



Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio

Elsje Maria Lagrou
Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Sociologia
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

Nos últimos anos as relações entre estética, arte e antropologia voltaram a ser assunto de acalorado debate. Ninguém expressou melhor, em vida e obra, a relação ambígua existente, desde a origem, entre a antropologia e a arte moderna. Se Marcus e Myers chamam a atenção para suas semelhanças, ambas se caracterizam pela vocação e por seu fascínio pela alteridade, Gell afirma categoricamente que a antropologia social moderna é "essencialmente, constitucionalmente, anti-arte". Por esta razão, ainda segundo Gell, o objetivo da antropologia da arte deveria ser sua dissolução. Argumento similar foi sustentado por Overing e Gow em debate sobre a viabilidade transcultural do conceito de 'estética'. Mais tarde Gell proporrá, na última obra de sua vida – *Art and Agency*, uma saída para este dilema. Minha intenção neste paper é de refletir tanto sobre o atual interesse teórico desta ambigüidade expressa, como sobre a possível saída do dilema proposto por Gell.

Palavras-chave

Antropologia da arte, agência, Gell

Abstract

In recent years the relationships between aesthetics, art and anthropology have become once again the object of heated debate. No one has expressed better the ambiguous relationship, present since the beginning, between anthropology and modern art, in life or work than Gell. While Marcus and Myers point out their similarities — both are characterized by their vocation for and fascination with alterity — Gell categorically states that modern social anthropology is "essentially, constitutionally, anti-art." For this reason, according to Gell, the goal of anthropology of art should be its dissolution. A similar argument was proposed by Overing and Gow in a debate about the transcultural viability of the concept of "aesthetics." Later on, in his last work – *Art and Agency* – Gell proposes a solution for this dilemma. My intention in this paper is to reflect on both the current theoretical interest of this expressed ambiguity, as well as Gell's proposed possible solution for the dilemma.

keywords

Anthropology of art, agency, Gell

A contribuição de Alfred Gell

Nos últimos anos, as relações entre estética, arte e antropologia voltaram a ser assunto de acalorado debate. Ninguém expressou melhor, em vida e obra, a relação ambígua existente desde a sua origem entre a antropologia e a arte moderna do que Alfred Gell. Se Marcus e Myers chamam a atenção para as suas semelhanças, pois ambas, a arte moderna e a antropologia, se caracterizariam pela vocação crítica e por seu fascínio pela alteridade, Gell afirma categoricamente em 1992, num artigo produzido especialmente para um livro dedicado a antropologia, arte e estética, e editado pelos especialistas em antropologia da arte, Coote e Shelton, que a antropologia social moderna é “essencialmente, constitucionalmente, anti-arte”. Com esta afirmação, Gell – em estilo agonístico muito apreciado pelos intelectuais ingleses – não visava somente irritar os seus colegas ao subtrair-lhes o seu campo de pesquisa, decretando a inexistência deste último; ele estava, sobretudo, preparando o campo para o esboço de uma proposta de abordagem totalmente nova do tema, e para tanto as abordagens anteriores precisavam ser derrubadas com veemência.

Esta nova proposta teórica será esboçada em sua obra póstuma *Art and Agency* (1998), e visará uma abordagem antropológica do tema, pois, segundo Gell, o que se fez antes dele não foi antropologia, pelo menos não a antropologia social inglesa que ele defende, e sim uma antropologia cultural que sempre teria ido buscar inspiração em outras disciplinas tais como a estética, a semiótica e a lingüística, a história da arte ou a crítica literária. Mas entre a provocação citada aci-

ma e a solução proposta para o dilema em *Art and Agency*, Gell escreveu dois outros trabalhos: um livro sobre tatuagem, chamado *Wrapping in Images* (1993), e um artigo que foi traduzido para o português sob o título "A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas" (2001).

Em cada um destes trabalhos que antecederam *Art and Agency*, Gell tenta olhar para o tema da arte sob uma ótica dessacralisante, pondo sob suspeita a "veneração quase religiosa" que a nossa sociedade tem pela estética e pelos objetos de arte. No texto em que diagnostica o antagonismo entre os pontos de vista antropológico e estético, propõe uma aproximação entre magia e arte, vendo em ambos os fenômenos uma manifestação do 'encantamento da tecnologia'. Nós estaríamos inclinados a negar este aspecto de ofuscamento tecnológico presente na eficácia de certos objetos decorados, como a proa da canoa usada em expedições de *kula* pelos Trobriandeses, porque nós estaríamos inclinados a diminuir a importância da tecnologia na nossa cultura, apesar da nossa grande dependência dela. A técnica seria considerada um assunto chato e mecânico, diametralmente oposta à verdadeira criatividade e aos valores autênticos que a arte supostamente representaria. Esta visão seria um subproduto do estatuto quase-religioso que a arte detém, como que substituindo a religião numa sociedade laicizada pós-iluminista.

Assim, Gell se afasta do critério da fruição estética para chamar a atenção para a eficácia ritual de uma proa superdecorada: a decoração não se quer bonita, mas poderosa, visa uma eficácia, uma agência, visa produzir resultados práticos em vez de contemplação. A maestria decorativa cativa e terrifica os que olham, que param e pensam sobre os poderes mágicos de quem produziu e possui tal canoa. Ou seja, a arte possui uma função nas relações estabelecidas entre agentes sociais. Neste sentido, o texto já antecipa o livro sobre agência. Só que fica ainda muito preso a uma idéia que só identifica arte nos fenômenos extraordinários, mágicos, que fogem à compreensão humana e que demonstram um domínio técnico tão excepcional que parecem não serem feitos por seres humanos. Isto já não supõe uma visão nada universalizável do campo abrangido pelos objetos de arte? Lembra a clássica separação entre objetos cotidianos e os extraordinários, necessariamente extra-cotidianos. E os povos que não valorizam tal estética do excesso, apreciando, pelo contrário, uma estética minimalista?

