

Os Periscópios Etnográficos

As fronteiras da experiência
colaborativa no trabalho artístico
(com antropólogos)

Philip Cabau

O espaço colaborativo entre artistas e antropólogos aumentou consideravelmente nos últimos anos. A origem deste fenómeno pode ser explicada pela curiosidade cúmplice que uns e outros têm pelos problemas do mundo contemporâneo e o papel que neles desempenhamos. Todavia, apesar de aparentemente natural, esta colaboração implica a compatibilização de perceções contrastantes e a construção de novos compromissos sobre os respetivos territórios e fronteiras — que muitas vezes não estão sujeitas a redesenho.

The collaborative space between artists and anthropologists has increased considerably in recent years. In its origin is a complicit curiosity about the world and its problems and our place in them. However, although apparently effortless, this collaboration, which tends to occur within the academic realm, involves contrasting perceptions and imply new commitments on its respective territories and borders, that often cannot be redesigned.

1. Partilhar a fronteira

Il n’y a plus de limites à parce qu’il n’y a plus de limites entre.

Régis Debray, *Éloge des frontières*

Na abertura do seu pequeno livro *O Elogio das Fronteiras*¹, Régis Débray defende que o tema da fronteira é hoje “Politicamente incorreto, moralmente antipático, mas inevitável para escapar ao mero acaso.” Apesar da “...ideia tonta que encanta o Ocidente: a humanidade, que vai mal, estaria melhor sem fronteiras”, o separar, lembra Débray, precede o juntar (no mesmo sentido em que no espaço religioso a sacralização precede a profanação). “Para que serve exatamente a fronteira?, pergunta o autor. Para inventar a unidade (a faire corps).” Sabemos que é da natureza mesma das fronteiras elas suscitarem problemas. Foi isso que levou à sua constituição, em primeiro lugar.

Numa época de acesso, em tempo real, às manifestações globais da injustiça — êxodos e migrações, guerras nacionais ou regionais disputando representações geopolíticas muitas vezes fixadas ainda na era das potências coloniais — é natural que a figura da fronteira seja hoje um dos mais emblemáticos símbolos do exercício e do abuso do poder. Por definição, a fronteira é uma entidade de inscrição binária, uma linha que divide uma superfície, separando-a em duas partes distintas. Neste sentido, a desconfiança sobre as fronteiras é indissociável da rejeição das estruturas binárias que hoje vem tomando conta dos critérios sobre... quase tudo². Contudo, a noção de fronteira, lembra Débray

“(...) é tão heterogênea que existe, em cada língua, mais de um termo para a nomear (limes, em latim, não significa finis, tal como border, em inglês, simples limite entre dois estados, não é o mesmo que frontier, limite provisório de um espaço civilizado com uma zona bárbara a conquistar). As linhas de fronteira podem ser faixas de terra mais ou menos elásticas; e há mais que um regime fronteiriço em vigor.”

(Débray, 2010)

Josie Appleton, no âmbito de uma análise das reivindicações sociais nas comunidades contemporâneas, distingue, num texto de 2008³, entre o modelo do pensamento binário primitivo e as suas novas manifestações no modelo binário moderno. Segundo esta autora, as formas primordiais do pensamento binário partiam sempre da experiência empírica, enquanto modo de compreensão e descrição do mundo. Ali, esse procedimento binário da linguagem era caracterizado por: **a)** existir uma relação complementar entre as duas partes, simultaneamente necessária para ambas; **b)** ser parte de uma unidade da vida; e **c)** coexistir numa permanente articulação, na qual os dois elementos se misturam, originando assim uma nova multiplicidade. No Ocidente, a partir sobretudo dos inícios do século XIX e da massificação decorrente da revolução industrial, esta formulação binária adquiriu uma rigidez que suprimiu a plasticidade anteriormente contida na noção de fronteira. O novo significado da palavra exclui agora a dimensão dialética que permitia a transcendência dos opostos. Nesse processo, o binário perdeu a sua energia particular e a sua fluidez. Hoje, refere Appleton, as posturas críticas que reivindicam o não binário assentam, precisamente, sobre esta nova versão do pensamento binário. Contudo, nessa recusa, elas permanecem reféns do mesmo princípio de exclusão mútua que define a versão, agora empobrecida, do pensamento binário.

