

PRIMITIVISMO E IMAGINÁRIO ETNOGRÁFICO NOS PRIMEIROS ESCRITOS DE MICHEL LEIRIS

Oswaldo Fontes Filho

Mergulhar como iria fazer no coração do continente negro, [...] viver em igualdade com homens aparentemente mais próximos que eu do estado de natureza significa [...] rejeitar minha camisa de força mental de europeu, [...] lançar-me de corpo e alma numa aventura da qual poderia dizer que nunca retornaria pois parecia fora de questão que eu fosse intelectualmente e moralmente o mesmo quando emergisse desse nado nas águas do primitivismo.

(Michel Leiris, *Fibrilles*)

Amargura. Ressentimento contra a etnografia, que obriga a essa posição tão desumana de observador, em circunstâncias em que caberia se entregar.

(Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*)

Egresso da “atmosfera de parada” do grupo surrealista de André Breton, Michel Leiris mostra-se à época de sua colaboração na revista *Documents* (1929-1931), nas palavras de Georges Bataille, um “aturdido acuado”, assemelhado a “uma criança pega na traquinagem, bruscamente zeloso de observar alguma disciplina escrupulosa”. Essa disciplina, acrescenta Bataille, “ele a observava com um olhar vago e disperso... ávido obliquamente do que não ousava, desobedecer ou fugir” (Bataille 2004:55). De certo modo, é pelo viés etnográfico da maioria de seus artigos para a publicação — heterodoxa etnografia infensa ao “ponto de vista do gosto e da estética” (Einstein 1991a:104)¹ — que Leiris procurará assimilar a desobediência marcadamente “sacrílega” de *Documents*, bem como dar livre curso à sua aspiração pessoal de fuga.

James Clifford considera a etnografia da publicação sua “tonalidade extravagante”, por força do questionamento das normas, da “crítica cultural subversiva” que promove, afeita ao exotismo, ao paradoxal, ao insólito, nos estertores da Arte majestática, que então já sucumbira “sob a artilharia

pesada de Dada" e o "assalto cubista ao normal" (Clifford 1982:49). Há, de fato, em *Documents* uma evidente fricção das rubricas "Belas Artes" e "Etnografia", denotativa de dupla intervenção crítica: um desvio do esteticismo das formas artísticas em geral, por sua contextualização ao lado dos "fatos mais inquietantes"; um desvio do positivismo dos fatos etnográficos, por sua confrontação com as "obras de arte mais irritantes" (cf. Didi-Huberman 1995:16-18).² Essa dupla orientação já se deixa intuir no subtítulo da revista: "Doutrina, Arqueologia, Belas Artes, Etnografia". Improvável mistura na qual a etnografia desempenha, à evidência, a função de elemento incongruente.³

De imediato, evidencia-se em *Documents* o gosto por impurezas culturais e sincretismos desabusados. Trabalha-se ali com fragmentos culturais, segundo um então nascente "sentido etnográfico do relativo" (Clifford 1982:44): quer porque se flerta com "produções heteróclitas, negligenciadas até então", domínios da arte e do saber controversos ou não reconhecidos pela cultura oficial — o cômico popular, o teatro de variedades, a publicidade, a vida cotidiana, o ocultismo, o erotismo baixo, a música negra, as artes ditas primitivas (Pibarot 1992:934), quer porque cada costume ou verdade local tende a atrair seu contraponto exótico: "de um registro a outro, havia sempre uma justaposição possível, invariavelmente incongruente" (Clifford 1982:49).

Assim, à transmissão acadêmica e regulada da bela forma se contrapõem registros de um interesse inequivocamente escuso por formas monstruosas ou simplesmente decompostas: documentos teratológicos, fotografias dos abatedouros de Paris, cabeças empaladas do mundo "selvagem" mesclam-se a exemplares de uma arte arcaica, mas também às pinturas modernistas de Picasso ou de Miró; representações do corpo no desenho científico e/ou nos documentos da etnografia aventureira de Seabrook sucedem à dança e ao gestual do cinema e do *music-hall*; recortes entre os temas do corpo, do adorno, do rito, do fetichismo sexual e da crueldade aproximam o cadáver do gangster de Chicago e a carne em mostruário da *starlet* hollywoodiana, os olhos esbugalhados de Joan Crawford e aqueles de expiação de Grandville. As artes do olhar e da aparência (foto, cinema, máscaras, dança, publicidade) propiciam representações de um corpo/*corpus* metamórfico, em seus detalhes incongruentes, desmesuradamente aumentados e esteticamente provocadores: modo de contrafação do anseio de descontextualização museográfica, à qual não resistirá por fim a etnografia profissional (cf. Hollier 1992:xi).

Poder-se-ia aproximar a cultura visual assim arregimentada daquela dos primeiros etnólogos de campo que se empenharam em tornar o exótico compreensível. Contudo, a etnografia em *Documents* manifestamente exprime uma tendência inversa, a saber, "tornar o familiar insólito" (Clifford 1982:44). O objeto de civilização é ali documento no sentido batailliano, ou

seja, indício (sem mais-valia artística) de movimentações suspeitíssimas entre as formas, invariavelmente de gasto, de extravio, mais que de confirmação de valor estético ou de derivação filogenética.

Fato é que a força insurrecional da publicação provém em parte de uma abordagem etnográfica ainda não institucionalizada. Esta, que se profissionalizaria em breve na coleta *sur place* dos ritos e das crenças, por ora privilegia uma acepção não orgânica da cultura, sem integração funcional, totalidade ou continuidade histórica. A realidade cultural é magma feito de códigos arbitrários, de identidades ideológicas e de artefatos susceptíveis das recomposições e justaposições mais incongruentes. Na expressão de Clifford (1982:51): "o guarda-chuva e a máquina de costura de Lautréamont, um violino e um par de mãos tamborilando a poeira africana".

Em seus 37 artigos e crônicas para *Documents*, Leiris mistura o tom iconoclasta e lúdico (por vezes ironicamente sofisticado) àquele de uma programática crítica do pensamento e dos costumes ocidentais. Para tanto, evoca indistintamente um musical hollywoodiano e uma máscara de ritual sadomasoquista, um registro do culto vodu e detalhes ditos "selvagens" da toaleta feminina, a Cabala (o ocultismo em geral) e os hábitos sexuais do branco europeu. Clifford dirá que disparidades culturais postas em contato direto, segundo um espírito de incongruência, alimentariam no fim das contas a proposta de um "museu *para rir*" repleto de "citações justapostas, de colagens" (Clifford 1982:51) — paradigma sugestivo, aliás, mesmo porque Leiris posteriormente comparará sua autobiografia *A idade viril* a uma colagem surrealista, desvio inequívoco do "trabalho das fichas" do etnólogo.

A propósito do riso e da ironia vertidos em *Documents*, Roland Barthes alude a uma contrafação de valores recalçados, achatados, apequenados. Porque partícipes de um "sistema do mesquinho", estes valores invariavelmente "provocam o desmentido do Riso" (Barthes 1988:250). A incongruência seria, nesse tocante, uma operação burlesca de atrito dos códigos, contrafeita à monologia do saber (a escrita do especialista). No caso de *Documents*, trata-se do saber endoxal, reverencial, citacional das Belas Artes, desautorizado por uma perspectiva inequivocamente antropológico-etnológica, por um saber do estranho (do alhures) que "encanalha" por assim dizer o espírito de conveniência, por futilização de toda exemplaridade, modo de espantar, desnaturalizar, "abalar o 'isto é óbvio'" (Barthes 1988:251).