Mais convincente, ou pelo menos muito mais inovador, é o texto sobre a rede de Vogel, onde Gell propõe um diálogo direto entre arte conceitual e produções não-ocidentais. O que produziu a reflexão foi uma exposição onde Suzan Vogel, antropóloga e curadora de uma exposição chamada *Art/Artifact* no *Center for African Art* em Nova Iorque, expõe uma rede de caça amarrada dos Zande como se fosse uma obra de arte conceitual. A curadora plantou, desta maneira, uma verdadeira armadilha para o público, que se equivocou totalmente acerca do que viu, sem saber se se tratava de uma obra de arte conceitual ou não. O texto de Gell visa mostrar o quanto a idéia de armadilha e as engenhosas formas que assume em diversas sociedades se aproxima do conjunto de intencionalidades complexas postas em operação em torno de uma obra de arte conceitual. Ou seja, melhor do que procurar aproximar povos não-ocidentais da nossa arte através da apreciação estética de uma máscara ritual seria identificar o que têm em comum muitos artistas contemporâneos que trabalham com o tema da armadilha – como Daniel Hirsch, que colocou um tubarão numa piscina com formol – e as armadilhas indígenas, que dão mostra de um mesmo grão de inventividade, complexidade e dificuldade.

Ou seja, aqui também Gell se afasta do critério beleza, inclusive porque este também não é mais o critério através do qual a arte contemporânea é avaliada, para ver como se poderia melhor colocar em ressonância produções não ocidentais com o nosso campo de produção artística atualmente mais prestigiado, o conceitual. Na sua discussão com o filósofo de arte Arthur Danto, que defende que a rede não é uma obra de arte porque não foi feita com esta intenção e mais ainda porque foi feita para um uso instrumental e não para a contemplação, Gell mostra como instrumentalidade e arte não necessariamente precisam ser mutuamente exclusivos. Assim, uma armadilha feita especialmente para capturar enguias, por exemplo, poderia muito melhor representar o ancestral, dono das enguias, do que sua máscara, visto que não representa somente sua imagem, apesar da forma da armadilha ter a forma de uma enguia, mas presentifica, antes de mais nada, a ação do ancestral, sua eficácia tanto instrumental quanto sobrenatural e a relação complexa entre intencionalidades diversas postas em relação como aquelas da enguia, do pescador e do ancestral.

Desta maneira, Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica

só permite contemplação. Mas o autor mantém, por outro lado, seu fascínio pelo difícil, característica que mais marcaria, segundo Bourdieu (1979), a nossa concepção de arte desde Kant: onde o valor é dado àquilo que distingue, ao gosto refinado e informado que não se deixa levar pelo prazer fácil que satisfaz os sentidos. O difícil requer esforço intelectual e/ou técnico e se sobressai, distingue; ou seja, se para Gell a obra de arte teria alguma característica que a distinguisse de outros objetos, esta passaria pelo seu caráter de alguma maneira excepcional. Muitas produções analisadas como arte não ocidental, no entanto, como a pintura corporal, a cerâmica e a cestaria, todos de uso cotidiano, não se encaixariam nesta categoria. Vê-se assim como é difícil dizer algo com validade universal sobre um fenômeno que em muitas culturas sequer tem nome.

Ainda assim, podemos dizer, resumindo a discussão dos dois textos citados, que estes atacam principalmente a definição do objeto de arte em termos de estética, mostrando como esta, por ser essencialmente avaliativa, não combina com uma abordagem comparativa do tema. Também no livro sobre tatuagem (Gell 1993), nada de estética. O autor provoca inclusive os amantes da tatuagem, afirmando que assim como o fenômeno era sinônimo de mau gosto para o burguês vitoriano do século XIX na Inglaterra, ele continua mantendo uma ligação com a marginalidade e o mau gosto para os intelectuais de hoje. É claro que o autor não visitou as praias cariocas e florianopolitanas! Aqui também a idéia é a de analisar o fenômeno como fenômeno social, mais especificamente na Polinésia, e de ver quais poderiam ser as relações entre um tipo de organização social, com alta competitividade e pouca hierarquia estável, e a arte guerreira da tatuagem, que florescia, por exemplo, nas ilhas marquesas, onde a tatuagem funcionava como se fosse um escudo, uma segunda pele.

Em *Art and Agency* (1998), o mais visado não é mais a estética. Veremos inclusive que a estética entrará, disfarçada sob o manto da análise formal, pela porta de trás no capítulo 8 sobre estilo. Não existe preocupação com o estilo de uma obra ou de um conjunto de artefatos possível sem um mínimo de atenção às qualidades da forma, simetria etc.; e Gell acaba dando muita atenção à forma e às várias relações de transformação entre as formas. Segundo Nicholas Thomas, que escreve a introdução da obra, esta seria a parte menos revolucionária ou inovadora do trabalho (1998: x). A mim me parece, por outro lado, ser também o momento em

que Gell faz as pazes com um assunto ao qual dedicou os últimos dez anos da sua vida com tanta paixão, o de entender o ser da arte em termos comparativos.

Mas as razões para deixar a estética relativamente em paz são também outras. Na abertura do trabalho, onde propõe a sua nova teoria, Gell não revoga seus pontos de vista anteriores – simplesmente os reitera. Também tinha ocorrido, em 1993, um debate promovido pela Universidade de Manchester a respeito da aplicabilidade trans-cultural do conceito ‘estética’, onde Overing e Gow defenderam uma idéia similar à de Gell, a de abolir o conceito de estética como conceito com aplicabilidade trans-cultural (Ingold 1996: 249-293). O uso do conceito com fins comparativos foi defendido por antropólogos da arte como Morphy e Coote, com o argumento de que a apreciação qualitativa de estímulos sensoriais é uma capacidade humana universal, e que a sua negação seria equivalente a excluir parte da humanidade de uma dimensão essencial da condição humana. Overing e Gow, por outro lado, argumentaram contra o uso do mesmo, apontando para as origens históricas e culturais do conceito ‘estética’.

