

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAn

GIOVANNA BENASSI

**POR UMA *ANTROPOLOGIA DA ARTE*: ALGUMAS CONTRIBUI-
ÇÕES E LIMITAÇÕES DO PENSAMENTO DE ALFRED GELL
(1945-1997)**

Belo Horizonte

2020

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – FAFICH
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – PPGAn

GIOVANNA BENASSI

**POR UMA *ANTROPOLOGIA DA ARTE*: ALGUMAS CONTRIBUI-
ÇÕES E LIMITAÇÕES DO PENSAMENTO DE ALFRED GELL
(1945-1997)**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Antropologia Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Área de concentração: Antropologia Social

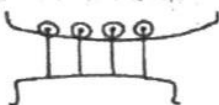
Orientador: Prof. Dr. Andrei Isnardis Horta

Belo Horizonte

2020

306	Benassi, Giovanna.
B456p	Por uma antropologia da arte [manuscrito] : algumas contribuições e limitações do pensamento de Alfred Gell (1945-1997) / Giovanna Benassi. - 2020.
2020	240 f. : il.
	Orientador: Andrei Isnardis Horta.
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia.
	1. Antropologia – Teses. 2. Arte - Teses. 3. Arte e antropologia – Teses. 4. Gell, Alfred. I. Isnardis, Andrei, 1972-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Vilma Carvalho de Souza - Bibliotecária - CRB-6/1390



PPGAN.UFMG

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ANTROPOLOGIA GIOVANNA BENASSI (MATRÍCULA Nº 2018660416)

Aos 10 (dez) dias do mês de fevereiro de 2020 (dois mil e vinte), reuniu-se no Auditório Carangola, 1º andar do prédio da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais a Comissão Examinadora para julgar, em exame final, a Dissertação intitulada: "**POR UMA ANTROPOLOGIA DA ARTE: algumas contribuições e limitações do pensamento de Alfred Gell (1945-1997)**", requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Antropologia, área de Concentração: Antropologia Social - Linha de Pesquisa: Antropologia da arte, da ciência e da tecnologia. A Comissão Examinadora foi composta pelos professores doutores: **Andrei Isnardis Horta – Orientador (PPGAN/UFMG)**, **Rita Lages Rodrigues – EBA/UFMG** e **Karenina Vieira Andrade (PPGAN/UFMG)**. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Andrei Isnardis Horta, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à mestranda Giovanna Benassi, para apresentação de sua Dissertação. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após a arguição dos examinadores, a Comissão se reuniu, sem a presença da mestranda e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora aprovaram a Dissertação por unanimidade e o resultado foi comunicado publicamente a candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 10 de fevereiro de 2020.

Prof. Dr. Andrei Isnardis Horta
(Orientador)

Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues

Profa. Dra. Karenina Vieira Andrade

Dedico este trabalho a todxs xs estudantes, professorxs e funcionárixs universitárixs que, embora vivenciem situações políticas opressivas e contrárias ao direito constitucional da educação pública e de qualidade, lutam por um país melhor.

Também dedico este trabalho às mulheres da minha família. Principalmente à minha amada avó Nereide, que foi impedida de realizar o sonho de fazer uma graduação.

Para Alfred Gell (in memorian).

Agradecimentos

Certamente este trabalho foi escrito por mais de duas mãos (e patas...). Na impossibilidade de compartilhar formalmente a autoria com tais pessoas, escrevo aqui seus nomes como forma de gratidão.

Agradeço, principalmente, à minha mãe Mara, à minha irmã Constanza, a Luiz e a Noel, por minha vida e por me ajudarem a realizar o sonho de cursar este mestrado.

Sempre serei imensamente grata à minha vovó Nereide, às minhas tias Mirian e Maricel; ao meu tio Maurício; às minhas primas-irmãs Thaís, Kainã e Marina; aos meus priminhos Rafael e Davi; ao meu sobrinho Lucca; e, aos meus cunhados Alberto e Eduardo; por todo o amor e todo o apoio (inclusive financeiro), ao longo dos anos. Agradeço, também, ao meus filhos-felinos, Mingauzinha e Lévi-Strauss, pelo amor imensurável e por estarem ao meu lado em todo o processo de escrita deste trabalho.

Sou muitíssimo grata à Makota Valdina (*in memorian*) e à Nilsia, pelas palavras de sabedoria na hora certa.

Agradeço a Fabrício, Beatriz, Alina, Josi, Aline e Matheus, amigos que se dividem entre a Bahia, Rio de Janeiro, Bucareste e meu coração. Assim como, sou grata aos amigos que fiz aqui, em terras mineiras: Lu (que, além de ter mudado a maneira como encaro a vida, durante todo o período de escrita trouxe bolo para mim!); meus afilhados, Liam (*in memorian*), Noel e Bento (a dinda ama vocês); Dani (por ser essa luzinha ambulante); Aline (por também ser árvore); Carla (por ser tão autêntica e íntegra); Will (por ter me feito desistir de voltar para “casa”); Flora (por ser essa mulher retada da pega!); Mariana (por ter sido a primeira voz gentil, pelo acalento em horas difíceis e pelos seminários-aulas fantásticos!); Viviane Cajusuanaima (pelo carinho, companhia e amizade diárias e inestimáveis); Marina (minha “hiena” do coração e conselheira espiritual); Roberta (por ser a personificação da gentileza, do cuidado e por Ryu, o bebê da turma); Raquel e Marcelo (pelas palavras amigáveis); Lucas (pelo carinho, atenção, apoio e por mandar a mesma mensagem inúmeras vezes sem reclamar, pelo meu péssimo hábito de limpar conversas), Arthur, Luís Felipe e Lorenza (para sempre, meus primeiros ex-aluninhos do coração: da sala de aula para a vida).

Agradeço muitíssimo ao professor Andrei Isnardis Horta, não apenas pela orientação cuidadosa, mas pela amizade, paciência, compreensão, confiança e, acima de tudo, por responder meus e-mails (risos).

Agradeço à professora Karenina Andrade, à Alcida Ramos e à Tatiana Lotierzo pelos proveitosos apontamentos quando este trabalho ainda era só uma ideia.

Sou grata também ao professor Eduardo Vargas por suas aulas inspiradoras.

Agradeço à Aninha, pelos inestimáveis conselhos e cuidados com todxs do PPGAn. Você é o coração do lugar!

Sou também muitíssimo grata à Coordenação de Aperfeiçoamento de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida a mim, sem a qual este mestrado não teria sido possível.

Por fim, agradeço àquelxs cujos nomes não estão aqui por um lapso de memória, mas que contribuiriam para essa jornada de “descer Bahia e subir Floresta” (literalmente, no meu caso).



Escultura do deus A'a (disponível em: < <http://www.ancientpages.com/2016/04/09/pacific-god-aa-fascinating-polynesian-sculpture/>>. Acesso em: nov. de 2019).

*Bem ao centro
Não há nada senão camadas – cada vez menores...
A natureza é espirituosa!*

(IBSEN, 1966 apud GELL, 2018 [1998], p. 214)

Resumo

A “arte” enquanto tema de estudo foi, por muito tempo, negligenciada na antropologia. Quando era considerada – no contexto de fundação da disciplina e nas teorias da primeira metade do século XX –, costumava estar associada e servir a uma grade conceitual constituída previamente (majoritariamente subsumida a certo ideal estético), não sendo observada em campo. O antropólogo Alfred Gell (1945-1997), então, propõe uma “nova” e “adequada” *antropologia* da arte baseada no “filistinismo metodológico”: os estudiosos que se propusessem a ir pelo novo caminho deveriam observar, com indiferença e cautela à fascinação estética, as características específicas do objeto de arte como objeto em si. Considerando, em seus diferentes contextos (inclusive na arte “Ocidental”), as complexas redes de relações que tais objetos implicam e nas quais estão implicados: isto é, como funcionam enquanto índices dos quais é possível abduzir agenciamentos diversos. Tendo em vista os contornos de sua proposta (de intentar diferenciar-se das demais), a recém tradução de seu principal livro, “Arte e Agência” (2018 [1998]), para o português, a escassez de trabalhos brasileiros que objetivavam comparar sua abordagem às antecessoras e de compêndios de antropologia da arte no Brasil, procurei entender e reunir algumas contribuições e limitações da “teoria do nexa da arte” de Gell, principalmente face às abordagens que o antecederam, bem como, sugerir algumas possibilidades que o emprego dessa teoria traz consigo. Ressaltando que cada um possui “seu Gell” e que não pretendi e nem poderia dar conta de toda a ressonância de sua proposta, entendi como a originalidade de suas ideias tanto afirmar as coisas como possuidoras de personitude, quanto reunir essas informações sob um eixo metodológico-operacional aberto. Também é possível elencar outras contribuições daí derivadas: a proposição de uma *antropologia* da arte que procura não se vincular aos tradicionais campos disciplinares da arte Ocidental (como a Estética e a História da Arte) ou às perspectivas linguístico-interpretativas, a tentativa de superação da dicotomia epistêmica arte/artefato e a aplicabilidade de sua perspectiva a diferentes contextos (“ocidentalizados” e “não-ocidentalizados”). Por outro lado, uma de suas limitações mais perceptíveis advém de sua “maior” contribuição: a pressuposição necessária da agência humana nos agenciamentos *sociais* das coisas (como os objetos de arte). Por fim, após analisar algumas possibilidades de aplicabilidade de sua abordagem, concluo que a dificuldade não está em afirmar a capacidade de agência de entidades não-humanas (pressupondo ou não pessoas humanas), o que já vem sendo discutido, sob esses termos, há pelo menos três décadas (e, indiretamente, desde o nascimento disciplinar da antropologia), mas no que dizer ou fazer depois disso. De qualquer maneira, entendo que se este trabalho for usado como aporte para pessoas interessadas em percorrer esses caminhos, terá cumprido sua finalidade.

Palavras-chave: teoria antropológica; antropologia da arte; Alfred Gell; agência social; agência; arte.

Abstract

'Art' as a subject of study has long been neglected in anthropology. When it was considered - in the context of the founding of the discipline and in the theories of the first half of the Twentieth Century - it used to be associated and serve a previously constituted conceptual grid (mostly subsumed an aesthetic ideal), not being observed in the field. The anthropologist Alfred Gell (1945-1997), then, proposes a "new" and "adequate" anthropology of art based on "methodological philistinism": those who set out to go the new way should observe, with indifference and caution to aesthetic fascination, the specific characteristics of the art object as an object itself. They should consider, in their different contexts (including 'Western' art), the complex networks of relationships that such objects imply and in which they are implied: how they function as indices from which it is possible to abduct diverse agencies. In view of the contours of his proposal (to try to differentiate himself from others), the recent translation of his main book, "Arte e Agência" (2018 [1998]), into Portuguese, the lack of Brazilian works that have in order to compare his approach with his predecessor, in addition to the absence of art anthropology textbooks in Brazil, I aimed to understand and gather some contributions and limitations of Gell's "nexus theory of art", especially in light of the previous approaches, as well as suggest some possibilities that the use of this theory brings with it. Pointing out that each one has "his own Gell" and obviously I did not intend and could not account for all the resonance of his proposal, I understood as the originality of his proposal to state things as possessing personitude and to gather this information along an open methodological-logical-operational axis. From these it is also possible to list other contributions: the proposition of an anthropology of art that seeks not to be linked to the traditional disciplinary fields of Western art (such as Aesthetics and Art History) or to the linguistic-interpretative perspectives, the attempt to overcome the epistemic "art/artifact" dichotomy and the applicability of its perspective to different contexts ("westernized" and "non-westernized"). On the other hand, one of its most noticeable limitations comes from its "greatest" contribution: the necessary presupposition of human agency in the *social* agency of things (such as art objects). Finally, after analyzing some possibilities of applicability of his approach, I conclude that the difficulty is not in affirming the capacity of agency of non-human entities (presupposing or not human persons), which has already been discussed under these terms. at least three decades (and, indirectly, since the disciplinary birth of anthropology), but what to say or do after that. However, if this work is used as a guide for people interested in following these paths, it will have fulfilled its purpose.

