

# Os frutos puros enlouquecem. Percursos de arte e antropologia.

*Pure fruits go crazy. Routes of art and anthropology.*

**Chiara Pussetti**

*(PhD em Antropologia Social e Cultural, 2003, Università degli Studi di Torino). É Pesquisadora do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-IUL), membro fundador da Associação EBANO Collective ([www.ebanocollective.org](http://www.ebanocollective.org)) com experiência de docência ao nível de graduação e pós-graduação em Itália, Portugal e Brasil. Tem publicado extensivamente nas áreas da antropologia do corpo, das emoções e da arte.*

## Resumo:

Seguindo as provocações de Sarah Pink, que convida os antropólogos a um novo “engagement with the real world as social intervention” (2006, p. 81) este ensaio pretende: 1) refletir sobre a distinção disciplinar convencional entre antropologia e arte, discutindo suas razões políticas e epistemológicas; 2) reconsiderar o debate sobre a “viragem etnográfica” da arte contemporânea (Foster, 1995) para pensar a arte como forma de pesquisa e a etnografia como campo de produção e inspiração artística; 3) repensar a relação entre pesquisa etnográfica, prática artística e intervenção social, apresentando as minhas mais recentes experiências enquanto antropóloga, artista e curadora de arte pública crítica (Lacy, 1995), baseada em pesquisa de campo.

**Palavras-Chave:** Etnografia. Arte. Intervenção social. Corpo. Transdisciplinaridade.

## Abstract:

Following Sarah Pink’s proposals, which invites anthropologists to a new “engagement with the real world as social intervention” (2006, p. 81), this essay aims to: 1) reflect on the conventional disciplinary distinction between anthropology and art, discussing its political and epistemological reasons; 2) reconsider the debate on the “ethnographic turn” in contemporary art (Foster, 1995), proposing art as a form of research and ethnography as the field of production and artistic inspiration; 3) rethink the relationship between ethnographic research, artistic practice and social intervention, showcasing my latest experiences - as an anthropologist, artist and curator - of critical public art (Lacy, 1995), based on my fieldwork.

**Keywords:** Ethnography. Art. Social intervention. Body. Transdisciplinarity.

## 1. L'Imagination au pouvoir!<sup>1</sup>

*“Social anthropology is anti-art”.*

*(Gell, 1992, p.40)*

*“Este trabalho não tem nada a ver com antropologia. As peças receberam um tratamento muito estilizado, que se sobrepõe ao conteúdo, dando destaque às técnicas utilizadas e à imaginação do artista e não aos objetos etnográficos. É tudo muito trabalhado, amaneirado, acaba sendo pouco veríssimo. A técnica e o autor ficam tão presentes que ocultam a essência real do campo. Como pensam de documentar assim o trabalho de terreno? Como pensam de recolher e representar os dados como eles são? Na arte podes fazer o que bem entendes, mas na antropologia debes mostrar o contexto”*

*“Como se atrevem a pensar que isso tem a ver com a antropologia ou a etnografia? Não vejo aqui uma documentação da realidade do campo! Nada mesmo etnográfico que explique o campo. O visual deveria servir para ilustrar como as coisas são no terreno. Isso aqui é tudo assim...surreal, não é científico. Etnografia não é imaginação. A antropologia é uma ciência social, não é arte.”*

Decidi começar este texto citando dois excertos de um e-mail que recebi comentando os trabalhos de “*ethnography based art*” que estava organizando a esta altura juntamente com o coletivo que represento ([www.ebanocollective.org](http://www.ebanocollective.org)). A veemência destas críticas é certamente um bom pretexto para iniciar a nossa reflexão. Qual é a causa desta reação? O que é que realmente incomoda?

O título deste ensaio, “*Os frutos puros enlouquecem*” - primeiro verso do poema de William Carlos Williams que abre a introdução do *The Predicament of Culture* de James Clifford - responde em parte a estas perguntas e introduz metaforicamente o ponto central da questão. A loucura da qual o Williams está a falar é a perda da pureza, da autenticidade, dos núcleos duros. Uma promiscuidade que gera estranhamento e inquietação, porque no lugar da

<sup>1</sup> Célebre slogan do maio francês (1968).

segurança das rochas, restam só correntezas precárias, “fragmentos isolados” e “as essências já não existem se não como invenção política” (CLIFFORD, 1993, p.16-24). Perder os frutos puros, os sistemas claramente delimitados e estáticos, para reconhecer a existência de ambiguidades, intercepções, interstícios, gêneros confusos (GEERTZ, 1983), significa perder o centro, sem que nada o substitua para reconstruir as certezas antigas.

O desassossego aqui deriva da passagem de uma fronteira, sempre presente e incômoda, porquanto pouco explicitada: a fronteira entre arte (imaginação, criatividade, ficção) e ciência (documentação dos dados, realidade, autenticidade). Como os antropólogos sabem muito bem, as fronteiras físicas, conceituais e disciplinares são espaços perigosos e cheios de armadilhas. Atravessar os confins é sempre uma empresa arriscada enquanto a construção de barreiras e muros gera fortalezas. A consolidação do paradigma disciplinar da antropologia (assim como de qualquer outra especialidade) depende de uma série de exclusões e escolhas, neste caso relegando à condição de ‘arte’ aqueles elementos que põem em questão os fundamentos da própria disciplina e daquelas práticas de pesquisas que se realizam à margem da desordem (CLIFFORD, 1993, p.135). A introdução da arte (e portanto o artifício) no coração da antropologia quebra desde logo a “dupla ilusão do observador neutral e do fenômeno social passível de ser observado e representado” (MORPHY e BANKS, 1997, p. 13), desestabilizando barreiras e, com estas, as certezas. E esta reação à flor da pele é o sintoma deste incômodo.