Gow invoca “A Distinção” de Bourdieu (1979), que localiza a origem da estética ocidental na *Crítica do Juízo* de Kant, e que explica por que a aplicação do julgamento estético não pode senão representar o ápice do exercício da distinção social através da demonstração de capacidades de discriminação, que não seriam inatas e universais como queria Kant, mas aprendidas e incorporadas através de longo processo de exposição e aquisição do *habitus* específico da sociedade em questão. Overing, por sua vez, tomando como exemplo a sociedade Piaroa, demonstra como em contextos não-ocidentais a apreciação do belo e da criatividade não recai sobre uma área específica da atividade humana, mas engloba todas as áreas de produção da sociabilidade, desde a procriação até aos processos produtivos da vida cotidiana. Em votação da platéia, que se segue a um longo debate no qual o próprio Gell participa, o conceito ‘estética’ é derrotado enquanto instrumento de análise trans-cultural e os defensores da estética, cátedras da antropologia da arte, voltam para casa de mãos vazias, com seu objeto de pesquisa declarado inexistente.

Não era mais preciso, portanto, continuar anatematizando a estética, e Gell dedica agora toda a sua força a outro obstáculo da nova antropologia da arte: a abordagem lingüística, semiótica e/

ou simbólica. A sua recusa em tratar a arte como uma linguagem ou como um sistema de comunicação é muito veemente. "Recuso totalmente a idéia de que qualquer coisa, exceto a própria língua, tem 'sentido' no sentido proposto" (1998: 6; traduções do autor). "No lugar da comunicação simbólica, ponho a ênfase em *agência, intenção, causação, resultado e transformação*. Vejo a arte como um sistema de ação, com a intenção de mudar o mundo em vez de codificar proposições simbólicas a respeito dele" (1998: 6). Esta abordagem centrada na ação seria mais antropológica do que a abordagem semiótica "porque está preocupada com o papel prático de mediação dos objetos de arte no processo social, mais do que com a interpretação dos objetos 'como se' fossem textos".

Um dos autores visados pela crítica de Gell, sem no entanto ser citado, é, evidentemente, Geertz (1983), o último a propor antes de Gell um método geral de abordagem antropológica da arte. Poderíamos dizer, em defesa de Geertz, que para este autor os símbolos, e as artes enquanto sistemas simbólicos, agem tanto como modelos *de* ação quanto *para* a ação; ou seja, Geertz seria o primeiro a afirmar que símbolos não somente representam mas transformam o mundo. Também para Lévi-Strauss, que trabalha com o modelo lingüístico e enfatiza a qualidade comunicativa da arte, atos falam e palavras agem, sendo impossível separar ação, percepção e sentido (1958; 1993; Charbonnier, 1961).

O uso restritivo que Gell faz da idéia de 'sentido' foi recentemente criticado por Robert Layton (2003) em artigo muito instigante da Revista do *Royal Anthropological Institute* que revela o quanto Gell faz de fato uso da semiótica de Peirce para definir seu modelo para a agência específica atribuída à arte. Layton mostra também que existe um problema no uso indiscriminado feito por Gell de conceitos peirceanos distintos, como *ícone* e *índice*. Por não querer pensar ou falar em cultura ou quadros de referência que guiam a percepção, Gell acaba chamando todos os objetos artísticos de índices inseridos em redes de ação; mas é claro que estes índices só funcionam desta maneira porque são de fato de alguma maneira ícones e que requerem um certo tipo de interpretação informada e contextualizada para desencadear a rede de interações nas quais Gell está interessado.

A vantagem da proposta de Gell, por outro lado, está na significativa ampliação da categoria de objetos que podem ser tratados a partir desta nova definição: "a natureza do objeto de arte é

uma função da matriz sócio-relacional na qual está inserido... Mas na verdade qualquer coisa poderia ser pensada como objeto de arte de um ponto de vista antropológico, aí se incluindo pessoas vivas, porque uma teoria antropológica da arte (que podemos definir em grandes linhas como 'as relações sociais na vizinhança de objetos que mediam agência social') se funde sem problemas com a antropologia social das pessoas e seus corpos" (Gell 1998: 7).

A proposta é, portanto, de tratar objetos como 'pessoas', proposta que quando percebida do ponto de vista das cosmologias dos povos sob estudo, no caso de Gell os povos melanésios, no nosso caso os ameríndios, parece ser convincente. A aproximação dos conceitos de artefato e pessoa se torna ainda menos estranho ao esforço teórico da antropologia se lembrarmos que esta se debruça, desde os seus primórdios, sobre discussões acerca do animismo ("a atribuição de sensibilidade a coisas inanimadas, plantas, animais, etc.") de Taylor até aos dias de hoje sobre "as relações peculiares entre pessoas e coisas que de alguma maneira 'se parecem como', ou funcionam como, pessoas". A proposta deve ser lida em termos maussianos, adverte Gell, onde substituiríamos "prestações" por "objetos de arte" (Gell, 1998: 9).

Ou seja, interessa ver o que estes objetos e seus variados usos nos ensinam sobre as interações humanas e a projeção da sua socialidade sobre o mundo envolvente; é na sua relação com seres e corpos humanos que máscaras, ídolos, banquinhos, pinturas, adornos plumários e pulseiras têm de ser compreendidas. Assim como o alargamento do conceito de pessoa está na base da teoria antropológica desde Mauss (1934), com especial relevância para a discussão amazônica (Viveiros de Castro, Matta & Seeger 1979) e melanésia, os diferentes sentidos que a relação entre objeto e pessoa pode adquirir se constitui em problemática legitimamente antropológica. Conceitos de pessoa podem ser unitários (como no Ocidente) ou múltiplos; a Melanésia cunhou o conceito de '*dividual*' (Strathern 1988) ou '*distributed person*' (Gell 1998), a pessoa que se espalha pelos traços que deixa, pelas partes de si que distribui entre outras pessoas; assim também, ainda segundo Gell, existem '*distributed objects*' e o '*extended mind*' que se espalha através de um grupo de objetos relacionados entre si como se fossem membros de uma mesma família.

