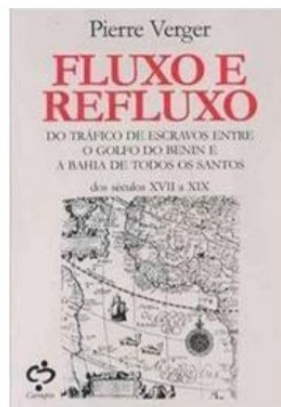
[60]



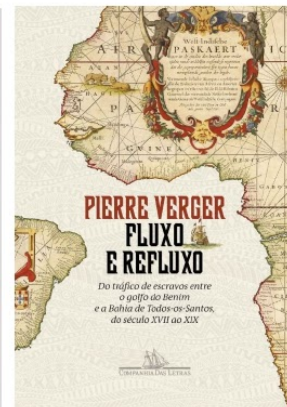
[61]



[62]



[63]



[64]



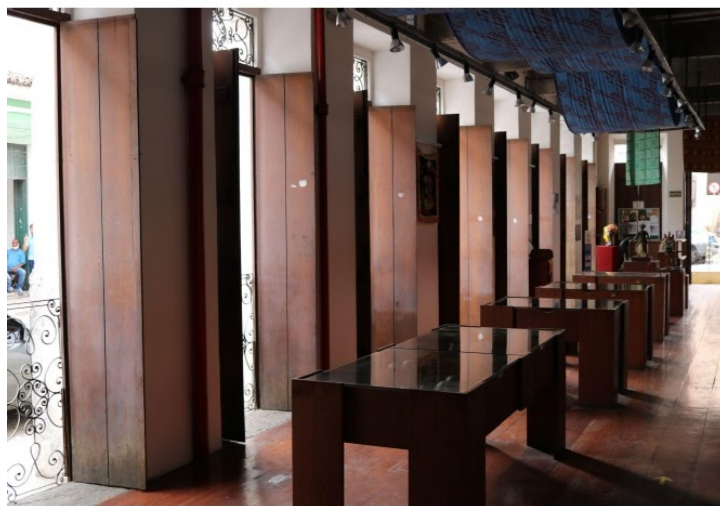
Danse d'Orhous, dieu de la chasse des Nègres.
19. 2000 2000



Danse d'Agné, dieu de la chasse des Fous.
16. 2000 2000



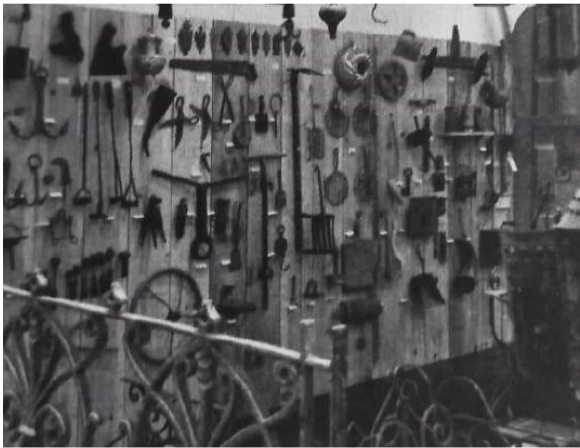
[66]



[67]



[68]



[69]



[70]





[72]



[73]



[74]



[75]



[76]



A mostra de peças africanas tem atraído os estudantes principalmente

[77]

[Imagem 55] Cartaz da exposição Bahia-Benin (Casa do Benin, Salvador, 1988), com o design realizado por Lina Bo Bardi. Casa do Benin, 1988.

[Imagem 56] Capa do catálogo da exposição África Negra (MASP, São Paulo, 1988) com design realizado por Lina Bo Bardi e editado por Arlete Soares. *Corrupio*, 1988, capa.

[Imagem 57] Mapa da Missão Dakar-Djibouti, 1932-1933. O mapa integra a publicação brasileira da África Fantasma de Michel Leiris. *África Fantasma*, Cosac Naif.

[Imagens 58 e 59] Fotografias com vista da Exposição África Negra, realizada por Lina Bo Bardi e Pierre Verger. Na expografia é possível notar a estrutura circular dos cavaletes, projetados por Bo Bardi especialmente para exibir as peças. *Arquivo do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo (MASP)*, 1988.

[Imagem 60] Contracapa da publicação “*Dieux D’Afrique*” realizada por Pierre Verger. *Dieux D’Afrique: Culte des Orishas et Vodouns à l’ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil*. Hartmann, 1954.

[Imagem 61] Capa da publicação “*Dieux D’Afrique*” realizada por Pierre Verger. *Dieux D’Afrique: Culte des Orishas et Vodouns à l’ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil*. Hartmann, 1954.

[Imagem 62] Capa da edição brasileira de “*Flux et reflux*” realizada pela editora Corrupio. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos do século XVII a XIX*, Corrupio, 1987.

[Imagem 63] Capa da publicação francesa “*Flux et Reflux*” realizada por Pierre Verger. *Flux et reflux de trait des négres entre le golfe de Bénin et Bahia de Todos os Santos du dix-septième au dix-neuvième siècle*, Mouton & Co/ E.P.H.E, 1968.

[Imagem 64] Capa da reedição brasileira de “Fluxos e Reflexos”. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos do século XVII a XIX*, Companhia das Letras, 2021.

[Imagem 65] Fotografia de páginas da publicação “*Dieux D’Afrique*” realizada por Pierre Verger, com suas fotografias e alguns textos. Na montagem, Verger aproxima o orixá Oxossi na sua manifestação brasileira e africana. *Culte des Orishas et Vodouns à l’ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia, la Baie de Tous les Saints au Brésil*. Hartmann, 1954.

[Imagens 66 e 67] Vista do acervo e expografia da Casa do Benin com destaque para o mobiliário expositivo realizado por Lina Bo Bardi especialmente para a Casa. Fotografia do autor, 2019.

[Imagem 68] Vista das estantes de madeira no andar superior da exposição “Nordeste”. Museu de Arte Popular (Solar do Unhão), 1963. *Maneiras de Expor – Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi*, 2014, p. 21.

[Imagem 69] Vista do fundo de madeira para profusão de objetos na exposição “A mão do povo brasileiro”, MASP, 1969. *Maneiras de Expor – Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi*, 2014, p. 21.

[Imagem 70] Fotografia de Mara Mércia publicada na reportagem “Casa do Benin faz 2 exposições”. *Arquivo Histórico Municipal de Salvador*. A TARDE. Salvador, 25/05/1988.

[Imagem 71] Página de jornal em que consta sobre as oficinas de técnicas “populares” que ocorreram na casa do Benin, no ano da sua inauguração. *Arquivo Histórico Municipal*. *Correio da manhã*, Salvador, 11/08/1988.

[Imagem 72] Fotografia com vista da exposição “África Negra” no subsolo do MASP. Foto de Marcelo Ferraz. *Acervo Marcelo Ferraz*, 1988.

[Imagem 73] Fotografia com vista da pinacoteca dos cavaletes de cristal, projetada por Lina Bo Bardi em 1968. Fotógrafo não identificado. *Casa Vogue*.

[Imagem 74] Lina Bo Bardi e Pierre Verger durante o processo de montagem da exposição “Bahia-Benin”, na Casa do Benin, em Salvador, 1988. Acervo Arlete Soares. *Casa do Benin na Bahia: projetos, memórias e narrativas*, 2021, p. 183.

[Imagem 75] Enfeite de parede em tecido, coletado por Lina Bo Bardi, sem identificação de autoria. *Maneiras de Expor – Arquitetura Expositiva de Lina Bo Bardi*, 2014, p. 58.

[Imagem 75] Visitante na sala de exposição da Casa do Benin. Salvador. Fotografia de autoria não identificada. *Arquivo Histórico Municipal de Salvador*. *Casa do Benin na Bahia: projetos, memórias e narrativas*, 2021, p. 191.

[Imagem 76] Fotografia publicada em reportagem sobre a Casa do Benin no Jornal da Bahia, Salvador, 15/12/1988. *Arquivo Histórico Municipal de Salvador*. *Casa do Benin na Bahia: projetos, memórias e narrativas*, 2021, p. 187.

O tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim.

Lina Bo Bardi (1993)¹⁰⁴

Variações

Nesta *nebulosa* buscamos situar determinadas *linhas de forças* que conectam algumas experiências *limiars*. Desse modo, tomamos o projeto Bahia-Benin como um ponto de clivagem a partir do qual tecemos reflexões e buscamos associar com o pensamento *limiar* entre arte e etnografia, sobretudo a partir da atuação de Pierre Verger (1902-1996) e Lina Bo Bardi (1914-1992). Ambos têm trajetórias bastante singulares e específicas e uma obra bastante ampla e interdisciplinar, sendo também figuras que conjugam em torno de si diversos discursos e interesses. No contexto do projeto, ambos têm uma atuação bastante diversa, todavia, aqui optamos por focar nas duas exposições realizadas paralelamente em 1988: Bahia-Benin (Casa do Benin, Salvador) e África Negra (MASP, São Paulo).

Nesta direção, friccionamos alguns aspectos da produção de Verger e Bo Bardi não para compreendermos apenas algumas linhas constitutivas dessas exposições, mas para conectá-la a experiências outras, já abordadas nesta dissertação, a fim de demonstrar como essa experiência baiana do final da década de 80 pode ser considerada como o que estamos chamando de experiências *limiars* entre arte e etnografia. Desse modo, não pretendemos abordar o Projeto Bahia-Benin em todas as suas frentes de atuação, nem as referidas exposições em sua totalidade. Nem mesmo apresentá-lo a partir das múltiplas dimensões que o constituem. Nos detemos aqui em produzir ressonâncias entre as zonas *limiars* que estamos abordando e abrir determinadas questões relacionadas a esse contexto e projeto, bem como a alguns de seus agentes.

Por isso adotamos a ideia de *variações* como uma forma de agenciar a dimensão que parte de determinado enquadramento específico para produzir derivações, rastrear determinadas frequências que atravessam esses contextos, sem a pretensão necessariamente de explicá-los. A imagem das *linhas de força* que constituem um *dispositivo* é para nós aqui fundamental para compreendermos a operação adotada: trata-se de reconhecê-las, cartografá-las e situá-las a partir de determinadas inflexões. Podemos considerar que no contexto desse projeto diversos discursos estabelecem tensões, sobretudo a partir de determinadas ideias que orbitam em torno dos seus agentes e que o informam teórica e metodologicamente. Nos parece, portanto, que algumas linhas características do

¹⁰⁴ BO BARDI (1993) In: FERRAZ, M. C. (Org.). *Lina Bo Bardi*, p. 327.

pensamento de Verger e Bo Bardi operam também como um espécie de *linhas de fuga*, uma vez que se contrapõem a formas racionalistas e positivistas de produção de conhecimento a medida em que também atuam nas bordas das disciplinas do conhecimento, no ponto em que essas tendem a se tornarem outras.

Projeto Bahia-Benin

No livro *Avant-Garde na Bahia*, publicado em 1995, o antropólogo Antônio Risério situa o então Projeto Bahia-Benin como um desdobramento de iniciativas anteriores como a do reitor da Universidade da Bahia, Edgard Santos (1894-1962), responsável por articular, através da Universidade, movimentos em torno das relações entre África e Bahia. Edgard Santos foi responsável conjuntamente com o então professor e antropólogo Agostinho da Silva (1906-1994) por criar em 1959, o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO). O CEAO tinha buscado estreitar os laços entre os países falantes da língua portuguesa e aproximar Brasil e África, reconhecendo a necessidade de se executar uma política para o Atlântico Sul, atento sobretudo às relações historicamente estabelecidas entre Brasil e África e o violento processo de escravização de africanos no período colonial e as suas marcas indeléveis na constituição do país (RISÉRIO, 1995). A criação do CEAO, bem como outras experiências que foram desenvolvidas na Bahia dos anos 50, encontraria ressonâncias nesses projetos dos anos 80.