A defesa da Bastilha aqui se prende com a argumentação que, para que seja realmente antropológica, a produção artística deve representar a realidade intocada, sem rearranjos de cena, sem iluminação especial, sem maneirismos, sem que o autor e as suas técnicas se tornem protagonistas, se sobrepondo assim à “vida como ela é”.

O meu objetivo neste artigo não é debater a antiga questão da legitimidade da antropologia como “ciência” – apesar de ser este um tema que continua atual, como mostra a controvérsia em torno da recente exclusão do termo ‘ciência’ na definição da antropologia pela Associação Antropológica Americana e das suas óbvias repercussões políticas e epistemológicas (Ferrari, 2011). Tampouco pretendo discutir aqui a definição do que é ciência, porque obviamente a

questão é bem mais ampla do que o âmbito deste artigo e não específica das disciplinas humanas e sociais. Ainda menos pretendo resolver temas e problemas de epistemologia e filosofia da ciência, já bastante expostos e debatidos, mas sim evidenciar o conteúdo implícito em certas afirmações sobre o que é e não é antropologia e depreender delas novas pistas para “repensar as articulações entre realismo e expressionismo” (EDWARDS, 1997, p.54).

Os métodos e as estratégias de aproximação *ao* e de transmissão *do* conhecimento são diversos e plurais e não mutuamente exclusivos. O processo de compreensão não acontece num oceano de alternativas mutuamente exclusivas (FEYERABEND, 1993, p.21), mas coloca continuamente em jogo a observação, impressão, interpretação, imitação e a experimentação. Como afirma Anna Grimshaw comentando o cinema de Jean Rouch – muitas vezes é só através da subversão das modalidades de representação tradicionais que conseguimos alcançar formas mais profundas de conhecimento e de compreensão (GRIMSHAW 2001, p.100). Existem, por outras palavras, aspectos da vida que precisam ser olhados de uma perspectiva oblíqua e retratados de forma alegórica, metafórica e visionária (ANDERSON e ANDERSON 1989, p.99). Claro que as metáforas são do autor/artista e não são dados do campo (como poderia ser de outra forma?), mas os fatos sociais não são necessariamente “verdadeiros” e as alegorias “falsas” (ASAD 1986, p.19).

A partir da crise da representação nas ciências humanas e sociais das décadas de 1980 e 1990, a ilusão de poder registrar e transcrever de forma objetiva e fiel uma suposta realidade etnográfica preservando sua autenticidade foi amplamente questionada. A antropologia começou a se afastar definitivamente da órbita das ciências exatas e das leis universais para se aproximar da literatura, da semiótica e da arte.

Depois de *Writing Culture* (CLIFFORD e MARCUS, 1986) em particular, a escrita e a autoridade etnográfica elementos como a identidade do antropólogo, a reflexividade, o gênero e o corpo, as políticas da interação e os campos de poderes, a intersubjetividade e o reconhecimento da voz dos sujeitos pesquisados e a dimensão sensorial e sensual da relação com o terreno começaram a ser questionados e a reflexão ainda continua. Uma escrita capaz de envolver o leitor

e de emocioná-lo, transmitindo *a taste of ethnographic things* (STOLLER, 1989), já não é considerada com alguma suspeita enquanto “literatura”, mas se admite que “uma antropologia que não parte os corações já não tem nenhuma razão de existir” (BEHAR 1996, p.177). Igualmente, já não é necessário que as imagens respeitem cânones realistas de veracidade para serem “testemunho bruto daquilo que acontece” (BARTHES 1987, p.135) e os documentários horrivelmente aborrecidos para dar a impressão que retratam a vida como ela é, sem vãos pindárico,<sup>2</sup> deste modo, “criar imagens que parecem reais, segundo o modelo do realismo ‘científico’ da fotografia” (MACHADO 1996, p.59) já não passa de uma escolha, uma ambição empírico-realista (EDWARDS, 2011; HAMMOND, 1998), uma manipulação, uma ficção – no seu sentido etimológico de simulação, invenção e de imaginação (CLIFFORD, 1997, p.31), mas também de ato criativo (GEERTZ, 1973, p.23), desvelando assim a vontade e as premissas epistemológicas do autor. O trabalho etnográfico reconhece o seu lado de ficção, incorporando assim legitimamente a prática artística na produção de conhecimento.

Os antropólogos começam então a experimentar formas alternativas - visuais, sonoras, plásticas e digitais – para evocar, mais do que “representar” ou “registrar”, o que surge das etnografias (relações, fascinações, contrastes) (TYLER, 1986, p.182), na zona de contato entre as práticas visuais da antropologia e as da arte contemporânea (BALMA TIVOLA, 2004).

Kiven Strohm resume muito claramente as novas possibilidades que se abrem:

Trabalhando com artistas contemporâneos, os antropólogos podem ter uma oportunidade única de se apropriar de estratégias visuais de representação que entram em rotura com as formas antropológicas tradicionais de representação. Por outras palavras, adoptando as estratégias visuais da arte contemporânea estratégias não confinadas ou sobre determinadas por formas tradicionalmente textuais de representação, a antropologia é convidada a considerar a arte como algo mais do que um objeto de pesquisa - como algo [...] através do qual é possível se abrir ao imprevisto e ao inesperado (2012, p.112).

<sup>2</sup> A expressão voo pindárico deriva do poeta lírico grego Píndaro (518-438 a.C.) e indica a projeção no mundo criativo da imaginação.

O fruto desta relação pecaminosa entre antropologia e arte é justamente a capacidade de confiar na imaginação e nas sensações, ultrapassando a dicotomia razão/emoção, que banaliza a natureza complexa dos processos de compreensão dando origem a uma ampla série de problemas metodológicos. Pelas palavras de Feyerabend (1993, p.22) “precisamos de um mundo de imaginação para poder descobrir as características do mundo real que pensamos de habitar”.