A relação entre objetos e pessoas tal como descrita, relativamente ao caso da Melanésia, por Gell e Strathern, entra muito bem

em ressonância com o material amazônico em geral e Kaxinawá em particular. É na relação entre o esquema conceitual de um povo, suas interações sociais e a materialização destes em artefatos que se encontra a fertilidade do novo método proposto. E se relativizarmos os excessos cometidos pelo autor com relação ao sentido dado ao sentido, a proposta de inserir o assunto da arte no cerne da discussão teórica da disciplina é evidentemente muito bem vinda. Um autor que pode nos ajudar a pensar de modo diferente o sentido dos objetos é Daniel Miller (1994); ele mostra como é muito mais produtivo procurar entender a *significação* (*significance*) do objeto, seu valor, do que tentar encontrar o significado do objeto em um sentido simbólico, denotativo, explícito. É este último tipo de sentido ou *meaning* que Gell critica; não o outro, pois é impossível sustentar que é preciso eliminar todo e qualquer sentido, coisa que aliás não tenta fazer na prática.

Pessoas e artefatos na Amazônia

Nas páginas que se seguem, abordarei a questão da relação entre artefato e pessoa a partir da minha pesquisa com os Kaxinawá, mas apenas para deixar mais claro o tipo de reflexão que o tema suscita a partir do ângulo da etnologia ameríndia. Uma primeira coisa que salta aos olhos é que pensar sobre arte entre os ameríndios equivale a pensar a noção de pessoa e de corpo. Porque objetos, pinturas e corpos são assuntos ligados no universo indígena, no qual a pintura é feita para aderir a corpos e objetos são feitos para completar a ação dos corpos.

Tenho-me dedicado há algum tempo ao estudo das expressões artísticas presentes no rito de passagem Kaxinawá. Este é o ritual que mais condensa as noções-chave deste povo sobre a *fabricação* do corpo. Na produção do corpo da criança, que é considerado o mais importante dos artefatos produzidos pelos Kaxinawá, aparecem outros tantos objetos que com este mantêm relação metonímica e metafórica. Assim, os adereços e instrumentos ajudam na transformação da pessoa e se cristalizam como *modelos reduzidos* de determinadas características e de futuros desempenhos (*performances*) do corpo. O acesso ao imaginário condensado nos objetos significativos – como o banquinho de iniciação – se dá a partir da tradução e exegese dos cantos rituais do rito de passagem.

A vida dos objetos deriva diretamente do universo imaginativo que são capazes de invocar e condensar. Assim, durante a mi-

nha pesquisa, a natureza conceitual do banco ritual não surgiu com toda a sua nitidez da observação de sua produção, da decoração, nem do seu uso e circulação, como quer Gell – mas da tradução e exegese dos cantos que acompanhavam cada um dos atos ligados ao objeto. Aí se explicitou de forma clara a sua natureza de *modelo reduzido* do neófito. A letra do canto mostra a maneira pela qual o banco sofre um processo de produção, decoração e, posteriormente, maturação, paralelo ao corpo dos meninos e meninas prestes a ingressarem na categoria de jovens. Outros objetos, como o pendente dorsal – feito com as penas do gavião real –, sofreram o mesmo processo de transformação do significado através do canto. A lição metodológica tirada desta constatação é a de que é impossível isolar a forma do sentido, assim como é impossível isolar ação e sentido. O sentido muda conforme o contexto no qual o objeto se insere. E os contextos podem mudar de forma radical, como acontece quando objetos e artefatos entram no circuito comercial interétnico, quando se tornam emblemas de identidade étnica, peças de museus ou ‘obras de arte’.

No contexto nativo, o sentido nativo atribuído à forma pode não encontrar na perfeição visual, nem na excelência da sua execução, o seu sentido mais relevante. Assim, por exemplo, o que caracteriza a pintura ritualmente mais eficaz no rito de passagem Kaxinawá é a sua qualidade de ser malfeita: as linhas grossas são aplicadas nas crianças com os dedos ou sabugos de milho, com rapidez e pouca precisão, e permitem uma permeabilidade maior da pele à ação ritual do que as pinturas delicadas dos adultos no mesmo ritual, aplicadas com finos palitos enrolados em algodão. Estas últimas pinturas são, no entanto, consideradas bem-feitas e esteticamente mais agradáveis. As pinturas dos adultos representariam a roupa do cotidiano ou das festas, e contrastam com a ‘roupagem’ liminar dos neófitos por causa da sua menor suscetibilidade a processos de transformação.

A apreciação valorativa não está, portanto, necessariamente nos aspectos comumente considerados como padrões estéticos nativos; pode estar condensada, pelo contrário, na sua temporária distorção. Assim, as criaturas mais decoradas e admiradas no ritual são as crianças que ostentam, como dizem os Kaxinawá, a pintura mal-feita. Fica claro neste exemplo que tanto quanto *expressam*, tintas, pinturas e objetos *agem* sobre a realidade de maneiras muito específicas, que precisam ser analisadas no contexto.

A qualidade de agência do grafismo Kaxinawá fica em evidência também em outros contextos. Levando em conta a ênfase fundamental da concepção do mundo Kaxinawá em particular, e amazônica em geral, na constante transformação de um ser em outro, somos obrigados a reinterpretar a relação entre, por um lado, percepção e criação (com a percepção sendo, de alguma maneira, uma criação) e, por outro, entre aparência, ilusão e realidade. Um exemplo desta dinâmica relação entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva pode ser encontrado em uma das características estilísticas mais marcantes do tecido desenhado feito pelas Kaxinawá: considerando que os padrões são interrompidos imediatamente depois de terem começado a ser reconhecíveis no pano tecido, precisa-se da capacidade imaginativa para se perceber a continuação do padrão através de uma visão mental.