Na verdade, diz a Appleton, só através do binário, da distinção, nós conseguimos pensar e organizar o nosso mundo. É através da polari-

dade que conseguimos modelar as dinâmicas da natureza e da história. (Appleton, 2008)A fronteira, lembra Régis Debray no referido texto, sobrevive às suas metamorfoses. Invencível porque nos faz pensar, pelo facto de toda a ordenação simbólica de um caos ou de uma salganhada passar, de cada vez, em cada domínio, por um jogo de oposições: yin/yang, feminino/masculino, quente/frio, terra/céu, mas também clássico/barroco, apolíneo/dionisíaco, esquerda/direita, etc. É essa a razão pela qual, se não houver fronteiras para sempre, haverá sempre uma última fronteira.

(Débray, 2010).

Uma fronteira, nomeadamente uma fronteira entre áreas distintas de conhecimento e de experiência do real, não é apenas um muro por cima do qual espreitamos, mas um espaço complexo de convocação de experiências, ao mesmo tempo díspares e complementares implicando, simultaneamente, determinações identitárias e compromissos. Um lugar a cujas representações só podemos aceder a partir da reinvenção da nossa própria história – enquanto habitantes de um dos territórios que confinam com a fronteira. Não uma linha, mas um espaço transfronteiriço, como lhes chamam os geógrafos. E como qualquer atenção sobre o outro tem sempre origem numa prática da atenção sobre si mesmo, tentar compreender a experiência do outro e os seus modos de percepção consiste, sobretudo, num esforço de clarificação de nós mesmos e dos nossos próprios limites.

2. As disposições do real

Collaboration is the answer, but what is the question?

Hans Ulrich Obrist

As relações entre a antropologia e a arte, muito particularmente quando posicionadas no espaço da observação etnográfica, não começaram ontem. O interesse da antropologia pela arte, pela própria arte ocidental, tem um século de existência. E os artistas, por seu lado, no seu modo mais idiossincrático e intermitente, foram igualmente atentos aos materiais etnográficos que lhes chegavam por via dos antropólogos. É claro que sendo a atividade do artista a prática artística, é nas obras de arte que estas contaminações se manifestam, enquanto que nos antropólogos, esse testemunho encontramos-lo nas suas produções teóricas, em articulação estreita com as suas observações etnográficas. Ou seja, esta colaboração não é, logo à partida, simétrica. Esta assimetria é uma questão que importa não apenas identificar nas colaborações entre artistas e antropólogos, mas tratar de forma não abstrata.

As dificuldades e os eventuais equívocos presentes na articulação entre artista e antropólogo foram identificadas, de forma presciente, na última década do século passado, por Hal Foster, no seu famoso texto *O Artista como Etnógrafo*⁴. Mesmo considerando a distância histórica e a necessária revisão de algumas das suas observações, hoje consideradas essencialistas – que as pertinentes críticas da autoria de George Marcus ou, entre nós, de António Fernandes Dias (no texto que acompanhou a edição da versão portuguesa do texto de Foster) identificaram – o facto é que, em traços gerais, a problemática (e a sua irresolubilidade) se mantém, em traços largos, tal como por ele foi identificada em 1996. Se isto se verifica não é porque existam agendas predeterminadas a exercer o domínio de uma perspectiva, a da arte, sobre a outra, a da antropologia – ou vice-versa – mas porque, precisamente, esses problemas não podem, dada a natureza da própria prática artística, deixar de ser colocados. Contudo, aquilo que pretendemos aqui abordar não é tanto um aspeto isolado desta genealogia, mas a própria dimensão colaborativa que entre antropólogos e artistas se vem verificando nos últimos anos. Esta relação é, habitualmente, desenvolvida no âmbito de um projeto artístico ou etnográfico conjunto ou, alternativamente, em contexto académico. Numa altura em que tantos jovens artistas se encontram empenhados na aquisição de graus académicos, sob orientações científicas de professores antropólogos, torna-se relevante tentar pensar o que define o papel que cada um deles desempenha nesse processo. Esta abordagem não pretende definir um mapa, esboçar uma solução, ou denunciar uma impossibilidade, mas apenas chamar a atenção para algumas coisas que têm sido omitidas ou, pelo menos, negligenciadas nestas colaborações — que são, parece-nos, menos fluidas e naturais do que podem, à primeira vista, parecer. O caminho que aqui arriscamos espelha, ironicamente, a complexidade do próprio assunto que pretendemos tratar. Neste sentido, é pertinente começarmos por perguntar sobre quais as razões que estão na origem de tão assídua colaboração. O modelo contemporâneo da pesquisa nas ciências chamadas exatas, com os seus projetos e equipas de investigação interdisciplinar, que é hoje um modelo hegemónico, justifica, em certa medida, o fenómeno, mas não o explica integralmente. Podemos talvez identificar como sendo três os principais precursores desta realidade: as políticas culturais, a progressiva especialização dos territórios profissionais e a procura de novos espaços de experiência pessoal.