Keywords: anthropological theory; anthropology of art; Alfred Gell; social agency; agency; art.

Lista de figuras

Figura 1: “O nexo da arte” _____	134
Figura 2: “O índice como pivô do nexo da arte” _____	139
Figura 3: “Os vários níveis de agência dentro do índice” _____	146
Figura 4: “Embutimento hierárquico das relações de agente-paciente” _____	147
Figura 5: “A obra do artista como objeto distribuído” _____	188

Sumário

Introdução	12
1. Breve histórico do lugar da arte na ciência antropológica entre os séculos XIX e XX	20
1.1. Colecionismo, função e arte primitiva: os evolucionistas culturais, Bronislaw Malinowski e Franz Boas	21
1.2. Emoção estética, significação e interpretação: Claude Lévi-Strauss e Clifford Geertz	43
1.3. Surrealismo e antropologia: os antropólogos críticos	69
2. Esboços para uma teoria <i>antropológica</i> da arte: antecedentes e preparações da teoria do nexo da arte de Alfred Gell	80
2.1. Antecedentes, “acidentes” e outros eventos biográficos	80
2.2. O que sua proposta não é	94
3. Por uma <i>antropologia</i> da arte: o desenvolvimento da teoria de Alfred Gell	120
4. Contribuições, limitações e... que fazer com tudo isso?	194
Considerações finais	229
Referências	232

Introdução

Envolta por conflitos e confusões semântico-epistemológicas, a noção de “arte” pode ser considerada, no mínimo, como polissêmica. Bastaria perguntar o que é arte a um punhado de pessoas em uma sala, para assistir diferentes manifestações e opiniões emergirem: um silêncio incômodo pela impossibilidade de definição; grupos de respostas unívocas em decorrência de educação similar, frequentemente direcionada a certa noção de Belo ou apreciação estética; ou mesmo uma multiplicidade balbuciante e disforme. Talvez face a essa situação desconcertante, Benedetto Croce (2001 [1914], p. 31) tenha jocosamente comentado que “à questão: - o que é a arte? – seria possível responder brincando (mas não seria uma brincadeira tola): que a arte é o que todos sabem o que é”.

No âmbito da antropologia, tal característica também se faz presente: facetas tão múltiplas quanto ao que pode ser produzido e/ou praticado material e/ou imaterialmente pelos seres humanos e que, sob diferentes leituras, pode ser traduzido, interpretado ou classificado como “arte(s)” e suas subdivisões. Uma subdivisão possível e que se emprega em alguns estudos antropológicos se dá entre as chamadas “artes performáticas” (música, dança, teatro, modos de dizer/oralidades etc.), “artes visuais” (pintura, gravura, escultura, ornamentos e objetos afins) e “artes poéticas e literárias”. Este trabalho se concentra principalmente no segundo grupo e, mais especificamente, no que a antropologia tem dito a seu respeito ¹.

Cabe ressaltar que, independentemente de compartimentalizações, o debate antropológico sobre o tema vem sendo intensificado. Assiste-se a um crescente número de publicações afins e autores que se debruçam sobre o assunto. Além de tais eventos, observa-se no Brasil, por exemplo, a existência de várias

¹ Sobre as relações entre antropologia e arte (em suas diversas manifestações), também seria possível mencionar a possibilidade do antropólogo como artista. Tanto no que diz respeito àqueles que praticam arte em seu sentido estrito (como o próprio Alfred Gell, em relação ao desenho) quanto àqueles que, por uma certa leitura, podem ter suas práticas (fotografias, filmes e escritos etnográficos) atreladas à ideia da arte: Bronislaw Malinowski (1884-1942) e suas fotografias, Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e seus escritos poéticos-literários etc. E mesmo, há possibilidade de se refletir sobre o fazer antropológico como um fazer artístico. Apesar de ser um tema muitíssimo interessante, o foco deste trabalho é outro, como se verá.

linhas de pesquisa em diferentes Programas de Pós-Graduação em Antropologia². Entretanto, tal atenção nem sempre existiu: seria a recuperação da relevância perdida no processo de institucionalização da disciplina (LAGROU³, 2000, p.9), isto é, de uma negligência que a arte teria sofrido, enquanto objeto de estudo antropológico, em relação a estudos sobre política, rituais, permutas etc. (GELL, 2005 [1992], p. 41-42).

Quando era considerada – no contexto de fundação da antropologia enquanto disciplina e nas teorias da primeira metade do século XX –, a “arte”⁴ e/ou o conjunto de coisas que podem ser assim denominadas, eram classificados e transpostos a partir e para a grade conceitual “ocidental”⁵. Nesse sentido, arte poderia ser pensada como: (a) vestígio material da existência de um povo (muitas vezes para classificá-lo na fase mais adequada entre a “barbárie” e a “civilização”, entre o “primitivo” e o “civilizado”); (b) como mero acessório a utensílios e objetos funcionais ou decorações subordinadas a rituais; (c) subsumida ao prazer estético: uma condição universal de todos os membros da humanidade, ainda que experimentada de maneiras distintas.

Seja qual for a perspectiva, até aproximadamente a década de 1940, tais objetos eram muitas vezes entendidos (explícita e/ou implicitamente) como versões não suficientemente desenvolvidas do que ocidentalmente se concebia como arte ou apenas reconhecendo, com tal título, objetos então considerados “espetaculares”, isto é, de uso não cotidiano (LAGROU, 2009, p. 29). A categoria “arte” seria apenas “levada” aos grupos estudados – primordialmente àqueles

² Incluindo a linha “Antropologia da arte, da ciência e da tecnologia” do presente Programa de Pós-Graduação.

³ Elsje (“Els”) Lagrou é uma antropóloga/etnóloga belga naturalizada brasileira, professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro e referência mundial em estudos sobre arte ameríndia brasileira, especialmente, a arte dos Kaxinawá (auto-denominados Huni Kuin).

⁴ O uso das aspas vinculado ao termo “arte” teve aqui, até agora, duas motivações: para mencionar a nomeação de algo (p.ex.: classificado como “arte”, o termo “arte”, chamam de “arte” etc.) ou para designar algo que poderia não receber esse nome de maneira direta (ou em seu sentido estrito), tendo em vista a delicadeza do debate em torno de sua definição e as reflexões sobre a possibilidade de empregar o conceito para culturas distintas da nossa (que não operam, necessariamente, com a palavra “arte”). Feitas tais ressalvas, e entendendo que aqui trabalho com uma noção muito mais ampla e amorfa de arte, tentarei não empregar mais as aspas para o segundo caso.

⁵ A lógica do uso das aspas da palavra “arte” também será aplicada ao uso das aspas para a palavra “Ocidente” (e suas derivações). Ainda que se saiba das problemáticas que o conceito implica (como apontam, por exemplo, o crítico literário anglo-palestino Edward Said, 1935-2003, principalmente em “Orientalismo...”, 2003 [1978]; e o antropólogo estadunidense Marshall Sahlins, principalmente em “A tristeza da doçura...”, 2004 [1996]), aqui se usa uma noção de Ocidente como ideia vivificada desde a Alta Idade Média pela contribuição árabe-mediterrânica e cuja identidade, até o período da Reforma e da Contra-Reforma, fundamentava-se naqueles domínios que se situavam sob a égide e competência teológica-política da Igreja romana-católica (CHOAY, 2011, p. 18 e 19) e, posteriormente, do cristianismo de forma geral.

denominados “primitivos” – e não observada em campo. Ou seja, como respondera Croce (2001, p. 31) à pergunta por ele mesmo feita: “se não se soubesse de algum modo o que ela [a arte] é, não se poderia sequer fazer essa pergunta, porque toda pergunta traz alguma notícia da coisa sobre a qual se pergunta, por isso mesmo qualificada e conhecida”.

Por esses fatores, afirma Gell (2005 [1992], p. 41 e 42), a negligência assistida a partir da década de 1940 seria proposital e necessária: a antropologia social moderna⁶ seria essencialmente anti-arte. As duas instâncias (antropologia e arte) estariam pautadas em fundamentos divergentes e conflitantes. Isto é, a atitude dos amantes e estudiosos da arte - marcadamente etnocêntrica e fanaticamente vinculada a uma perspectiva estética, seria, para Gell, contrastante ao que se tem proposto na antropologia (ao menos em seus últimos cinquenta anos). O valor estético, profundamente enraizado à nossa cultura, seria analiticamente inadequado para se estudar outras sociedades que não a nossa. Sendo o esteticismo “o grande obstáculo no caminho da antropologia da arte”, seu objetivo deveria ser, portanto, a própria “dissolução da arte” (2005 [1992], p. 42). Ou, ao menos, como a concebemos.

Um parêntesis deve ser feito a respeito de tal negligência assistida a partir da década de 1940. Destacadamente, o antropólogo belga Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e os antropólogos estadunidenses Clifford Geertz (1926-2006), George Marcus (1943-), James Clifford (1945-) e Fred Myers (1948-) romperam com esse “silêncio”. A maioria (com exceção de Geertz e, alguns diriam, Myers) não propuseram – ao menos não “assumidamente” – uma teoria antropológica da arte ou uma teoria antropológica estética, mas utilizaram a arte como “campo privilegiado para explicitar suas propostas teóricas e metodológicas mais gerais” (LAGROU, 2000, p. 9). Contornos mais bem delimitados de suas perspectivas serão explicitados na seção seguinte, cabendo agora apenas mencionar que, independentemente das diferenças que estabelecem entre si, tais autores ainda

⁶ Não emprego como fator de exclusão (ou inclusão) a recorrente divisão entre antropologia social, cultural e estrutural e/ou francesa. Trato de autores que são “classificados” em quaisquer dessas escolas e reconheço o diálogo (direto ou indireto) que estabelecem entre si. Entretanto, meu ponto de referência é um antropólogo que se auto intitula enquanto pertencente à antropologia social. Por isso, acredito que minha pesquisa tenha uma tendência “natural” a se conformar para esse ponto de vista. De qualquer maneira, quando necessário ao entendimento, aponto a pertinência desse ou daquele autor em determinado grupo e suas implicações.

se mantiveram atados em maior ou menor grau a valores e noções próprios de nossa cultura.