A técnica sugere que a beleza a ser percebida no exterior está tanto presente no mundo invisível ou no mundo das imagens quanto na beleza externalizada pela produção artística¹, ou até mais. Este dispositivo estilístico revela um elemento importante do significado do desenho na ontologia Kaxinawá: o papel desempenhado pelo desenho na transição entre percepção imaginativa e imaginação perceptiva, ou a transição de imagens percebidas pelos olhos no cotidiano, para as imagens perceptíveis somente para o espírito do olho nos sonhos. "O desenho", me disse uma velha interlocutora Kaxinawá, "é a língua dos espíritos" (*kene yuxinin hantxaki*).

Outro aspecto recorrente nas artes decorativas da Amazônia, tanto na cestaria quanto na pintura corporal e, entre os Kaxinawá, na tecelagem é a dinâmica relação entre figura e fundo, uma qualidade cinética da imagem que não permite ao olho decidir sobre qual perspectiva adotar. O jogo entre imagem e contra-imagem expressa a idéia de duplicidade e co-presença das imagens reveladas e não-reveladas no mundo. Neste sentido, a ontologia Kaxinawá é totalmente dependente e ligada ao real processo perceptivo em que um agente particular esteja engajado. Vemos desta maneira que as imagens não somente falam, mas também agem. Visto que o principal espírito (*yuxin*) do ser humano entre os Kaxinawá é o *bedu yuxin* (espírito do olho) e que os desenhos tecidos nas redes funcionam para este como caminhos (*bai*), o desenho pode acabar interagindo com o estado de agonia de um doente, levando-o para o 'caminho dos mortos'.

A qualidade de agente pode ser encontrada não apenas nos adornos gráficos – pintados e tecidos nos objetos e corpos Kaxinawá –, mas também nos próprios artefatos, como vimos acima com o exemplo do banco ritual, que sofre um processo de fabricação paralelo ao da criança (Lagrou 1998). Novos materiais resultantes de pesquisas recentes no contexto ameríndio (Guss 1989; Van Velthem 1995; Barcelos 2002) ressaltam o fato de objetos serem imbuídos de agência e serem pensados como ‘pessoas’ de maneira parecida ao que foi notado para o contexto melanésio (Strathern 1988; Munn 1986; Gell 1998).

Assim, entre os Waurá do Alto Xingu, máscaras e painéis encarnam poderosos seres, chamados de *apapaatai*. As máscaras são as roupas e instrumentos destes *apapaatai*, que precisam delas para se presentificar e dançar no mundo. O próprio ritual que os põe em cena é uma resposta à doença por estes provocados. O xamã identifica o causador da doença ao vê-lo em miniatura no corpo do doente, que se torna dono de uma festa em homenagem ao seu agressor. Ao dar-lhe a chance de se visualizar com toda presença teatral que uma performance ritual xinguana permite, o *apapaatai* causador da doença se torna o aliado de sua vítima, e anfitrião.

Entre os Wayana, Lúcia van Velthem (1995) descreve como os artefatos têm um tempo e um ritmo de vida iguais aos de uma pessoa, com direito a descanso nas vigas das casas durante a vida, e com a morte anunciada quando perdem a sua funcionalidade e razão de ser. Os motivos da cestaria têm uma iconografia precisa, que não omite nem a alimentação dos seres sobrenaturais ali capturados. A arte, para os Wayana e outros grupos Karib das Guianas, é a captura e a domesticação dos predadores do cosmos através da miniatura.

Mais importante do que a maneira com que o conhecimento é estocado em objetos externos é o modo como as pessoas incorporam o conhecimento. Para os Kaxinawá, arte é, como memória e conhecimento, incorporada e objetos não são senão extensões do corpo. Esta prioridade explica por que as expressões estéticas mais elaboradas dos grupos indígenas são ligadas à decoração corporal: pintura corporal, arte plumária, colares e enfeites feitos de miçanga, roupas e redes tecidas com elaborados motivos decorativos. Os Kaxinawá não estocam suas produções artísticas, como outros povos ameríndios; estão convictos de que objetos rituais perdem o seu sentido e a sua beleza, a sua ‘vida’, depois de terem sido usados.

Assim, se durante o ritual o banco é belamente pintado e pode somente ser usado pelo(a) iniciando(a), depois ele se torna um simples banco, com a decoração desaparecendo lentamente, podendo ser usado por qualquer homem (no cotidiano mulheres não se sentam em bancos, mas em esteiras).

A etnografia sobre objetos na Melanésia é interessante para a etnografia ameríndia, não somente pelas questões que sugere, mas também pelas grandes diferenças entre a vida dos objetos lá e aqui. Vimos que entre os Kaxinawá e muitos outros povos ameríndios, o importante na vida de um objeto não é que sobreviva ao seu produtor ou usuário, mas que desapareça junto com ele: assim como pessoas e outros seres vivos, o objeto tem o seu processo de vida, que acaba com o envelhecimento e com a sua destruição. Às vezes, este processo ocorre pouco tempo depois da sua fabricação, outras vezes não. Mas um objeto certamente não sobreviverá à morte do seu dono. Os objetos 'morrem', e na floresta amazônica costumam cumprir este destino com uma velocidade muito maior do que em outros contextos etnográficos. Quando o corpo se desintegra e as almas têm de partir, tudo o que lembra o dono e que pode provocar o seu apego precisa se dissolver ou ser destruído.