A ideia de imaginação (CARMAGNOLA e MATERA, 2008) emerge aqui para representar a relação entre o autor, o contexto e a sua produção, que se distancia do realismo para empregar a alegoria e a metáfora como formas legítimas de acessar e transmitir conhecimento. Em contraposição às inspirações realistas dos documentários, sugere Elizabeth Edwards (1997, p.58) emerge a possibilidade de ultrapassar as camadas superficiais para criar metáforas artísticas capazes de comunicar com o poder da expressividade lírica. Na imaginação, ação antes social do que individual, contam as intenções e as relações de todos os sujeitos envolvidos: o artista; os sujeitos da representação; o público a quem se destina; os atores sociais do contexto no qual a ideia nasce e se realiza.

Desta forma, o processo de compreensão é dialógico e relacional, é imaginação e projeção, é uma construção contínua e conjunta (HALL, 1997, p.27), provisória e contraditória (EDWARDS, 2011) que não representa fielmente, mas se apropria fenomenologicamente e evoca a experiência (MJAALAND, 2009). Podemos chamar esta aproximação ao conhecimento de “ressonância”, usando um conceito cunhado por Unni Wikan (1992) e depois repensado por David MacDougall (1998, p.70). *Keneh*, noção balinesa que a Wikan traduz como ressonância, refere-se a uma “sensação-pensamento”, uma aplicação simultânea de sentimento emoção e pensamento, um instrumento de compreensão que permite ultrapassar o limite das palavras para chegar a “significados que não residem nem em palavras, nem em fatos ou textos, mas que são evocados no encontro de um sujeito que está a fazer a experiência de uma outra pessoa ou de um contexto” (1992, p.463).

## À flor da pele. Corpos expostos entre arte e antropologia.

O percurso até agora traçado leva-nos a esta dupla questão: o que realmente faz o artista que desenvolve trabalho de campo e o etnógrafo que pesquisa e comunica realizando obras artísticas?

Decidi, portanto, apresentar aqui brevemente 1) duas obras de artistas brasileiras, que desenvolveram uma reflexão antropológica sobre gênero, fronteiras e percursos migratórios usando o corpo como tela; e 2) duas pesquisas que realizei como antropóloga através da prática artística, sempre tendo o corpo como núcleo central da relação. O protagonista absoluto de todos estes trabalhos é o corpo, ou melhor, a sua superfície, a pele: pintada, marcada, ferida, cortada, se constituindo por um lado como plano de experimentação artística e pelo outro como crítica social e denúncia política.

Ao trabalho das duas artistas, Letícia Barreto e Ângela Alegria, já fiz referência em dois textos dedicados a apresentar e debater os resultados da exposição “*Woundscapes. Suffering, Creativity and Bare Life*”, da qual fui, juntamente com Vitor Barros,<sup>3</sup> curadora e responsável científica (Pussetti, 2013a, 2013b).<sup>4</sup>

Traçando “*Biocartografias*” na carne, inscrevendo a pele com mapas, datas e percursos, Ângela Alegria explora a experiência pessoal da migração, cruzando as suas emoções e feridas com as vivências de outras mulheres imigrantes. As participantes foram convidadas a escreverem em seus próprios corpos datas e fatos importantes das suas vidas. A artista delinea geografias e linhas autobiográficas, fragmenta e recompõe os corpos, possibilitando diversas leituras de suas identidades e personalidades. O trabalho artístico torna-se desta forma uma importante ferramenta de pesquisa pela artista/etnógrafa, permitindo explorar e expôr à flor da pele o sentido da imigração para si própria e para as suas interlocutoras. Alegria escolhe representar os corpos (seu e das outras mulheres) despedaçados, como fragmentos de telas ou de caixa mnemónica, só reconhecíveis pelas próprias protagonistas. A prática artística permite a Alegria

<sup>3</sup> Vitor Barros é sociólogo e fotógrafo e vice-presidente da associação EBANO Collective ([www.ebanocollective.org/](http://www.ebanocollective.org/))

<sup>4</sup> A exposição contou com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia FCT, do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA), da Câmara Municipal de Lisboa, do Ministério dos Negócios Estrangeiros e da Universidade de São Paulo (USP). Inaugurou em Lisboa em 2012, para depois ser exposta em São Paulo no ano seguinte.

aceder a uma proximidade profunda com os seus sujeitos e envolver o espectador num projeto que não afirma, mas pergunta, que não mostra, mas sugere, num espaço entre o revelar e o esconder que permite contar histórias anônimas e, portanto, de todos.

Figura 1:



Leticia Barreto desenvolve um trabalho autoreflexivo apresentando em “*Estrangeiro em mim*” os estereótipos ligados à sua identidade de mulher brasileira em Portugal, frequentemente associada ao imaginário deturpado de prostituta e criminosa. A sua imagem se declina em produtos de supermercado, corpo à venda para o consumidor, que o usa sem o interrogar e sem se questionar. O corpo que Barreto apresenta é marcado pelos carimbos da polícia de fronteira, pela violência



da burocracia e reduzido a uma imagem generalista e estereotípica de “brasileira” muito distante da realidade. Embora o seu trabalho seja baseado em autorretratos e responda à “exigência ou urgência pessoal de sobrevivência emocional, de usar a arte como forma de resistência contra a opressão” (BARRETO, 2012, p.25), a autora abraça questões mais gerais sobre as identidades diaspóricas, a frequente inadaptação ao contexto de acolhimento, a invisibilidade social ou os estereótipos e preconceito de gênero. O público é constantemente desafiado por mensagens contraditórias, por provocações e frases racistas e insultuosas que marcam o corpo da artista e que ao mesmo tempo se refletem em espelhos, marcando assim também o corpo do espectador.