O projeto parte de um confluência de interesses entre instituições públicas, pensadores e intelectuais, e diversos movimentos sociais¹⁰⁵. Para além das iniciativas

¹⁰⁵ Ao longo do projeto foram desenvolvidas diversas ações como a criação da Casa do Benin na Bahia e a concepção da Casa do Brasil em Ouidah, a realização das exposições África Negra (1988 - MASP) e Bahia-Benin (1988 - Casa do Benin), esta última como exposição inaugural da Casa do Benin na Bahia. Também houve a realização de três viagens, entre 1986 e 1988, em que diversas comitativas estabeleceram intercâmbios culturais e artísticos entre Salvador e o Benin. Ao olharmos para as viagens que ocorreram ao longo do projeto, podemos reconhecer essa multiplicidade de agentes que atuavam naquele momento. Foram realizadas três viagens de comitativas baianas ao Benin, onde não somente se estabeleceram acordos institucionais e diplomáticos, como as comitativas estabeleceram trocas culturais e de ideias entre diversos atores. No contexto da segunda viagem, onde houve o maior número de participantes, além dos diretores da Fundação Gregório de Matos, o seu então presidente Gilberto Gil e o então prefeito Mário Kertész e o etnofotógrafo Pierre Verger, participaram também importantes líderes afro-religiosos, representantes de iniciativas culturais, religiosas e políticas negras, artistas e intelectuais da cidade de Salvador. Participaram dessa comitativa, entre outras pessoas, Arlete Soares, João Jorge Rodrigues, Roberto Dias, Mãe Stella de Oxóssi, Mãe Hilda Jitolu, Obaràyi Balbino Daniel de Paula, Pai Moacyr de Ogum, Carybé, Vivaldo Costa Lima, Vovô do Ilê, Arany Santana, secretários, vereadores e vereadoras da cidade de Salvador.

político-institucionais¹⁰⁶ e os movimentos em torno do CEAO, a confluência de forças em torno do Projeto Bahia-Benin pode ser atrelada a um contexto mais amplo, que buscava discutir a questão da cultura negra na cidade de Salvador e disputá-la a partir das mais diversas instâncias¹⁰⁷.

No final dos anos 80 o cenário político e cultural em Salvador era efervescente. O país estava em pleno processo de redemocratização, as discussões a respeito da nova constituição estabelecia um cenário favorável à prospecção de outros futuros. Em continuidade ao cenário de 'reafricanização'¹⁰⁸ marcado por disputas sociais e culturais emergentes na cidade de Salvador na década de 70, os blocos afro como Olodum, Ilê Aiyê, Malê Debalê ocupavam as ruas do centro histórico com canções e mensagens de protesto e resistência. Cada vez mais o candomblé e as manifestações culturais afro-brasileira tinham maior reconhecimento nacional e internacional. Em 1959 havia sido criado o Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), órgão da Universidade Federal da Bahia destinado ao desenvolvimento de estudos afro-brasileiros e ações afirmativas. A partir da atuação do CEAO, concebeu-se em 1974 o Museu Afro Brasileiro da UFBA, que só seria inaugurado em 82. O Movimento Negro Unificado havia sido criado em 78, fortalecendo disputas sociais associadas à negritude e a afirmação das contribuições culturais oriundas do continente africano para a constituição brasileira. Em 1985 o conjunto arquitetônico e urbanístico do centro histórico de Salvador havia sido tombado pela UNESCO como Patrimônio Mundial. (FERES; LAGO, 2021, p. 21-22)

Essas linhas e diversas outras - mais subterrâneas e imprecisas de serem nomeadas, mas não menos importantes - certamente ressoavam no contexto do projeto e em determinada

¹⁰⁶ A idealização e gestão do projeto foi realizada pela recém criada Fundação Gregório de Matos (FGM) - um espécie de secretária cultural autônoma da administração municipal de Salvador - e pela Editora Corrupio, iniciativa criada em torno da obra do etnofotógrafo Pierre Verger e que foi responsável pela publicação de algumas de suas obras no Brasil. O elo de articulação entre essas duas iniciativas foi Arlete Soares, uma das diretoras da FGM daquele momento e uma das sócias-fundadoras da Editora Corrupio. Também tem uma função de articulação do projeto, o então responsável pela Secretaria de Projetos Especiais, Roberto Pinho. Ambos foram responsáveis por trazerem Pierre Verger e Lina Bo Bardi para participarem da concepção do projeto. Arlete Soares nesse momento já trabalhava conjuntamente com Verger, tendo criado a editora Corrupio especialmente para publicar o livro Fluxo e Refluxo (1987). Pinho era próximo de Bo Bardi e por estar responsável pela execução de obras públicas a convidou para participar do projeto de requalificação do Centro Histórico de Salvador, do qual o Projeto Bahia-Benin foi uma espécie de projeto-piloto.

¹⁰⁷ Em 1975-76 Pierre Verger faria a aquisição de peças para a coleção africana do Museu AFRO (atual MAFRO/UFBA), que se configurava como setor do CEAO. Um ano antes Verger havia elaborado um anteprojeto não realizado para o Museu de Arte Afro-Brasileira. Em 7 de janeiro de 1982 ocorreu a inauguração do MAFRO, sob coordenação de Graziela Amorim, que contou com a colaboração de Pierre Verger (LINKE, KRUCKEN, BEZERRA, 2020). Em apresentação do então diretor do MAFRO, em 2019, Marcelo Cunha, sobre o anteprojeto realizado por Verger em 1974 para o MAFRO, notamos a semelhança deste anteprojeto com o anteprojeto desenvolvido para a Casa do Benin. A transcrição do documento que consta o anteprojeto sobre o Projeto Bahia-Benin foi disponibilizado em publicação realizada em 2021 (Ver: FERES; LAGO, 2021, p.24-28). Apesar da semelhança, não identificamos se o projeto foi escrito apenas por Verger ou se contou com a colaboração de Arlete Soares e Lina Bo Bardi, visto que o arquivo do anteprojeto foi datilografado em papel timbrado da Editora Corrupio e encontrado no arquivo de Lina Bo Bardi, na Fundação Bardi/Casa de Vidro (São Paulo).

¹⁰⁸ O termo reafricanização refere-se a um movimento social atribuído à juventude negra e negromestiça da cidade de Salvador expresso pela afirmação da negritude e suas origens africanas, sendo localizado no início da década de 70, em especial após a criação do bloco afro Ilê Aiyê em 1974. (RISÉRIO, 1981)

circulação de ideias na Salvador daquele momento. A confluência entre organizações políticas e culturais da cidade culminou em um programa de trocas e intercâmbios que buscava, a seu modo, uma reparação histórica das relações coloniais e da escravização de africanos. Como apresentado por Gilberto Gil e por Antonio Risério¹⁰⁹, no texto “Fundação Gregório de Matos: roteiro de uma intervenção político-cultural” (1988), o projeto Bahia-Benin deveria ser pensado como uma “nova política cultural para o Atlântico Sul” (GIL; RISÉRIO, 1988, p. 238).

Trata-se de um projeto radical, não no sentido extremista, mas no sentido de uma tomada de posição frente à formação sociocultural baiana como um todo. Fruto maduro de um momento histórico em que assumimos que não somos apenas latinos, mas também africanos, o Projeto Bahia/Benin parte do princípio de que devemos sublinhar e promover a realidade cultural popular, a partir de suas matrizes fundamentais. (...) O Projeto Bahia/ Benin é uma consequência lógica e natural desta realidade. Seu objetivo era iniciar, em termos práticos, o processo de reabertura dos canais comunicativos com a África Negra, especialmente com a costa ocidental africana, que foram cortados no século transato pelo imperialismo britânico. A escolha do Benin não foi apenas estratégica, mas altamente significativa. Veio de lá, do antigo Daomé, uma parte razoável (não a maioria) dos negros escravizados que desembarcaram em águas baianas. E estes negros, preservando a todo custo os seus códigos de cultura, recriaram aqui as suas instituições, de modo que imantaram a Bahia, tornando-se uma das forças fundantes do que hoje é a nossa cultura. (GIL; RISÉRIO, 1988, p. 239)

A concepção e a enunciação pública do projeto, que encontramos em diversos jornais e revistas da época¹¹⁰, relaciona o projeto às ações e pesquisas desenvolvidas por Pierre Verger, que ao longo de mais de 30 anos foi responsável por estabelecer mediações entre os descendentes de africanos, que haviam sido escravizados no Brasil, com o continente africano, especialmente sua Costa ocidental. De forma paralela, o projeto também se relacionava com uma discussão mais ampla sobre o Centro Histórico de Salvador, que recentemente havia sido reconhecido pela UNESCO como patrimônio histórico e arquitetônico da humanidade, em 1985. A concepção do projeto de restauração do Centro Antigo seria projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi, tendo as instalações físicas da Casa do

¹⁰⁹ Gilberto Gil e Antônio Risério estiveram diretamente relacionados com o contexto institucional da época, visto que ambos atuavam na Fundação Gregório de Matos. Risério era um dos diretores da fundação (conferir) e Gil era o presidente, no momento em que o projeto foi concebido e desenvolvido. A atuação de Gil não se limita a sua atuação institucional, mas também no campo das ideias e concepções acerca da cultura afro-brasileira. O então diretor também teve um papel de difusor das principais ideias do projetos nos jornais e revistas da época, além de participar da comitiva baiana que foi ao Benin, o que compreende uma das principais ações do projeto.

¹¹⁰ É possível encontrar no Arquivo Municipal da cidade de Salvador uma série de reportagens, entrevistas e artigos que procuravam apresentar as principais ideias e acompanhar as suas ações, em jornais como A TARDE, Jornal da Tribuna da Bahia, Correio da Bahia, dentre outros. O projeto se configurou também como uma estratégia política da então gestão municipal e foi largamente noticiado pela mídia local, e também nacional.

Benin como uma espécie de “projeto-piloto”¹¹¹. A criação da Casa do Benin na Bahia representaria, portanto, esse duplo movimento: de um novo plano de intervenção urbanística para o centro histórico e de uma política de intercâmbio internacional com países africanos (KERTÉSZ In: AFRICA NEGRA, 1988).

O encontro entre Pierre Verger e Lina Bo Bardi apresenta-se como de singular interesse. Muitas das ideias intelectuais que nortearam o Projeto são tributárias da atuação pregressa de ambos na Bahia e, de diversas formas, são agenciadas nesse momento do final dos anos 80. Tanto Bo Bardi quanto Verger desenvolveram trabalhos que operaram no *limiar* entre arte e etnografia, de diferentes maneiras. As suas ideias se relacionam também com tradições modernistas bastante específicas. Apesar de atuarem em áreas distintas - Bo Bardi como arquiteta e Verger como fotógrafo e posteriormente como etnógrafo - ambos têm em comum certa desobediência às fronteiras disciplinares do conhecimento e a uma atuação múltipla e criativa que se sustenta em torno de pensamentos transdisciplinares.

Reconhecemos o Projeto Bahia-Benin como essa zona *limiar* na qual diversas tensões e disputas foram postas em contatos, ao buscar tecer em comum um certo projeto de futuro. Esse projeto de futuro em torno do fértil momento do final dos anos 80 não vigorou, sendo muitas das discussões, colocadas naquele momento, descontinuadas do ponto de vista institucional e político. Entretanto, podemos pensar tal projeto como um ponto de convergência que conjuga em si tanto muitos passados quanto futuros, e ainda como uma espécie de zonas de relações onde diversas ideias e concepções estiveram em jogo.