"Abalo" é uma palavra que diz da agitação assim como de sua história: o rebaixamento, a derrocada, o desvio, o que Leiris (1991 [1962]:689) diz ser em *Documents* um "fundamental desrespeito dos valores admitidos", uma "guerra contra as ideias feitas" e os valores recalçados. Evoque-se de imediato a imagem metafórica que ele propõe, imagem fulgurante no

sentido benjaminiano, pois que nela brilha a “violência do verdadeiro” de uma época, a violência de um desmentido: “a civilização pode ser comparada sem demasiada inexatidão à fina camada verdolenga — magma vivo e detritos variados — que se forma à superfície das águas calmas e se solidifica por vezes em crosta, até que um remoinho venha tudo perturbar”. Segue-se o diagnóstico: “todas essas belas formas de cultura de que somos tão orgulhosos — pois é graças a elas que é possível se dizer ‘civilizado’ — estão prestes a se esvaír num turbilhão, a se quebrar ao menor choque [...], deixando aparecer nos interstícios apavorante selvageria [...]” (Leiris 1991a:221). Mais abaixo, o tom assumido é quase o de um manifesto. Por um lado, Leiris compactua plenamente com a questão central de *Documents*, a saber, a eficácia do primitivo na imaginação artística e na economia geral do contemporâneo. Por outro lado, ele exprime o mal-estar característico de toda uma época:

Estamos cansados dos espetáculos demasiado insossos que nenhuma insurreição enfatiza, em potência e em ato, contra a divina “polidez”, aquela das artes chamada “gosto”, aquela do cérebro nomeada “inteligência”, aquela da vida designada por essa palavra de odor poeirento de fundo velho de gaveta: “moral”. [...] Estamos fartos disso tudo, razão por que apreciaríamos tanto nos aproximar mais completamente de nossa ancestralidade selvagem e apreciaríamos apenas que, anulando de um só golpe a sucessão dos séculos, nos colocassem completamente nus e desprovidos diante de um mundo mais próximo e mais novo (Leiris 1991a:221).

À verdade como “violento desmentido” presta-se uma iconografia “em desterro” por assim dizer, apta a acentuar o contato, a contiguidade por vezes insolente de que é feito o saber visual de *Documents*. A figura humana, em particular, surge como objeto de um jogo invariavelmente perverso de aproximações figurativas. Assim, vê-se uma burguesia derrisória de aspecto improvável, lamentável descendência que se pavoneia em uma anódina fotografia de casamento pequeno-burguesa do começo do século, imagem que não é tanto negada quanto “inquietada” (para usar o termo de Didi-Huberman) pela documentação etnográfica e pela figuração artística que a cerca na revista: clichês de “selvagens montagens hollywoodianas”, “sem o menor sinal de estética”, como salienta Leiris; imagens de selvagens propriamente (quer *in natura*, quer arregimentados ou hieratizados pelo constrangimento do colonialismo europeu); alguns ídolos cicládicos de insuspeita modernidade formal; aparições um tanto descabidas de efígies de *stars* americanas; por fim, as “personagens extraordinárias” de Giacometti, exemplares de uma decomposição/alteração (lúdica, iconoclasta) da figura

humana. Não por acaso essas “personagens” prestam-se a figurar como concretudes. Mesmo porque Leiris as toma como petrificações de “momentos de crise” da comunicação entre mundo interior e exterior; “fetiches verdadeiros”, “não disfarçados” como aqueles das obras de arte, fetiches renovados “em face dos magros fantasmas que são nossos imperativos morais, lógicos e sociais” (Leiris 1991b: 209).

Haveria uma soberania do que se decompõe. Eis porque *Documents* opõe tão continuamente o desmentido advindo do que Bataille chama as “formas decisivas” — por seu valor de verdade, de experimentação, de verificação pelo inesperado — a uma consolação estética feita da reconciliação, ilusória e vã, de formas inofensivas do mostruário artístico. Notável operação, sucedâneo do que Leiris (1991a:221-222) recrimina como a “mudança em vulgar obra de arte de uma máscara ou de uma estátua, construídas em vista de fins rituais precisos e complicados”.

A depreciação do gosto artístico justifica a imposição de “formas concretas da desproporção” e de antíteses virulentas da imagem que o homem faz de si. Elas condizem com o “direito de chocar” emprestado à etnografia ao preterirem o belo pelo insignificante, o repugnante ou o informe (cf. Hollier 1992:xvii). Donde o flerte que Leiris preconiza com renovados fantasmas, “mais verdadeiros que as criaturas dotadas de vulgar existência carnal, e nos quais não cessa de fulgurar a majestade trágica do passado” (Leiris 1991c:264).

Bataille fustiga as obras incapazes de suscitar reação para além do gosto demasiado inosso da vacuidade esteta e das “doenças [por demais] confessáveis” da burguesia cultivada (Bataille 1991a:490). Por isso mesmo, *Documents* exercita-se no contato dos valores estéticos com as experimentações desfigurantes da arte primitiva e contemporânea, assim como com as “manifestações insólitas” da moderna psique. Se as deformações se impõem às formas — o que significa afirmar o que “não tem seus direitos em nenhum sentido” (Bataille 1991b:382) — é porque a metamorfose é “necessidade violenta que leva um homem a afastar-se de repente dos gestos e das atitudes exigidas pela natureza humana” (Bataille 1991c:333). Nesse sentido, as imagens de selvagens displicentes, que irrompem incongruentes em crônica sobre a célebre revista musical negra *Lew Leslie's Black Birds*, a poucas páginas do registro nupcial de brancos empertigados em seus trajes cerrados, não têm outro intuito que o de contrafação de toda a transposição simbólica, mais vergonhosa que qualquer agitação viciosa que possa advir da música negra. Leiris acabará por afirmar — de modo, aliás, bastante provocador — que o “sangue mais forte” do negro, na música, leva “à imediata realização de atos sórdidos ou libertinagens extravagantes” (Leiris 1991a:222).

As contribuições de Leiris para *Documents*, embora partícipes de uma tácita ruptura com o contrato axiológico em torno do belo e do simbólico (cf. Hollier 1992:xi), dão mostras de voluntária inocência no gosto pronunciado pela provocação, pela eurofobia desmesurada. É exemplar, a respeito, sua resenha do livro *Races* (1930) do geógrafo Jean Brunhes, na qual ele destaca a aproximação "fortuita, mas talvez significativa" de duas imagens: a reprodução de uma fotografia feita na Terra do Fogo, na qual se vê uma mãe fueguina procurando piolhos na cabeça de seu filho, ambos nus e sujos e, ao lado, a fotografia de delegados das nações europeias reunidos em Locarno, "dolicocefalos ou braquicefalos notavelmente característicos em jaqueta ou sobrecasaca, dispostos ao debate" (Leiris 1991d:375). Na insolência da descrição, vê-se alguma indiferença à etnografia como ciência regular dos ritos e mitos em favor do registro de manifestações mais reveladoras (porque menos "culturais") de certa incongruência do humano (cf. Jamin 1999:266). Tanto mais que Leiris arremata em tom provocador: "belo símbolo da barbárie que é a nossa, apesar da hipocrisia de exteriores pretensiosos; bela aproximação, na verdade menos insultante para nós que para os Fueguinos!". O estilo, à evidência, é antes polêmico que propriamente argumentativo. Seja como for, Leiris toma posição favorável aos "documentos puramente etnográficos", justo sucedâneo da ortodoxia das revistas de arte.