Em relação ao primeiro, é preciso começar por admitir que a realidade onde ambos trabalham, artista e antropólogo, possui as suas próprias grelhas e constrangimentos. Os subsídios (bolsas) para os projetos de investigação que sustentam estas colaborações dependem, naturalmente, de políticas culturais das entidades e instituições financiadoras. Seja como for, a verdade é que este espaço

de colaboração permite a confluência de diversos agentes, tendendo a configurar soluções que são, naturalmente, favoráveis ao entendimento institucional da questão. O modelo eleito para o projeto colaborativo será, naturalmente, caracterizado por critérios de uniformização — nomeadamente o contributo, para apresentação em contexto público (com ou sem obra física, mas não obstante arte pública) do testemunho autoral do investigador/artista... assegurando o retorno do investimento — o que é perfeitamente razoável. Com efeito, a profusão de oportunidades que geralmente resulta de certas políticas culturais não é, em si, necessariamente nefasta. O problema está, na verdade, no facto de o referido modelo alegar que esta dinâmica institucional de constrangimentos e negociações não se reflete sobre os conteúdos e as estratégias dos projetos, permitindo publicitar o sucesso do modelo.

Um problema mais grave, o segundo, tem a ver com o facto de que uma receita, quando bem-sucedida, tende a repetir-se... e a constituir-se como um espaço que serve, sobretudo, para replicar um modelo... cujo pressuposto inicial era, por definição, experimental e tentativo. No que diz respeito ao segundo fator, o da especialização, ele tem diretamente a ver com a inscrição deste espaço fronteiriço no espaço da academia, pois o desdobramento de novos territórios de especialidade coincide com a necessidade de renovação do mesmo — ainda que, muitas das vezes, ele resulte da mera sobreposição ou da mistura direta dos territórios existentes já definidos. Também aqui aquilo que está a acontecer é, em parte, um produto do atual paradigma da especialização. É nesta direção que se posicionam muitas destas colaborações, mais por efeito da escolha de um nicho académico existente (e conveniente) do que como oportunidade para pensar a articulação do fazer artístico no mundo. Camada a camada, a topologia das especializações adensa-se a ponto de perder de vista a razão da sua origem.

O terceiro fator, o desejo da perseguição de uma experiência pessoal renovadora, partilhado por ambos, antropólogo e artista, quando formulado como critério apriorístico (isto é, antes de saber o que a própria experiência poderá trazer), avizinha-se excessivamente dos dispositivos lúdicos caracterizados por uma relação controlada entre perigo e excitação, entre o já conhecido e a ilusão do novo. Também aqui o empreendimento é, evidentemente, enquadrado pela rentabilidade de um nicho de mercado, aquele das publicações académicas e científicas, que constitui um espaço já consolidado, agora capaz de incorporar a aventura da colaboração. Neste sentido, a colaboração entre o artista e o antropólogo, em vez de configurar a aventura da invenção de um novo território (razão pela qual a arte é integrada na equação), questionando as fronteiras identitárias (e dos