Paralelismos

As exposições realizadas no contexto deste projeto são talvez a zona onde as questões *limiaries* entre arte e etnografia se fazem mais vigentes. É também onde as ideias de Bo Bardi e Verger tiveram mais contato e *fricção*. Em determinada perspectiva, é através dessas exposições que se buscava agenciar o próprio discurso geral do projeto. As concepções em torno das exposições retomavam um antigo contato entre Verger e Bo Bardi, que sob certo ponto de vista, foi interrompido a partir da saída de Lina Bo Bardi da gestão do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) e do Museu de Arte Popular (MAP)¹¹². Em 1989, em um

¹¹¹ A proposta era tomar a intervenção arquitetônica na Casa do Benin como um “cartão de visita” para angariar financiamento da recuperação arquitetônica do Centro Histórico do Pelourinho em Salvador. A arquiteta Lina Bo Bardi em parceria com os arquitetos Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki, chegou a realizar outros projetos pontuais na região, mas o plano de intervenção urbanística não foi executado a partir do projeto que os arquitetos planejaram.

¹¹² O desligamento da direção do MAM-BA e do MAP realizado por Bo Bardi em agosto de 1964 pode ser compreendida como decorrência de um complexo percurso de rupturas e isolamento, discordância e desentendimento da arquiteta com forças políticas e intelectuais locais, cabendo destacar as tensões

texto publicado pela arquiteta, ela relata o seu encontro com Pierre Verger mais de 20 anos atrás, em que eram gestados projetos de colaboração entre eles:

Paris - Bahia 1963. Encontro Pierre Verger em Paris para programar outra grande exposição: África-Bahia que, depois de apresentada no conjunto do Unhão, que eu dirigia, iria para Paris e Roma. Os acontecimentos de 1964 reduziram a Bahia e o Brasil ao silêncio por quase 20 anos. As fotos de Verger silenciaram também, guardando para outros tempos suas poesias de cada dia, seu “particular” que, como dizia Goethe é o único caminho para chegar ao discurso “Universal”. É assim. E aí está o francês Pierre Verger, que nunca se demitiu da “posição” Européia, isto é, de uma posição cultural que lhe permitiu entrar profundamente numa cidade e de compreender seus habitantes como se ele fosse um deles, bem longe do perigoso folklóre e das interpretações piegas.(BO BARDI, 1989 In: RISÉRIO, 1995, p. 232)

No começo dos anos 60, o etnofotógrafo e a arquiteta dialogaram sobre a possibilidade do projeto de uma exposição, intitulada África-Bahia, quando Bo Bardi ainda era diretora do Museu de Arte Popular (Solar do Unhão), como uma das quatro exposições que comporiam o Programa Civilização Brasileira¹¹³. Esta exposição seria realizada conjuntamente por eles a partir da pesquisa acerca da diáspora africana e da cultura baiana, já estudados por Verger, e do programa de exposições desenvolvido por Bo Bardi para refletir acerca das matrizes culturais que constituiriam a cultura popular brasileira. Apenas a primeira das quatro exposições foi realizada e o Programa Civilização Brasileira foi interrompido. Muitas dessas ideias gestadas e interrompidas nesse momento foram retomadas por Bo Bardi e Verger nas exposições África Negra e Bahia-Benin, que foram desenvolvidas concomitantemente ao período de redemocratização do país¹¹⁴.

As exposições realizadas partiram do movimento de materializar determinados discursos acerca das correspondências entre a Bahia e a Costa Ocidental Africana, sobretudo Nigéria e Benin. As exposições são, de certa forma, a “documentação realizada” da obra *Fluxos e*

com seu anterior parceiro Odorico Tavares, que à época era membro do conselho do museu e representante local dos Diários Associados. “Mais tarde, Lina simplificaria as nuances do fim de suas atividades em Salvador, desenhando uma imagem de si mesma como mártir da brutalidade militar, depois da derrubada do presidente Goulart (...) Outros testemunhos, contudo, indicam que sua partida de Salvador foi parte de uma trama bem mais complexa, que envolveu disputas pessoais e ideológicas relacionadas à sua personalidade difícil, às suas simpatias políticas, a delações e divergências com o conselho sobre a direção da instituição[MAM-BA].” (LIMA, 2021, p. 268)

¹¹³ Aparentemente, a ideia da exposição partia mais do interesse de Bo Bardi do que de Verger, que em carta a Bo Bardi - datada de dezembro de 1964 e exibida recentemente na exposição *Pierre Verger: Percursos e Memórias* (Instituto Tomie Ohtake, 2021) - recusa a colaboração para um aparente convite da arquiteta. Verger chega a comentar sobre Ulli Beier (1922-2011), que na ocasião tinha um museu com peças africanas e poderia emprestar para Bo Bardi realizar a exposição. Não identificamos se a resposta de Verger (1964) refere-se à exposição África-Bahia ou a outra exposição que a arquiteta pretendia fazer, por não termos encontrado a carta de Bo Bardi a Verger enviada em setembro daquele mesmo ano.

¹¹⁴ Em 1962 Verger e Bo Bardi já haviam colaborado conjuntamente com a exposição Arte Africana, em parceria com o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), com o apoio de Vivaldo da Costa Lima na ocasião do I Colóquio África-Brasil (LINKE, KRUCKEN, BEZERRA, 2020).

Refluxos, de Pierre Verger. As exposições foram desenvolvidas a partir de uma curadoria compartilhada entre Bo Bardi e Verger¹¹⁵ e a mediação e contribuição de Arlete Soares e contou com o apoio da recém-criada Editora Corrupio¹¹⁶. As duas exposições paralelas faziam parte de uma mesma ação no contexto do projeto.

Mais que distinguir as duas exposições paralelas – a da Casa do Benin, em Salvador e a do MASP – é segundo Pierre Verger, o fato de a segunda ter um caráter artístico: trata-se de um trabalho premeditado, enquanto a mostra da Casa do Benin é feita de um material artesanal. (ESTADO DE SÃO PAULO, 11-05-1988)

Essa diferenciação entre uma mostra de artesanato, para se referir às peças adquiridas em mercados populares exibidas na exposição Bahia-Benin, das peças advindas de coleções etnográficas de Museus Franceses e de colecionadores brasileiros expostas no MASP, é indicativa das intenções curatoriais das mostras, pensadas como complementares. Para a exposição África Negra, buscou-se traçar um panorama da produção material africana a partir de peças advindas de museus europeus. Majoritariamente as peças foram advindas do *Musée de L'Homme* de Paris, e contou também com algumas peças do *Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie*, além de peças de colecionadores brasileiros¹¹⁷. Apesar de diversas outras exposições sobre arte africana já terem acontecido no MASP¹¹⁸, a exposição África Negra foi a mostra de arte africana do museu que teve maior repercussão (BEVILAQUA, 2018).

¹¹⁵ Apesar de Pierre Verger, no discurso proferido na ocasião da abertura da Casa do Benin, atribuir a “Mostra Bahia-Benin” (nos termos do próprio) como realizada por Lina Bo Bardi e Arlete Soares, seguimos a sugestão de Bevilaqua (2018) e optamos aqui por considerar Pierre Verger também como um dos “curadores”, uma vez que este participou ativamente da escolha e aquisição das peças em viagem ao Benin em maio de 1988. Além disso, muitas da ideia da mostra provém também das suas pesquisas anteriores.

¹¹⁶ Como apontado em Echeverria e Nóbrega (2002), a atuação da Editora Corrupio é constante. A editora foi criada em 1979 com o intuito de editar a obra de Pierre Verger, fundada por Arlete Soares e Rina Angulo.

¹¹⁷ Foram selecionadas 50 obras de colecionadores brasileiros, todas elas Iorubás (BEVILAQUA, 2018)

¹¹⁸ Desde 1953, de quando consta a primeira documentação sobre uma exposição de arte africana no museu paulista, ocorreram as seguintes exposições de arte africana: *Arte Negra* (1953), *Arte tradicional da Costa Africana* (1974), *Arte contemporânea do Senegal* (1981), *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República do Benin* (1978) e *Cultura Nigeriana* (1987). As duas últimas estabeleceram uma relação mais “direta” com o trabalho de Pierre Verger. *Da senzala ao sobrado* foi realizada a partir das pesquisas de Mariano Carneiro da Cunha (1850-1912) e contou com a exibição de fotografias de Pierre Verger, que na ocasião era professor na Universidade de Ifé, na Nigéria. Essa exposição é a primeira que privilegia a relação entre os dois lados do Atlântico (África e Brasil). Na ocasião da exposição *Cultura Nigeriana*, um ano antes da exposição *África Negra* que já se estava sendo concebida e preparada por Bo Bardi e Verger, Pietro M. Bardi, então diretor do MASP, publicou um texto na Revista Senhor (15-09-1987) intitulado *De mão dupla para a África* em que apresenta a ideia de fluxos e refluxos abordada por Pierre Verger. Não podemos esquecer que é neste mesmo ano que a editora Corrupio publicou o livro *Fluxos e Refluxos* pela primeira vez no Brasil.

Já a exposição Bahia-Benin dedicou-se a apresentar peças adquiridas em mercados populares do Benin por Pierre Verger e Arlete Soares, em viagem realizada em março de 1988¹¹⁹. Assim, as duas exposições diferenciam-se no sentido em que a exposição realizada no MASP privilegia peças de coleções europeias de arte etnográfica, apontando para a importância das mesmas para o estabelecimento da arte moderna e as possíveis ressonâncias com certa produção afro-brasileira, enquanto a exposição realizada na Casa do Benin apresenta peças de mercados populares beninenses produzidas recentemente, enfocando as proximidades existentes entre as técnicas e materiais que constituem algumas das produções de artesanato¹²⁰ africano e brasileiro.

A ideia de evidenciar a aproximação entre a cultura material afro-brasileira e a produção artística africana, especialmente da Nigéria e do Benin - também perpassa ambas as mostras. No catálogo da exposição África Negra, o impacto da “arte negra” que “revolucionou a expressão plástica ocidental” (KERTESZ, 1988, p. 3) e que “influenciou as criações de artistas como Picasso, Modigliani, Braque, Léger, entre outros” (BARDI, 1988, p. 5) é reiterada em ao menos dois textos. Indicativo por um lado, das pretensões didáticas da mostra, que buscava demonstrar ao público brasileiro a importância histórica da “arte africana” para a história da arte ocidental, sobretudo nas vanguardas¹²¹, e desse modo encontrar formas de valorização da cultura afro-brasileira, ainda bastante invisibilizada e inferiorizada pelas elites brancas do país. É na linha dessa escolha que também procura-se trazer peças de coleções etnográficas europeias.

O interesse dos organizadores da exposição África Negra por trazer peças de arte africana presentes nos principais museus de etnografia europeus pode ser notado a partir da documentação presente na Fundação Pierre Verger, em que é possível notar que Verger estabeleceu contato com alguns museus etnográficos europeus¹²², entretanto, só obteve sucesso com os dois museus franceses. A maioria das peças da exposição África Negra

¹¹⁹ Sobre as viagens do projeto Bahia-Benin, detalhamos em outra publicação. Ver em: FERES; LAGO (2021).

¹²⁰ A diferenciação entre as peças das coleções etnográficas, tratadas como artísticas, e as peças de artesanato era um discurso agenciado pelos curadores acerca da exposição, como vimos o exemplo do comentário de Verger em um dos jornais da época. É importante notar que Bo Bardi tinha uma visão bastante específica da produção de artesanato, a partir da qual, articula projetos em torno da criação do Museu de Arte Popular e de diversas exposições. A arquiteta considerava que através do artesanato era possível pensar um outro projeto de civilização, pautados em valores mais complexos que a noção estrita de arte para a racionalidade ocidental.

¹²¹ Na mesma pasta que conta a documentação referente ao Projeto Bahia-Benin, no Arquivo do Instituto Bardi, consta também o artigo *Les idées noires dans l'art moderne*, escrito por Michel Leiris, publicado na *Le Magazine/ Air France Madame*, n. 4.