Cumpriria, porém, não se fiar em demasia nesse etnográfico solicitado em sua "pureza". Leiris procura se expressar nos termos de um "conhecimento do que é ritual", a favor da "grandeza que subjaz a espetáculos como uma tourada, uma luta de boxe, uma exibição de jazz" (Leiris 1992:208). Não é casual que essa "grandeza" seja referida a certa tragicidade majestática do passado. O mito do primitivismo regenerador é, com efeito, operador-chave numa publicação em que Carl Einstein, a propósito do pintor André Masson, fala em termos de "retorno da criação mitológica", de "arcaísmo psicológico", de "forças alucinatórias" que modificam as hierarquias dos valores do real e dilaceram "a trama ininterrupta desse real" (Einstein 1991b:95). Prestam-se à operação, saliente-se, tanto os primitivos lendários quanto as novas lendas e fantasmagorias da modernidade, gênero revista juvenil *Fantômas* ou *Nick Carter*.

Em Leiris, trata-se de um claro ajuste de contas com o Ocidente branco e seu "racionalismo estreito" — "ciência abstrata, morta, inumana" (Leiris 1991e:116) — mesclado a um nascente metapsicologismo aplicado à esfera antropológica, capaz de assinalar a influência das "partes baixas" sobre o pensamento. Compreende-se, pois, sua insistência em denotar, por detrás das atitudes ditas civilizadas, práticas e rituais mágicos comparáveis àqueles dos povos primitivos. Fissuras na "fina camada verdolenga" constitutiva da civi-

lização deixam ver modos de alguma selvageria: ornamentos aparatosos do feminino; gestos e hábitos (de superstição, por exemplo); práticas modernas de asseio, assemelhadas a atos rituais de segregação social ou arraigadas à antiga noção mágica de impureza (cf. Leiris 1991f: 44).

Quanto ao caráter orgiástico das cerimônias rituais dos primitivos, Leiris crê que estas não deveriam chocar o europeu médio, porquanto "ritos sensuais celebrados mais ou menos hipocritamente a cada noite, nas grandes capitais" não parecem motivados "por nenhum delírio místico" (Leiris 1991g:334). Denunciar o falsamente chocante leva-o mesmo a investir na força emocional das pranchas de anatomia de antigos tratados de medicina, representações que dão acesso a "lugares secretos" e a "reações subterrâneas" do corpo; imagens "mais diretamente tocantes" que os nus convencionais da pintura oficial, "limpos e asseptizados", incapazes de evocar toda a "perturbação que engendra na realidade a visão de um corpo" (Leiris 1991c: 261).

Alfred Métraux, em 1961, referiu-se ao período da *Documents* como aquele em que "os povos exóticos vinham confirmar, de certo modo, a existência de aspirações que não podiam se exprimir em nossa própria civilização" (Métraux 1964:21). As invectivas de Leiris contra a civilização permitem ver que tais "aspirações" não se restringem aos valores estéticos. Cumpre lembrar que, anteriormente ao que Lévy-Bruhl chamara em 1922 a "mentalidade primitiva", o primitivismo como aspiração estética data da descoberta pelos fauvistas da arte negra e da visita de Picasso, em 1907, ao Musée d'Ethnographie du Trocadéro. Na ocasião, ele ali identifica não um processo estético, mas "uma forma de magia que se interpõe entre o universo hostil e nós; um modo de apreender o poder, impondo uma forma a nossos temores e desejos" (Picasso 1998:116). Em registro semelhante, a propósito de Joan Miró e Hans Arp, Leiris legitima emoções despertadas pela desconstrução pueril, burlesca mesmo, do mundo, e o lado irreverente e lúdico de uma eliminação dos "senis e indigentes papagaios de eternidade" de certa arte emprestada aos simbolismos e lirismos (Leiris 1991h:264; 1991i:342, respectivamente).

Eis com que incriminar toda a transposição poética. Eis com que renovar o prestígio de modalidades expressivas inclassificáveis, à distância das "necessidades confessáveis" do esteta (Leiris 1991r:235). Modo, ainda, de recusar — como o faz Carl Einstein — o primitivismo como mera questão de gosto. Tanto é que, após preconizar uma "histeria intensa" como remédio para a "vida medíocre dos brancos", certamente por assalto regressivo do julgamento de gosto, Leiris exalta as músicas e as danças da cultura negra, proposta de penetração em "raízes profundas e orgânicas", "cirurgia dolorosa mas que nos comunica um sangue mais forte"; o jazz é mesmo "capaz

de fazer uma multidão entrar em transe" (Leiris 1991j:48).⁴ Em relação aos espetáculos circenses, o primitivismo é assumido como operador de deslocamento de imperativos de utilidade, normalidade e sobriedade, a favor de forças de embriaguez, pulsão e violência orgiástica: "não estamos muito afastados da idade de pedra, e o sangue espesso dos velhos mamutes que nossas avós abateram sobe-nos frequentemente à cabeça em lufadas de obscura maldade" (Leiris 1991a:222).

A nostalgia de uma "ancestralidade selvagem" não deixa de ser um subterfúgio do espírito de desvio, a favor de um anti-humanismo virulento, afeito à exigência de projetar fantasmaticamente o "eu eclipsado" de que fala Carl Einstein para fora dos "pântanos estagnantes" de toda a complacência estética e moral. O primitivo não é mais que "um alibi, ou seja, uma estratégia ininterrupta de deslocamento, que retira do arcaísmo toda função de referência ou de regaço" (Didi-Huberman 2012:84). De fato, no intento de registrar modos de arrancamento ao conhecido, o materialismo baixo de Leiris surge temperado por uma particular sensibilidade a certo "erotismo de bazar", por uma "sensualidade fácil" e uma "sentimentalidade boboca" afeitas à "carência absoluta de toda ideia", à "inimaginável puerilidade de enredo", do tipo "Folies-Bergère para província", espetáculos "sem o menor sinal de estética", tais como as películas comerciais *Hollywood review* e *Movietone folies* (Leiris 1991k:388).

Já o café-concerto permite a Leiris despertar para os "absurdos frenéticos" e "cômico-popularescos" de um universo particularmente sedutor, porque "incomparavelmente menos artístico" em seus "aparatos vulgares" que qualquer outro tipo de teatro (Leiris 1991l:306). Prevalece, por fim, o gosto manifesto por um sincretismo desvairado: dos pesadelos infantis com burlescas fantasmagorias advindas da mitologia africana à declarada ruptura com a "pureza de estilo ou a obnubilação pelas altas épocas", Leiris explicita seu apreço pelo "lado misturado", que o leva dos sarcófagos romanos à "elegância inimitável dos negros do Harlem" (Leiris 1991m:343), de certa ingenuidade pueril à graça prestigiosa do *star system* e seu apelo a uma "sensualidade ardente" (Leiris 1991n:278).