limites das respectivas percepções), tende, perversamente, a confirmar as posições já estabelecidas sob a promessa de uma falsa metamorfose. Ali, o artista-investigador dá lugar ao performer de repertório, resultando essa desejável diluição das fronteiras entre a antropologia e a arte na confirmação do que já lá se encontra. Existe, evidentemente, uma outra maneira, mais positiva, de entender a questão. A verdade é que o processo da experiência pessoal no interior da própria colaboração vem adquirindo uma cada vez maior relevância nas propostas desta natureza, tendendo a delegar para um plano secundário o próprio produto resultante dessa colaboração. É por esta razão que o termo “experiência” constitui, muito provavelmente, a palavra chave na procura das colaborações contemporâneas: uma espécie de experiência “outra”, sem limites previamente definidos. O risco, contudo, ao aceitarmos este espaço híbrido, prescindindo dos respetivos enquadramentos disciplinares e críticos, é que se tende a comprometer a própria leitura da aventura conjunta e, conseqüentemente, a prescindir da inteligibilidade da mesma – na experiência do antropólogo como na do artista. Em termos científicos, uma colaboração que permite um nível de contaminação (o que, em abstrato, é sedutor) que não salvaguarde os critérios mínimos de clareza e objetividade, configura um permanente *work in progress* – onde as abordagens, sempre em construção, não serão nunca suscetíveis de análises consistentes. O risco é, no fundo, aceitar que o espaço da colaboração existe apenas para servir a si mesmo, não conseguindo, por isso, realmente configurar, nos próprios termos académicos onde a colaboração se pretende inscrever, um espaço cientificamente legítimo.

3. Compromissos

A razão pela qual temos a educação é para conseguir ouvir o que as outras pessoas dizem, sem perdermos as estribeiras. Faz sentido que a educação comece por ser uma educação do compromisso.

Robert Frost

A colaboração profissional entre pessoas provenientes de realidades distintas acresce da dificuldade que resulta da compatibilização das percepções decorrentes dessas histórias individuais, dos respetivos critérios e da disponibilidade para os rever, nesse encontro. Por outras palavras, uma colaboração desta natureza (entre arte e ciências sociais) é uma equação que articula o que seria inegociável (por constituir a fundação mesma de uma prática disciplinar, de um conhecimento que é o efeito de uma atividade desenvolvida no tempo) com uma profunda disponibilidade para a renovação – que essa experiência poderá, eventualmente, proporcionar. Quem colabora deve, portanto, convocar para essa experiência

duas entidades aparentemente contraditórias: o corpo construído pelo seu saber profissional, soma de uma história de escolhas, certezas e critérios, mas também aquele outro, mais secreto e inseguro, o corpo do amador (no sentido que Roland Barthes lhe atribui em RB par RB:

“Aquele que faz ou pratica (...) sem espírito de mestria ou competição; de amador, aquele que ama”⁵.

É precisamente porque a arte e a antropologia não coincidem, por perseguirem coisas distintas e convocarem percepções diferentes, que a colaboração entre elas pode ser equacionada. Novas fronteiras criam novas problemáticas... e novos compromissos. “Assumimos um compromisso, escreve o psicanalista Adam Phillips, porque uma coisa é valiosa, para nós; mas nem sempre temos a certeza disso. Teríamos que imaginar o que seria viver num mundo no qual daríamos mais valor ao próprio compromisso que às coisas pelas quais estamos disponíveis a comprometermo-nos. (...) “A ideia do compromisso apenas emerge quando há coisas importantes em jogo. Sabemos, com efeito, que uma coisa é crucial quando o compromisso está fora de questão – mas quando a questão é, ainda assim, colocada. (...) Assim, continua este autor, o compromisso confronta-nos sempre com a possibilidade de nos trairmos a nós mesmos; e todo aquele que nos propõe um compromisso, numa determinada situação, está a pedir-nos para oferecermos algo em troca de uma coisa que é, alegadamente, melhor. Quando alguém sabe o que é melhor para nós, devemo-nos perguntar como é que ela o sabe. E o que é que realmente sabe.”⁶