Gell (2005 [1992]), por sua vez, propõe uma (nova) antropologia da arte baseada no filistinismo metodológico, ou seja, certa “ignorância” auto-imposta em relação às reivindicações estéticas que os objetos de arte produziram naqueles que estivessem sob seu deleite (a partir da ótica ocidental). Os estudiosos que se propusessem a ir pelo novo caminho deveriam observar, com indiferença e cautela à fascinação estética, as características específicas do objeto de arte como objeto em si. Devendo considerar, por exemplo, que, em diferentes contextos (inclusive na própria arte conceitual ocidental), os objetos que potencialmente podem ser denominados obras de arte não servem apenas para serem contemplados, mas são “materializações densas de complexas redes de interações [...], ou, como diria Gell, que levam a abduções, inferências com relação a intenções e ações de outros agentes” (LAGROU, 2009, p. 12 e 13).

Nesse sentido, entendo que as ideias imediatamente mencionadas se constituem em ponto arquimediano nos estudos acerca da temática. Isto é, pode-se afirmar que a obra de Gell se diferenciou de estudos anteriores (por exemplo: dos chamados “evolucionistas”, de Malinowski, de Boas e Lévi-Strauss) e/ou de alguns de seus contemporâneos (como Geertz e os antropólogos pós-modernos) por, principal e interconectadamente, criticar o modelo representacionista vigente nas ciências humanas, diminuir a distância entre as concepções de arte e artefato (até então considerados como, de um lado, objetos voltados para contemplação e, de outro, objetos constituídos para utilização), pelo destaque que confere à técnica e pelo desenvolvimento da “teoria da capacidade agentiva”⁷.

Destaco duas implicações de tal proposta. Em primeiro lugar, segundo o antropólogo português José António Dias (2001), a antropologia da arte – e a antropologia de forma geral – focalizava seus estudos nas comunidades ditas “tradicionais”. O antropólogo brasileiro Pedro Cesarino (2017, p. 5) acrescenta que a abordagem de Gell proporcionou uma aproximação da teoria antropológica sobre arte a outros contextos, para “dentro de casa” (sociedades ocidentalizadas). Em segundo lugar, pelo fato de a teoria agentiva de Gell ter diminuído distância entre as concepções de arte e artefato (por, como será visto, indiferenciá-

⁷ Expressão utilizada por Lagrou (2009) para designar a teoria desenvolvida por Alfred Gell.

las sob o conceito de “índice” e sua capacidade abdutiva), permitiu à etnologia – e aqui destaco a brasileira e/ou produzida no Brasil – uma maior aproximação com a temática multifacetada da arte (LAGROU, 2009).

Além dos pontos esboçados, entendo como principal fator de pertinência da presente pesquisa a constatação de que, no Brasil, não há compêndios ou manuais acerca de estudos antropológicos sobre arte, apenas artigos e trabalhos acadêmicos. Os artigos, mesmo quando densos, abordam o tema com certo limite, próprio da natureza desse documento. Já os trabalhos acadêmicos, frequentemente, tratam o assunto de maneira indireta, isto é, com fins outros que não o de discutir os próprios estudos antropológicos sobre arte. No mesmo sentido, não identifiquei, em contexto brasileiro, trabalhos mais *amplos* que reúnam e estejam direcionados à discussão das contribuições e problemáticas acerca do autor aqui tratado⁸, ainda que ele tenha reconhecida importância e seja responsável pela teoria que, confessadamente, é uma das condições de possibilidade de diversos trabalhos empreendidos no Brasil⁹. Assim, ainda que muitos comentem a importância e os “avanços” de Gell face aos seus antecessores, não comentam quais, especificamente, foram as mudanças ocorridas, tomando como uma informação dada ou sabida. Em todo o caso, a principal obra de Gell, “*Art and Agency...*” (1998), foi recém traduzida para o português brasileiro (2018), o que, além de ter permitido a consecução do presente trabalho, certamente também permitirá novas leituras e novos leitores.

Também não posso deixar de mencionar, ainda que talvez seja uma obviedade, que a escolha do tema e do objeto de pesquisa nasceram do meu interesse (e, mais precisamente, amor) pela(s) arte(s), em toda sua capacidade se manifestar no diverso. Alguns leitores podem chegar a pensar, portanto, que isso seja um empecilho à realização de um trabalho que toma como parâmetro um autor que crítica justamente essa postura. Entretanto, esse mesmo autor (GELL,

⁸ É provável que o trabalho de maior amplitude que mais se aproxime dessa prerrogativa seja o livro “Arte indígena no Brasil” de Lagrou (2009). Entretanto, a ênfase da obra não se assenta em Gell, ainda que o apresente destacadamente enquanto principal marco teórico para se tratar o assunto (arte indígena) sob certo enquadramento. Inclusive, essa autora confere a Gell lugar de destaque em diversos trabalhos de sua autoria (2000, 2003, 2007, 2008, 2013, 2019). Dentre os artigos (e, portanto, um texto com dimensões limitadas por seu próprio caráter), o que mais se aproxima da proposta aqui apresentada é o “Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio” (2000) por resultar de uma comunicação apresentada no Fórum Especial do quinto encontro da Reunião de Antropologia do Mercosul (V RAM) em 2003, quando fora sugerido a autora tratar do debate provocado por Gell em 1998 em relação às discussões acerca do uso de estética como categoria transcultural (2000, p. 113).

⁹ Como Aristóteles Barcelos Neto (2004) que em sua tese de doutorado realiza etnografia entre os Wauja, do Alto Xingu, aplicando os princípios da “teoria da capacidade agentiva” do objeto de arte de Gell.

2006 [1999], p. 16 e 17) admite que, embora defenda uma metodologia filistina de pesquisa (como também tento fazer), não o é e nem poderia sê-lo.

Alerto ainda que esse amor é transversal não apenas a este trabalho, mas aos meus projetos posteriores. Na verdade, é necessário afirmar que a presente investigação foi construída com a intenção de servir de fundamento e guia para pesquisas futuras, nascido, como dito, da necessidade de um compêndio sobre o tema.

A partir das considerações acima – demoradas, porém apenas indicativas – sobre a importância da perspectiva gelliana no quadro geral da antropologia e, mais especificamente da antropologia da arte (e, nitidamente, de sua importância para mim), formulei a seguinte pergunta: **quais as contribuições e limitações da “teoria da capacidade agentiva” de Alfred Gell para o campo do que se tem chamado de antropologia da arte (principalmente, em relação às abordagens que o antecederam)?**

Para respondê-la, proponho refletir acerca e reunir algumas perspectivas antropológicas sobre arte que o precederam (ainda que tratem do tema indiretamente); sobre certa genealogia e influências de seu pensamento; sobre sua abordagem propriamente dita; e, por fim, analisar algumas aproximações e, principalmente, distanciamentos entre aquelas abordagens que o antecederam e sua própria perspectiva. Fornecendo, assim, um guia sobre o tema e parâmetro para pesquisas futuras.

Nesse sentido, entendi como o caminho mais adequado o levantamento e a análise de artigos, dissertações, teses e livros que discutam direta ou indiretamente o tema, isto é, que tratam das relações entre arte e antropologia. Assim como trabalhos que se contrapõem, concordam ou complementam a perspectiva gelliana. Nesse cenário, foi efetuado, concomitantemente à análise, um exercício comparativo de tais textos.

Tendo dito um pouco do que se constitui esta pesquisa, convém acrescentar algumas advertências acerca do que ela não é. Primeiro, toda seleção pressupõe uma exclusão e isso se manifesta aqui no que diz respeito ao recorte e ordem temporal delimitados (a partir do período de instituição da disciplina e

seguindo uma ordem cronológica de apresentação¹⁰), aos autores escolhidos¹¹ (considerados “clássicos” à mesma), às contribuições (principalmente no que diz respeito aos autores que o antecederam), às limitações e às proposições apresentadas. Em quaisquer dessas situações meus principais critérios foram: pertinência à pesquisa, a possibilidade de diálogo e, devo admitir, familiaridade. Por isso, mesmo que aqui não tenha pretendido alcance absoluto, advirto de antemão que, mesmo no que condiz com os objetivos estipulados, algo escapará ou faltará.

Segundo, não é sobre arte ou sobre as relações entre este campo disciplinar e a antropologia, mas do *lugar* da arte na antropologia até se tornar um campo específico da mesma. Ou seja, é sobre o desenvolvimento de uma antropologia da arte e, particularmente, sobre a contribuição de Gell para tal constituição e as implicações decorrentes (principalmente sobre contribuições face às abordagens que o precederam). Todavia, ainda que não seja sobre a área disciplinar da arte – sua filosofia e teorias próprias –, cabe mencionar que, em decorrência de sua influência para o campo específico da antropologia da arte, algumas considerações serão feitas sobre tal área¹².

Assim, esta pesquisa também não corresponde a um tratado sobre concepções de arte de cada antropólogo aqui citado, mas da evidência da relação entre eles, partindo de um ponto de referência específico que é Alfred Gell¹³. Portanto, os textos foram lidos e, como dito, selecionados com esse propósito.

¹⁰ Outra opção seria a apresentação da temática a partir da divisão entre escolas na antropologia: antropologia cultural, social e estrutural, por exemplo, ou, mais extensamente considerando a divisão entre subescolas (antropologia interpretativa, crítica, decolonial etc.). Mas, sabendo que quaisquer enquadramentos possuem limitações e ainda que se entendam as problemáticas de uma caracterização linear, a ordem cronológica foi aqui escolhida por seu caráter didático.

¹¹ Como o propósito maior deste trabalho é oferecer a apresentação da abordagem gelliana diretamente, utilizei comentadores especializados para tratar dos outros autores (em associação com minhas leituras), pois, evidentemente, não daria conta de ler todos os textos de todos os autores tomados como base comparativa para Gell.

¹² Outro ponto que pode ser questionado pelo leitor é a variedade disciplinar (isto é, a não limitação à teoria antropológica) desses comentadores e de alguns outros autores que tomo como referência. Explico: primeiro, sob minha ótica, as disciplinas, campos, áreas etc. têm seus limites borrados; e, segundo, é necessário reconhecer que, além de o próprio tema – como dito – ser polissêmico, o autor aqui tomado como “objeto”, busca suas referências em diversos lugares.

¹³ Por tomar Gell como ponto de referência e entendendo que sua antropologia da arte tem a categoria de agência como central, poderia se imaginar que ao invés de partir da noção (ainda que ampla) de arte, fosse mais pertinente efetuar um rastreamento das relações entre pessoas e coisas na antropologia (como a ideia de animismo, p. ex.). Todavia, a ideia de agência em Gell e, por conseguinte, da relação entre pessoas e coisas, têm como ponto de partida a crítica a todo um saber acumulado sobre arte na antropologia, por isso não caberia, a meu ver, que eu fizesse o caminho inverso (parta da ideia de agência para a ideia de arte). Este trabalho, como mencionado, fala sobre o lugar da arte – e não de agência – na antropologia e o desenvolvimento de um campo específico, ainda que, como será visto, a relação entre ambas as categorias passe a ser cada vez mais próxima nos estudos antropológicos.

Do mesmo modo, o “tipo” de arte aqui escolhido também condiz com esse ponto de referência: a ênfase da abordagem do autor foi para as artes visuais, isto é (cf. mencionado): pintura, gravura, escultura, ornamentos e objetos afins. Também por não ser um tratado, cabe lembrar que o presente trabalho é um compêndio dissertativo e possui o tamanho limitado ao que se propõe: oferecer um esboço de possibilidades sobre o tema.