É possível ver nessa profusão de juízos que voluntariamente não se autorizam, na conseqüente conflagração formal que eles supõem, às margens da polidez estética e do juízo de gosto, a precisa consonância do aprendiz de etnografia com o espírito da *Documents*. Mesmo porque o etnográfico oferece-se a Leiris como resgate de formas usualmente "sacrificadas" pelo esteticismo oficial — aquele da *art nègre* glamourizada e aquele do "bom gosto" em geral. A iconografia como disciplina é, e sempre será, uma forma, um *corpus*: uma "sobrecasaca" do saber, diria Bataille. A transgressão formal

em obra em *Documents* solicita então que se flerte com os fantasmas ou os resíduos imaginários desse saber infensos a transposições poético-metafóricas. Operação, diga-se, bastante particular. Através de uma "colagem inacabada", que substitui a ordem de um "organismo unificado", o sistema de "corpos convencionais" (Clifford 1982:52, 53) procura se "abrir" às formas, como as crianças que desventram seus bonecos (figurinhas antropomórficas), como Leiris, que se compraz em estampar as pranchas de anatomia de escorçados do século XVII, supostamente "mais eroticamente tocantes" que os nus acadêmicos. Trata-se, pois, de abrir uma "fissura" no manto pantanoso das "belas formas" e dos "hábitos morais e usos de polidez" do civilizado, de modo a encontrar o lugar dilacerante por onde romper a retenção/retidão de todo corpo/*corpus*. Trata-se, enfim, de encontrar o que o Bataille pós-*Documents* chamará "a parte fecal", o lugar enojante do corpo, o lugar de sua incontinência e evacuação, de seu dispêndio e ruína.

Uma iconografia assim particularizada, de selvagem antiesteticismo, joga com uma ação capital: ela propõe decapitar, ou seja, rebaixar a cabeça como centro de organização do corpo. Assim, segundo o marcado interesse em *Documents* pela violência ritual de algumas culturas primitivas, Ralph von Koenigswald ilustra seu ensaio tanatológico com escalpos de várias procedências, das cabeças de chefes de tribos da Nova Zelândia às impressionantes cabeças encolhidas dos aborígenes jivaros. O que ali se denota são sentimentos antitéticos (do horrível ao risível) em face do sacrifício, que parecem despidoradamente compor, páginas adiante, com cabeças de bonecas do Museu do Trocadéro ou, ainda, com as máscaras fetichistas propostas por Michel Leiris. Todas imagens partícipes de um jogo perverso de aproximação de heterogêneos, como restos recolhidos de um mercado de valores desprezados, despojos de um corpo sem valor de troca.

Veem-se, ainda, as metamorfoses corporais da arte de Picasso — artista que Leiris afirma conhecer *pour cause* o "peso exato das coisas" — e ilustrações comerciais de corpos em frenesi ou na fragmentação exigida pelas vitrines; gravuras de uma estética rósea do *Magasin pittoresque* e colagens feitas a partir do catálogo de artigos de indumentária de uma grande loja de Londres; desenhos rupestres da Rodésia do Sul e a silhueta elástica do dançarino senegalês Féral Benga; rostos de uma renovada beleza comercial — a publicidade cosmética, que parece a Leiris mais tocante que qualquer obra de arte — e máscaras carnavalescas de um derrisório grotesco; restos de um pueril sacrifício e aqueles de um pesadelo mítico indígena; por fim, o talho da carne animal nos abatedouros alinha-se, não sem indisfarçada perversidade iconográfica, com o recorte estetizado das pernas femininas no *Folies-Bergère*, expressões de uma dança modernizada entre desejo e morte.

Dessa taxonomia assim tumultuada das formas ocidentais, a favor de uma organicidade instável, irrompe o que bem se poderia chamar de uma "fantasmagoria etnográfica", feita de resíduos/despojos de culturas ditas primitivas ou bárbaras (não ocidentais) ou de culturas periféricas (esteticamente não categorizáveis) passíveis de assimilação sem rentabilidade estética evidente, para além do meramente documental, como exigia a ciência antropológica e a então nascente etnografia acadêmica. Com o que produzir efeitos de desfamiliarização que trabalham em duas direções: por um lado, o olhar sobre a arte é chamado a adquirir uma dimensão antropológica capaz, por efeito de estranhamento, de inquietar a "bela forma", de levá-la a outros quadrantes de significação; por outro lado, o olhar sobre a imagem documental é solicitado a perceber para além do mero fato sua componente, por assim dizer, "estésica" ou "imaginária" (cf. Violi 2004:11). Esta dupla perspectiva não comporta nem a estetização do objeto primitivo — sua descontextualização, típica de outras experiências surrealistas — nem a ênfase em seu valor de exposição — a recontextualização em termos de funções sociais e/ou culturais, como desejariam os protocolos do tipo Musée de l'Homme. Está em jogo, antes, uma reavaliação do exotismo e do arcaísmo como virtualidades à superfície da consciência, prontas a oferecer sua contribuição anarquizante com a condição de que uma fratura (ou uma disjunção) se abra no sistema ocidental dos valores (cf. Clifford 1982:50).

*

Em 7 de novembro de 1930, nos estertores da "aventura" *Documents*, Leiris publica um artigo intitulado "O olho do etnógrafo (a propósito da Missão Dacar-Djibouti)". Mais uma vez, ele joga com a seriedade intelectual e a identidade profissional. Em lugar de uma apreciação acadêmica sobre a perspectiva etnográfica, como deixa supor o título, o artigo pauta-se em reminiscências de infância, assumindo inesperadamente a voz na primeira pessoa. A escrita autobiográfica constitui aqui prova derradeira da incongruência assumida como protocolo do projeto contraestético de *Documents*.

O texto abre com uma nota explicativa assinada por Georges Henri Rivière, curador do Musée d'Ethnographie, na qual é anunciada a partida iminente da missão Dacar-Djibouti, que atravessaria a África do Atlântico ao Índico. Esta expedição, organizada pelo Institut d'Ethnologie e pelo Musée d'Histoire Naturelle, patrocinada e subvencionada por diversos órgãos oficiais e organismos científicos, definia como objetivos: coletar objetos para as coleções de instituições parisienses; proceder ao estudo de campo de povos

e costumes em vias de extinção; realizar documentários filmados e registros sonoros de línguas e cantos. Por fim, Rivière menciona “a criação entre os funcionários coloniais e os organismos científicos da metrópole de relações indispensáveis ao desenvolvimento das ciências naturais e sociológicas” (Leiris 1991p:406). A passagem trai a natureza oficial — Leiris dirá mais tarde em *A África fantasma*, “colonialista”, “predatória” — da expedição a um só tempo “etnográfica e linguística” (Leiris 2007:51).⁵

Na qualidade de “secretário-arquivista”, Leiris é solicitado pela direção de *Documents* a fornecer “algumas impressões sobre o empreendimento do qual participará, o primeiro na França de tal envergadura, no domínio da etnografia e da linguística”. Para o leitor atento aos jogos de linguagem que Leiris assume na revista, não causa estranheza que a palavra “impressões” não motive um depoimento de natureza científica, ao menos acadêmica. O artigo, com efeito, opta pela colagem de recordações de infância, evidência do descompromisso de seu autor em relação ao contexto institucional da etnologia. As ilustrações que acompanham o texto não garantem seu viés etnográfico: uma fotografia da Expedição Seabrook ao então Sudão francês (mostrando um sacrifício animal) abre o artigo; as outras cinco imagens, todas obtidas durante viagens à África, mostram nativos em rituais e os próprios antropólogos em trabalho de campo. Se essas imagens conferem alguma oficialidade etnográfica ao texto, esta é prontamente desmentida pela estratégia inequivocamente incongruente de relatar histórias e recordações de infância.

Leiris conta, pois, que em 11 de maio de 1912, aos 11 anos, fora ao teatro com seus pais assistir à apresentação de *Impressions d’Afrique*, de Raymond Roussel (1877-1933), peça concebida a partir de relatos fictícios de viagens. É conhecido seu espetacular e ruidoso fracasso de crítica e de público. Contam-se mesmo episódios de tumulto ocorridos naquela noite de estreia. Ocorre que ela produz impacto extraordinário no menino Michel, familiarizado precocemente com as encenações teatrais: era ali sua descoberta do continente africano e do “maravilhoso” Outro selvagem.