¹²² Nas correspondências relativas às tratativas iniciais do empréstimo de peças para a exposição que posteriormente viria se chamar África Negra, encontramos a referência a distintos museus etnográficos europeus aos quais haveria sido solicitado empréstimo de peças, a exemplo do Museu de Tervuren (Bélgica).

adveio do *Musée de L'Homme* de Paris e a orientação curatorial e de apresentação dessas peças seguia certas acepções produzidas por estudiosos envolvidos com este Museu. No texto de apresentação das peças, publicado no catálogo da exposição (Corrupio, 1988) Pierre Verger se baseia tanto em estudos realizados por Michel Leiris e Jaqueline Delange (1923-1991) - sinalizando que estes haviam sido responsáveis durante anos pelo Departamento de África Negra do museu -, como cita as concepções de Francine N'Diaye (1928-2011), responsável por aquele departamento na ocasião da exposição. Além destes, orientam a leitura das peças realizada por Verger as produções de estudiosos franceses, como Marcel Griaule¹²³ e Germaine Dieterlen (1903-1999). Verger também menciona os estudos do professor congolês-brasileiro Kabengele Munanga, que também publica um texto no catálogo da exposição.

O texto de Munanga (1988), então diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE/USP), problematiza determinada tradição do pensamento sobre a produção material africana ocidental, sobretudo no que se refere à “origem da arte afro-negra, por eles afirmadas como mágico-religiosa” (p. 7). Apesar do texto apresentado por Verger (1988) buscar situar os objetos a partir da localidade/região de origem e a sua função/uso para as sociedades das quais provinham e da crítica estabelecida por Munanga (1988) relacionada à visão que predominantemente atribui uma dimensão mágico religiosa às produções artísticas africanas, a expografia da exposição África Negra, concebida Bo Bardi, foi compreendida como uma sugestão à forma de um terreiro de candomblé (BEVILAQUA, 2018), por ser construída através de vitrines dispostas circularmente (imagem 72). Todavia, ao contrário do que esse comentário parece indicar, a opção expográfica não busca necessariamente reiterar o discurso mágico-religioso, senão indicar um outro discurso: o da proximidade entre as peças africanas com os objetos e a cultura afro-brasileira, que pode ser vista como maior evidência no Brasil no contexto do Candomblé.

O encontro entre as visões de Bo Bardi e Verger, no que diz respeito às questões expográficas e curatoriais, parecem apresentar diversos pontos de dissonância. Ao se referir ao processo de construção do projeto, especialmente a montagem da exposição Bahia-Benin, Arlete Soares (2016) destaca que:

(...) eles (Verger e Bo Bardi) tinham pensamentos muito convergentes e ao mesmo tempo muito díspares. Porque Verger era assim didático, metodológico, preto é preto, branco é branco, azul é azul. E a Lina tinha uma coisa imaginativa, uma coisa criativa, que era o barato dela. Verger era o pesquisador, fotógrafo, detalhista. A Lina era sonho também, conhecimento,

¹²³ Marcel Griaule colaborou com a revista *Documents* e liderou a Missão Dakar-Djibouti. Sobre as diferenças e aproximações entre o pensamento etnográfico de Griaule e Verger, ver: Souty (2011).

sabedoria e sonho. Então às vezes eles entravam em atrito, porque a Lina queria botar, digamos, esse celular junto desse ipad. Ai Verger dizia: 'não! Porque o celular saiu muito primeiro, foi criado muito antes, ele tem que estar em outro contexto'. E a Lina queria passar por cima, porque ela não estava ali para fazer uma coisa didática. Ela queria uma coisa mais grandiosa (SOARES, 2016 In: ARAÚJO-FILHO, 2017, p. 194)

A oposição apontada por Soares é indicativa de um dos pontos de *fricção* em torno do projeto, que está associado sobretudo às concepções expográficas e museológicas sobre os modos de exibir e expor coleções de arte “etnográficas”. Apesar das peças que constituíram a exposição Bahia-Benin não serem necessariamente etnográficas, no sentido mais estrito, uma vez que foram comprada em mercados populares nos anos 80, o raciocínio de Verger pode ser associado à tradição de pensamento museológico que se conformou em torno do *Musée de L'homme* na França dos anos 30.

As relações entre Verger e determinadas discussões presentes no contexto de sua formação na década de 30 são emblemáticas, sobretudo no que se refere ao *Musée d'ethnographie du Trocadéro*, o seu processo de reformulação a partir de 1927, e posteriormente o seu fechamento e a consecutiva abertura do *Musée de L'Homme*. Ao buscar discutir a dimensão da atuação de Verger relacionada aos Museus, a pesquisadora Thiara Cerqueira Matos (2015) ressalta que o então jovem fotógrafo trabalhou no laboratório fotográfico do *Musée d'ethnographie du Trocadéro* entre 1934 e 1937. Verger se aproximou do então vice-diretor deste museu Georges Henri Riviere¹²⁴, quando procurou a instituição no intuito de fotografar objetos da Oceania para realizar um álbum relacionado a sua viagem ao Taiti. Quando se aproxima de Riviere, é por ele convidado para expor suas fotos em uma futura exposição¹²⁵ e, posteriormente, é convidado para trabalhar como voluntário na instituição (MATOS, 2013).

Esse momento de convivência com os etnólogos do *Musée d'ethnographie du Trocadéro* que passava por uma fase de transição e viria, em 1937, a ser reaberto como *Musée de L'Homme* é fundamental na trajetória profissional de Verger. Claudia Maria de Moura Pôssa (2007) identifica três experiências como determinantes na sua formação como fotógrafo: experiências com personalidades ligadas ao surrealismo e os seus desdobramentos dissidentes, sobretudo do grupo ligado a Jacques Prévert (1900-1977)¹²⁶, um dos

¹²⁴ Ver nota 41.

¹²⁵ Algumas fotos realizadas por Verger da ilha polinésia de Rapa-Iti, compõem uma exposição organizada por Alfred Métraux sobre a ilha, com colaboração de Verger, no Museu Etnográfico do Trocadero. As 48 fotografias tiradas no contexto da viagem à Polinésia serão posteriormente publicadas no álbum *South Sea Islands* (1937) (SOUTY, 2011).

¹²⁶ A autora aponta que a influência de Prévert é bastante impactante no momento em que Verger se iniciava na fotografia, que passaria a conviver com o correlato Groupe Octobre (PÔSSA, 2007)

colaboradores da revista *Documents* e dissidente da ideias de Breton; a convivência com os etnólogos ligados ao *Musée d'ethnographie du Trocadéro* e a sua participação em grupos de artistas gráficos, arquitetos e fotógrafos de estúdios, relacionados com outra variante da vanguarda francesa, a *nouvelle vision* (PÔSSA, 2007). Os dois primeiros contextos de formação em que o etnofotógrafo esteve inserido são para nós de particular interesse, uma vez que desvelam linhas que conectam determinados pensamentos *limiaries* das vanguardas francesas do entre-guerra e a sua interrelação com a trajetória do fotógrafo.

Mais do que compreender essas relações a partir da perspectiva da formação individual ou como influências artísticas e estética em Verger, sugerimos aqui pensá-las como um ponto de contato entre *limiaries*, ou ainda, olhar para as discussões em torno do Projeto Bahia-Benin, sobretudo as suas exposições, como um momento em que *sobrevivências* dessas ideias aparecem e provocam outros desdobramentos no contexto brasileiro e baiano. Dessa forma, podemos pensar essas relações entre Pierre Verger e o contexto francês mais como um sintoma, como uma pista, uma vez que a perspectiva que adotamos e desenvolvemos nesta dissertação, e que acreditamos serem correlatas (em algum grau) do próprio pensamento de Verger, considera a complexidade do trânsito de ideias a partir de *linhas de força*, ressonâncias, *sobrevivências*, mais que influência ou formação, o que nos parece aportar certa redução individualizante de ideias complexas.

Desse modo, podemos notar que diversas linhas se desdobram dessas relações com o entre-guerras francês. A reformulação do *Musée du Trocadero* é emblemática, pois uma série de ideias estavam sendo gestadas. Verger atua neste museu justamente nesse período em que a sua reestruturação era empreendida por Riviere, então vice-diretor do museu, e pelo seu então diretor, Paul Rivet. Nesse momento a questão do documento antropológico, da coleta de objetos etnográficos, da sua conservação e modos de exibição estavam bastante em voga (HOLLIER, 2018). Foi também nesse contexto que Verger conheceu Alfred Métraux, com quem a partir de 1947, passaria a estabelecer correspondências intensas, tanto profissionais como pessoais¹²⁷.

O pesquisador Washington Drummond (2009) dedica-se a reconhecer relações entre Verger e certos valores e ideias do surrealismo, sobretudo nas fotografias urbanas de Salvador.

¹²⁷ Verger chega a dizer que foi o próprio Métraux que o contou que ele estava fazendo etnografia, quando este se considerava apenas um fotógrafo desprezioso (SOUTY, 2011). Métraux e Verger estabeleceram diversas interlocuções, compartilharam temas e interesses de pesquisas, chegando a realizar pesquisas de campo conjuntamente. Sobre as relações entre Verger e Métraux Ver LUHNING (2012). As correspondências entre Verger e Métraux também foram publicadas: MÉTRAUX, Alfred; VERGER, Pierre. *Le Pied à l'Étrier. Correspondance 1946-1963*. Org. Jean-Pierre Le Bouler. Paris, Jean Michel Place, 1994.

Segundo o autor, apesar de Verger afirmar que as ideias do surrealismo quase não o tocavam, é possível reconhecer diversas linhas que conectam determinadas conformações dos pensamentos surrealistas com a sua produção. “Como ignorar nas próprias formulações estéticas em torno da fotografia ou mesmo do itinerário biográfico de Verger, como de todos que se descobriram artistas sob a ascensão da vanguarda surrealista, as concepções centrais do movimento?” (DRUMMOND, 2009, p. 66). O autor ainda aponta que a visão de etnografia de Verger estabelece mais interlocução com o “surrealismo etnográfico” postulado por James Clifford (2002) do que com uma etnografia mais “clássica”. Drummond (2009) chega até mesmo a comparar a experiência de Verger às experiências de Leiris com a sua “África fantasma” e o “México delirante” de Antonin Artaud¹²⁸.

Verger, assim como fez Flavio de Carvalho em um período próximo, selecionou das ideias surrealistas o que mais lhe interessava, abandonando determinadas ortodoxias do movimento que havia se iniciado. É nessa direção que Pôssa (2007) aproxima Verger dos dissidentes do surrealismo, muitos dos quais se articularam na revista *Documents*. A despreziosidade do ato de fotografar e a dimensão de capturar o acontecimento puro para além da percepção ou da consciência, vai ao encontro da ideia da despreensão à maneira das deambulações surrealistas. Entretanto, apesar de grande parte da bibliografia crítica sobre Verger enforçar essas relações a partir da sua produção fotográfica, podemos entrever uma dimensão mais ampla que conecta-o a certa postura etnográfica que perpassa desde o “método” de fotografar até os seus estudos históricos, etnológicos e ainda museológicos. A ressonância desses pensamentos em relação à exposição de acervos “etnográficos”, como é o caso das exposições África Negra e Bahia-Benin, também são indicativas dessa relação.

A ambiguidade apontada por Clifford (2008) em relação aos valores de determinado surrealismo etnográfico no que diz respeito ao interesse pela simultaneidade, pelo acúmulo e pela disposição ao acaso do surrealismo – à imagem do modo como o *Musée du Trocadero* se organizava e que coaduna, em certo grau, com o próprio modo de organização da revista *Documents* – em contraposição a ideia de uma expografia mais didática, que contextualizava os objetos a partir do seu lugar de origem e do seu contexto social, com um sentido próximo à concepção de certo “humanismo progressista” adotado, sobretudo, na linha de

¹²⁸ Antonin Artaud (1896-1948) também foi um dissidente do grupo surrealista de Breton, e desenvolveu uma forma de pensamento-vida bastante singular. A trajetória de Artaud tem ressonância com diversas questões que discutimos nesta dissertação. Assim como Warburg, Artaud também viveria um embate com a instituição psiquiátrica, tendo sido internado em 1937, um ano após ter ido ao encontro dos indígenas Tarahumaras no México.

pensamento museológico do *Musée de L'Homme*, também pode ser reconhecida na própria trajetória de Verger e na sua indissociável produção.