A vida dos artefatos tende, desta maneira, a seguir na Amazônia um ritmo diferente do ritmo que segue na Melanésia, onde os colares e braceletes do *kula*, por exemplo, sobrevivem por muito tempo à morte biológica dos seus donos, tornando-se extensões do seu corpo e da sua pessoa, mantendo a sua lembrança viva (Gell 1998). O *processo de vida* de um objeto ganha uma relevância toda especial, como já assinalava Malinowski (1976) com relação aos objetos de valor que circulavam no *kula*: o objeto incorpora uma história que faz falar e lembrar, e se torna uma extensão do seu dono original, aquele que o fez começar a circular.

Assim como a *pessoa* pode ser concebida como uma 'entidade distribuída',² como sugere Gell, transcendendo o espaço-tempo de seu corpo biológico através dos atos, produtos e lembranças que produz, o *objeto* pode se tornar igualmente uma 'entidade distribuída', na medida em que o campo da sua ação se amplia em termos de tempo e espaço. Deste modo, uma canoa usada no círculo do *kula* continuava ligada ao seu dono, mesmo depois de ter sido trocado por objetos de valor, e acabava representando toda a rede de interações e transformações que vinha sofrendo no decorrer de sua vida enquanto objeto (Munn 1977). Deixava, assim, de ser um mero

objeto material, agregando em torno de si uma rede densa de relações entre ilhas, pessoas e objetos (Gell 1992).

E é igualmente porque objetos não são meros objetos na Amazônia que, em vez de incorporarem a lembrança do falecido produtor ou possuidor – possibilitando que ele continue vivendo entre os vivos através das suas extensões materializadas –, precisam ser desfeitos para ajudar vivos e mortos a aceitarem a profunda e inegável transformação significada pela morte. Nada continua igual depois da destruição dos corpos.

Considerações finais: inserindo o debate europeu num contexto mais amplo

Concluindo, podemos notar na teoria antropológica contemporânea um renovado interesse pela ‘vida dos objetos’ nos seus respectivos contextos de significação. Uma abordagem da chamada ‘cultura material’, considerada como excessivamente classificatória, técnica e formal, tinha desviado a atenção da antropologia social por muito tempo dos artefatos para os sistemas de pensamento e organização social – negligenciando o fato de sistemas de pensamento poderem ser sintetizados e expressos, de maneira exemplar, nos objetos produzidos pelos grupos em questão.

Ilustres exceções com relação ao descrédito intelectual em que se encontrava o estudo da produção material nativa são as reflexões clássicas a ela dedicadas por Boas, Bateson, Geertz e Lévi-Strauss, onde cada um usou a ‘arte’ como campo privilegiado para explicitar suas propostas teóricas e metodológicas mais gerais. Assim, para Boas os temas da arte e da estética foram peças-chave na sua argüição contra um evolucionismo reducionista ou um difusionismo que negava a criatividade à maior parte das culturas. E Lévi-Strauss (1958) usou a recorrência da ‘representação desdobrada’ em tradições artísticas sem contato histórico demonstrável para ilustrar o método estruturalista. Geertz (1983), por sua vez, propõe para o estudo da arte uma etnografia do gosto. A arte como materialização não do *que* se pensa, mas de *como* se pensa. O gosto compartilhado por um povo supõe capacidades de interpretação de elementos visuais, para distinguir certos tipos de formas e de relações de formas.

Mas em geral, os antropólogos da arte não participavam das principais discussões teóricas da disciplina; esta situação começou agora a mudar. Como acabamos de mostrar, a obra de Gell se

situa no contexto de um grupo expressivo de estudos etnográficos dedicados ao Pacífico (como o de Nancy Munn, Strathern, Gell e muitos outros) que deu novo impulso à reflexão sobre o potencial de renovação teórica contido no estudo dos objetos; objetos pensados como extensões de pessoas e com papel crucial na interação social (Munn 1977 e 1986; Gell 1993 e 1998).

Até recentemente, no entanto, além de ser associada a uma abordagem excessivamente museológica, resquício de uma herança evolucionista da qual a moderna antropologia queria se livrar, o tema da 'arte' ou 'produção material' nativa sofria de *outro* incômodo, que era o de se encontrar parcialmente no campo de competência de *outra* disciplina acadêmica, totalmente oposta em seus valores e critérios à antropologia: a da *estética*. Se a antropologia se define como disciplina *não valorativa* por excelência, desconfiando de *qualquer* juízo de valor com pretensões universalistas, a estética lida por definição com valores e distinção desde o momento em que define seu objeto: arte é aquele objeto que responde a determinados critérios mínimos que permitem que ele seja distinguido de outros objetos não produzidos com este fim. E esta foi a razão pela qual a abordagem estética na antropologia da arte foi atacada de forma tão veemente por defensores de uma nova antropologia da arte, como Gell.

Ao acompanhar todo este debate, é interessante notar que se por um lado a discussão europeia, representada aqui pela obra de Gell e pelo debate de Manchester (Ingold 1996), se concentra sobre o direito à *diferença*, o debate norte-americano, por outro lado, reclama o direito à *igualdade* na diferença. Assim, autores como Clifford (1988) e Marcus e Myers (1995) chamam a atenção para a simultaneidade e a interdependência do nascimento da arte moderna e da antropologia enquanto disciplina. A antropologia teria dado aos artistas a *alteridade* que procuravam para poder se opor ao *establishment*. Na visão de Marcus e Myers, o dever da antropologia não seria o de se abster de qualquer julgamento, mas o de se unir à vocação da arte moderna e contemporânea de ser o motor de uma permanente 'crítica cultural'.

James Clifford, por sua vez, questiona o caráter provocador e o potencial revolucionário da exposição no Museu de Arte Moderna em Nova York em 1984, que celebrava a influência da Arte Primitiva sobre os Modernistas. O autor acusa a curadoria da exposição de tratar de maneira manifestamente convencional e desi-

gual as artes 'primitiva' e moderna, relegando a primeira ao anonimato e à existência a-histórica. Clifford aponta como a exposição cristalizou em torno de si as opiniões antagônicas de críticos de arte, por um lado, e antropólogos por outro com relação ao modo como a arte não-ocidental deve ser apresentada.