Por fim, este texto está organizado da maneira que segue (para além da Introdução e das Considerações Finais). O primeiro capítulo e suas partes correspondem à apresentação daquelas abordagens localizadas temporalmente antes ou concomitantemente ao desenvolvimento da sugestão teórico-metodológica de Gell. A seção e subseções seguintes dizem respeito ao caminho percorrido por Gell até o desenvolvimento da “teoria (antropológica) do nexa da arte” (apresentada em sua obra-prima), sendo elencados brevemente alguns eventos biográficos, principais influências e comentários sobre trabalhos anteriores, assim como, a delimitação de sua proposta. Na terceira seção, trato da teoria em questão. E, finalmente, na quarta seção, intentei falar sobre algumas contribuições e limitações do raciocínio de Gell, colocando-o em contraponto direto com seus predecessores, bem como sugerir algumas possibilidades que o emprego dessa teoria traz consigo.

1. Breve histórico do lugar da arte na ciência antropológica entre os séculos XIX e XX

Nesta seção apresento algumas abordagens localizadas temporalmente antes e/ou contemporaneamente à perspectiva gelliana. Entendi que tais abordagens serviram de *preâmbulos* para uma antropologia da arte, pois, por um lado, muitos não intentaram desenvolver uma teoria antropológica da arte (com exceção de Geertz e Myers) e, por outro, sob o ponto de vista de Gell, quando ocorriam discussões sobre o tema, elas partiam, não do campo próprio da antropologia, mas de teorias ou filosofia da arte (principalmente da estética) ou de outras áreas afins. Por esses dois motivos, julguei pertinente elucidar as considerações que tais autores fizeram sobre arte (em seus múltiplos sentidos) a partir da evidenciação de certos contornos de suas perspectivas teórico-metodológicas mais gerais.

Assim, a primeira subseção traz, primeiramente, alguns antecedentes contextuais das relações entre arte e antropologia, assim como sínteses do pensamento (e suas implicações para interpretações de arte) de alguns daqueles que passaram a ser chamados de evolucionistas culturais (Morgan, Tylor e Frazer); daquele que sistematizara o trabalho de campo e a observação participante (Malinowski¹⁴); e daquele que desenvolvera uma leitura histórico-particularista/nominalista da cultura (Boas). Na segunda subseção, são elencadas considerações sobre a antropologia estrutural e a “estética” levistraussiana, bem como sobre a antropologia interpretativa geertziana e sua proposta semiótica da arte. Na terceira subseção, por sua vez, são apresentadas características sobre a autorreflexão desenvolvida pela denominada “antropologia crítica” ou “pós-moderna” e sobre as relações identificadas por alguns desses autores entre o próprio campo antropológico e o Surrealismo na arte.

¹⁴ Segundo a antropóloga britânica Marilyn Strathern (2013a [1987]) essa visão da contribuição de Malinowski seria, de certa forma, equivocada. Para ela, o trabalho de campo e o modo de coleta de dados efetuados pelo antropólogo já seriam praticados por outros antropólogos do período. O que mudou, continua Strathern, não foi o método, mas a escrita, isto é, a maneira de apresentar tal método a partir de uma narrativa específica. Neste trabalho, opto por apresentar a versão “tradicional” da contribuição malinowskiana, mas entendendo como “sistematização” uma espécie de mudança narrativa.

1.1. Colecionismo, função e arte primitiva: os evolucionistas culturais, Bronislaw Malinowski e Franz Boas

Se fossem consideradas em seu sentido lato, as relações entre arte e antropologia se mostrariam tão antigas e amplas que dificilmente poderiam ser mapeadas. Ao se afunilar esse quadro, trazendo para o que se convencionou a chamar de “Ocidente” e, mais especificamente, para o Ocidente em sua relação com o Outro em um recorte temporal determinado (séculos XV e XVI), é possível destacar o papel dos gabinetes de curiosidades e das coleções para a constituição dessa relação tal qual a concebemos atualmente (DIAS, 2001; CESARINO, 2017; REINALDIM¹⁵, 2017).

A constituição desses gabinetes teria se dado justamente nessa conjuntura – Europa Ocidental entre os séculos XV e XVI –, isto é, no âmbito do que frequente e didaticamente é chamado de Renascença. Segundo a historiadora e filósofa Françoise Choay¹⁶, esse “momento” pode ser considerado uma revolução cultural¹⁷ por compreender transformações em diferentes âmbitos (técnico, epistemológico, econômico, político etc.) que interagem entre si e alimentam-se mutuamente.

Dentre as mudanças ocorridas, Choay destaca o “relaxamento do teocentrismo” (GARIN, 1975 apud CHOAY, 2011, p. 21) e a consequente alteração de olhar sobre o ser humano, antes criatura e posteriormente potencial criador. Choay elucida que tal relaxamento não significou necessariamente um enfraquecimento da fé religiosa, mas um novo e crescente interesse sobre as atividades humanas do passado e do presente e, por conseguinte: uma nova concepção da história, então destituída da dimensão escatológica e de finalidade utilitária;

¹⁵ O historiador da arte brasileiro, Ivair Reinaldim, está em constante diálogo com abordagens antropológicas de arte. Por isso, sua menção aqui.

¹⁶ Referência mundial nos estudos genealógicos acerca do patrimônio cultural.

¹⁷ Revolução cultural é o nome dado a uma ferramenta conceitual que se pretende holística desenvolvida pelo historiador Eugenio Garin (1975) e utilizada por Choay (2001, p. 20) para descrever as transformações, acontecimentos e desenvolvimentos de ordem mental e técnica de determinados eventos, considerando suas características anteriores ou posteriores.

e uma nova interpretação da atividade estética, quando as artes plásticas começam a partilhar do antigo prestígio da música e da poesia¹⁸. A partir dessas mudanças, os objetos passaram a “conter” a atualização desses valores: histórico e estético (em contraste com a anterior predominância do valor religioso).

Nesse cenário, continua a autora, a Itália teve papel vanguardista. Isso se explica pela presença de sua herança romana e por fatores econômicos e políticos necessários à vitalidade de suas cidades-Estados. Exemplos desses fatores são (CHOAY, 2011, p. 22-23): o interesse estético e histórico dos humanistas italianos pelos vestígios da Antiguidade greco-romana; o número e qualidade dos vestígios greco-romanos existentes na Itália que foram bem gerenciados por diversos papas; a importância de tais vestígios antigos para a confirmação da autenticidade de escritos de autores do mesmo período.

Esses vestígios recebiam a denominação de “antiguidades”. Tal termo, proveniente do substantivo latino *antiquitates*, foi cunhado pelo erudito romano Varrão (116–26 a.C.) para designar o conjunto de produções (língua, usos, tradições...) de Roma Antiga¹⁹. Os estudiosos que pesquisavam sobre tais “artefatos” recebiam o nome de “antiquários” (CHOAY, 2011, p. 23-24).

Os “antiquários” e “antiquariados”, por sua vez, tiveram papel importantíssimo na formação das coleções (e no ato de colecionar), na constituição dos gabinetes de curiosidades, na fundação dos museus e na constituição de certas disciplinas. Choay (2011, p. 25) explica que durante cerca de três séculos (do XVI ao XIX) esses eruditos realizaram um trabalho árduo de inventariado e estudos referentes às categorias e à categorização das antiguidades. Além disso, poderiam ser considerados “homens de letras” (religiosos, “médicos”, juristas, diplomatas, nobres) e prepararam o campo para os profissionais que, em seguida (século XIX), iram se dedicar ao estudo da temática: os historiadores, historiadores da arte, arqueólogos e antropólogos/etnógrafos.

Além das “antiguidades” (isto é, objetos que se referenciavam ao próprio passado de uma cultura determinada, a greco-romana), a prática de “coleccionar” foi estendida a outros contextos geográficos. Seja inicialmente como prova do

¹⁸ Afinal, o pintor, escultor e construtor eram aqueles que trabalhavam com as mãos e, portanto, distanciavam-se daqueles que se ocupavam em contemplar e em formular teorias (LICHTENSTEIN, 2004, p. 19-20).

¹⁹ Neste caso, “Antiga” a partir do ponto de vista de Varrão. Ainda que denominemos como Antiguidades tais vestígios greco-romanos de um período anterior a Cristo (o que, no caso, incluiria Varrão), Varrão já se referia, sob seu ponto de vista, a uma “Antiguidade” anterior a ele.

“vivido” ou, logo em seguida, como prova da existência do passado de uma humanidade então ampliada a termos mundiais (isto é, como objetos que serviriam para corroborar hipóteses evolucionistas).

Como afirmam Dias (2001) e Reinaldim (2017), tais objetos foram por um longo período (entre meados das Grandes Navegações, no século XVI, até meados do século XX²⁰) coletados por viajantes e/ou pesquisadores e armazenados em gabinetes de curiosidades (e, posteriormente, distribuídos entre em museus de arte ou de história natural). Dias (2001, p. 107) elucida que, entre os séculos XVI e XVIII, tais gabinetes reuniam coisas raras, extraordinárias, exóticas, monstruosas que poderiam ser alocadas em gabinetes reais e senhoriais (cujo objetivo era “demonstrar valor pessoal e legitimar a posição social do seu proprietário) ou em gabinetes enciclopédicos (que possuíam finalidade de “reflexão e ensino”). O segundo tipo de gabinete secularizaria e racionalizaria o que outrora serviu de lógica à criação dos tesouros da Igreja, quando a coleção era pensada como um reflexo da ordem criada por Deus. As coleções passam, então, a ser entendidas como microcosmos da Natureza: cada objeto espantoso como protótipo dos mundos exóticos.

No século XIX, por sua vez, a coleta (e, mais precisamente, a organização das coisas coletadas²¹) estava vinculada à certa ideia de organização e manutenção de indícios de certos povos, já que, com o desenvolvimento da “civilização industrial”, eles evoluiriam ou seriam extintos, conforme prerrogativas das teorias monogenista ou poligenista. Segundo a historiadora brasileira Lília Schwarcz (1993), a teoria monogenista teria se pautado inicialmente na perspectiva religiosa cristã de que os seres humanos compartilhariam de uma origem comum: Adão. Posteriormente - após a publicação de “Sobre a origem das espécies por meio da seleção natural ou a preservação das raças favorecidas na luta pela vida” (1859), de Charles Darwin (1809-1882) – os adeptos à perspectiva

²⁰ Questiono se realmente essa prática chegou à termo. Afinal, os viajantes e pesquisadores ainda não “coletam”, mesmo que com autorização e sob outros princípios, certos itens posteriormente exibidos em museus e afins? Vide caso de Aristóteles Barcelos Neto que, como ele mesmo conta em “Com os índios Wauja: objetos e personagens de uma coleção amazônica” (2004), levou as máscaras Wauja para serem exibidas no Museu Nacional de Etnologia de Portugal em 2004. Por outro lado, também devemos considerar os museus constituídos pelos próprios indígenas. Ou seja, o atual estatuto dos museus é uma questão ampla que merece ser longamente discutida em outro momento.