A referência a Roussel em texto escrito às vésperas da viagem etnográfica não tem razão de ser apenas pelo fato de o abonado autor de *Impressions d’Afrique* ser um dos patrocinadores da Missão Dacar-Djibouti. Em carta datada de 10 de fevereiro de 1931, Leiris reconhecia a importância tanto material quanto simbólica desse apoio para uma “aventura, não somente científica, mas também poética” (Leiris 1998). A participação de Roussel é vista como uma aliança do espírito positivo e da imaginação, da etnografia e da poesia. Por fim, é o motivo da viagem que se impõe como o melhor meio de reencontrar na idade adulta os prodígios da infância.

O apoio material e moral por parte de um autor que tanto fascinou Leiris na infância reveste-se de valor emblemático. A etnografia, duplamente caracterizada como ação científica e como obra da imaginação, alimenta-se das exorbitâncias de um texto que não se autoriza como documental. Uma "etnologia do imaginário" articula-se, pois, como perspectiva na qual a noção de exotismo revela-se subterfúgio para o desapego da cultura europeia. Ao recordar, em 1969, sua experiência na expedição africana, Leiris assumiria que, "neófito em matéria de etnografia, até mesmo um franco-atirador", conduziam-no "somente a poesia e o desejo de sacudir o julgo de nossa cultura", e não propriamente "o gosto pela ciência como tal" (Leiris 1969:129).

No artigo em *Documents*, Leiris dá testemunho de si: ele afirma sonhar com "países longínquos e tortuosas descobertas", alinha num mesmo plano "a aventura da viagem material e a aventura poética", porquanto esta lhe pareça "menos decepcionante, menos real" (Leiris 1991p:407). Ora, o onírico infantil que presenciara em *Impressions d'Afrique* conjuga-se naturalmente com o exótico fantasmático, ambos agregados no "maravilhoso da infância" que o trabalho da escrita conta recuperar. A peça do teatro Antoine, com seus *tableaux vivants* e sua feérica *imagerie*, não faz senão antecipar no jovem Leiris o que será seu gosto pela combinatória dos conteúdos de memória associados a cenas ou quadros. Conteúdos mnêmicos ao sabor do percurso por múltiplos episódios narrativos ou *exempla* (lembranças de infância, narrativas de acontecimentos vividos, de sonhos e anotações diversas) que se encadeiam na sua autobiografia — numa simbologia, diga-se, que sempre se quis heteróclita, temperada pelo jogo das rubricas: sacrifício, amor, expiação, morte.

Duplo é, pois, o interesse de Leiris pelas construções poéticas de Roussel: por um lado, elas apresentam "uma África muito pouco parecida àquela que podíamos conceber em nossa imaginação de crianças brancas"; por outro lado, caracteriza "uma Europa de tantos fenômenos e invenções 'abracadabrantantes' que talvez se encontre assim figurada no espírito desses que chamamos, com desdém, primitivos" (Leiris 1991p:407). Os dois lados de uma mesma moeda, as culturas africana e europeia, a serem gastas sem dividendos. Os dois lados, no limite indiferenciáveis, do humano. Proposital mescla como lugar matricial do olhar etnográfico leirisiano, ostensivamente contrário à "pilhagem" colonialista insinuada por Rivière e posta em prática pelo método etnográfico de Marcel Griaule, particularmente marcado por uma "abordagem jurídica agressiva", antecâmara da vitrine museal (Larson 1997:231). Consequente resolução do impasse estético presente nas entrelinhas de *Documents* — entre valor heurístico da experiência *in loco* do etnógrafo e aspirações do imaginário e da imagética modernistas ao

descentramento; entre modos classificatórios do colecionismo etnográfico e a interpretação materialista, portanto, sem dividendos, da imaginação artística.

Sabe-se como *A África fantasma*, "desvio irônico da posição acadêmica esperada do etnógrafo" (Leiris 1992:887), atçou ressentimentos e a fúria corporativista nas fileiras da etnologia institucional.⁶ Quicá a imaginação transbordante à maneira de Roussel desempenhe aqui sua parte, ela que se mescla à observação etnológica. Na nota introdutória à edição póstuma do texto leiriano sobre Roussel, Annie Le Brun observa:

entrevistas à luz do maravilhoso da infância, essas irreais *Impressões* de uma África que Roussel nunca havia visitado não são somente a origem da viagem muito real que Michel Leiris empreendeu sob os auspícios da ciência. O mais importante é que, ao longo do caminho, ele descobrirá uma irre realidade que nele se inscreverá dia após dia para tomar a forma inapreensível de *A África fantasma*. Quase como se tivesse encontrado, na extraordinária força que Roussel retirou do fato de nunca ter ido à África, aquela para dela retornar, em todos os sentidos da palavra. Que não seja por ter escolhido dar à relação para com uma missão científica um título cuja escassez de objetividade assume a forma de uma inconveniência que irá abalar os fundamentos da etnologia (Le Brun 1998:16-17).

Fato é que *Impressions d'Afrique* assim como *A África fantasma* põem em cena, sobre fundo de um primitivismo surreal, algo da ordem de uma mitologia pessoal, ou melhor, de uma puerilidade ancestral — uma "infância neolítica", para empregar a feliz expressão de Carl Einstein em *Documents* — a serviço do que se convencionou chamar de uma "etnografia de si", deambulação entre o sonho e a realidade que, no caso de Leiris, faz da viagem antropológica um prolongamento direto e sem culpabilidades da experiência poética.

O enredo de *Impressions d'Afrique* é de grande simplicidade: "uma trupe responsável por fenômenos do gênero Barnum" é generosamente acolhida, após naufrágio nas costas da África tropical, pelo imperador de Ponukélé, exótico reino africano, e se engaja na preparação de uma série de atrações para a grande festa de coroação do soberano, por conta do que proliferam na peça cenografias fantásticas, atrações do gênero feira de variedades (ou mesmo *freak show*), sobre as quais se opera custoso maquinário cênico. *Impressions d'Afrique* é, efetivamente, uma "aventura ótica", momento em que Roussel explora ao máximo todo tipo de recurso imagético. Assim, não parece difícil supor que a descoberta da África pelo menino de 11 anos — que se tornará fantasmática, ambígua e indócil em *A África*

fantasma — dá-se como uma experiência do olhar: fabulações e inventos de Roussel desfilam diante dos olhos exorbitados do jovem Leiris no palco do Teatro Antoine. Aproximação primeira do Outro selvagem, por intermédio de uma aventura desmedida da imaginação poética, à salvaguarda de clichês e estereótipos do europeu médio.

Esse olhar exorbitado de criança não deixará de se refletir nas escrevenças adultas do biógrafo de si. Assim, Leiris não deixará de ressaltar, vinte anos depois, "a estátua do hilota, feita de lamelas de corpete deslizando sobre carris de bofe de vitela, tendo no pedestal uma inscrição relativa ao dual do verbo grego", extravagância cênica que atçou a crônica. Ele retém igualmente a "minhoca tocadora de cítara", a "orquestra termomecânica", "os pulmões a ecos dos irmãos Alcott", dentre outras cenas.