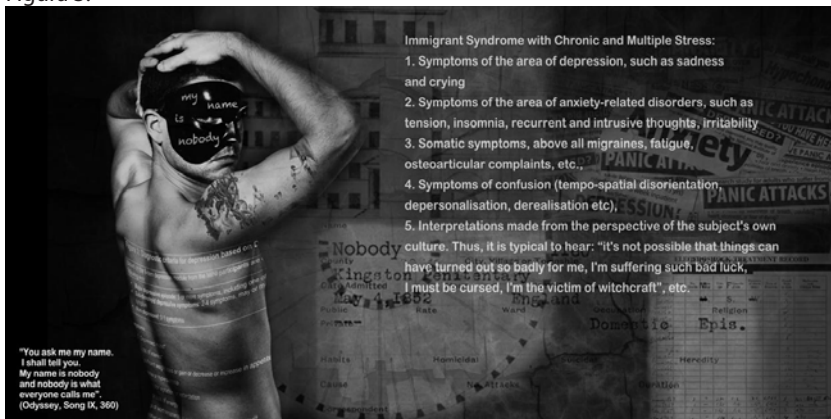
Figura 2:



O corpo é protagonista também das fotografias realizadas por Vitor Barros na base dos desenhos recolhidos durante o meu trabalho de campo com imigrantes internados no Hospital Psiquiátrico Miguel Bombarda em Lisboa. A pesquisa era dedicada a demonstrar como o alto índice de insucesso no tratamento de saúde mental com imigrantes podia ser interpretado como consequência do silenciamento da voz e do mundo imaginário dos pacientes em favor da afirmação de supostas “verdades” científicas, num contexto biomédico

ainda muito marcado por heranças coloniais (PUSSETTI, 2009a, 2009b, 2009c, 2010). A obstinação dos sintomas, inexplicável pelos médicos à luz dos tratamentos e dos remédios subministrados, torna-se aqui um ato de resistência, que transforma o corpo num manifesto político. Os pacientes psiquiátricos que participaram da realização deste trabalho traduziram seus sintomas e suas alucinações em desenhos, meio mimético e evocativo das visões e do sofrimento. Os desenhos são aqui algo mais do que o resultado da observação: eles descobrem expõem, desvendam imaginários, abrindo novos caminhos de compreensão e se tornando uma preciosa ferramenta de pesquisa e de análise (TAUSSIG, 2011). O trabalho fotográfico de Vitor Barros, “*Historias Incorporadas*”, representa aqueles desenhos, através da técnica do *body painting* e da projeção das fichas clínicas e dos diagnósticos no corpo nu dos pacientes, metáfora vivida da vida nua (AGAMBEN, 1995). A imagem é assim desprovida de qualquer indício da hospitalização, da instituição, do estigma manicomial. É o indivíduo enquanto corpo e imaginação, que preenche a cena: a sua história, o percurso das visões que desafiam os caminhos da lógica, levando o público a se perder na densidade das simbologias.

Figura 3:



Já o último trabalho que quero apresentar neste texto foi realizado por mim com a colaboração dos trabalhadores do sexo do bairro da Mouraria em Lisboa (homens, mulheres, transexuais), cuja presença é uma das características mais significativas desta zona. As suas ruelas obscuras continuam a condensar a imagem negativa de um bairro que vive de atividades ilícitas, prostituição, droga e vida boémia.

“Rua do Pecado” é uma instalação de *street art* que se insere no evento *NOOR Mouraria Light Walk*, organizado pela Associação EBANO Collective. Usando a luz como linguagem artística privilegiada e no seu sentido mais simbólico como forma de iluminar o que está na sombra este projeto identificou um amplo percurso urbano que atravessou todo o bairro, criando uma relação intensa com os seus moradores, as suas histórias e as suas memórias. Apoiando-nos numa perspectiva histórica e social, quisemos contar os lados mais invisíveis e invisibilizados deste bairro, a partir da sua própria origem estrangeira, de cidade muçulmana dentro da cidade cristã (*NOOR* em árabe significa justamente “luz”). Cada artista trabalhou na base de uma pesquisa no território, identificando com a população problemáticas e questões sociais que careciam de visibilidade. As obras realizadas no espaço da cidade, sempre através do uso da luz como forma artística principal, derivam da colaboração com os habitantes do bairro que

acompanharam a sua realização, fornecendo ideias, temas, críticas, compartilhando lembranças, mostrando o que se esconde nas sombras dos becos estreitos e reavivando a lembrança do passado mouresco<sup>5</sup>. A arte de rua é um fenômeno transitório e efêmero, que aparece, desaparece e reaparece, uma linguagem icônica que emprega um alfabeto urbano não para falar do espaço, mas para o repropôr (DORRIAN, FARRELLY e RECCHIA, 2002; HUNDERTMARK, 2004; MANCO, 2004). Uma forma de resistência cultural à hegemonia dos espaços consagrados à arte (a galeria ou o museu, “The White Cube” do qual falam O’Doherty e McEvelley) que abre a todos a possibilidade de se expressar e de expor publicamente, marcando e alterando o território com a sua presença.

A instalação por mim realizada usa outra vez o corpo como símbolo central: o corpo de plástico dos manequins das lojas, destinado ao comércio e à venda de produtos. O desafio de produzir em conjunto uma peça artística permitiu a criação de uma abertura ao diálogo e à troca de histórias quase imediata, ultrapassando as barreiras que se criam face à entrevista, ao questionário e ao pesquisador da universidade. Comecei então com os trabalhadores do sexo na rua, contando histórias de rua, na própria rua. O que estávamos a elaborar não era bem pesquisa de academia, nem arte das galerias e dos museus.