²¹ De acordo com o antropólogo brasileiro Celso Castro (2005, p. 16), ainda que houvesse exceções à regra (como o caso de Morgan), o trabalho de campo feito por antropólogos ainda não estava em voga nesse período e não se questionava em profundidade a confiabilidade dos relatos etnográficos trazidos pelos viajantes e missionários. A veracidade desses relatos poderia ser verificada através da repetição, da recorência e da concordância com a teoria geral que se propunha.

monogenista continuaram, então com um novo respaldo, a hierarquizar os povos de acordo com sua localização em diferentes níveis de uma mesma humanidade.

A teoria poligenista, por sua vez, entendia a origem da humanidade a partir de diferentes centros. E, embora tenha passado – após a publicação do livro de Darwin – a conceber um ancestral comum, tal compartilhamento teria sido tão remoto que diferenças de aptidões e heranças já haviam sido constituídas. Sob esta última influência da teoria de Darwin é que se pôde constituir o que, em 1944, foi chamado pelo historiador estadunidense Richard Hofstadter (1916-1970) de “darwinismo social”.

Por outro lado, ainda que tenha tido influência de tal obra, o “evolucionismo cultural” se distingue da perspectiva do “evolucionismo biológico” e do “darwinismo social”, diretamente derivado desta última por não conceber necessariamente uma direção e progressos lineares. Castro²² (2005, p. 12 e 13) explica que a principal influência da obra para então nascente ciência antropológica e para o evolucionismo cultural foi a ideia de “progresso” e não de “evolução”, como frequentemente se confunde e que aparecera apenas na sexta edição da obra, em 1872 (CASTRO, 2005, p. 13). A noção de “evolução” foi popularizada pelo filósofo e antropólogo britânico Herbert Spencer (1820-1903) em suas obras “Estatística Social” (1851) e “Progresso: sua lei e sua causa” (1857). Nesta última, Spencer generaliza o processo de evolução para todo o Cosmos: “o avanço do simples para o complexo, através de um processo de sucessivas diferenciações, é igualmente visto nas mais antigas mudanças do Universo que podemos conceber racionalmente e indutivamente estabelecer” (SPENCER, 1857 apud CASTRO, 2005, p. 13).

Também é importante destacar que a ideia de ciência, à época, ligava-se à busca de padrões e regularidades, isto é, leis que fossem capazes de traduzir a realidade e os fenômenos naturais. Tal perspectiva, oriunda das ciências da natureza, foi transferida para a análise da sociedade. Nesse sentido, abordagens evolucionistas culturais, como mencionado, eram empregadas para explicar a existência de diferenças entre seres humanos e a dinâmica cultural.

²² Apesar de ter como tema principal de pesquisa o militarismo, Castro escreveu diversos manuais de antropologia, reunindo textos que, muitas vezes não possuíam tradução anterior. Dentre tais compêndios, se encontra este sobre Evolucionismo Cultural (2005), aqui utilizado.

Nesse sentido, “evolucionistas culturais” concebiam uma “origem única” que, por sua vez, significava “caminho único” pelo qual as culturas deveriam necessariamente passar. De modo geral (e apesar de tessituras individuais de cada autor), a diversidade cultural era então justificada por gradações, estágios e leis permanentes (similar e comparativamente caracterizados) de tal evolução: se um grupo se distinguia culturalmente de outro é porque estavam situados em pontos diferentes de uma mesma escala. Portanto, os “evolucionistas culturais” possuem um ponto em comum: a ideia de que todos os humanos/homens/indivíduos/sujeitos – independentemente da nomenclatura utilizada – são partícipes da mesma espécie, a humana, e, portanto, advêm de uma origem comum. Também concordam que tal espécie é marcada pela diversidade. A explicação dada a essa diversidade é que distingue as abordagens antropológicas aqui apresentadas.

Segundo Castro (2005, p. 15), para preencher as lacunas provindas da tentativa de se traçar a evolução cultural humana, entendeu-se o método comparativo como o mais adequado. Método este, já utilizado por outras áreas: como as ciências naturais e a linguística. Essa abordagem permitiu aos evolucionistas aproximar “as sociedades ‘selvagens’ contemporâneas a estágios anteriores, ‘primitivos’, do desenvolvimento das sociedades complexas modernas” (Idem, ibidem, p. 15) mediante a reconstrução dos estágios do processo evolutivo geral pela observação e comparação do ritmo diverso (por causa de condições externas geográficas e ambientais) de evolução dos grupos humanos que, entretanto, seguiam um mesmo caminho.

A observação de “sobrevivências” ou “reliquias” também era uma ferramenta adequada ao propósito (Idem, ibidem, p. 15 e 16). Essas nomenclaturas designavam os vestígios (processos, crenças, costumes, opiniões etc.) existentes nas sociedades mais complexas de uma condição mais antiga da sociedade que evoluiu. Castro afirma que exemplos dessas sobrevivências seriam as superstições e credences populares consideradas, muitas vezes, “irracionais” ou de desconhecida função social que, para os evolucionistas, seriam provas e peças a partir das quais seria possível “reconstituir o curso da evolução cultural humana” (Idem, ibidem, p. 16). Nesse sentido, “o estudo científico das ‘sobrevivências’ autorizava o antropólogo a recorrer, portanto, não apenas às sociedades

‘selvagens’, como também à sua própria sociedade. [...] permitindo que se incorporasse à antropologia aquilo que se costumava designar como ‘folclore’” (Idem, *ibidem*), p. 16).

Características elencadas, aqui destaco as perspectivas do estadunidense Lewis Henry Morgan (1818-1881) e dos britânicos Edward Burnett Tylor (1832-1917) e James George Frazer (1854-1941) em relação ao uso da categoria “arte” e às produções culturais materiais. Tais objetos, formas de fazê-los e “formas expressivas” (CESARINO, 2017) serviam e eram subsumidos à lógica de tais teorias, ainda que não ocupassem lugar de destaque reflexivo. “Os sistemas dos objetos eram, deste modo, lidos como códigos que ajudavam na classificação de fenômenos extraestéticos”, como ressalta Lagrou (2019, p. 16) acerca do lugar da arte nas teorias antropológicas de determinados períodos.

Morgan, por exemplo, menciona no prefácio de “A Sociedade Antiga” (2005 [1877], p. 22), que as artes (ao lado de instituições, invenções e experiências práticas) seria uma parte importante do registro humano capaz de fornecer informações acerca da “história e da experiência de nossos próprios ancestrais remotos, quando em condições correspondentes”. Afinal, para ele, se a humanidade tem uma origem comum, a trajetória que deve ser seguida pelas tribos e nações também o é: “seguindo por canais diferentes, mas uniformes, em todos os continentes, e muito semelhantes em todas as tribos e nações da humanidade que se encontram no mesmo status de desenvolvimento.”

Similar ao que foi mencionado por Dias (2001) e Reinaldim (2017) sobre a época, Morgan (1877 apud CASTRO, 2005, p.22) também discorre sobre a necessidade de coletar indícios de sociedades existentes. Para ele, diferentemente do que ocorre com os fósseis enterrados, ainda a serem descobertos e estudados pelo futuro estudante, “o mesmo não acontecerá com o que sobra das artes, linguagens e instituições indígenas”, que “estão perecendo a cada dia”, “declinando sob a influência da civilização americana; suas artes e linguagens estão desaparecendo e suas instituições estão se dissolvendo”. Por isso, os estudiosos deveriam entrar “nesse amplo campo” e colher “sua abundante seara”.

Cabe ressaltar, entretanto, que ao falar de arte, Morgan – assim como os demais autores “evolucionistas” – não se refere à perspectiva dos cânones ocidentais, mas a artefatos produzidos para subsistência e, no máximo, um estado

“primitivo” de arte enquanto domínio técnico ou modo de fazer. Respectivamente, Morgan discorre que “a subsistência foi aumentada e aperfeiçoada por uma série de artes sucessivas” (MORGAN, 1877 apud CASTRO, 2005, p. 24) e que “a manufatura de cerâmica pressupõe uma vida aldeã e considerável progresso nas artes simples” (MORGAN, 1877 apud CASTRO, 2005, nota 5, p. 30).

Tylor, por sua vez, já inclui na sua conceituação de cultura certa ideia mais “sofisticada” de arte²³. Em “A ciência da cultura” (TYLOR, 1871 apud CASTRO, 2005, p. 8), o autor, que estabelece relação de sinonímia entre “cultura” e “civilização”, as define como “aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem na condição de membro da sociedade” [grifo meu]. Castro (2005, p. 8) ressalta que, embora Tylor tenha desenvolvido uma ideia ainda atual de cultura, sua perspectiva desconsiderava a multiplicidade cultural, entendendo a existência de *uma* Cultura, no singular.

Nesse sentido, Tylor passa a considerar a arte num sentido mais “profundo” – condizente à sua própria noção de cultura. A ideia de “profundidade” que estou empregando diz respeito à localização da Cultura em uma esfera “mental”, isto é, a Cultura deixa de estar apenas associada às características externas dos indivíduos ou das sociedades, mas passa a dizer respeito também às características “internas” ou às condições de possibilidade de determinada sociedade. Em “Cultura primitiva: pesquisas sobre o desenvolvimento da mitologia, filosofia, linguagem, arte e costume” (1871, p. 5), Tylor reitera sua ideia de Cultura mencionada no trabalho anterior e complementa que:

Nossos investigadores modernos nas ciências da natureza inorgânica são os principais a reconhecer, dentro e fora de seus campos especiais de trabalho, a unidade da natureza, a fixidez de suas leis, a sequência definida de causa e efeito através da qual cada fato depende daquilo que tem. [...] Mas quando chegamos a falar dos *processos superiores do sentimento e ação humanos, do pensamento e da linguagem, do conhecimento e da arte*, uma mudança aparece no tom predominante da opinião. O mundo em geral mal está preparado para aceitar o estudo geral da vida humana como um ramo da ciência natural e para executar, em grande sentido, a injunção do poeta de "considerar a moral como as coisas naturais". Para muitas mentes educadas, parece

²³ Isto é, a uma visão mais aproximada das artes superiores ou belas artes. Em linhas gerais, Dias afirma que (2001, p. 106) foi se constituindo e se institucionalizando na Europa (principalmente entre os séculos XVII e XVIII) um discurso e práticas específicas do que veio a se entender como arte, nas quais as Belas Artes teriam fim em si mesmas e, por isso, seriam distintas. Antes desse período, entendia-se por arte as atividades manuais realizadas com maestria a partir de certas regras. Do mesmo modo, cabe mencionar, que arte se tornou uma categoria problemática e múltipla, contendo em si diversas versões.

algo presunçoso e repulsivo na visão de que *a história da humanidade é parte integrante da história da natureza, refletindo nossos pensamentos, vontades e ações de acordo com leis tão definidas quanto aquelas que governam o movimento das ondas, a combinação de ácidos e bases e o crescimento de plantas e animais.* (1871, p. 2) [tradução e grifos meus]

Se a investigação falar da História como um ramo do que aqui é chamado de Cultura, *a história, não de tribos ou nações, mas da condição de conhecimento, religião, arte, costume e similares entre eles*, a tarefa da investigação está dentro de uma bússola muito mais moderada. (1871, p. 5) [tradução e grifos meus]