Neste sentido, é conveniente identificar quem integra aquela precisa colaboração. Um fator que é geralmente desconsiderado neste tipo de colaborações entre artista e antropólogo e que nos parece constituir o elemento central que determinará, em grande parte, o sucesso e a pertinência da colaboração é a maturidade de cada uma das partes no respetivo campo profissional. Uma coisa é um jovem artista, integrando um programa académico, a colaborar com um investigador, antropólogo. Outra, é a colaboração entre dois profissionais experientes à volta de um assunto comum que ambos identificavam já nas respetivas obras. O antropólogo sabe que tentará fazer, sempre e objetivamente, o seu trabalho, o melhor que souber: observar, registar, analisar, compreender, interpretar. O problema é que o artista, enquanto etnógrafo (oficialmente), deve considerar que esse é também o seu trabalho, o que não só tende a expor a natural imaturidade no uso das ferramentas rudimentares da observação etnográfica da antropologia, como tende a convocar, para o mesmo plano, os modos do fazer artístico por forma a iludir essas lacunas metodológicas e de linguagem.

Um programa, mesmo um programa de investigação realizado numa área relativamente flexível como é a antropologia, é sempre algo desajustado do trabalho artístico. Para o artista ele decorre sempre em atrito, ou mesmo em resistência – mesmo quando o assunto é já o seu. Os parâmetros de regulação, avaliação e vigilância que caracterizam hoje a academia e seus projetos de pesquisa configuram uma realidade cujas margens de desvio são extremamente reduzidas. São, para mais, organizadas como um mercado – com os seus procedimentos canónicos, balanços, investidores e consumidores. Para a natureza do trabalho artístico, o registo da colaboração pode verificar-se, se não se acautelarem algumas condições prévias, um meio potencialmente equívoco – comprometedor, eventualmente, do seu próprio trabalho artístico e autoral.

Idealmente, no exterior do espaço da contratualização académica, quando o antropólogo ou o artista decidem espreitar por cima do muro-fronteira, eles assumem já uma vulnerabilidade, correm riscos, expõem fragilidades. Trabalham, como diz a expressão, sem rede – sendo essa a condição fundamental para a criação de uma disponibilidade que constitui a chave para o sucesso do encontro. Esta é uma postura aberta, em oposição aos *encontros* previamente regulados por programas preliminares e previamente cartografados (como referido atrás, estes mapas-programa de pouco servem, uma vez que numa colaboração nunca há um só mapa). O problema, o obstáculo mais difícil de transpor numa colaboração desta natureza, é que o antropólogo conhece bem os seus mapas e tem uma ideia clara do modo de os usar, confirmando-os ou não, no terreno, enquanto que para o artista só um mapa lhe convém: aquele no qual acredita..., mas que não existe ainda. O problema do mapa comprova o que já se sabia: que o território da colaboração é uma questão mais complexa e elusiva do que à primeira vista podia parecer, uma vez que para a arte a questão não é tanto uma questão de escolher e desenhar ou redesenhar mapas, mas de saber se procuramos um mapa por estarmos perdidos ou porque nos queremos perder. Ou ambos.

A dimensão binária das fronteiras, referida no ponto anterior, manifesta-se tanto nas representações dos que as querem preservar, como naqueles que as disputam e pretendem transgredir, refazendo-as ou eliminando-as. Em termos clássicos, a transgressão era concebida como uma questão muito séria, uma vez que ela pressupunha a violação de normas, morais, políticas ou outras. Aquelas figuras históricas que na cultura e na arte desafiavam essas normas e convenções, com o intuito de explorar os territórios cerceados pelas fronteiras previamente estabelecidas (e desajustadas daquilo que elas diagnosticavam como relevante para o seu presente), corriam efetivamente riscos, assumiam uma vontade de transcendência.

Contudo, a postura que caracteriza hoje o transgressor de fronteiras não comporta já significativo atrito. As novas modalidades da transgressão tendem a constituir agora gestos rotineiros, banais ou normativos. Assumir a atitude de um transgressor nunca foi tão fácil e, frequentemente, torna-se bem evidente que o caminho que estes novos transgressores reivindicam como seu, ocorre num espaço previamente desbravado.