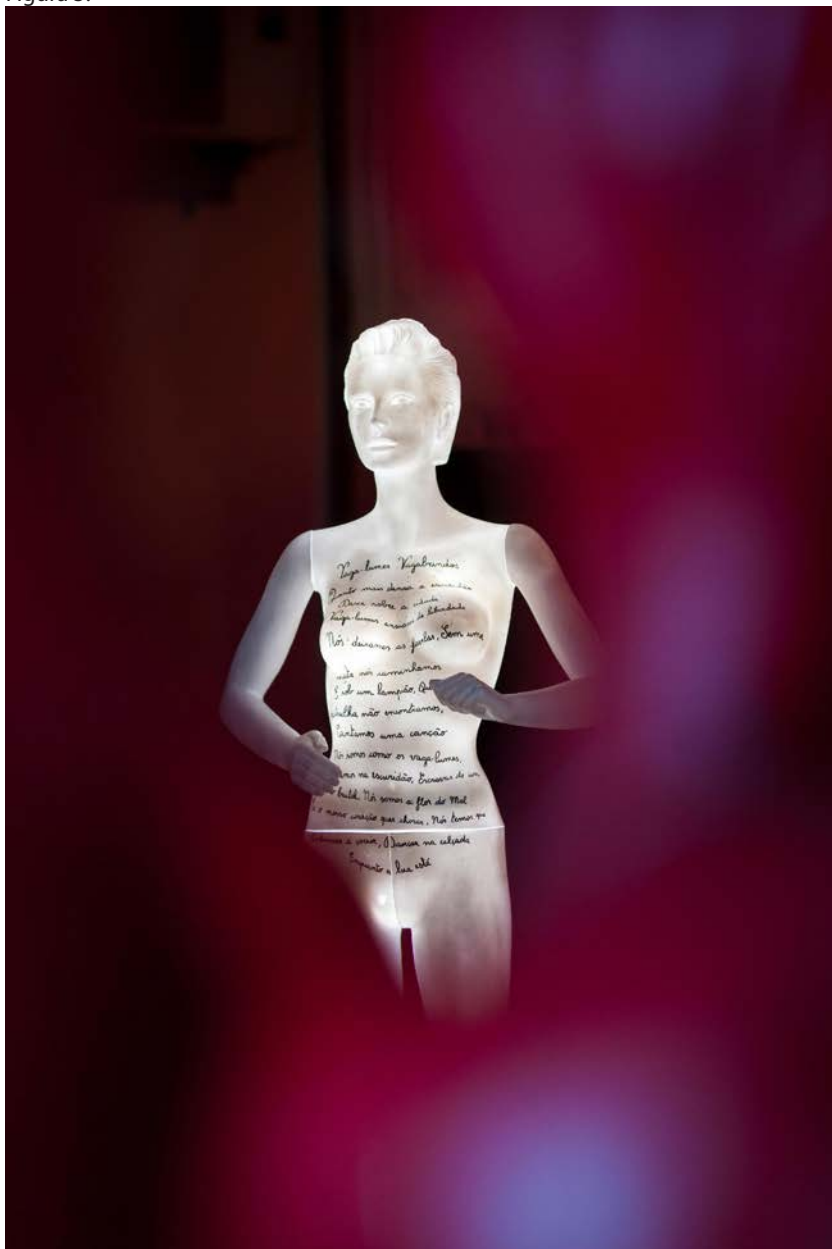
---

<sup>5</sup> <<http://vimeo.com/74712809>; <http://vimeo.com/70397668>; <http://vimeo.com/70131509>; <http://vimeo.com/70236214>>

Figura 4:



Figura 5:



A instalação, assim como os seus protagonistas coautores, reconhecia-se como arte de rua, de avenida, de pista, de esquina – termos que definem os territórios de prostituição. Rua como categoria espacial e simbólica – ligada à noite, à vida boêmia, ao mercado do sexo, ao crime. Rua que seduz e ao mesmo tempo ameaça. Rua à qual os trabalhadores do sexo se sentem pertencer, que os acolhe. Espaço que não só habitam, mas que se torna *habitus* e marca identitária, prática corpórea que define o sujeito. Ao mesmo tempo estar na rua não é simples: existem regras rígidas, lutas de poder e claras demarcações de territórios dentro do mercado do sexo. Existem violência, abuso, droga, dinheiro, lutas e negociações. Na rua os corpos são objetos de desejo, mercadoria exposta, convite ao consumo, como nas vitrines das lojas. É no corpo e através dele que os trabalhadores do sexo se produzem e (re)conhecem enquanto sujeitos. A imagem inanimada, plastificada, padronizada, fria e estática do manequim – elemento central da instalação - ao se tornar alegoria, *avatar* dos protagonistas, denuncia um simulacro e aponta para uma problematização estética e política de questões sobre o corpo.

O corpo construído na plástica, plasmado, transformado com hormônios, colágeno e silicone, dos transgêneros e dos travestis; o corpo provocante exposto exibido das mulheres; o corpo malhado, lúcido e depilado dos garotos de programa; o corpo, como símbolo principal do trabalho sexual para contar histórias, apresentar reivindicações, lançar mensagens. Incisas na pele de manequins, já expostos outrora nas vitrines e depois jogados no lixo, aparecem como tatuagens nas palavras dos que vendem o corpo e que reivindicam uma voz. Cada profissional conta uma história e cria o seu próprio duplo num manequim de plástico, como ato de reivindicação política e crítica social à falsa moralidade dos bem-pensantes, moralistas e severos durante o dia, mas clientes assíduos à noite. Narrativas que apresentam uma contínua tensão entre uma experiência incorporada de abuso e violação (PARKINS, 2000; WEISS, 1999) e uma declaração de *empowerment*, de controle total das transações comerciais por ser quem tem/é a mercadoria mais desejada, de poder através do capital de um corpo cobiçado (como no *funk* da cantora Valesca Popozuda “*My Pussy é o Poder*”).