Por outro lado, Tylor (1871) permanece vinculando a “arte”, quando relacionada com o estudo das sociedades primitivas, aos modos de fazer²⁴ (“arte de contar”, “arte de adivinhar”, “arte de falar”, “arte da magia” etc.) e/ou ao domínio técnico em seus estados mais basilares ou em desenvolvimento. Sobre o último sentido, pode-se citar como exemplo o trecho no qual Tylor inclui a categoria “arte” e seu desenvolvimento (aperfeiçoamento) como meios para se medir o grau de evolução de uma sociedade: “Assim, uma transição do estado selvagem para o nosso seria praticamente *o mesmo progresso da arte e do conhecimento, que é um elemento principal no desenvolvimento da cultura*”. (1871, p. 27) [tradução e grifos meus]. Tal característica também pode ser observada quando ele fala sobre instrumentos de pedra, que passariam por um progresso até atingir a maestria, a perícia e ao apuramento tanto técnico quanto estético do fazer:

A história da Idade da Pedra é claramente vista como sendo de desenvolvimento. Começando com a pedra afiada natural, a transição para o mais rude implemento de pedra com forma artificial é imperceptivelmente gradual e, a partir desse estágio rude, um progresso em diferentes direções deve ser rastreado, até que *a fabricação finalmente chegue a uma perfeição artística admirável.* [...] *O mesmo acontece com outros implantes e tecidos, dos quais os estágios são conhecidos em todo o curso do desenvolvimento, desde a natureza mais simples até a arte mais completa.* (TYLOR, 1871, p. 65 e 66). [tradução e grifos meus]

Ou, ainda, sobre a música:

A música começa com o chocalho e o tambor, que de uma maneira ou de outra ocupam seus lugares de ponta a ponta da civilização, enquanto cachimbos e instrumentos de cordas representam que uma arte musical mais avançada ainda está em desenvolvimento. O mesmo acontece com arquitetura e agricultura. Por mais complexos, elaborados e altamente fundamentados que sejam os estágios superiores dessas artes, deve-se lembrar que os estágios inferiores começam com

²⁴ Que, sob certa interpretação, se aproximaria da ideia de artes performativas que atualmente empregamos no âmbito da antropologia.

mera imitação direta da natureza. (Idem, ibidem, p. 67 e 68). [tradução e grifos meus]

Frazer, por seu turno, é considerado um dos últimos autores da fase clássica do evolucionismo cultural (CASTRO, 2005, p. 18). De evidente erudição, o autor, que admirava Spencer e era admirado por Malinowski, escrevera, entre 1890 a 1922, três versões mais ou menos amplas de uma mesma obra que alcançara grande popularidade entre as “pessoas comuns”: “O ramo de ouro”. Em sua versão condensada (1985 [1922]), é possível observar referências à categoria “arte” de maneira muito similar aos outros dois autores, ainda que o autor não se referencie tão somente aos povos primitivos sobreviventes, mas também à antiguidade clássica de seu próprio povo. Tais referências indicam, mais uma vez, modos de fazer/agir (“arte da caça”, “arte da magia”, “arte abortiva” etc.) que, necessariamente, não haviam atingido apogeu. Tal apogeu, para Frazer (1985 [1922], p. 84), seria representado pela ideia de ciência que, por sua vez, ultrapassa o simples domínio técnico de se fazer algo:

Devemos ter presente, ao mesmo tempo, que o mago primitivo só conhece a magia em seu aspecto prático: ele nunca analisa os processos mentais em que sua prática se baseia, nunca reflete sobre os princípios abstratos que cercam seus atos. Para ele, como para a grande maioria dos homens, a lógica é implícita, e não explícita: ele pensa exatamente do mesmo modo que digere seu alimento, na total ignorância dos processos intelectuais e fisiológicos essenciais a uma e a outra operação. Em suma, para ele a magia é sempre uma arte, jamais uma ciência; a simples idéia de ciência está ausente de sua mente subdesenvolvida.

Tais características e pressupostos evolucionistas foram amplamente questionados no início do século XX. Castro (2005, p. 17) aponta três fatores que contribuíram significativamente para sua crítica: o difusionismo e as perspectivas antropológicas malinowskiana e boasiana. Quanto ao primeiro fator, o autor (CASTRO, 2005, p. 17) afirma que alguns antropólogos não concordavam na explicação da diversidade cultural através do evolucionismo e propunham uma abordagem difusionista, pois a similaridade entre elementos culturais de duas regiões geograficamente distintas não seria prova absoluta da existência de um mesmo caminho evolutivo, indicando apenas a difusão de tais elementos mediante comércio, guerras, viagens etc. As principais contribuições de Malinowski, por sua vez, dizem respeito ao prolongado trabalho de campo como fundamento de sua pesquisa e teoria, assim como, a proposta de encarar uma cultura

a partir de sua totalidade, sem fragmentá-la como faziam os evolucionistas culturais (CASTRO, 2005, p. 18). Além da valorização do trabalho de campo, Boas – crítico ferrenho do método comparativo, das generalizações evolucionistas e da causalidade única –, desenvolveu um relativismo metodológico baseado em uma análise histórico-particularista/nominalista das culturas (agora no plural), no qual empregava explicações multicausais e criticava o posicionamento etnocêntrico do observador.

Aqui apenas tratarei dos dois últimos fatores, destacando a maneira como tais autores trataram da “arte” (conjunto de coisas que de alguma maneira pode receber esse nome) em suas teorias.

Começando por Malinowski, é possível afirmar que o autor tratou de tais temas de maneira estritamente vinculada à sua perspectiva funcionalista de sociedade, como pode ser observado na análise de algumas partes de sua principal obra: “Argonautas do Pacífico Ocidental” (1922). Antes, porém, é pertinente apontar alguns contornos de sua abordagem.

A obra aqui apresentada, “Argonautas...”, provavelmente é a mais conhecida, justamente pela explicitação do método e demonstração do mesmo em relato etnográfico. Tal obra expõe uma das facetas da vida “selvática” estudada, descrevendo alguns tipos de relações comerciais efetivadas entre os nativos da região de Nova Guiné (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 12). Malinowski (Ibidem, p. 13) afirma que, embora o tema principal seja econômico, são feitas constantes referências aos demais aspectos da vida tribal, sendo fundamental o estudo da cultura nativa na totalidade de seus aspectos, pois “a lei, a ordem e a coerência que prevalecem em cada um desses aspectos são as mesmas que os unem e fazem deles um todo coerente” (Idem, ibidem, p. 24). Como pode ser observado na análise que o autor faz do *Kula*:

O *Kula* é uma forma de troca e tem caráter intertribal bastante amplo; é praticado por comunidades localizadas num extenso círculo de ilhas que formam um circuito fechado [...]. Ao longo dessa rota artigos de dois tipos – e somente desses dois – viajam constantemente em direções opostas. No sentido horário movimentam-se os longos colares feitos de conchas vermelhas, chamados *soulava*. [...] No sentido oposto, movem-se os braceletes feitos de conchas brancas, chamados *mwali* [...]. Cada um desses artigos, viajando em seu próprio sentido no circuito fechado, encontra-se no caminho com os artigos da classe oposta e é constantemente trocado por eles. Cada movimento dos artigos do *Kula*, cada detalhe das transações é fixado por uma série de regras e convenções tradicionais; alguns dos atos do *Kula* são acompanhados de elaboradas cerimônias públicas

e rituais mágicos. [...] O *Kula* é, portanto, uma instituição enorme e extraordinariamente complexa, não só em extensão geográfica, mas também na multiplicidade de seus objetivos. Ele vincula um grande número de tribos e abarca em enorme conjunto de atividades inter-relacionadas e interdependentes de modo a formar um todo orgânico. (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 71-72).

Antes de se aprofundar no tema, porém, Malinowski explica, logo na Introdução, que é necessário esclarecer os princípios teórico-metodológicos seguidos por ele para fazer um trabalho de campo eficaz (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 18 e 20) e que possa ser considerado científico. Ele enumera três princípios (Idem, ibidem, p. 20): 1. “o pesquisador deve possuir objetivos genuinamente científicos e conhecer os valores e critérios da etnografia moderna”; 2. Deve-se “assegurar as boas condições de trabalho”; 3. Deve-se “aplicar certos métodos especiais de coleta, manipulação e registro da evidência”.

Começando pelo último, Malinowski (Idem, ibidem, p. 24-27) faz observações detalhadas sobre a metodologia (coleta, manipulação e registro) que consideram ser indispensáveis. O autor entende que o etnógrafo tem o dever de elucidar leis e regularidades da vida tribal, a partir do que é fixo e permanente. Todavia, afirma que os “fenômenos cristalizados e permanentes”, as “regularidades existentes” não se encontram formulados explicitamente em lugar algum, apenas *nos* nativos (pertencem a eles e neles se encontram) e que estes não têm a visão do todo, a visão integrada da ação. Por isso, antes de formular as inferências gerais, o etnógrafo deve coletar dados concretos sobre todo e qualquer fato observável, nomeando tal procedimento como “método de documentação estatística por evidência concreta” (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 27).

Em relação ao segundo princípio, que se refere às condições adequadas para se fazer a pesquisa de campo, é caro lembrar que Malinowski o considera o “mais elementar dos três” (Idem, ibidem, p. 20). Talvez soubesse do diferencial que estava, então, instaurando, para o contorno da pesquisa de campo antropológica e, que posteriormente, o tornaria tão conhecido sob a expressão “observação participante”.

O primeiro princípio discorre acerca da definição e natureza, necessariamente científica, dos objetivos da pesquisa de campo, bem como do conhecimento do estado da arte da teoria etnográfica. Em relação ao entendimento do estado da arte, Malinowski afirma que não se deve confundir “conhecer bem a

teoria científica” com estar “sobrecarregado de ideias pré-concebidas” (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 22). Para ele, o pesquisador deve ser capaz de se adequar à realidade objetiva e às evidências concretas, levando da teoria científica não seus pré-conceitos, mas o “maior número de problemas” (Op. cit., p. 22) teóricos que possam ser cotejados com o campo. O autor considera que a inspiração do pesquisador de campo depende dos estudos teóricos (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 23). No que tange ao conhecimento etnográfico teórico vigente em sua época, Malinowski afirma que a etnologia moderna trouxe contributos ordenadores para as sociedades consideradas “primitivas”: “trouxe leis e ordem àquilo que parecia caótico e anômalo. Transformou o extraordinário, inexplicável e primitivo mundo dos selvagens, numa série de comunidades bem organizadas, regidas por leis, agindo e pensando de acordo com princípios coerentes” (Idem, ibidem, p. 23).