Importante contribuição a este debate se encontra também em *Primitive Art in Civilized Places*, de Sally Price (2000). Price chega a conclusões similares às de Clifford: há um equívoco nesta celebração pelos *connoisseurs* das qualidades supostamente inerentes e universalmente reconhecíveis que são encontradas nas Obras Primas da Arte Primitiva, selecionadas entre a massa indistinta de curiosidades colecionadas pelos etnólogos. Este equívoco, segundo Price, se resume na simples constatação de que os produtores destas obras primas não foram consultados a respeito nem de seus próprios critérios estéticos, nem de sua própria avaliação e percepção. Mais ainda, para que possam ser reconhecidas como Obras Primas Primitivas, os produtores das peças precisam ser esquecidos, envolvidos pela sombra do anonimato atemporal que os torna universais. Como solução, Price defende a inclusão da arte não-ocidental em exposições de arte, porém segundo os critérios dos próprios produtores e receptores originais da estética local em questão e com o mesmo tratamento que é tradicionalmente dado aos artistas ocidentais, ou seja, com uma circunstanciada identificação do artista e dos estilos locais utilizados, acompanhados de análise histórica dos mesmos.

A questão da aplicabilidade de nossos valores sobre a importância da criatividade e da individualidade na produção artística, no entanto, permanece sem resposta, pois existe uma grande variedade de concepções nativas também a este respeito. Será que 'poder estético' e 'capacidade de inovação' sempre andam juntos? E o que fazer com o 'autor' que vê o valor da sua obra na superação da criatividade individual por outras entidades consideradas culturalmente mais legítimas? A construção da *pessoa* do artista é tão específica quanto a *estética* que produz.

Vemos, portanto, que se o debate no meio europeu gira em torno de uma questão conceitual e diz respeito à nossa capacidade de conhecer o 'outro' e as suas produções, no debate norte-americano entram preocupações de natureza prática e política, ou seja, a questão para eles é eminentemente relacional: pensa-se a relação 'nós/outros' e seus efeitos: como incorporar objetos provindos de

outros contextos de produção no campo específico da apreciação estética metropolitana.

A questão é muito atual, visto que a afirmação identitária de populações nativas no mundo inteiro tende a passar cada vez mais pela visibilização da cultura, de sua 'autenticidade' e vitalidade. Estas discussões têm influenciado curadores de museus³ e até hoje permanece uma tensão entre dois caminhos possíveis, o da inclusão da arte não-ocidental em exposições de arte contemporânea, ou seja, a exposição das peças como obras de arte únicas e não como objetos etnográficos, ou uma exibição mais contextualizada que tente dar conta da especificidade dos critérios dos próprios produtores e receptores originais, que não necessariamente seguem os nossos critérios de originalidade e unicidade das peças.

Vimos, no entanto, que o lugar que os objetos poderiam ocupar na escala valorativa instaurada pelo mercado das artes e pelos museus não necessariamente pertence ao universo das intenções e valores nativos, que podem visar objetivos muito diferentes daqueles ligados à conquista de visibilidade ou afirmação de identidade e 'autenticidade'. Assim, a fonte de inspiração criadora ou a legitimidade de motivos e formas tradicionais costuma, no pensamento ameríndio, ser vista como originalmente exterior ao mundo humano ou étnico, remetendo a conquistas sobre o mundo desconhecido, de vizinhos inimigos ou seres naturais e sobrenaturais hostis e ameaçadores. O artista, neste caso, seria mais um mediador do que um criador.

A questão da *fonte autoral* parece ser tão crucial para a nossa definição de arte que se ela for abandonada enquanto valor fica difícil a valorização da produção alheia pelos centros legitimadores. A sociedade globalizada se move a partir de uma ideologia que deposita a sua fé na história cumulativa, onde, no campo artístico, a criatividade e a exigência do novo sobrevivem à antiga procura do belo. São estes valores que fazem do artista o protótipo do indivíduo moderno, que se encontraria, no nível da ideologia – não naquele da realidade (Dumont 1980) –, livre das garras da tradição, e cujo gênio lhe permitiria inovar sem precisar submeter-se ao árduo processo de iniciação, próprio de profissões menos glamourosas como as ciências. Pois o artista age no plano das possibilidades e depende, para existir, da aceitação de um público restrito de iniciados, e não necessariamente da 'verossimilhança'.

Continua, portanto, relevante voltar a nossa atenção para contextos nativos em que a produção 'artística' não segue as mes-

mas leis, não entra na lógica do mercado, às vezes nem da troca, e não funciona a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte. Estudos sobre a relação entre a produção artística e o quadro conceitual da sociedade ressaltaram particularidades que contrastam com os cânones tradicionais da arte ocidental – exemplos, aliás, que são encontráveis também nas mais recentes manifestações da arte conceitual, com obras feitas para não serem vistas ou ouvidas, ou ainda outras obras produzidas para desaparecerem ao final do processo de sua fabricação ou performance (Gell 1998; Carpenter 1978; Witherspoon 1977). Esperamos, desta maneira, ter demonstrado que o tema da arte na etnologia ainda tem muito a contribuir para os debates contemporâneos que visam constantemente reformular o sentido que a arte tem para nós, e estamos convencidos de que a obra póstuma de Alfred foi decisiva na revitalização deste debate.