A relação criativa - feita de conversas, ideias, projetos esboços - destinada à realização da instalação é marcada pela ausência presente do corpo. O corpo individual é raramente sujeito de referências explícitas. Fala-se em geral de práticas sexuais, de estética, da dependência das drogas, dos abusos, das gestações e dos abortos das profissionais do sexo. Mas nunca são explicitadas no diálogo as vivências corporais individuais. A representação em forma visual das sensações do corpo, das suas experiências e emoções (O'NEILL et al., 2002) permite desvelar âmbitos de significados de difícil acesso, nem sempre conscientemente elaborados ou reconhecidos (NEWELL-WALKER, 2002). Se a narração da vivência corpórea através da palavra se torna difícil (HOLLAND et al., 1994, p.109), o gesto, o envolvimento na produção artística permite ultrapassar a mera descrição da relação dos sujeitos com o seu próprio corpo para chegar a novos níveis de autorreflexão e a um conhecimento mais profundo (PINK, 2001). Os corpos de plástico se cobrem de palavras geralmente não escutadas, se abrem ao ao meio revelando um coração e um cérebro, se fundem com o arame farpado das fronteiras e das barreiras do preconceito. Quebrando a invisibilidade na qual foram e continuam a serem bloqueadas as pessoas que desenvolvem atividades de comércio sexual, corpos que irradiam luz, como vaga-lumes vagabundos, iluminando a Rua do Pecado gritando, silenciosos, as palavras dos últimos.

A escolha de tornar o corpo protagonista destes trabalhos deriva das suas possibilidades como veículo de comunicação. O corpo é contemporaneamente único e plural, concreto e virtual estável e transitório, 'ser' e 'ter', tela branca sobre a qual incidem as marcas da história e do tempo e ao mesmo tempo reserva símbolos dispostos a assumir significados diferentes. O corpo como contínua construção espaço de fronteira, mercadoria de consumo, capital erótico, prática coletiva e lugar da experiência e da *agentividade* do sujeito.

Em todos estes trabalhos, a participação e o envolvimento criativo dos sujeitos da representação artística, ao mesmo tempo autores e protagonistas, permite: explorar metodologias de pesquisa capazes de ultrapassar as barreiras da relação etnográfica clássica; aceder a novos níveis de comunicação e de reflexão; desvelar aspectos de difícil acesso através da linguagem; exceder os limites textuais para comunicar com o público de forma mais intensa; criar uma



linguagem que não afirma, não explica, não ensina, mas abre possibilidades de questionamento e de interpretação, que convida à interrogação, circulando fora da academia para chegar à rua; promover o encontro e o diálogo através das barreiras sociais; propiciar uma maior abertura para com contextos, populações e temas sensíveis; criar novas possibilidades de interação no terreno, catalisadoras de mudança social.

### **Ethnography-based art e intervenção social**

*“The artist is a model of the anthropologist engaged”*

*(Kosuth, 1975)*

O objetivo deste artigo foi o de explorar as sobreposições entre arte e antropologia em três sentidos principais: como metodologia de pesquisa etnográfica, como forma de comunicar e exibir o conhecimento adquirido e enfim, como instrumento de crítica social e reivindicação política. Esta reflexão nasce para responder à falta de oportunidade, tanto para os antropólogos que trabalham fora da academia, quanto para os artistas ligados à antropologia, de apresentarem os próprios trabalhos num diálogo internacional e transdisciplinar para além dos canais acadêmicos mais tradicionais.

A crítica do paradigma científico-realista da imagem de Sarah Pink (2001), assim como o debate sobre o *“ethnographic turn”* na arte contemporânea (FOSTER, 1995; SCHNEIDER e WRIGHT, 2006, 2010, 2013), sobre a arte como forma de pesquisa e a etnografia como base possível de produção artística (BRODINE et al., 2011), abrem um espaço de experimentação que ultrapassa a distinção convencional entre etnografia e arte. Neste sentido, o produto antropológico já não é documentação ou registro, nem é só representação, mas é antes de tudo intenção (GELL, 1998) e portanto ação, intervenção, transformação.

Se, como escreve Susan Hiller (1996), o antropólogo descreve a sociedade, o artista através do poder da imaginação não só a retrata, mas antes altera e transforma ativamente o objeto da sua representação, criando algo novo. Pelas palavras de Alfred Gell, a arte é um sistema de ação que entende transformar a realidade das coisas em vez de se limitar a descrevê-las (GELL, 1998, p.6).

Seguindo a provocação da Sarah Pink, que no seu texto *The Future of Visual Anthropology* convida a um novo “*engagement with the real world as social intervention*” (2006, p.81), neste texto defendo a realização de uma produção artística crítica, *site-specific* e *ethnography-based* que se situe entre uma *applied visual anthropology* (PINK, 2007b) e a arte contemporânea (JACKSON, 2011; LACY, 1995), ocupando o espaço público. O desafio que aqui proponho é o de realizar experiências de arte pública crítica, baseada em pesquisa antropológica, usando os instrumentos do visual como intervenção social (PINK, 2007a, 2007b, 2012; JABLONKO, 1995), num âmbito e com finalidades claramente não acadêmicas, mas num diálogo estreito com as estratégias e práticas de pesquisa da antropologia.