O fascínio que Raymond Roussel exerce sobre Leiris aponta para um gosto comum pelo viés, por assim dizer, *Magasin pittoresque* das excentricidades — em *Impressions d'Afrique* não se está longe do clima das feiras populares, com suas galerias de personagens e caracteres de duvidosa estética. Aproxima-os igualmente o apreço pelas máquinas, imaginário mecanizado ou mecânica imaginária, lugares de fulgurância de certo transbordamento doentio da linguagem sobre si mesma. Ambos se experimentam nos dédalos dos sonhos e dos jogos de palavras, no intento da deambulação por todo um fundo cultural e trans-histórico com vistas a transbordar os horizontes vividos da memória.

Das reconhecidas carências da peça de Roussel — de coerência narrativa, de pertinência cênica — provavelmente não se deu conta o menino Michel. Quanto aos excessos, seguramente o impressionou a recorrência visual de tantas celebrações, sacrifícios e rituais tomados do mundo selvagem. Pode-se permitir o exercício de certa conjetura e imaginar seu encanto pelo "desfile contínuo [que] oferecia ininterruptamente novas surpresas estratégicas graças à multiplicidade infinita dos efeitos obtidos" pelo Teatro Vermelho do *Clube dos Incomparáveis* (Roussel 1910:6). O menino certamente despertou para os criptogramas que emolduravam as sucessivas cenas ("quadros"); eles podem ter-lhe dado a impressão de um *speculum mundi* surrealista no cortejo triunfal de sagração do imperador de Ponukélé, rei do Drelchkaff Talou VII, cuja indumentária suntuosa ostentava o mapa da África "com indicações de lagos, rios e montanhas", cortejo que era seguido por um "mar de negros". Particular efeito certamente nele se produziu a "diabólica sarabanda" executada por "dançarinas febris, descabeladas, agitadas por terríveis sobressaltos [que] se contorciam em todas as direções, como que tomadas de vertiginoso delírio" (Roussel 1910:6, 13, 21, 25).

Leiris teria percebido ali, diante das figuras de tal cenografia, a mesma "satisfação em reunir, cimentar, enlaçar, fazer convergir [...] num mesmo

quadro todo tipo de dados heteróclitos" (Leiris 1948:285) que explicará, na idade adulta, a grafia de uma memória em espraiamento panorâmico e fictícia simultaneidade. E não há como negar que havia ali com o que alimentar uma educação do olhar que o levaria em *Documents* a enaltecer o que, na forma contemporânea, propunha à sensibilidade amortecida do europeu — "em face dos magros fantasmas que são nossos imperativos morais, lógicos e sociais" (Leiris 1991b:209) — modos caóticos e convulsivos de composição de lugares e gêneros. Uma (des)educação do olhar, com efeito, alertava nos artigos de *Documents* para os violentos desmentidos do antropomorfismo que o primitivo propunha.

**

Em 1931, desejoso de responder a um gosto particular pelo maravilhoso e de romper com a condição de "ocidental desconfortável na própria pele" (Leiris 2007:43), Leiris viaja para ver o antípoda com olhos de etnógrafo. A experiência produz seus próprios refugos existenciais. Em *A África fantasma*, enciclopédico diário da Missão Dacar-Djibouti na qual o etnográfico é confessadamente "periférico" (Price & Jamin 1988:168), Leiris registra seu desencanto pelo mito da viagem como "meio de evasão". Aquela fora tão somente uma "tentativa falaciosa de fazer-se outro ao efetuar um mergulho — aliás, completamente simbólico — em uma 'mentalidade primitiva'" da qual se sente nostálgico (Leiris 2007:49). O relato posterior da expedição constituiria anotações em escritura um tanto fantasmagórica da experiência dilacerada do périplo etnográfico. O que deveria ser, por dever de ofício, documentação científica de ritos e mitos passa a constituir uma "etnografia de si", tentativa sistemática da voz autoral de coincidir consigo mesma (cf. Arêas Peixoto 2011:207) — "etnografia daquele que viaja [...], exercício de autodescoberta" (Arêas Peixoto 2007:32) — exercício eminentemente de escrita mnemônica que Mauss denomina uma "etnografia literária": modo de se pôr em cena, em "defesa própria", não sem uma profissão de "má fé" (Price & Jamin 1988:172).

Ao final do artigo "L'oeil de l'ethnographe", Leiris insinua que suas impressões da África poderiam ser, à semelhança dos "quadros-vivos" da peça de Roussel, mera poética, isenta de autoridade, fantasmagorias de uma "mentalidade branca" (Leiris 1991p:413). A hipotipose é aqui acionada para repor diante dos olhos o que na infância fora visto no palco do Teatro Antoine. Assim, Leiris afirma ainda ver "os dois reis negros de Roussel que se batem em duelo" — "veja ainda seus barretes de rendas, suas bochechas

negras enquadradas por magníficas tranças loiras, e escuto os gritos horríveis que lançavam"; ou então a jovem condenada que é executada no terceiro ato, sob fundo de uma horripilante tempestade tropical; ou ainda "aquele soberano selvagem que se viu por tanto tempo nos cartazes", vestido de ouropéis matizados. "Imagens pouco mais fantasiosas que representações que um europeu médio pode se fazer de um país exótico", elas são tidas como produtos de "lentes deformadoras no espírito", fruto da incapacidade de se abstrair de "tiques e manias puramente locais" (Leiris 1991p:413).

Ocorre que, na sequência do texto, o que passa por ser uma apologia das "disciplinas etnológicas", modo de dirimir os "preconceitos de raça", presta-se de fato a reconduzir o tema da viagem como "realização de certos sonhos de infância". Leiris explicara anteriormente que, avizinjado da idade de 30 anos, começara a "lamentar violentamente a perda da infância, por tudo quanto ela continha de poesia". Seguia-se, então, narrativa que o alimentou no gosto pelas "loucuras infantis", saída do livro infantil de Helen Bannerman *The Story of Little Black Sambo*, de 1899. História de canibalismo, ela vem se associar às cenas de Roussel e a outras imagens dos negros africanos então em voga como um roteiro enviesado que retorna invariavelmente ao tema da viagem etnográfica.

Ao final, Leiris transcreve uma derradeira narrativa de conto songoi, "infinitamente tocante", sobre identidades trocadas; ela emoldura exortação derradeira da viagem etnográfica, modo de perguntar por si mesmo e de exorcizar "as medíocres maneirinhas de brancos" (Leiris 1991p:413). A poética de infância antecipa-se à experiência direta com o Outro primitivo — que quase dez anos mais tarde Leiris relativizaria (cf. Larson 1997:233). Por seus procedimentos de "estatística, cartografia, registro tão desnudo quanto possível dos fatos", modo "miseravelmente inumano" (*apud* Hollier 1995:831), a observação etnográfica nunca obteria junto ao autor de *África fantasma* o prestígio da escrita autobiográfica, do olhar sobre a própria experiência. Despindo-se de suas "maneiras de branco", o etnógrafo leiriano logra aproximar-se de Arbanakat, o protagonista do breve conto africano que, diante do Outro que lhe furtou os pertences de seu aparecer, pergunta-se: "afinal, quem sou eu?". Razão para sustentar, por fim, que Leiris jamais renunciou ao projeto de identificação imaginária a partir de um trabalho minucioso sobre a linguagem, projeto que se iniciara com suas contribuições para *Documents*. Afinal, as fichas disparatadas do repertório pessoal do etnógrafo de si alimentarão durante toda a sua vida um trabalho de composição de gêneros, disciplinas e códigos narrativos decididamente heteróclitos.