A própria aproximação do fotógrafo com a etnografia não deixa de ser ambígua. Apesar da sua resistência inicial com qualquer tipo de academicismo e de em diversos momentos diferenciar a sua prática de pesquisa do modo geralmente realizado pelos etnógrafos, Verger se aproxima cada vez mais, ao longo de sua vida, do campo da etnografia enquanto disciplina do conhecimento. O pesquisador Jérôme Souty, no livro *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático* (2011) realiza diversas considerações sobre a singularidade do método de trabalho de Verger e as suas transformações ao longo da sua trajetória. O trabalho de Souty (2011) faz notar não só essas ambiguidades quanto a condição *limiar* possível de reconhecer em toda a trajetória de Verger. O autor busca situar o pensamento do etnofotógrafo a partir de uma intrincada relação entre a sua trajetória de vida e as suas produções, correspondências e entrevistas, visto que o seu trabalho vai muito além da sua produção escrita e até mesmo da vasta produção fotográfica. O autor aponta que o método de Verger estava bastante aliado a um olhar descompromissado e aberto aos acontecimentos e relações, marcado por uma busca incessante por se libertar dos condicionamentos provocados pela racionalidade ocidental. Esse “olhar livre” articulado a certa ideia de “fotografia pelo inconsciente” é situado pelo autor, dentre outras coisas, a certa vivência e ressonância dos pensamentos da década de 30 na França, como as reverberações do surrealismo.

Também poderíamos fazer uma aproximação entre essa prática da “fotografia pelo inconsciente” e certas experimentações criativas do grupo surrealista, que na época consistia em dar livre curso aos “automatismos” e às expressões do inconsciente (escrita automática, “cadaver esquisito”, sonho acordado etc.). Tanto que nessa época, um pouco à maneira de André Breton, Verger opõe o imediatismo da visão (o automatismo da percepção) ao aspecto premeditado, refletido do pensamento. (SOUTY, 2011, p. 24)

A experiência de Verger talvez seja uma das mais radicais no sentido da exploração da condição *limiar* de relação, entre diversas instâncias. Primeiro, no sentido do seu próprio percurso em direção às culturas africanas e afro-brasileiras, a partir de um interesse radical não apenas pela compreensão de um mundo que não era originalmente o seu, mas pela busca por se inserir dentro do universo de sentidos desses mundos¹²⁹. Em segundo, pois a partir de sua inserção, passa a se tornar um elo de ligação entre povos separados pelo processo de escravização, entre alguns africanos e brasileiros descendentes de africanos.

¹²⁹ “Eu não era um turista curioso ou um antropólogo que chegava lá cheio de papéis, fazendo perguntas sobre coisas absurdas [...] Um estudo se faz quando se vive com os outros. Quando você faz as mesmas coisas que eles, participa sem intenção de entender, aí é que as coisas ficam interessantes” (VERGER, 1994 apud SOUTY, 2011, p. 36).

Essa incursão também o colocaria em um outro *limiar*: entre a etnografia e a história. Além disso, a sua atuação como fotógrafo é emblemática, pois provoca uma abertura do campo da antropologia para a imagem, tornando-se uma importante referência para o campo da antropologia visual. Suas fotografias são correlatas da sua condição *limiar* e instauram outros *limiares*, como aqueles entre arte e documento, entre registro e produção da realidade¹³⁰.

Quando tiro fotos, não sou eu quem fotografa, é algo dentro de mim que aperta o disparador sem que eu tome realmente a decisão. Não procuro fazer um belo enquadramento; o lugar das pessoas e das coisas parece evidente no visor. Depois o clique deixa a foto em suspenso, ela só vai existir muito tempo depois, no laboratório, o momento do seu verdadeiro nascimento (VERGER, 1993 apud SOUTY, 2011, p. 20)

Souty (2011) aponta que Verger utilizava a imagem como um documento de relação, um meio a partir do qual ele realizava o trânsito entre a África e o Brasil. Não se tratava apenas de documentar com a finalidade de compilar em bibliotecas e centros de saberes¹³¹, mas para utilizá-los nos próprios contextos em que ele estava inserido. As contribuições do método instintivo de Verger, sobretudo se pensamos a partir de suas limiaridades, têm muito a agregar para as formas de produção nos mais diversos campos. Não se trata de método no sentido de um conjunto de ferramentas a serem estruturadas e aplicadas, nem mesmo a compreensão desse método como fórmula ideal de relação. Trata-se da possibilidade de compreensão da complexidade e dos trânsitos de conhecimentos e das contaminações e jogos de forças que constituem os campos dos saberes. Trata-se também do reconhecimento dessas zonas *limiares* como campos férteis, que não devem ser compreendidas a partir de uma visão linear de história nem mesmo a partir de uma leitura racionalista e cientificista.

A publicação do álbum *Dieux d'Afrique* (1954) é emblemática para compreender algumas dimensões em Verger sobre a relação entre fotografia e documento. No álbum, a montagem das imagens foi pensada cuidadosamente (SOUTY, 2011) e encadeiam-se sucessivamente e comparativamente, de modo a construir o sentido. No trabalho, Verger coloca em confronto imagens realizadas por ele no Brasil e na África, inaugurando um "método sistemático de comparação pela imagem" (SOUTY, 2011, p. 113) ao buscar realizar descrições "antropológicas" a partir do encadeamento de sequências visuais. "Vários procedimentos de montagem foram utilizados, como a apresentação de dípticos em páginas dupla (imagem 65), composto de uma foto africana e uma brasileira" (idem, p. 116). Em outros momentos,

¹³⁰ Ainda podemos notar um outro *limiar* bastante emblemático em sua trajetória, relacionado ao seu processo de iniciação no candomblé, na Bahia e no jogo de Ifá, em Keto. Ver: Souty (2013).

¹³¹ Aliás, o autor ressalta a resistência crítica de Verger em relação à escrita e a produção do conhecimento acadêmico.

diversas operações de aproximação e contraposição das imagens são realizadas, de modo a demonstrar semelhanças e recorrências entre os cultos realizados no Brasil e na África.

Essa obra, além de um importante papel e uma abertura de caminhos no campo da antropologia (e das práticas artísticas *limiaries*), também tem uma característica fundamental de restituição do conhecimento. Assim como já era corrente no 'método' de Verger utilizar as imagens como meio de interlocução com os contextos as quais ele se relacionava (africanos e brasileiros), essa obra circulou no contexto do candomblé baiano, contribuindo com certos processos de reconhecimento e reconexão com um passado de um povo brutalmente interrompido (SOUTY, 2011). De certa maneira, essa obra é indicativa dos *limiaries* entre ciência, estética e práticas artísticas presentes na obra e trajetória de Verger. Além disso, coloca uma inflexão entre o documental e o artístico, revelando sua indissociabilidade, à medida em que não se tratava de qualquer ideia de documento, senão aquela capaz de provocar relações, de se relacionar com dimensões sensíveis, não racionalizáveis. Para Verger, as imagens ultrapassam aquilo que os olhos podiam ver e a percepção ocidental poderia compreender.

De alguma maneira Pierre Verger esteve às voltas na questão das *sobrevivências*, no sentido warburgiano, manifestadas aqui de maneira distinta de como rastreou o pensador alemão. As *sobrevivências* as quais Verger encontrou, no candomblé baiano e na própria cidade de Salvador, eram da civilização africana. Não se trata exatamente do reconhecimento das configurações afetivas que se manifestam para além das heranças, atreladas a dimensões mnemônicas e tectônicas, no pensamento ocidental, como em Warburg. Mas, trata-se da *sobrevivência* de um povo e de um saber violentado pelo processo histórico de escravização. Uma espécie de *sobrevivência* da cultura à barbárie, atravessada por conexões entre forças da natureza e as suas respectivas manifestações na forma dos seus Deuses. De alguma maneira, Verger procura reconhecer essas *sobrevivências* em diversas dimensões: histórica, política, cultural, antropológica, estética, espiritual etc.

A pesquisa histórica realizada por Verger e publicada na França pela primeira vez em 1968, sob o título de *Flux et reflux de la traite des nègres entre le golfe de Bénin et Bahia de todos os santos*, também busca compreender, a partir dos documentos históricos, nuances dessas relações, a fim de rastrear algumas dessas *sobrevivências*. É curioso notar, que no contexto desta publicação, os documentos históricos também são tratados a partir de um modo de exibição específicos, montados de modo a estabelecer ressonâncias e produzir um sentido narrativo. Mais até do que a própria escrita, a montagem do livro é significativa e se

configura como uma espécie de mapa de relações e da localização de determinados documentos, utilizados por muitos historiadores posteriormente¹³².

O que Verger reconhece, e que parece colaborar com uma hipótese já bastante compreendida e elaborada pelos descendentes de africanos na Bahia, é o modo de manifestação dessas *sobrevivências*, que ultrapassa a dimensão humana e que, de alguma maneira, poderiam encontrar-se imantadas a partir de documentos e imagens. É significativo notar que assim como Warburg (2015) estava diante de uma época de “declínio caótico” (p. 262) e a iminente barbárie do nazi-facismo rondavam a Europa, Verger se depara com o resquício de outra barbárie, a da escravização. Obviamente, as diferenças não são só de contexto, mas também de posição. Verger se tornaria o “mensageiro entre dois mundos”¹³³ que, apartados pela barbárie, ainda hoje vivem as conseqüências, sobretudo do apagamento e alienação radical do passado como forma de dominação.

Na divergência apontada por Arlete Soares¹³⁴ sobre os modos de apresentação dos objetos na exposição Bahia-Benin, parece que, implicitamente, o conflito está relacionado a determinada racionalidade museológica mais aliada ao pensamento humanista-progressista (CLIFFORD, 2002) da museologia francesa. Isso também fica explícito no próprio texto apresentado por Verger no catálogo da exposição África Negra. Ambas as exposições contaram com exibições de fotografias de Verger, o que não apenas fortalecia o discurso das ressonância da produção material entre a cultura afro-brasileira e da costa africana, como aliava-se a certa estratégia corrente no campo da museologia, que as fotografias funcionassem como documentos de contextualização dos objetos etnográficos¹³⁵.

O choque das ideias de Verger com o pensamento expográfico de Bo Bardi é instigante, uma vez que a arquiteta já havia desenvolvido uma forma bastante singular de pensar a expografia, destacada pela historiadora da arte Vera Pugliesi (2017) como “manifestações artísticas de um pensamento teórico”. Pugliesi (2017) se debruça sobre o método expográfico da arquiteta no contexto do seu projeto para o MASP, a partir da proposta dos “cavaletes de cristal”, e busca reconhecer as transparências, opacidades e genealogias no

¹³² Ver comentário do historiador João José Reis (2021), no lançamento da 2ª edição da publicação de Fluxos e Refluxos (2021). Acessar em: <https://www.youtube.com/watch?v=mwAtISm1SIU>

¹³³ Termo em referência ao documentário *Pierre Fatumbi Verger: um mensageiro entre dois mundos* (1998) dirigido por Lula Buarque de Holanda.

¹³⁴ Em referência a citação da página 152.

¹³⁵ Em uma matéria da Revista Veja (18/05/1988), tem-se a informação que 150 fotografias de Pierre Verger integraram a exposição África Negra. A exposição Bahia-Benin, também contou com fotografias de Verger no primeiro andar da Casa do Benin. Não temos informações de quantas fotografias integrou a exposição Bahia-Benin e nem acesso a quais fotografias foram exibidas em ambas as mostras.

pensamento de Bo Bardi. Pugliese (2017) sugere que a proposta da arquiteta, se a tomarmos a partir de certos pressupostos epistemológicos, buscava desierarquizar cronologicamente a própria história da arte, buscando assim romper com alguns preconceitos decorrentes desse modelo de pensar/expor a história da arte ocidental. A autora ainda sinaliza que esse movimento está diretamente relacionado ao interesse de Bo Bardi pelo "popular" e "primitivo" como uma espécie de fonte para um novo começo¹³⁶.