Abordar a relação entre arte etnografia, ativismo político e intervenção no espaço urbano significa antes de tudo falar da relação entre um sujeito, seja ele antropólogo, historiador, artista, urbanista, sociólogo ou arquiteto e um contexto social, sempre complexo, múltiplo, contraditório, denso de histórias e significados que não se deixam reproduzir ou resumir num único ponto de vista (CANEVACCI, 2004). Significa também falar de margens e fronteiras entre arte e antropologia, pesquisa e ação, privado e público, individual e coletivo, sujeito e objeto. Significa enfim, levar a pesquisa etnográfica e a sua concretização em obra artística no espaço público urbano, alterando e perturbando os circuitos segmentados da cidade e promovendo ao mesmo tempo um cruzamento entre os espaços da academia e os da arte contemporânea.

A produção antro-po/artística continuará, todavia, a ser marginalizada e incompreendida se a antropologia não decidir expor de forma mais explícita os aspectos imaginativos e sensoriais da compreensão intersubjetiva. Possivelmente a constante ansiedade de legitimação científica da antropologia, discutida por Grimshaw (2001) está na origem da relutância da disciplina em repensar o seu paradigma epistemológico. David MacDougall afirma a esse respeito que é por essa razão que a antropologia visual se limita, no fundo, a confirmar o que a antropologia tradicional já faz, ao invés de ousar propôr algo completamente diferente (1998, p.76). Assim, a reflexão elaborada neste artigo não pretende oferecer respostas, mas abrir pistas e espaços para a produção de uma experiência

estético-reflexiva capaz de ultrapassar a distinção disciplinar entre etnografia e arte para aceder a novas estratégias de compreensão e comunicação.<sup>6</sup>

## BIBLIOGRAFIA

1. AGAMBEN, Giorgio. (1995), *Homo sacer*. Torino: Einaudi.
2. ANDERSON, Richard e ANDERSON, Kim. (1989), "Art for Anthropology's sake". *Visual Anthropology* 2(1): 99-101.
3. ASAD, Talal. (1986), "Comment on Ethnographic Allegory". In CLIFFORD, James e MARCUS, George (orgs) *Writing Culture*. Berkeley: University of California Press, 19-122.
4. BALMA TIVOLA, Cristina, (2004), *Visioni del mondo: rappresentazioni dell'altro, autodocumentazione di minoranze, produzioni collaborative*. Trieste: Edizioni Goliardiche.
5. BARRETO, Leticia. (2012), *Estrangeiro em mim, Em Pussetti, Chiara e Barros, Vitor (orgs.) Woundscapes: maps of suffering and healing, Exhibition Catalogue Woundscapes, CRIA Editor: Lisbon*.
6. BARTHES, Roland. (1987), "Da Obra ao Texto", in BARTHES, Roland (ed.), *O Rumor da Língua*, pp. 55-61, Edições 70, Lisboa, 1987 [1971].
7. BEHAR, Ruth. (1996). *The Vulnerable Observer: Anthropology That Breaks Your Heart*. Boston, MA: Beacon Press.
8. BRODINE, Maria et al. (2011), "Ethnographic Terminalia: An Introduction", *Visual Anthropology Review* 27(1):49-51.
9. CANEVACCI, Massimo. (2004), *A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo, Studio Nobel.
10. CARMAGNOLA, Fulvio e MATERA, Vincenzo. (2008), *Genealogie dell'immaginario*. Torino: Utet.
11. CLIFFORD, James e MARCUS, George, (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, London: California UP.
12. CLIFFORD, James. (1993), *I frutti puri impazziscono*, trad. it. di Mario Marchetti, Torino, Bollati Boringhieri. Ed. Or. (1988) *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

---

<sup>6</sup> Revisão linguística: Cássia Helena Dantas Sousa (Mestranda de Antropologia na UFRN).

13. CLIFFORD, James. (1997), *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard: Harvard University Press.
14. DORRIAN, Mike, FARRELLY, Liz e RECCHIA, David. (2002), *Stick 'Em Up*. London: Booth-Clibborn Editions.
15. EDWARDS, Elizabeth. (1997), "Beyond the Boundary: A Consideration of the Expressive in Photography and Anthropology". In MORPHY H. e BANKS M. (orgs.), *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven, CT: Yale University Press, Pp. 53–80.
16. EDWARDS, Elizabeth. (2011), "Tracing photography" em BANKS Marcus e RUBY Jay (orgs.), *Made to Be Seen: Perspectives on the History of Visual Anthropology*. Chicago e Londres, University of Chicago Press, pp. 159-189.
17. FERRARI, Márcio. (2011), "Antropologia não é ciência? Debate coloca fundamentos da disciplina em xeque". *Revista Pesquisa FAPESP* ed.181 Março, pp. 78-81.
18. FEYERABEND, Paul. (1993), *Against Method*, 3rd. edition, London: Verso.
19. FOSTER, Hal. (1995), "The artist as ethnographer? The traffic in culture: refiguring art and anthropology", in. G. Marcus e F. Myers (orgs), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, University of California Press, pp. 302–310.
20. GEERTZ, Clifford. (1973), *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
21. GEERTZ, Clifford. (1983), *Local knowledge*. New York, Basic Books.
22. GELL, Alfred. (1992), "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". In J. COOTE e A. SHELTON (orgs.), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press. pp. 40-63.
23. GELL, Alfred. (1998), *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford, Clarendon.
24. GRIMSHAW, Anna. (2001), *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Modern Anthropology*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
25. HALL, Stuart. (1997), *Representing the Social*. In *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, pp. 15–74.
26. HAMMOND, Joyce. (1998), "Photography and the 'natives': examining the hidden curriculum of photographs in introductory anthropology texts", *Visual Studies*, 13 (2): 57-73.
27. HILLER, Susan. (1996), *Thinking about Art: Conversations with Susan Hiller*. Manchester: Manchester University Press.
28. HOLLAND, Janet et al. (1994), *Coming to Conclusions: Power and Interpretation in Researching Young Women's Sexuality*. Em MAYNARD, Mary e PURVIS, June. (orgs.) *Researching Women's Lives from a Feminist Perspective*. London: Routledge, pp. 125–48.