Podemo-nos perguntar se, paradoxalmente, a chave para uma boa colaboração não reside numa espécie de trabalho prévio, numa consciencialização ao nível do compromisso do que se está disposto a empreender – e a explorar. Esse é, no fundo, o que tende a acontecer sempre que o antropólogo ou o artista possuem um passado ou uma experiência suficientemente consolidada. No fundo, o que realmente pode, numa colaboração, aproximar o antropólogo e o artista não é tanto o seu interesse por um assunto social com o qual ambos se relacionam, mas, como referimos atrás, o próprio desejo da experiência, de uma experiência “outra”. E, neste sentido, o que os define são os afetos de que são capazes – e que só poderão ser conhecidos no decurso do próprio processo experimental. É aqui que realmente a colaboração pode realmente ocorrer, revelar-se, ser fértil – e não na excessiva consciência de si que caracteriza o espaço da colaboração oficial – e académica.

Não nos podemos esquecer que o antropólogo procura, na colaboração com o artista, algo que só acontece na prática artística. E isso que ele procura é, precisamente, um certo tipo de percepção que poderá, eventualmente, usar na sua formulação e abordagens etnográficas, um movimento intensivo da imaginação que acompanha a observação e que, como diz Tim Ingold⁷, não precisa de separar-se completamente dela. Tal como o espaço profissional do antropólogo o obriga a considerar sempre o artista e o seu trabalho como, de certo modo, um *estudo de caso*, também o lugar do artista o mantém refém dessa consciência muito peculiar da prática artística, nas palavras de Adam Phillips, fazer “*como se estivéssemos completamente sós*”. Ignorar esta diferença que os separa (e que separa o artista do resto do mundo) é negar aquilo que leva um antropólogo a procurar um artista. As confusões, todavia, não resultam tanto das próprias assimetrias que existem entre o antropólogo e o artista, mas da desconsideração dessas assimetrias nos processos colaborativos. Não deverão ser consideradas, para o trabalho da colaboração, apenas as qualidades de cada um, mas clarificadas as distâncias entre elas – em função da nova equação.

Desejavelmente, essa parceria entre artistas e antropólogos apelará a uma experiência que se pretende partilhada e capaz de produzir um objeto que ambos

subscreverão. Esse produto integrará não apenas ambos os territórios disciplinares, mas poderá configurar-se como um novo paradigma, no qual antropologia e arte são convocadas: um resultado superior à soma das partes. No trabalho colaborativo, os intervenientes deverão manter aberta, no decurso do processo, uma desconfiança branda. Não face ao seu *compagnon de route*, mas ao próprio processo colaborativo. É da narrativa conjunta que é preciso duvidar, pois um e outro sabem (ou deverão saber, até certo ponto) o que pretendem do outro e dessa colaboração. O que importa é que a atenção sobre o outro não seja um mero veículo de confirmação: procurar, no outro, o que já se conhece (e aprovo) de mim mesmo ou da minha disciplina.

4. As investigações auto-etnográficas

The worst your art is, the easier it is to talk about.

John Ashberry

No universo colaborativo entre a arte e a antropologia, o espaço denominado por auto-etnografia constitui, entre os demais, aquele que apresenta maiores fragilidades. Instituí-lo sem acautelar a sua natureza problemática, pode criar mal-entendidos. Não que ao longo da história da arte, não apenas nas artes plásticas, mas noutras áreas artísticas, muito particularmente no espaço da literatura, não se tenham verificado casos exemplares que comprovam a pertinência e a fertilidade das experiências posicionadas neste espaço híbrido. O problema não é tanto a contradição entre duas naturezas experienciais e discursivas, mas o facto de, ao contrário do que vem sendo ostensivamente ignorado, a prática artística conter já, ela mesma, a sua própria discursividade crítica. A institucionalização da auto-etnografia como um território autónomo, de pleno direito no interior da arte (separado da natureza autobiográfica que qualquer trabalho autoral já contém), é um caminho mais frágil do que à primeira vista pode parecer — precisamente porque o discurso analítico que o artista, criador de formas, faz acompanhar do seu processo criativo emprestadas da antropologia desobriga-o, ou pelo menos desresponsabiliza-o do tipo de atenção que caracteriza o trabalho artístico.