Nesse intento, o primitivo mantém-se criatura poética que surge unicamente em função de um "desvio" do Museu, do Antigo, da Cultura. Dir-se-ia

que o sujeito de reminiscências leirisiano necessita passar por uma Antiguidade e uma Alteridade a um só tempo solene e devassa, desejável e brutal, para retornar a si e transformar seus *topoi* em lugares de uma paradoxal dissolução redentora. O teatro rousseliano talvez lhe tenha proporcionado o cenário inicial de uma operação que, no fim das contas, entre contorcionismos silábicos e narrativizações desvairadas, entre elementos fantasmáticos e projeções literárias e/ou culturais (cf. MSamb 2013:42), não parte da presença reencontrada das coisas, mas da "distância que lhes é imposta no entrelaçamento teimoso das palavras que só repetem a si mesmas" (Amorim de Alencar 2008).

Havia, seguramente, escândalo e derrisão nos artigos para *Documents*. Havia, ainda, inequívoca violência no motivo incongruente do "escarro", surgido no número de dezembro de 1929 de *Documents* quase naturalmente como tema de uma etnografia por assim dizer "rebaixada", como objeto de um "museu do desvio" (Didi-Huberman 1995:15). Ele surgia na condição de símbolo mesmo do informe, do inverificável, do não hierarquizado: "pedra de assentamento mole e gosmenta que faz ruir, melhor que qualquer pedregulho, todas as iniciativas daquele que imagina ser o homem algo [...] outro que não o escarro de um demiurgo em delírio, rindo à gargalhada por ter expectorado uma vaidosa carne" (Leiris 1991q:382). Elemento de desclassificação da boca, órgão da palavra, "signo visível da inteligência", o escarro a faz despencar na escala orgânica, dota-a de uma função (repugnante) de dejeção. Mas o escarro leirisiano pode ainda ser lido como uma projeção contagiosa de si que altera violentamente o Outro (o primitivo, o exótico); altera-o, ao mesmo tempo em que procede a seu inegável contato. Assim se manifesta particular poética do etnográfico, inserida em uma *sui generis* dinâmica da alteridade. Razão, pois, para contar com o reverso dessa história de contato.

Hollier (1992:xvii) lembra que o saber que pretende se apropriar do baixo de certo modo se emporcalha, deixa-se por ele contaminar. *Documents* terá sido para Leiris a experiência primeira de um heterogêneo irreduzível, inapropriável, inassimilável, como o Outro; experiência de humanidade no que esta tem de "comum desmedida", que em breve ele testemunharia *in loco* no continente africano. Ao fazê-lo, constataria que na "observação desinteressada" é preciso impedimento do contato, quer porque este inevitavelmente degenera em apropriação, quer porque se mantém mito, a nutrir "razões demasiado pessoais" (Leiris 2007: 48-50).⁷

Oswaldo Fontes Filho é professor do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: <osvaldo.fontes@unifesp.br>

Notas

¹ Cumpriria ser cauteloso no emprego do qualificativo. Na verdade, não se pode falar a respeito de *Documents* de uma perspectiva etnográfica cientificamente impostada. Jean Jamin aponta para um conteúdo “superficial, da ordem da imagem, da alusão ou do sensorial, mais que da ordem do texto, da teoria ou do método [...]”. Se há uma parte de etnografia em *Documents*, ela é ínfima, derrisória, aproximativa” (Jamin 1999:264-265). No presente texto, preferiu-se uma perspectiva mais próxima daquela de James Clifford que trata da etnografia dos anos 20 como uma “predisposição cultural de caráter mais geral em que se abre um caminho através da ciência antropológica moderna ainda que guardando vínculos com a arte moderna e a escritura”. Compreender as intervenções de Leiris em *Documents* exigiria, pois, ligar a atividade etnográfica aos motivos de uma “estética estendida que valoriza o fragmento, o objeto insólito, a aproximação inesperada; que se emprega a fazer surgir o extraordinário dos domínios do erotismo, do exotismo e da inconsciência” (Clifford 1982:43).

² Como sublinha Leiris, quando de seu balanço da linha editorial de *Documents*, “o irritante e o heteróclito, se não o inquietante tornam-se, mais que objetos de estudos, traços inerentes à própria publicação” (Leiris 1963:689).

³ A partir do quarto número, a rubrica “Doutrina” será substituída por aquela de “Variedades”, com que assume definitivo viés incongruente em publicação prometida ao domínio das belas artes.

⁴ Mais de 50 anos após ter escrito esses textos, em entrevista a Sally Price e Jean Jamin, Leiris admite que o gosto pelo exotismo, que então ele partilhava com os surrealistas, levou-o a adotar uma perspectiva involuntariamente racista: “Percebo agora que era racista, posto que aceitava com aprovação todas aquelas ideias usadas para estereotipar os negros: sexualidade desenfreada, predisposição ao transe etc. [...] Somente mais tarde, após refletir um pouco sobre isso, cheguei ao que é conhecido como relativismo cultural. Mas no começo, eu realmente pensava que as assim chamadas sociedades primitivas eram superiores às nossas. Tratava-se de uma espécie de racismo invertido” (Price & Jamin 1988:162).

⁵ Leiris jamais deixou de condenar o comércio do exótico. Sally Price, ao indagá-lo sobre seus posicionamentos a respeito em *A África fantasma*, exalta sua

"franqueza". Entretanto, talvez seja caso de sublinhar certo matiz de ingenuidade em sua resposta: "A ideia de que a antropologia teria uma utilidade por assim dizer moral levou à crença de que, uma vez que os fins justificam os meios, haveria algumas situações nas quais seria admissível fazer quase tudo para obter objetos que demonstrariam, uma vez abrigados em um museu parisiense, a beleza das civilizações em questão. Eu não teria feito nada que fiz por interesses comerciais. Nunca. Sempre recriminei Malraux pelo caso dos baixo-relevos, pois que seu objetivo era vendê-los. O nosso era apenas aquele de mostrá-los num museu". Seja como for, Leiris não se furta a fornecer o seguinte depoimento peremptório: "Olhando agora para trás, penso que muito do que fizemos era muito errado, por ter privado as pessoas de coisas às quais eram muito ligadas e, no fim das contas, por propósitos absolutamente não corretos. Nem mesmo a seu favor" (Price & Jamin 1988:170).

⁶ Não é sem interesse que se observam os relatos de Leiris a respeito da recepção de *A África fantasma* junto a Griaule, Mauss e Rivet em Sally Price e Jean Jamin, "A Conversation with Michel Leiris" (1988:171).

⁷ Para um balanço do subjetivismo antropológico de Leiris e uma estimativa da atualidade de seu ceticismo quanto a uma antropologia como ciência objetiva em tempos de *Cultural Studies*, veja-se Sally Price, "Michel Leiris, French Anthropology, and a side trip to the Antilles" (2004:30-33).

Referências bibliográficas

- AMORIM DE ALENCAR, Ana Maria. 2008. "Raymond Roussel: Grito ou canto?". XI Congresso Internacional da ABRALIC (Tessituras, Interações, Convergências). Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/ANA_ALENCAR.pdf. Acesso em 15/6/2014.
- ARÊAS PEIXOTO, Fernanda. 2007. "A viagem como vocação. Antropologia e literatura na obra de Michel Leiris". In: M. Leiris, *A África fantasma*. Trad. André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac & Naif. pp. 19-33.
- _____. 2011. "O olho do etnógrafo". *Sociologia & Antropologia*, 1-2:195-215.
- BARTHES, Roland. 1988. "As saídas do texto". In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense. pp. 249-259.
- BATAILLE, Georges (org.). 1991a. "L'esprit moderne et le jeu des transpositions". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée (1929-1931)*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 489-492.
- _____. 1991b. "Informe". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée (1929-1931)*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 382.
- _____. 1991c. "Metamorphose". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée (1929-1931)*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 332-334.