Em relação aos objetivos da pesquisa de campo, o autor afirma (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 33) que o objetivo final e que não pode ser perdido de vista é o de apreender, através do ponto de vista dos nativos, o seu relacionamento com a vida e a sua visão de mundo. Por isso, é fundamental que o etnógrafo estabeleça: o contorno da constituição tribal, isto é, o esquema fundamental da vida tribal, mediante o levantamento geral de leis e padrões da totalidade dos fenômenos culturais; o registro de fenômenos denominados “imponderáveis da vida real” (por exemplo: a rotina de trabalho, os cuidados corporais, modo de preparo de alimentos) que só podem ser observados em “sua plena realidade” e devem ser registrados no diário etnográfico (Idem, ibidem, p. 29-31); e, por fim, deve ser registrado o “*corpus inscriptionum*” (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 32-33) da cultura nativa, capaz de exibir os modos de pensar e sentir típicos correspondentes a essa cultura e suas instituições através dos termos de classificações. Tais termos apresentam, com maior exatidão, o contorno verbal do pensamento nativo, por isso, aconselha-se ao etnógrafo “citar literalmente asserções de importância crucial” (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 32) e, principalmente, aprender a língua nativa.

Levando em consideração os elementos ora mencionados, Malinowski (Idem, ibidem, p. 32) afirma que é necessário estudar a cultura nativa a partir de três partes (esqueleto, carne e sangue, espírito) análogas às partes constituintes de corpo humano, sob seus termos. Para ele, o entendimento de cada uma das

partes corresponde aos objetivos da pesquisa de campo. Nesse sentido, entender o esqueleto da cultura significaria ser capaz de firmemente esboçar a constituição tribal e os atos culturais cristalizados; entender a carne e o sangue, significaria compreender os dados da vida cotidiana e o comportamento habitual; e para entender o espírito, seria necessário estudar as opiniões e as palavras dos nativos.

Pensa-se, portanto, que a importância de Malinowski e, em particular dos “Argonautas...”, para a Antropologia não se deva ao ato em si de fazer trabalho de campo, mas ao contorno particular que deu a essa ação, à maneira de registrá-la e ao modo como a expôs. Segundo os antropólogos brasileiros Eunice Durham²⁵ (1978, p. VI-X) e José Magnani (2015, p. 104), antes de Malinowski outros pesquisadores já tinham ido a campo para levantar dados: Morgan trabalhara com informantes iroqueses, Cushing vivera com os Zuni, Franz Boas realizara uma pesquisa entre os esquimós (entre 1883-1884), Spencer e Gillian desenvolveram um trabalho entre os aborígenes australianos (publicado em 1899) e, o próprio orientador de Malinowski, Seligman, participara da conhecida Expedição Cambridge ao Estreito de Torres (entre 1888-1889). Também cabe mencionar que Radcliffe-Brown também realizou sua pesquisa de campo entre os Andamaneses antes de Malinowski, por volta de 1906 e 1908. A carreira de Malinowski coincide, para Durham (1978, p. IX), “com um período de grande efervescência na antropologia, caracterizado pelo desenvolvimento de novas técnicas de pesquisa e pela crítica aos métodos de interpretação vigentes [dos Evolucionistas, por exemplo]”.

Nesse sentido, o diferencial do trabalho de campo malinowskiano (MAGNANI, 2015, p. 104; DURHAM, 1978, p. XIII-XIV) é a observação participante (sistematizada). Isto é, além de ir viver entre os nativos que escolhera para estudar e permanecer entre eles por um período continuado de tempo, seria fundamental para Malinowski participar da vida cotidiana, aprender a língua nativa e fazer uso da observação direta não-mediada por informantes e/ou tradutores. Além disso, também seria necessário certo rigor científico mediante, principalmente, o recurso da “sinceridade metodológica” (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 18). Tal recurso corresponde a um relato detalhado dos métodos utilizados na

²⁵ Reconhecida comentadora de Malinowski.

coleta do material etnográfico e dos resultados obtidos, contendo a descrição exata da maneira de condução das observações (número, tempo, grau de aproximações). Sendo necessário, para isso, distinguir (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 18) em dois blocos: no primeiro, os resultados da observação direta, das declarações e interpretações nativas; no segundo, as inferências do autor, baseadas em seu bom-senso e intuição psicológica. Finalmente, a importância de Malinowski é tamanha, que o antropólogo britânico Edmund Leach (1910-1989) – apesar de diversas controvérsias com a memória do polonês – o considerou “o maior e mais original de todos os antropólogos sociais” (LEACH, 1977 apud PEIRANO, 2015, p. 184), uma “divindade pessoal”, sem o qual não poderia ser o que é (PEIRANO, 2015, p. 189).

A partir da análise de sua perspectiva é possível esboçar um melhor entendimento da maneira pela qual Malinowski se referenciou ao tema “arte” (conjunto de coisas que de alguma maneira podem receber esse nome, como formas expressivas manifestadas em objetos, cultura material etc.) em sua teoria. Por exemplo, apesar de analisar e descrever minuciosamente o processo de construção (incluindo sua decoração) cerimonial de uma *waga* (canoa trobriandesa que participa do *Kula*) durante todo o quarto e quinto capítulos de seu livro, Malinowski (1922, p. 144) salienta que não é tarefa do antropólogo tecer especulações, mesmo que seja possível supor algum tipo de significado mágico nos desenhos dos entalhes das taboas de proa.

Para responder a sua dúvida de maneira sociológica e empírica (conforme seu método), Malinowski afirma (1922, p. 114 a 116) que o etnógrafo deve considerar dois fatos. Primeiro, perguntar diretamente ao nativo acerca das tábuas de proa ou dos desenhos e se estes possuem finalidade mágica. Sobre essa questão, Malinowski afirma que a resposta será sempre negativa independentemente a quem se pergunte: ao nativo comum, ao especialista em entalhe ou ao especialista em magia da canoa. Segundo, deve questionar se nas fórmulas dos rituais há alguma menção às tábuas de proa ou seus desenhos e decorações. E, aqui, Malinowski reitera que a resposta será negativa. Todavia, o autor também afirma que, em uma das magias do *Kula* e não da canoa, existe um feitiço (*Kayikuna Tabuyo*) que faz referência às tábuas de proa, mas sem fazer alusão a quaisquer motivos de decoração e, por isso, conclui que a única convergência entre magia e a decoração da canoa diz respeito aos dois rituais se relacionarem

às tábuas de proa. Do mesmo modo e pelo mesmo processo analítico, Malinowski também conclui que a pintura da canoa é apenas um elemento funcional do ritual.

Nesse sentido, é possível afirmar que, apesar de romper com algumas posturas do evolucionismo cultural – pela própria ação de ir a campo –, o autor manteve outras. Por exemplo, ao associar a ideia de “arte” aos “modos de fazer/agir” (“arte de matar”, “arte de curar”, “arte de construir” etc.) e ao “domínio técnico” de algo (como as canoas), ainda que considere tais elementos de maneira um pouco distinta de como aqueles fizeram.

Em outros momentos, entretanto, o autor já menciona e aplica certa ideia de “arte” imbuída em valores estéticos à análise do que ele chama de “arte selvagem”. Inclusive, concebendo-as por seu caráter de “perfeição artística” e refinamento estético, ainda que tais ideias estejam ligadas ao esmero, ao apuramento técnico e a um efeito de beleza decorrente dele.

Festas populares como a que acabamos de descrever são as ocasiões em que esses objetos de desfile - alguns surpreendentes por sua *perfeição artística* – aparecem na vida nativa. Antes de ter a oportunidade de ver a *arte selvagem* em exibição real, em seu próprio ambiente “vivo”, parecia-me sempre existir *alguma incongruência entre o acabamento artístico de tais objetos e a crueza geral da vida selvagem*, uma crueza marcada precisamente pelo lado estético. Imaginamos corpos oleosos, sujos e nus, cabelos molhados cheios de vermes e outras características realistas que compõem a idéia do “selvagem”. Em alguns aspectos, a realidade carrega a imaginação. Na verdade, porém, a incongruência não existe quando se vê a arte nativa realmente exibida em seu próprio cenário. Uma multidão festiva de nativos, com a maravilhosa cor marrom dourada de suas peles, ressaltada por lavagem e unção e desencadeada pelo branco berrante, vermelho e preto das tintas faciais, penas e ornamentos, com seus objetos de ébano requintadamente esculpidos e polidos, com suas painelas de limão finamente trabalhadas, *têm uma elegância distinta, sem parecer grotesco ou incongruente em qualquer detalhe estético*. Existe uma evidente harmonia entre o clima festivo, a exibição de cores e formas e a maneira como eles vestem e exibem seus ornamentos. (MALINOWSKI, 1922, p. 151) [tradução e grifos meus].

Embora, por outro lado, tenha deixado evidente nas primeiras páginas de sua obra que, apesar das “crenças e práticas [dos nativos] de modo algum carecerem de consistência de um certo tipo, e seu conhecimento do mundo exterior [ser] suficiente para guiá-los em muitas de suas atividades e atividades árduas. Suas produções artísticas [...] não têm significado nem beleza” (MALINOWSKI, 1922, p. 10 e 11).

A constatação de uma aparência paradoxal na abordagem de Malinowski sobre “arte”, apesar de demonstrada, não é sensata. Afinal, o antropólogo não se propôs a elaborar uma teoria antropológica da arte, mas apenas incluiu alguns apontamentos “despreocupados” sobre o assunto, justamente por não ser a sua ênfase. De modo geral, a questão é que nenhum dos autores mencionados até então se preocuparam detidamente com a “arte” (em quaisquer de seus sentidos), o que não pode ser dito de Boas.

Dialogando (como contraponto crítico) diretamente com os autores evolucionistas, Boas deu lugar de destaque para a arte, ainda que a tenha utilizado – como o fizeram posteriormente Lévi-Strauss e Geertz, p.ex. – como “campo privilegiado para explicitar suas propostas teóricas e metodológicas mais gerais” (LAGROU, 2000, p. 9). Nesse sentido, se Boas (2004, [1932], p. 88) considerava que o objetivo da antropologia seria “compreender os passos pelos quais o homem tornou-se aquilo que é biológica, psicológica e culturalmente” a partir do método histórico-particularista/nominalista, em seus estudos sobre arte estabelece vínculos entre a cultura e a arte, tentando compreender a arte dessa cultura como um caso particular dela mesma (SILVA²⁶, 2008, p. 5).

Antes de tratar especificamente da ótica do autor acerca daquilo que ele chama de arte, cabe elucidar noções gerais sobre seu método histórico-particularista/nominalista. Diferentemente do método comparativo empregado pelos evolucionistas culturais, Boas entendia que o método histórico-particularista/nominalista seria mais seguro “porque, em lugar de uma hipótese sobre o modo de desenvolvimento, a história real forma a base de nossas deduções. A investigação histórica deve ser o teste crítico demandado pela ciência antes que ela admita os fatos como evidências”. Já sua faceta particularista/nominalista diz respeito à análise dos aspectos individuais de cada cultura, considerando não somente o momento presente no qual estão situadas, mas todo o percurso para se tornarem o que são, ou seja, a busca pela descrição objetiva das formas específicas de cada cultura, sem reduzi-las à interpretações totalizantes ou generalizantes ainda que se empregue “nomes”, “categorias” ou “formas” constituídas artificialmente para estudá-las.

²⁶ Maria Isabel da Silva é uma antropóloga brasileira, pesquisadora da temática, que fez seu mestrado nesta instituição, sobre cosmologia, perspectivismo e agência social na arte ameríndia (2008).