O interesse de Bo Bardi pelo popular e pelo primitivo se relaciona com uma leitura singular, que encontra nessas chaves a possibilidade de pensar uma outra ideia de civilização. Para Bo Bardi a civilização compreendia toda a atividade prática humana, suas técnicas e modos de fazer (BO BARDI, 1993). A partir disso, ela buscava sustentar um projeto que não pensasse o popular em oposição ao moderno e muito menos a partir de uma ideia de moderno que "destrói" ou supera o popular. É interessante reconhecer como essa visão de Bo Bardi sobre o popular, dentre outros vetores, implicava na construção da proposta expográfica do MASP, ainda mais se consideramos o que Pugliesi (2017) sugere, no sentido de pensar a expografia de Bo Bardi para além da sua intencionalidade consciente, colocando a questão: "Deste modo, seria possível compreender essa expografia como uma materialização poética de certa concepção de história da arte?" (p. 148). E nós acrescentaríamos: essa concepção de história da arte não seria devedora das práticas e modos de fazer (das civilizações, nos termos de Bo Bardi) que compunham o escopo daquilo nomeado como popular e primitivo e que a arquiteta tivera contato?

Apesar de Pugliese (2017) não abordar as expografias de Bo Bardi em que ela trabalha com peças de artesanato produzidas no Brasil, é possível encontrar algumas recorrências no procedimento analisado pela autora em relação à expografia do MASP. Certamente, a questão principal colocada por Pugliesi (2017) - a partir do pensamento de Bo Bardi¹³⁷ - da desierarquização e da inflexão quanto à cronologia linear no campo da história da arte, não cabem nesses outros contextos. Ainda mais se considerarmos que as produções de arte extra-europeia - sobretudo quando expostas e colecionadas em contextos ocidentalizados - tradicionalmente têm sido exibidas sem serem datadas nem identificadas a partir de

¹³⁶ A autora faz esses apontamentos a partir de ANELLI (2009). Ver: ANELLI, R. L. S. O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte. In: Vitruvius. São Paulo, 112.01, ano 10, set. 2009. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22>, acessado em 3 de novembro de 2021.

¹³⁷ "O fim do museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre a obra antiga e uma obra de arte moderna. No mesmo objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação." (BO BARDI, 1950 apud PUGLIESI, 2017, p. 154)

cronologia ou autoria. Entretanto, haveria certo modo de disposição e de forma de pensar por associação, por simultaneidades, na forma de compreensão e no trato dos objetos que seria comum entre as diversas expografias realizadas pela arquiteta. Essa maneira pode ser vista na expografia da Casa do Benin, ainda hoje, e que foi formulada originalmente para a exposição Bahia-Benin. Sobre a exposição África Negra, a questão da simultaneidade e do percurso do visitante também parecem ser importantes, o mobiliário e a forma de pensar o espaço expográfico também se assemelham com o mobiliário pensado para a exposição Bahia-Benin e com os outros mobiliários expositivos desenvolvidos pela arquiteta em exposições anteriores, especialmente o próprio mobiliário dos cavaletes de cristal desenvolvido para a exibição de esculturas no MASP (FERES, 2021)¹³⁸.

Ao propor uma leitura da referida expografia, Pugliese (2017) associa o pensamento expográfico de Bo Bardi à ideia de “mesa de montagem” proposta por Didi-Huberman (2010), que por sua vez é devedora da ideia do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Essa associação nos parece pertinente para indagamos: não teria nesse pensamento expográfico da arquiteta, assim como em Warburg, uma perturbação ou inquietação das impurezas antropológicas?

A relação de Bo Bardi com a arte popular indica algumas recorrências interessantes. Homem de Melo (2014), ao olhar para a trajetória de Bo Bardi, tanto nas experiências expositiva dos anos 50 e 60 quando no projeto de exposição *Mil Brinquedos para a criança brasileira*, realizado do Sesc Pompéia na década de 80, aponta que

Se tivéssemos que sintetizar os princípios de linguagem que regem essas exposições, a própria Lina a forneceria: é o “enfeite de parede” coletado em uma de suas incursões pelo interior do país. Esqueça os possíveis significados e olhe só para o conjunto: uma reunião caudalosa de imagens convivendo no mesmo espaço. O acúmulo usado como estratégia expositiva já está presente desde a mostra Nordeste, realizada em 1963. Ela se repete em 1969, desta vez em A mão do povo brasileiro. As feiras populares são mencionadas por Lina como fontes inspiradoras desse procedimento. De fato, nessas exposições ela dá a impressão de ter mergulhado no universo das manifestações populares e voltado de lá com o lema anterior agora invertido: agora, “mais” é mais. O cartaz Circo do Piranha também foi coletado por Lina em suas andanças sertanejas. Os traços genéticos são semelhantes: a tipografia rústica combinada a um bloco de imagens justapostas, ao modo de carimbos. (p. 56)

Esse princípio que rege determinado pensamento expográfico da arquiteta, também pode ser encontrado na sua produção gráfica, sobretudo nos diversos cartazes que desenvolveu

¹³⁸ Uma análise sobre a relação entre a expografia da Casa do Benin com a dos cavaletes de cristal é proposta no artigo Expografia da Casa Benin: reflexões sobre as operações expositivas de Lina Bo Bardi (FERES, 2021).

(HOMEM DE MELO, 2014). Haveria um interesse e até mesmo uma pesquisa (presente no pensamento de Bo Bardi) sobre determinadas configurações de linguagem daquilo que era considerado 'popular', e esse princípio está intrinsecamente relacionado com essa linguagem. Em um "enfeite de parede" (imagem 75) adquirido por Bo Bardi em uma das suas excursões (etnográficas?) por algumas cidades do nordeste brasileiro¹³⁹, de autoria não identificada, é possível notar um pista desse modo de dispor elementos múltiplos arranjados em uma gramática própria, onde opera certa inventariação e associação de elementos diversos. Mais que compreender determinadas configurações e modos de construção plásticas no contexto do nordeste brasileiro apenas como um princípio compositivo, interessa também pensá-las como a manifestação de um pensamento. E assim, poderíamos nos indagar: qual a relação desse pensamento tido como popular com o pensamento de Bo Bardi sobre história da arte, sobretudo aquele manifestado nas suas expografias e produções gráficas?

Esses princípios ainda podem ser relacionados, em diversas dimensões, com certo modo de proceder surrealista, sobretudo no que se refere a justaposição, simultaneidade e montagem associativa a partir de aproximações e diferenças. Há uma conjuntura genealógica mais complexa que informa o "método" de Bo Bardi¹⁴⁰, mas sem dúvida, a sua experiência 'etnográfica' de incursão pelas culturas populares do nordeste brasileiro teve um impacto significativo no seu modo de pensamento. O que pode ser entendido, aparentemente, como uma inspiração, ou até mesmo como uma apropriação, de um certo modo aleatório e involuntário na exibição de objetos de artesanato compreendidos a partir de determinada acepção de popular, também não deixa de ser o reconhecimento de uma lógica, de uma forma de saber e de um conhecimento. Também pode ser pensado como uma configuração específica de pensamento presente no pensamento popular identificada pela arquiteta como profundamente moderna, em certo sentido do termo.

Jacques (2014) já havia aproximado a experiência da arquiteta brasileira em suas viagens ao nordeste brasileiro com certa "postura etnográfica" e "antropológica" recorrentemente encontradas nas vanguardas artísticas, principalmente no surrealismo.

¹³⁹“Bo Bardi “chamava de excursões técnicas as idas às cidades do Recôncavo Baiano, como Maragogipe e Santo Amaro. No seu roteiro estavam também deslocamentos mais longos, como para Feira de Santana, Paulo Afonso, Cipó, Serrinha, Santa Teresinha, Amargosa e Concestas. Na zona do rio Peixe, no município de Ipirá, adquiriu roupas de vaqueiro, sandálias e artigos de couro em geral. Da cidade de Barra vieram moringas, potes de cerâmicas, bonecas de pano e redes de dormir” (PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 33)

¹⁴⁰ Pugliesi (2017) relaciona a operação realizada pela arquiteta com determinadas configurações da pintura metafísica italiana, por exemplo.

A arquiteta moderna, formada na Itália, ao chegar à Bahia se aproxima cada vez mais da antropologia e da etnografia, passa a pesquisar de forma sistemática a cultura popular e, sobretudo, o artesanato local. Ela pratica no nordeste do país o mesmo tipo de etnografia dos antropofágos e surrealistas, deixa-se fascinar pelo Outro, pela alteridade, e busca compreendê-la in loco. Faz expedições etnográficas ao interior, pelo Recôncavo Bahiano, pelo Polígono das Secas e por algumas grandes cidades nordestinas, sempre em busca de feiras populares. Assim, ela também deambula pela primeira capital do país, Salvador. Lina Bo Bardi frequenta as feiras de artesanato popular das cidades nordestinas como os trapeiros surrealistas frequentavam os mercados das pulgas parisienses: a busca do acaso objetivo e da iluminação profana, de objets trouvés ou de trouvailles do cotidiano, como dizia oiticica. (...) (p. 204)

A autora ainda destaca que essa aproximação com a etnografia pode ser notada nos seus projetos arquitetônicos¹⁴¹ e museológicos, como é o caso da restauração do Solar do Unhão e do seu projeto de Museu de Arte Popular, que previa uma espécie de escola de arte popular. A partir das reportagens da época que apresentavam o contexto do Projeto Bahia-Benin, podemos notar que algumas dessas ideias foram retomadas. Havia um programa de oficinas de formação ministradas por mestres da cultura popular, e do lado externo da casa, alguns artistas comercializavam os seus trabalhos de artesanato (imagem 71). A proposta do projeto, em linhas gerais, era a da criação de um programa de ações que incorporasse às atividades da Casa, tanto no que se refere ao artesanato e arte, quanto à culinária, marcenaria e diversos outros saberes. No projeto arquitetônico, Bo Bardi também busca aliar certas fórmulas de conhecimento vernaculares a sua proposta moderna, provocando um diálogo bastante instigante entre restauração da arquitetura colonial, materiais e técnicas vernaculares interpretadas sob uma gramática modernista¹⁴².

De fato, é possível reconhecer a presença da questão etnográfica em toda a obra de Bo Bardi, sob diferentes perspectivas. Entretanto, a arquiteta não estabelece um contato mais direto com o campo disciplinar da etnografia ou da antropologia, como é o caso de Pierre Verger. O momento de acontecimento das exposições África Negra e Bahia-Benin, conjuga, portanto, a complexidade da trajetória dessas duas figuras e rondam em torno dessas exposições heranças de diversos pensamentos que, por algum momento, precipitaram-se e estiveram em contato. É nesse sentido que talvez seja possível compreendê-las como um ponto de convergência que não se encerra nos objetos expostos nem nas estratégias de apresentá-los, ou mesmo na sua contextualização histórica. Há diversos tempos, ideias, epistemologias que se sobrepõem.

¹⁴¹ Jacques (2015) afirma que, à sua maneira, a arquiteta realiza uma espécie de arquitetura participativa ao “fundir o projeto arquitetônico ao canteiro de obras” (p. 204), em um exercício de abertura aos saberes populares e tentativa de incorporação na gramática moderna, citando a famosa escadaria Museu de Arte Moderna em que a arquiteta se aproxima de técnicas tradicionais usadas nos carros de bois.

¹⁴² Desenvolvemos mais essa ideia em FERES; LAGO, 2021.