Referências Bibliográficas

- BARCELOS, Aristóteles Neto. 2002. *A arte do sonho. Uma iconografia ameríndia*. Dissertação de Mestrado, PPGAS, UFSC.
- BATESON, Gregory. 1977. "Style, grâce et information dans l'art primitif". In : *Vers une écologie de l'esprit*. Paris, Ed. du Seuil. pp. 167-194.
- BOAS, Franz. 1955 (1928). *Primitive Art*. New York, Dover publications.
- BOURDIEU, Pierre. 1979. *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.
- CARPENTER, Edmund. 1978. "Silent Music and Invisible Art". *Natural History*. (87)5:90-99.
- CHARBONNIER, G. 1961. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris: Plon-Julliard.
- _____. 1989. *Arte, Linguagem, etnologia. Entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas: Editora Papirus.
- CLIFFORD, James. 1988. *The Predicament of Culture*. Massachusetts: Harvard University Press.
- DAWSON, A. 1975. "Graphic Art and Design of the Cashinahua". In: DWYER, J.P.(ed.). *The Cashinahua of Eastern Peru*. Haffenreffer Museum of Anthropology.
- DIAS, José A. B. F. 2000. "Arte, arte índia, artes indígenas". In: *Mostra do Redescobrimento, Brasil 500 anos é mais*. Vol. *Artes indígenas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. pp. 36-57.
- DUMONT, Louis. 1980. *Homo Hierarchicus*. Paris: Plon.
- GEERTZ, Clifford. 1983. «Art as a Cultural System». In: *Local Knowledge, Further Essays in Interpretative Anthropology*, 94-120. (1998. "A arte como um sistema cultural", in *O Saber Local*, Petrópolis: editora Vozes, pp. 142-181).

- GELL, Alfred. 1992. "The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology". In COOTE & SHELTON (eds.). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press. pp. 40-63.
- _____. 1993. *Wrapping in Images. Tattooing in Polinesia*. Oxford, Clarendon Press.
- _____. 1996. "Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps." *Journal of Material Culture*. Vol. 1(1): 15-38.
- _____. 1998. *Art and Agency: an anthropological Theory*. Oxford: University Press.
- _____. 2001. "A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas." In: *Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais*. Escola de Belas Artes. UFRJ. ano VIII - número 8: 174-191.
- GUSS, David. 1989. *To Weave and Sing. Art, Symbol and Narrative in the South American Rain Forest*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- INGOLD, Tim (ed.). 1996. "Aesthetics is a cross-cultural category". In: *Key Debates in Anthropology*. pp 249-293.
- LAGROU, Elsje M. 1998. *Caminhos, Duplos e Corpos. Uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawá*. Tese de doutorado, University of St. Andrews/USP.
- LAYTON, Robert. 2003. "Art and Agency: A Reassessment." *Journal of The Royal Anthropological Institute* (N.S.) 9: 447-464.
- LEENHARDT, Maurice. 1971. *Do Kamo. La personne et le mythe dans le monde mélanésien*. Paris: Gallimard.
- LEVI-STRAUSS, Claude. 1974 (1958). *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon.
- _____. 1993. *Regarder, Écouter, Lire*. Paris: Plon.
- MALINOWSKI, Stanislaw. 1976. *Os argonautas do Pacífico*. S. Paulo: Abril Cultural (coleção Os Pensadores).
- MARCUS, George & MYERS, Fred (eds.) 1995. *The traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press.
- MAUSS, Marcel. 1974 (1934). "Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do "eu"". In: *Sociologia e antropologia*. Vol. 1. São Paulo: E.P.U./EDUSP. pp.207-241.
- MILLER, Daniel. 1994. "Artefacts and the Meaning of Things." In: *Companion Encyclopaedia of Anthropology*. Londres: Routledge . pp. 396-419.
- MÜLLER, Regina. 1990. *Os Asuriní do Xingu. História e Arte*. Campinas: Ed. da Unicamp.
- MUNN, Nancy. 1977. "The Spatiotemporal Transformation of Gawa Canoes". *Journal de la Société des Océanistes*. pp.39-51.
- _____. 1986. *The Fame of Gawa: a Symbolic Study of Value Transformation in a Massim Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OVERING, Joanna. 1991 (1989). "A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa". *Revista de Antropologia*: 7-34.
- PEIRCE, Charles S. 1977. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- PRICE, Sally. 2000 (1993). *Arte primitiva em lugares civilizados*. Ed. da UFRJ.
- SEEGER, A., DAMATTA, R. & VIVEIROS DE CASTRO, E. 1987 (1979). "A constru-

- ção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras”. In: PACHECO DE OLIVEIRA FILHO, J. (ed.) *Sociedades indígenas e indigenismo*. pp. 11-29.
- STRATHERN, M. 1988. *The Gender of the Gift*. Berkeley: University of California Press.
- VAN VELTHEM, Lucia. 1995. *O belo é a fera*. Tese de doutorado. São Paulo: USP.
- WITHERSPOON, G. 1977 *Language and Art in the Navajo Universe*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Notas

¹ A possibilidade de a qualidade do desenho, através de um recorte arbitrário, sugerir sua continuação ilimitada além do suporte foi notado pela museóloga Dawson (1975: 142-145) em coleção etnográfica colecionada por Kensinger e por Müller (1990: 232) na pintura corporal Asurini. Ambas usaram o conceito “efeito-janela” para designar a impressão de recorte em um desenho infinito.

² O conceito de ‘distributed person’ foi proposto por Gell (1998) a partir da bibliografia referente aos povos do pacífico, e em estreito diálogo com as reflexões sobre a pessoa melanésia de Strathern (1988). Vale lembrar que esta temática se destacou na literatura sobre o Pacífico desde o clássico *do Kamo* de Maurice Leenhardt (1971).

³ Veja por exemplo os textos do curador José Antônio Braga Fernandes Dias no catálogo da Mostra do Redescobrimento, Artes indígenas, 2000.

* Este artigo resulta da elaboração da comunicação por mim apresentada no Fórum Especial: “O estado da arte na Antropologia da Arte: algumas perspectivas”, coordenado por Elizabeth Lucas e Deise Lucy Montardo na V RAM (Dez. 2003, Florianópolis). Na proposta foi sugerido como mote para a discussão o debate provocado por Alfred Gell (1998) e o debate sobre o uso de estética como categoria transcultural (Ingold, 1996).