O propósito da atividade que ocorre da esfera agora denominada auto-etnografia não é tanto o artista tornar-se o seu próprio etnógrafo, mas experimentar criticamente o mundo e o seu lugar nele. É neste sentido que todo o trabalho artístico é já auto-etnográfico. Sem este trabalho de clarificação, mais do que edificar o espaço compósito de antropologia e arte que tanto ambiciona, a auto-etnografia

tenderá a institucionalizar uma nova modalidade do espetáculo... no interior da instituição académica. Atividade estranha, excêntrica, não será pertinente perguntarmo-nos se o empreendimento auto-etnográfico não estará contaminado pelo facto de se tratar de um registo colaborativo que serve, do ponto de vista do conhecimento, apenas a antropologia?

O trabalho auto-etnográfico do artista que acedeu recentemente às regras e normativas definidas para o trabalho científico e académico (e a algumas das ferramentas rudimentares da etnografia), equivale, de certo modo, ao trabalho artístico do antropólogo que decidiu, desde há pouco, começar a fazer arte. Por estimulante ou terapêutica que a atividade seja para aquele que a faz, o resultado, do ponto de vista do especialista, terá tanto de refrescante, como de inconsistente ou previsível. Este novo espaço será tanto mais sustentável quanto for capaz de integrar um trabalho colaborativo mais complexo, ou seja, um espaço de problematização que agrupe artistas e colaboradores de outras áreas, nomeadamente antropólogos. Por outras palavras, um trabalho coletivo onde cada uma das partes trabalhe a partir do que conhece e cujos meios domine — e onde possa explorar e aprofundar os dispositivos de atenção consolidados nas respetivas áreas profissionais.

As aventuras colaborativas das grandes duplas da comédia — literária e cinematográfica — com o seu movimento pendular entre parcerias estratégicas e compagnons de route, à volta da existência de um mapa para o terreno que afinal se desconhece ainda, são talvez a melhor lição para perceber a finura das distinções a que se obrigam as fronteiras colaborativas, entre a planificação e o improviso, o sério e o risível, o intuito original e o resultado final. Introduzir o humor na investigação científica pode bem ser o desígnio mais oportuno do empreendimento colaborativo entre artistas e antropólogos — como bem ilustra o excerto de Camier e Mercier⁸, de Samuel Beckett:(Mercier): O que é que decidimos, exatamente? Lembro-me de termos acordado nisso, no fim, como sempre o fazemos, mas esqueci-me sobre quê. Mas tu deves saber, uma vez que é o teu plano, não é, que estamos a por em ação? Alguns dos pormenores, disse Camier, já se me esbateram, bem como certas das finuras do raciocínio. Por isso se tenho algo a acrescentar é mais sobre o que iremos fazer, ou melhor, sobre o que iremos tentar fazer, mais do que sobre o porque o tentamos fazer. Eu por mim, eu estou preparado para tentar qualquer coisa, disse Mercier, desde que saiba do que se trata.

NOTAS

¹ Régis, R. (2010). *Éloge des frontières* (p. 49-51). Gallimard. Publicação de uma conferência proferida em Tóquio, Japão, no mesmo ano. As traduções não referenciadas são da responsabilidade do autor deste texto.

² Ou outras problemáticas, mais prementes, como a crise climática são, por sua vez, caracterizadas pela ausência de limites espaciais ou territoriais, ou onde a fronteira é a própria biosfera do planeta.

³ Appleton, J. (2018, 25 April). In Defence of Binaries, Notes on Freedom, (<https://notesonfreedom.com/2018/04/25/in-defence-of-binaries/>)

⁴ Foster, H (1995). *The artist as ethnographer* (pp. 302-309). University of California Press.

⁵ Barthes, R. (1995). Roland Barthes par Roland Barthes. In R. Barthes, *Oeuvres Complètes Tome III* (p.134). Edition du Seuil.

⁶ Phillips, A. (2013). *One way or another (On Compromise)* (pp. 372-376). Hamish Hamilton.

⁷ Ingold, T. (2016, Jun). From science to art and back again: The pendulum of an anthropologist. *ANUAC* 5(1), 5-23. ANUAC

⁸ Beckett, S. (1970). *Mercier et Camier*. Editions du Minuit.