[sopros]

Nexos inquietantes

O antropólogo brasileiro Viveiros de Castro (2015), ao buscar construir suas “metafísicas canibais”, refere-se ao pensamento desenvolvido por Deleuze-Guattari, postulando uma espécie de antropologia da diferença, a partir da qual situa, para o campo da antropologia, alguns problemas no sentido das inflexões deleuze-guattarianas, fazendo um paralelismo entre o famoso livro publicado pelos autores, *O Anti-Édipo* (2010), com um livro apenas imaginado por ele, o *Anti-narciso*. Se escapar do mito de Édipo provocaria uma outra forma de compreender a filosofia e a psicanálise, a questão para a antropologia seria escapar do mito de Narciso, ou seja, de uma tendência de pensamento, presente sobretudo em certas correntes pós-colonialistas, que coloca o Outro como uma completa invenção ocidental, ou seja, um reflexo do próprio Ocidente que nada dizem sobre as contaminações entre alteridades.

Essa corrente de pensamento surge na antropologia justamente como uma forma de contrapor a crença de que os estudos antropológicos seriam capazes de desvelar a verdade sobre os povos estudados. Assim, contrapõe a ideia de verdade sugerindo um duplo oposto, mas sem contestar o seu estatuto: a verdade sobre o Outro seria, no fundo, uma verdade sobre si mesmo. Para ir de encontro a essas duas posições presentes no campo, Viveiros de Castro (2015) sugere um terceira via que compreende uma antropologia na qual “devolve uma imagem de nós mesmos da qual não nos reconhecemos” (MANIGLIER, 2005: 773-74 apud VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21)

Não se trata de desconsiderar os efeitos das relações de saber-poder, mas de contrapor a determinado teatro perverso, no qual o “outro” é sempre “representado” ou “inventado”, segundo interesses sórdidos do Ocidente” (idem, p. 21). Essa visão do conhecimento “ocidental” como aquele que reduz os “outros” a uma ficção do Ocidente não esconde certo paternalismo complacente (idem).

Duplicar tal fantasmagoria subjetiva por um apelo à dialética da produção objetiva do Outro pelo sistema colonial é simplesmente acrescentar um insulto a uma injúria; supor que todo discurso “europeu” sobre os povos de tradição não européia só serve para iluminar nossas “representações” do Outro é fazer de certo pós-colonialismo teórico a manifestação mais perversa do etnocentrismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21).

Nesse sentido, o autor de *Metafísicas Canibais* (2015) nos sugere uma espécie de *antropologia menor*, uma antropologia que bloqueia certos “reflexos epistemológicos” e a partir de uma “rotação de perspectiva” nos possibilitaria perguntar: em que medida “os mais interessantes conceitos, problemas, entidades e agentes proposto pelas teorias antropológicas se enraízam no esforço imaginativo das próprias sociedades que elas pretendem explicar?” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 20)

Se tomamos de empréstimo essa provocação sugerida pelo antropólogo e considerarmos a dimensão complexa dos *dispositivos* tratados por Deleuze (1996) ao lampejar sobre certa possibilidade de *linhas de fuga*, podemos sugerir que em diversos momentos houveram bifurcações inesperadas a partir das quais se faz possível rastrear uma história que traga a força de outras relações. Desse modo, propomos nesta dissertação um exercício de reconhecer alguns desses pontos e lançar perguntas e questões do modo como lidar com esses momentos *limiães*, pensados sobretudo, enquanto um modo de proceder e de lidar com a complexidade das diferenças.

Nesse sentido, as ressonâncias entre os diferentes *limiães* abordados nas cinco *nebulosas* desta dissertação são portadoras de férteis nexos, tanto no que diz respeito às formas de pensamento dos agentes envolvidos - como nos colaboradores heterodoxos da revista *Documents*, em Warburg, Carvalho (e na própria Helena Valero), Lina Bo Bardi e Pierre Verger - quanto nas presenças espectrais que se agenciam em torno desses agentes, que ultrapassam os seus próprios pensamentos e estão com que imantados em torno deles, reflexo da complexa relação entre produção de conhecimento e as relações de poder implicadas. A questão temporal e as problematizações de determinada perspectiva de tempo linear e cronológico; o desenvolvimento de "métodos" específicos de se relacionar com essa complexidade temporal; o reconhecimento da condição fragmentária e experiencial do conhecimento em detrimento de determinadas visões racionalistas e a abertura para o Outro, no sentido da alteridade, como compreensão de que as formas de conhecer ultrapassam a esfera individualizante e podem constituir um agenciamento em si mesmo, são alguns dos pontos comuns que emergem a partir da aproximação dessas *nebulosas*.

Para além dessas conexões, que ainda podem ser exploradas nas mais diferentes nuances, e que de certa forma testemunham momentos em que houve contaminações e inquietações de determinada racionalidade ocidental hegemônica, haveria outras que se dariam para além da própria agência desses sujeitos e os respectivos contextos de pensamentos. Estas estão ainda por serem rastreadas e identificadas.

Se tomarmos a relação entre as distintas imagens de danças coletivas presentes na 4ª nebulosa (imagens 50, 51 e 52), emerge-se uma problemática instigante nesse sentido. As imagens, realizadas em distintos contextos a partir de distintas culturas, assustam pela semelhança entre elas e são indicativas de diversos pontos de ambiguidades. Ambas as imagens partem de uma observação da dança, nos diferentes contextos, em que os

pensadores viajantes tomaram contato. Esse interesse pela dança é característico, uma vez que a partir desta parece apresentar-se um importante contraponto ao modo como a cultura ocidentalizada trata a produção artística e também o próprio pensamento racional. A imagem 50 foi realizada por Warburg, em 1895, na sua experiência em Orabi, a 51 foi realizada por Carvalho, em 1956, no contexto da sua expedição ao Araguaia e a terceira foi realizada no contexto da Missão Dakar-Djibouti, em 1934, e foi publicada na edição francesa da *África Fantasma* de Michel Leiris.

A semelhança entre elas poderia ser compreendida como um modo de olhar específico, que informava determinados viajantes interessados. Entretanto, se tomamos a provocação de Viveiros de Castro (2015), em considerar que haveria uma contaminação que ultrapassa a perspectiva de que a produção sobre as culturas europeias são produtos narcisístico do próprio Ocidente, a semelhança entre essas imagens podem indicar um nexos mais inquietante: teriam essas diferentes culturas uma relação entre os seus modos de pensamento manifestadas nas suas respectivas danças? Não se trata de retornar a uma visão primitivista que busca aproximar o extra-europeu e reduzir a sua complexidade e singularidade, mas em situar um outro problema: haveria a *sobrevivência* de uma fórmula de afeto (nos termos warburgianos) que se daria a ver nesses contextos?

Se coadunamos com essa hipótese, abre-se uma problemática ainda mais ampla, uma vez que esta revela uma impureza fundamental, que coloca em xeque a própria oposição maniqueísta entre o que chamamos de pensamento ocidental e outras racionalidades e epistemologias. Além disso, haveria distintos mecanismos que 'preservariam' determinadas forças, determinados gestos, determinadas configurações de afeto, nas mais diversas sociedades. Isso não indicaria a preservação de um saber que de alguma forma a racionalidade ocidental hegemônica perdeu ou não conseguiria mais lidar? Não se trata de uma leitura formalista das imagens, senão, de compreender a semelhança como um sintoma de nexos inquietantes, que abrem problemáticas ainda por serem observadas.

Um outro nexos que emerge nessa pesquisa como problemática e abre uma série de questões se relaciona a conjugação entre determinadas sensibilidades que ligam dimensões psíquicas a determinados modos de se relacionar com a alteridade. Essa questão, parece nos apontar em direção a dimensão do procedimento, como um conjunto de práticas que conectam esferas entre subjetividade, história e cultura e também aponta formas específicas e ressonantes de conhecer e se relacionar com o mundo. Nessa direção, esse estranho nexos que emerge das relações entre antropologia, psiquiatria, etnografia e psicanálise nos

aponta para um campo de investigação fértil ainda por serem desenvolvidas, se consideradas a partir de determinadas zonas *limiaries* conformadas entre esses campos.

Ao invés de apresentar conclusões ou um fechamento, propomos ao fim, a provocação sobre estranhos e inquietantes nexos, espécie de relações imantadas que adentraram em determinadas narrativas históricas e exercem sobre nós um verdadeiro fascínio. Essa força, com curvas de visibilidades variantes - ora bastante opacas, ora flamejantes - é também nossa aposta política, no sentido de que é possível estabelecer com elas alianças imprecisas e situadas, que nos arremesse de volta a nós mesmos de modo que não nos reconheçamos.

Em algumas experiências, que aqui chamamos de *limiaries*, em que ocorreram o contato entre diferentes epistemologias e formas de pensamento, o próprio modo de pensar ocidentalizado - se é que é possível ainda falar nesses termos - seria devolvido de forma irreconhecível, anômala e impura. Esses pensamentos e práticas conformadas a partir dessas situações *limiaries*, guardariam, portanto, algumas presenças espectrais. O resultado do contato entre as diferenças não poderia ser justamente um resultado frágil, impuro e sempre pouco visível? Haveria uma espécie de contra-golpe, uma contaminação recíproca, onde o Outro supostamente dominado e capturado, ou ainda, projetado a partir de determinados imaginários, se manifestasse enquanto presença perturbadora das estruturas das relações postas? O que seria o olho do crocodilo senão um resquício dessa presença? O que, ali, de fato nos olha?

Certamente olhar a partir dessa perspectiva impõe uma tensão complicada, uma vez que não se trata de desconsiderar os efeitos nefastos operados pelo próprio *dispositivo* expedicionário, senão buscar reconhecer momentos *limiaries* e que as relações se deram de outra maneira, rastrear as *linhas de fuga*, ainda que a partir de pequenas fissuras. Ou apenas reconhecer e se conectar com forças espectrais que atravessam os tempos e constituem os saberes hegemônicos à sua própria revelia.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que é um dispositivo?*. Tradução: Nilcéia Valdati. Ilha de Santa Cartarina: Outra travessia 5, 2005.
- AGAMBEN, G. *Aby Warburg e a ciência sem nome*. In: Revista Arte&Ensaio, n. 1. Rio de Janeiro, 2009.
- Aimé Césaire, *le masque des mots* (1990). Direção de Sarah Maldoror. Vídeo. Monteur. Edité par La sept. Martinique ; RFO (45 min)
- ANDRADE, M. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria de Cultura, Esportes e Tecnologia, 1976
- ANDRIOLO, A. *A questão da alteridade no “primitivismo artístico”*. Anais do II Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP, 2006.
- ANELLI, R. *O Museu de Arte de São Paulo: o museu transparente e a dessacralização da arte*. In: Vitruvius. São Paulo, 112.01, ano 10, set. 2009. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22>. Acesso em: 10/11/2021.
- ARAÚJO FILHO, J. J. *África seja aqui: as casas do Benin, Angola e Nigéria na Cidade do Salvador e suas representações de culturas africanas*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2017.
- BARDI, P. M. *África Negra*. São Paulo: Corrupio, 1988.
- BARDI, P. M. *Mão Dupla para a África*. Revista SENHOR (15-09-1987).
- BARRENTO, J. *Walter Benjamin: Limiar, Fronteira e Método*. Olho d'água, São José -do Rio Preto, 4(2): 1-115, Jul. – Dez./2012
- BATAILLE, G. *Documents: George Bataille*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.
- BENJAMIN, W. *Imagens de Pensamento. Rua de Sentido Único. Infância Berlinense:1900*. Tradução. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BENJAMIN, W. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte, Autêntica, 2011.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BEVILAQUA, J. *Arte Afro-Brasileira e as coleções de arte africana do MASP*. Palestra realizada no programa MASP Professores em 10/3/2018. São Paulo, 2018.
- BIOCCA, E. *Yanoáma: del racconto di una donna rapita dagli Indi*. De Donato Editore. Bari, 1965.
- BO BARDI, L. In: FERRAZ, M. C. (Org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.