29. HUNDERTMARK, Christian. (2004), *The Art of Rebellion: world of street art*. Corte Madera: Gingko Press.
30. JABLONKO, Allison. (1995), "Structuring visual materials", *Visual Anthropology*, 7: 283-296.
31. JACKSON, Shannon. (2011), *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. Londres, Taylor e Francis.
32. KOSUTH, Joseph. (1975), "The artist as Anthropologist". Reprinted in: Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After*. Collected Writings, 1966-1990, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts / London 1996, pp. 107-128; quote: pp. 120-121.
33. LACY, Suzanne. (1995), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle, Bay Press.
34. MACDOUGALL, David. (1998), *Visual Anthropology and the Ways of Knowing*. Em TAYLOR, Lucien (ed.) *His Transcultural Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press. Pp. 61-92.
35. MACHADO, Arlindo. (1995), *A Arte do Vídeo*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense.
36. MANCO, Tristan. (2004), *Street Logos*. New York, N.Y.: Thames & Hudson.
37. MJAALAND, Thera. (2009), "Evocative Encounters: An Exploration of Artistic Practice as a Visual Research Method," *Visual Anthropology* 22, no. 5: 393.
38. MORPHY, Howard e BANKS, Marcus. (1997), *Rethinking visual Anthropology*. New Haven and London: Yale university Press.
39. NEWELL-WALKER, Ursula. (2002). "Getting a Picture of the Client's World View: Art Making and Subjectivity as Evidence", *Journal of Social Work Practice* 16(1): 43-54.
40. O'DOHERTY, Brian e MCEVILLEY, Thomas. (1976), *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley: University of California Press.
41. O'NEILL, Maghie et. al. (2002), "Renewed Methodologies for Social Research: Ethno-mimesis as Performative Praxis", *The Sociological Review* 50: 69-88.
42. PARKINS, Wendy. (2000), "Protesting Like a Girl: Embodiment, Dissent, and Feminist Agency", *Feminist Theory* 1(1): 59-78.
43. PINK, Sarah. (2001), *Doing Visual Ethnography, Images, Media and Representation in Research*. London, SAGE.
44. PINK, Sarah. (2006), *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. Oxford: Routledge.
45. PINK, Sarah. (2007a), *Doing Visual Ethnography: images, media and representation in research*, London: Sage Publications.
46. PINK, Sarah. (2007b), *Visual Interventions: Applied Visual Anthropology*, Oxford and New York: Berghahn.

47. PINK, Sarah. (2012), *Advances in Visual Methodology*. London: Sage.
48. PUSSETTI, Chiara. (2009a), *Migrantes e Saúde Mental: a construção da competência cultural*, Estudo 33 da Coleção de Estudos do Observatório da Imigração, OI, ACIDI, Lisboa.
49. PUSSETTI, Chiara. (2009b), *Psicologias Indígenas: da antropologia das emoções à etnopsiquiatria*. Em LECHNER, Elsa. (eds.) *Migrações, saúde e diversidade cultural*, Lisbon: ICS, pp. 85-119.
50. PUSSETTI, Chiara. (2009c), “Biopolíticas da depressão nos imigrantes Africanos”, *Saúde e sociedade* vol.18, n.4. São Paulo, pp. 590-608.
51. PUSSETTI, Chiara. (2010), “Ethnographies of new clinical encounters. Immigrant’s emotional struggles and transcultural psychiatry in Portugal”, *Etnográfica* 14(1), pp. 115-133.
52. PUSSETTI, Chiara. (2013<sup>a</sup>), “Woundscape: Suffering, Creativity and Bare Life. Practices and processes of an ethnography-based art exhibition”, *Critical Arts* (special issue Revisiting the ethnographic turn in contemporary art), vol 27, n. 5: 599-617.
53. PUSSETTI, Chiara. (2013b), “Woundscape: sofrimento e criatividade nas margens. Diálogos entre antropologia e arte”, *Cadernos Arte e Antropologia*, n° 1/2013, pp. 9-23.
54. SCHNEIDER, Arnd e WRIGHT, Christopher. (2006), *Contemporary art and anthropology*. New York: Berg Publishers.
55. SCHNEIDER, Arnd e WRIGHT, Christopher. (2010), *Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice*. New York: Berg Publishers.
56. SCHNEIDER, Arnd e WRIGHT, Christopher. (2013), *Anthropology and Art Practice*. Bloomsbury Academic.
57. STOLLER, Paul. (1989), *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
58. STROHM, Kiven. (2012), “When Anthropology Meets Contemporary Art. Notes for a Politics of Collaboration”, *Collaborative Anthropologies* 5: 100-2.
59. TAUSSIG, Michael (2011), *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. Chicago: University of Chicago Press.
60. TYLER, Stephen. (1986), “Post-modern ethnography: from document of the occult to occult document” em CLIFFORD, James e MARCUS, George (orgs.) *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, Berkeley: University of California Press, pp. 122-140.
61. WEISS, Gail (1999), *Body Images: Embodiment as Intercorporeality*. London: Routledge.

62. WIKAN, Unni. (1992), Beyond the Words: The Power of Resonance, "American Ethnologist", 19, pp. 460-482.

Submetido em 12 de Maio de 2014.

Aprovado em 17 de Setembro de 2014.