- . 1991d. "Kali". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée (1929-1931)*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 368.
- . 1991e. "Black birds". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée (1929-1931)*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 215.
- . 2004. "Le surréalisme au jour le jour". In: G. Bataille & M. Leiris, *Bataille-Leiris. Échanges et correspondances*. Paris: Gallimard. pp. 51-72.
- CLIFFORD, James. 1982. "Ethnographie polyphonie collage". *Revue de Musicologie*, 68:42-56.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 1995. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris: Macula.
- . 2012. "Quadro=corte. Experiência visual, forma e sintoma segundo Carl Einstein". In: S. Huchet (org.), *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp. pp. 61-95.
- EINSTEIN, Carl. 1991a. "À propos de l'exposition de la Galerie Pigalle". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 104-110.
- . 1991b. "André Masson, étude ethnologique". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 93-102.
- HOLLIER, Denis (ed.). 1992. "La valeur d'usage de l'impossible". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. vii-xxxiv.
- . 1995. *Le Collège de Sociologie 1937-1939*. Paris: Gallimard.
- JAMIN, Jean. 1999. "Documents revue. La part maudite de l'ethnographie". *L'Homme*, 39(151):257-266.
- LARSON, Ruth. 1997. "Ethnography, thievery, and cultural identity: a rereading of Michel Leiris's *LAfrique fantôme*". *PMLA*, 112(2):229-242.
- LE BRUN, Annie. 1998. "Présentation". In: M. Leiris; J. Jamin & A. Le Brun, *Roussel & Co. Édition établie par Jean Jamin, présentée et annotée par Annie Le Brun*. Paris: Fata Morgana/Fayard. pp. 13-61.
- LEIRIS, Michel. 1948. *Biffures*. Paris: Gallimard.
- . 1963. "De Bataille l'impossible à l'impossible *Documents*". *Revue Critique*, 195-196: 685-693.
- . 1966. *Fibrilles*. Paris: Gallimard.
- . 1969. *Cinq études d'ethnologie*. Paris: Denoël Gonthier.
- . 1991a. "Civilisation". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 221-222.
- . 1991b. "Alberto Giacometti". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 209-210.
- . 1991c. "L'Homme et son intérieure". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 261-266.
- . 1991d. "Jean Brunhes". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 375-376.
- . 1991e. "A propos du 'Musée des Sorciers'". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 109-116.
- . 1991f. "Hygiène". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 44.
- . 1991g. "L'île magique". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 334.
- . 1991h. "Joan Miró". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 263-266.
- . 1991i. "Exposition Hans Arp". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 340-341.

- . 1991j. "Disques nouveaux". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 48.
- . 1991k. "Fox Movietone Follies of 1929". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 388.
- . 1991l. "'Liza', opérette de Louis Douglas". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 306.
- . 1991m. "Exposition Kalifala Sidibé". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 343.
- . 1991n. "Talkie". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. I. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 278.
- . 1991o. "Le 'caput mortuum' ou la femme de l'alchimiste". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 461-466.
- . 1991p. "L'oeil de l'ethnographe (à propos de la Mission Dakar-Djibouti)". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 405-414.
- . 1991q. "Crachat C. In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. pp. 381-382.
- . 1991r. "Benga (Chronique)". In: G. Bataille (org.), *Documents. Édition facsimilée*, vol. II. Paris: Éditions Jean-Michel Place. p. 235.
- . 1992. *Journal*. Paris: Gallimard.
- . 1998. *Roussel & Co*. Édition établie par Jean Jamin, présentée et annotée par Annie Le Brun. Paris: Fata Morgana/Fayard.
- . 2007. *A África fantasma*. Trad. André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac & Naif.
- MÉTRAUX, Alfred. 1964. "Entretiens avec Alfred Métraux". *L'Homme*, IV(2): 20-32.
- MSAMB, Mamadou. 2013. *Regard croisé sur l'anthropologie et la littérature dans l'oeuvre de Michel Leiris*. Ph.D. Dissertation, University of Minnesota. Disponível em: <http://conservancy.umn.edu/bitstream/154278/1/Samb_umn_0130E_13596.pdf>. Acesso em 10/6/2014.
- PICASSO, Pablo. 1998. *Propos sur l'art*. Sous la direction de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael. Paris: Gallimard.
- PIBAROT, Anne. 1992. "Le pari de *Documents*". *Critique*, XLVIII(547): 933-954.
- PRICE, Sally. 2004. "Michel Leiris, French anthropology, and a side trip to the Antilles". *French Politics, Culture & Society*, XXII(1):23-35.
- PRICE, Sally & JAMIN, Jean. 1988. "A conversation with Michel Leiris". *Current Anthropology*, XXIX(1):157-174. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2743329>>. Acesso em 27/6/2014.
- ROUSSEL, Raymond. 1910. *Impressions d'Afrique*. Paris: Alphonse Lemerre. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1092500>>. Acesso em 13/6/2014.
- VIOLI, Alessandra. 2004. "L'immagine informe: Bataille, Warburg, Benjamin e i fantasmi della tradizione". F@rum, Forum Avanzato di Ricerca Universitaria Multimediale. Disponível em: <http://www.publiforum.farum.it/violi_informe/violi_informe.pdf>. Acesso em 15/6/2014.

Resumo

Nos anos 20 e 30, *pari passu* com a formação da etnologia como disciplina academicamente postada, o primitivo surge como trunfo retórico das invectivas mais críticas contra os marasmos da civilização branca. Michel Leiris (1901-1990), nos primeiros tempos de sua formação de etnólogo, desperta para as possibilidades de desvio expressivo que ofereciam as artes ditas primitivas. Engajado em uma autorretratística literária afeita à deambulação imaginária pelos lugares da Cultura, da Mitologia e da História, o autor de *L'Afrique fantôme* (1934) sedimenta seus recursos estilísticos em artigos sulfurosos para a revista de vanguarda *Documents* (1929-1931), nos quais é possível observar a formação inicial de seu imaginário etnográfico e do que se convencionou chamar, a seu respeito, uma "etnografia de si". Este texto revisita alguns momentos da escrita leirisiana que ajudaram a impregnar de jogos de linguagem e de ficção uma nascente consciência antropológica e etnográfica, pouco propensa à objetividade imparcial e à neutra documentação científica do Outro.

Palavras-chave Primitivismo, Etnografia, Imaginário, Michel Leiris, Raymond Roussel.

Abstract

In the 1920s and 1930s, *pari passu* with the formation of ethnology as an academic discipline, "the primitive" emerges as a rhetorical asset for the most critical invectives against the stagnation of Western civilization. At the start of his training as an ethnologist, Michel Leiris (1901-1990) becomes aware of the expressive deviations afforded by the so-called "primitive arts". Engaged in a literary self-portraiture appreciative of imaginary detours through Culture, Mythology and History, the author of *L'Afrique fantôme* (1934) builds his stylistic resources by means of caustic articles for the vanguard magazine *Documents* (1929-1931), where we can discern the initial training of his ethnographic imagination and of what has come to be called his "ethnography of the self". This article revisits some of Leiris' early writings that helped impregnate his nascent anthropological and ethnographical conscience with language games and fiction, a style that lends itself little to impartial objectivity and the neutral scientific documentation of the Other.

Key words Primitivism, Ethnography, Imaginary, Michel Leiris, Raymond Roussel.