- BONAN, A.; REZENDE, R. (orgs.). *Flávio de Carvalho Expedicionário*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.
- CARVALHO, F. *A única arte que presta é a anormal* (1936). In: MATTAR, Denise (Curadora.). *Flávio de Carvalho. 100 anos de um revolucionário romântico*. Rio de Janeiro: CCBB, 1999.
- CARVALHO, F. *Experiência n.2: realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência* (1931) . Rio de Janeiro: Nau, 2001.
- CARVALHO, F. *Os ossos do mundo* (1936). São Paulo: Antiqua, 2005.
- CLASTRES, P. *A sociedade contra o estado*. Tradução: Bernardo Frey. Porto: Afrontamento, 1979.
- CLASTRES, P. *Uma etnografia selvagem*. In: *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. Publicado em 1980. Tradução: Paulo Neves. Cosac & Naify, 2004.
- CLASTRES, P. *Une ethnographie sauvage*. In: *L'Homme*, 1969.
- CLIFFORD, J. *Sobre o surrealismo etnográfico* (1981). In: *A experiência etnográfica. Antropologia e Literatura no século XX*. (Organizado GONÇALVES, José R.). Rio de Janeiro. Ed.UFRJ, 2008. p 132-178.
- COUTO, I. H. P. *Armazém da Memória da Seção de Estudos do Serviço de Proteção aos Índios – SPI*. Tese (Doutorado em Memória Social) – Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- DA MATA, L. C. I – *Genealogia e primitivismo no mundo perdido brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*. Tese (doutorado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, 2013.
- DA MATA, L. C. II – *Genealogia e primitivismo no mundo perdido brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*. [Transcrição da série Os gatos de Roma / Notas para a reconstrução de um mundo perdido] Tese (doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução: Luiz B. L. Orlandi. — São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELEUZE, G. *O que é um dispositivo?*. Tradução: Rui de Souza Dias . Lisboa: Vega, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe. Ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Tradução: Caio Meira e Fernando Sheib. Rio de Janeiro, Contraponto, 2015 [1995].
- DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas, como llevar el mundo auestas?*. Madrid: Museu Reina Sofia, 2010.
- Documents* (reimpressão em fac-símile). Paris: Jean Michel Place, 1991 (2. v.)

- DRUMOND, W. L. L. *Pierre Verger: Retratos da Bahia e Centro Histórico de Salvador (1946 a 1952) – uma cidade surrealista nos trópicos*. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia – Faculdade de Arquitetura. Salvador, 2009.
- EICHEVERRIA, R.; NÓBREGA, C. *Pierre Verger: um retrato em preto e branco*. Salvador: Corrupio, 2002.
- EINSTEIN, C. *Documents: Carl Einstein*. Tradução: Takashi Wakamatsu. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2019.
- ESTEVES, N. *Fuga ao gentil de gravata. Última experiência do excêntrico milionário paulista*. ESTADO DE SÃO PAULO, 11-05-1988.
- ESTEVES, N. *Tiros a Esmo na Selva: Flávio Ficou Louco de Amor e Ciúme Pela Falsa “Deusa Branca”*. In: Última Hora, 19/12/1958.
- FERES, L.; LAGO, L. *Casa do Benin na Bahia: projetos memórias e narrativas*. Salvador: Pinaúna, 2021.
- FERES, L. L. R. *A expografia da Casa do Benin: reflexões sobre as operações expositivas de Lina Bo Bardi*. Anais do 30º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2021.
- FERRAZ, M. C. (editor). *Lina Bo Bardi*. 2nd ed. Instituto Bardi/ Casa de Vidro; Romano Guerra Editora, 2018.
- FOSTER, H. *O artista como Etnógrafo*. In: Revista Arte&Ensaio, n.12. Rio de Janeiro, 2005.
- FOUCAULT, M. *Subjetividade e verdade*. In: FOUCAULT, Michel. Resumo dos cursos do Collège de France (pp. 107-116). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- FOUCAULT, M. *A vida dos homens infames (2003)*. In: FOUCAULT, Michel. Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização (1930)*. In: S. Freud, Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, Trad., Vol. 21, pp. 67-150). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FUENTES, E. *Introducción (1982)*. In: VALERO, Helena. Yo Soy Napeyoma: Relato de una mujer raptada por los indígenas yanomami. Fundación La Salle de Ciencias Naturales. Editorial Texto, Caracas, 1984.
- GAGNEBIN, J. M. *Entre a vida e a morte*. In.: OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina e CORNELSEN, Elcio, (orgs). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- GIL, G.; RISÉRIO, A. *O Poético e o Político e outros escritos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- GOLDWATER, R. *Primitivism in modern art*. Cambridge/London: Belknap Press of Harvard University, 1986.

GRANÉS, C. *La revancha de la imaginación : antropología de los procesos de creación : Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. R.B Servicios editoriales: Madrid, 2008.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

HOLLIER, D. *O valor de uso do impossível* (1991). In: BATAILLE, Georges. Documents: George Bataille. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

HOMEM DE MELO, C. *Lina: uma gráfica a contrapelo*. In: Maneiras de Expor: arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. (curadoria de Giancarlo Latorraca). São Paulo: Museu da Casa Brasileira, 2014.

JACQUES, P. B. *Elogio aos Errantes*. Salvador: EDUFBA, 2014.

JACQUES, P. B. *Fantasma Modernos : montagem de uma outra herança*. v. 1. Salvador: EDUFBA, 2021.

JACQUES, P. B.. *Pensamentos selvagens : montagem de uma outra herança*. v. 2. Salvador: EDUFBA, 2021.

KERTESZ, M. *África Negra*. São Paulo: Corrupio, 1988.

KOOP, J. B.. ALBINATI, M. L. *Políticas Culturais de Salvador na Gestão Mário Kertész (1986-1989)*. Salvador: I Enecult, 2005.

LEIRIS, M. A *África fantasma*. Tradução: André Pinto Pacheco. São Paulo: CosacNaify, 2007.

LIMA, Zeuler R. *Lina Bo Bardi: o que eu queria era ter história*. Tradução: Cristina Fino, Teté Martinho (em colaboração com o autor). São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

Lina Bo Bardi. *Tupí or not tupí*. Brasil, 1946-1992 [cat. expo., Fundação Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March / Editorial de Arte y Ciencia, 2018.

LUDUEÑA ROMANDINI, F. A *Ascensão do Atlas. Glosas sobre Aby Warburg*. Tradução: Felipe Augusto Vicari de Carli. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Bárbarie, 2017. LUZ. Vera. *Ordem e origem em Lina Bo Bardi*. São Paulo: Giostri, 2014.

MALINOWSKI, B. *Os Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultura, 1978.

MASSI, F. P. *O Nativo e o Narrativo: os trópicos de Lévi-Strauss e a África de Michel Leiris*. *Novos Estudos* n° 33, São Paulo 1992.

MATOS, T. C. *Correspondências pessoais ajudam a criar instituições: Pierre Verger, o Museu Afro-brasileiro e sua rede de colaboradores (1972-1976)*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2012.

MUNANGA, K. A *Criação Artística Negro-Africana - uma arte situada na fronteira entre a contemplação e a utilidade prática*. In: *África Negra*. São Paulo: Corrupio, 1988.

LINKE, Ines;, KRUCKEN, Lia; BEZERRA, Uriel. *Nkaringana: objetos e histórias em trânsito*. Salvador: Duna, 2020.

OPERÉ, F. *Autobiografía o Testimonio: El Cautiberio de Helena Valero en el Orinoco*. Miríada Hispánica. Virginia, 2012. pg 159-174.

PEREIRA, M. S. *Pensar por nebulosas: notas sobre um modo de pensar a escrita da história*. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (Org.) *Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar*. Salvador: EDUFBA, 2018.

PERROTTA-BOSCH, F. *Lina: Uma biografia*. São Paulo: Todavia, 2021.

PIGNATON, C. B. *Fragmentos sobre a forma e o tempo*. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia - Faculdade de Arquitetura. Salvador, 2016.

PÔSSA, C. M. M. *Imagem e alteridade: Pierre Verger nos anos 30*. Anais da ANPUH – XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – São Leopoldo, 2007.

PÔSSA, C. M. M. *O Toque Verger*. Fundação Pierre Verger, site, 2007. Disponível em: <http://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/textos-e-entrevistas-online/pesquisas-sobre-verger/o-toque-verger.html>

PUGLIESE, V. *A expografia de Lina Bo Bardi como mesa de montagem: transparências, opacidades e genealogias*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, mai. 2017.

PUPPI, S. O. F. *Lina Bo Bardi é o Museu Imaginário de André Malraux*. 9o Seminário DCOMOMO Brasil. Brasília: DCOMOMO, 2011.

QUIJANO, A. *Colonialidade do poder e classificação social*. In: Epistemologias do Sul (org. Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses). Coimbra: Edições almedinas, 2009.

REZENDE, R. *Flávio de Carvalho Expedicionário*. In BONAN, Amanda; REZENDE, Renato (orgs.) *Flávio de Carvalho Expedicionário*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.

RISÉRIO, A. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1995.

RISÉRIO, A. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio, 1981.

RIZEK, C. S. *Limites e limiares/ Corpo e experiência*. In: Redobra número 10, ano 3, Salvador: 2012.

ROLIM, I. C. P. *Primeiras imagens: Pierre Verger entre burgueses e infrequentes*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

ROSSETTE, E. P. *Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura*. Arqtextos, São Paulo, ano 03, n. 032.06, Vitruvius, dez. 2003.

SAID, E. W. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. Companhia das letras: São Paulo, 2019.

São Gabriel da Cachoeira/San Felipe (1998). Direção de Carlos Nader. Série Viagens nas fronteiras. São Paulo: Itaú Cultural (8 min).

- SLOTTERDIJK, P. *Palácio de Cristal: Por uma teoria filosófica da globalização*. Tradução: Manoel Rezende. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2008.
- SOUTY, J. *Pierre Fatumbi Verger: do olhar livre ao conhecimento iniciático*. Tradução: Michel Colin. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- STIGGER, V. *Flávio de Carvalho: arqueologia e contemporaneidade*. Celeuma: Revista da USP. São Paulo, 2014.
- STIGGER, V. *Flávio de Carvalho na Selva Amazônica*. In BONAN, Amanda; REZENDE, Renato (orgs.) *Flávio de Carvalho Expedicionário*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2017.
- TAVARES, P. *Des-Habitat*. São Paulo; N-1 edições, 2021.
- TEIXEIRA, F. C. *Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas*. História da historiografia, 05, 134-147. Ouro preto: set, 2010.
- TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: o comedor de emoções*. Campinas, SP: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- URIARTE, U. M. *O que é fazer etnografia para os antropólogos*. Ponto Urbe [Online], 11 | 2012, <http://journals.openedition.org/pontourbe/300> ; DOI : 10.4000/pontourbe.300. Acess em 14/06/2020.
- VALERO, H. *Yo Soy Napeyoma: Relato de una mujer raptada por los indígenas yanomami*. Fundación La Salle de Ciencias Naturales. Editorial Texto, Caracas, 1985.
- VERGER, P. *África Negra*. São Paulo: Corrupio, 1988.
- VERGER, P. *Dieux d'Afrique. Culte des Orishas et Vodouns à l'ancienne Côte des Esclaves en Afrique et à Bahia de Tous les Saints au Brésil*. Paris: Hartman, 1954.
- VERGER, P. *Fluxo e refluxos do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Baía de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX*. São Paulo: Corrupio/ Brasília: Ministério da Cultura, 1987.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. *O Recado da Mata*. In: KOPENAWA, Davi.; ALBERT, Bruce. A queda do céu. Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Cia das letras, 2015.
- WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Traducción: Joaquin Chamorro Mielke. Móstoles (Madrid): Ediciones Akal, S. A, 2010.
- WARBURG, A. *Histórias de fantasmas para gente grande*. (org: Leopoldo Waizbot; tradução Lenin Bicudo Bárbara). Companhia das Letras, São Paulo, 2015.
- WEINMANN, A. O. *Dispositivo: um solo para subjetivação*. Psicologia & Sociedade; 18 (3): 16-22; set/dez, 2006.
- ZANINI, W., LEITE, R. M. (Curadores). *Flávio de Carvalho*. 17a Bienal de São Paulo. São Paulo: Maria Otília Bocchini, 1983.