Em “Arte Primitiva”, Boas (2014 [1927], p. 7) reitera tais ideias, afirmando que o tratamento analítico das características da arte primitiva deve se basear em dois princípios que, por seu turno, devem orientar quaisquer investigações acerca das manifestações de vida dos “povos primitivos”. São eles: “a igualdade fundamental dos processos mentais em todas as raças e em todas as formas culturais do momento atual” e “a consideração de todo fenômeno cultural como o resultado de acontecimentos históricos”. Partindo de tais princípios, o autor (BOAS, 2014 [1927], p. 13) concebe o prazer estético como universal: “de uma forma ou de outra, o prazer estético é sentido por todos os membros da humanidade”, “todas as atividades humanas podem assumir formas que dão a elas valores estéticos”. O que distinguiria as culturas, sob esses termos, seria a maneira como tal prazer estético e estilização se manifestam (sua qualidade), não sua existência. No mesmo sentido, Boas (2014 [1927] p. 9) entende que o que diferencia a arte primitiva da arte moderna é a qualidade da experiência e não a composição mental.

A antropóloga brasileira Kátia Almeida²⁷ (1998, p. 8) também questionou o lugar da arte e da cultura material na perspectiva teórico-metodológica do autor, desenvolvendo um estudo sobre o assunto e chegando a conclusões similares. Em seu artigo, Almeida sugere que a arte e a cultura material – que, na obra de Boas, correspondem objetivamente²⁸ à arte estilizada de sociedades sem escrita – ocupam lugar estratégico no desenvolvimento da investigação do autor, já que a observação da variedade do campo artístico poderia ser útil para o seu exercício heurístico de descrição e conveniente à sua análise particularista/nominalista-histórica. Tal lugar estaria situado precisamente entre os níveis estético e afetivo/artístico, isto é, no meio da tensão – frequentemente vista em seus estudos – entre a unidade biopsíquica humana e a realidade histórica dos fenômenos culturais.

Para a autora (Idem, *ibidem*, p. 9), dissociar os planos estético e artístico foi a condição de viabilidade do estudo antropológico da arte em Boas. Isto é,

²⁷ Kátia Almeida, professora de Antropologia no Museu Nacional, também é pesquisadora do tema. Tendo escrito, principalmente, sobre grafismo indígena (p.ex., 2000), além do artigo (1997) sobre a ideia de estética para o sociólogo francês Pierre Bourdieu, 1930-2002 e, o aqui usado artigo (1998) sobre a ideia de arte para Boas.

²⁸ Almeida (1998, p. 8) entende que o uso da expressão arte primitiva é uma categoria, um “nominalismo” empregado por Boas que corresponde, descritiva e objetivamente, tais artes estilizadas das sociedades sem escrita.

afirmar, por um lado, a universalidade virtual da experiência estética e, por outro, a realidade atual de manifestações e valores nos quais se traduz o caráter artístico significou entender que a emoção estética não é um critério preestabelecido, mas uma faculdade humana que se manifesta, artisticamente, de maneiras variadas. Em suma:

Delineia-se, assim, o lugar ocupado pela arte no “projeto” epistemológico que subjaz ao culturalismo boasiano: tomadas como fenômenos primariamente *humanos*, arte e cultura aparecem como categorias indissociáveis (Clifford 1988a). Tal conexão baseia-se em uma perspectiva antropológica que se quer *cultural* — e não social —, no seio da qual a arte, equacionada entre cultura e história, representa *em si mesma* um campo privilegiado para o exercício da investigação antropológica porque sua historicidade intrínseca, a um só tempo formal e semântica, condiciona sua especificidade enquanto objeto de “ciência” e demanda procedimentos analíticos próprios. (ALMEIDA, 1998, p. 8 e 9)

Almeida (1998, p. 9) propõe, então, que a questão central do livro de Boas é se a arte primitiva expressa diretamente ideias e/ou emoções, isto é, uma “semântica profunda”²⁹ (ALMEIDA, 1998, p. 9). Para ela, suscitar tal problemática significou questionar a própria condição de possibilidade do método comparativo e esquematismo classificatório do evolucionismo cultural: a noção de similaridade típica entre formas materiais. Para Boas, as aproximações feitas pelos evolucionistas, refletiriam a arbitrariedade de suas classificações que consideravam apenas as aparências sensíveis de tais formas. Do mesmo modo, uma análise que partisse de múltiplas linhas históricas de causalidade da padronização dos estilos em associação com a significação, também demonstraria o transbordamento dos significados atribuídos pelo pesquisador às artes primitivas. Assim, a partir da ênfase na capacidade expressiva da arte decorativa (caráter artístico do ornamento), a perspectiva boasiana concebe que o “significado da obra rebate-se integralmente em sua forma” (ALMEIDA, 1998, p. 10). Isto é, que não há distinção entre artes menores e maiores, ornamentação e representação, forma e conteúdo.

²⁹ Almeida (1998, p. 31, nota 2) esclarece que “as expressões ‘*sémantique de surface*’ e ‘*sémantique profonde*’ são do filósofo francês Paul Ricoeur (1986) e se referem originalmente à discussão da análise levi-straussiana dos mitos, tal como levada a efeito no artigo ‘Le Modèle du Texte: L’Action Sensée Considérée comme un Texte’. Minha utilização dessas expressões, todavia, não está inteiramente condicionada pelo seu sentido original, pois o que me interessa, especificamente, é a dissociação dos níveis semânticos que elas permitem efetuar”.

A comentadora também afirma que é possível destacar dois aspectos de sua perspectiva antropológica da arte³⁰: (a) a ênfase boasiana no elemento formal e (b) na padronização estilística (ALMEIDA, 1998, p. 10). O primeiro aspecto diz respeito à delimitação do fenômeno artístico e ao redimensionamento do simbolismo primitivo. Em outras palavras, o isolamento e a análise concomitante dos princípios formais (forma, simetria e ritmo) permitiram o diálogo entre produções múltiplas da arte primitiva, afinal, o ponto comum entre os diferentes tipos de arte decorativa primitiva (representativa, simbólica ou geométrica) é o seu caráter formal. Tal recorte não implica na coincidência com a similaridade típica proposta pelos evolucionistas, mas na condição de possibilidade de sua alteração.

O próprio Boas critica o formalismo unilateral (ALMEIDA, 1998, p. 12), propondo um formalismo relativo que pudesse estabelecer um diálogo entre os elementos que compõem o signo artístico (formal e significativo). A sua ênfase na forma, portanto, não é um rompimento com o aspecto estético (isso nem seria possível a partir de seus pressupostos), mas a possibilidade analítica de evidência das características e significados do próprio objeto artístico considerado em si mesmo, sem ser considerado *apenas* como um veículo de mensagens simbólicas e/ou sociais externas, anteriores e universais a ele (BOAS, 2014 [1927]). O significado é intrinsecamente ligado à forma em sua autonomia.

A unilateralidade formal corresponderia ao juízo artístico da época, então criticado pelo autor (ALMEIDA, 1998, p. 13). Do mesmo modo, tal juízo também seria constituído por uma interpretação semântico-referencial direta e uma aproximação literal da arte à natureza. Nesse sentido, ao fazer a dissociação entre os dois níveis semânticos (superficial e profundo), redimensiona o caráter expressivo da arte primitiva (potencial criativo), criticando o representacionalismo (imitação) como único critério válido para a designação das artes. A dissociação entre a semântica superficial (consciente) correspondente ao representacionalismo e a semântica profunda (inconsciente), correspondente ao expressionismo, se daria mediante a análise entre a representação, a técnica e o simbolismo. Pois, mediante tais conexões se enfatizaria o princípio ativo do elemento formal, tornando possível ultrapassar o caráter semântico superficial de elemento que

³⁰ Perspectiva que, por sua vez, não pode ser denominada como uma “teoria antropológica da arte”, pois, segundo Almeida (1998, p. 27), Boas não pretendia desenvolver uma teoria geral que substituísse as teses evolucionistas.

apenas serve à imitação: mesmo que se tome a representação na arte primitiva, o padrão formal dele advindo não será idêntico à forma encontrada na natureza (BOAS, 1955 [1927] apud ALMEIDA, 1998, p. 14).

Assim, como aponta Almeida (1998, p. 14) a abordagem de Boas visa dar conta de um duplo processo: o que vai do representativo ao formal (convencionalização dos elementos representativos) e o que vai do formal ao representativo (imputação dos significados aos motivos formais). Ambos, em sua complexidade e particularidade, capazes de excluir quaisquer análises ulteriores. Para Boas, a escolha de um dos caminhos é arbitrária, pois se deve admitir a ocorrência diferenciada e simultânea entre as tendências formalista e representativa (pluralidade das dimensões históricas). Se a formalista prevalece, tem-se resultados convencionais e geométricos. Se a representação prevalece, os resultados são mais realistas. O elemento formal do estilo é a relação entre as tendências e, a ideia de que os motivos geométricos vêm da convencionalização de motivos realistas, pode ser refutada etnograficamente.

Retomando o primeiro aspecto (a ênfase boasiana no aspecto formal), também é possível destacar o papel da técnica para a abordagem boasiana. Para Boas, o valor significativo da obra de arte só se afirma na associação entre os elementos formais e técnicos (ALMEIDA, 1998, p. 12) quando estes atingem sua excelência e fixidez enquanto padrões estéticos privilegiados por determinada sociedade (BOAS, 2014 [1927], p. 14, p. 329). A técnica, por si mesma, possui valor ativo e estético, pois julgá-la é efetuar um julgamento estético da criação (ALMEIDA, 1998, p. 12). De qualquer maneira, continua Almeida (1998, p. 12), passou-se da análise da técnica como limite (para os evolucionistas), para a técnica como meio de criação (Boas). Ação de criação que, por sua vez, se imprime na forma e pela qual é possível identificar o local e a experiência estética. Como bem sintetiza Almeida (1998, p. 12):

A dimensão *técnico-semântica* que Boas identifica na obra de arte substitui, portanto, a ênfase idealista no sujeito e a redução morfológica do objeto pela ideia de que a obra, o objeto artístico, portanto, constitui em si mesma um sistema de signos irreduzível. [...] o aspecto fundamental da abordagem boasiana é *estético* e não *iconográfico*: a arte primitiva é construída como objeto a partir de sua materialidade *técnico-formal* e não a partir de significados culturais conscientemente veiculados.

Sobre o segundo aspecto, Almeida (1998, p. 10) afirma que a ênfase boasiana na padronização estilística é correlata aos mecanismos inconscientes que processam as sínteses histórico-culturais dadas. Ao conceber o estilo como princípio que ordena as qualidades formais das obras de arte, Boas (2014 [1927], p. 7) propõe determinar as condições (dinâmicas) a partir das quais os estilos emergem. Nesse sentido, a expressão (das ideias e emoções) na arte primitiva está subsumida à dinâmica mutuamente implicada entre história e psicologia (da sociedade e dos indivíduos) que pode ser percebida nas padronizações estilísticas.

Almeida (1998, p. 20) salienta que essa face dupla (histórica e psicológica) da dinâmica interativa sob a qual os estilos artísticos se desenvolvem se revela no mapeamento do processo de aculturação que se dá, por sua vez, a partir do critério da autenticidade. A aculturação (entendida como síntese da tradição) e a autenticidade (entendida como inovação individual, imaginação) estão no limite entre a história e a psicologia e são indissociáveis: por um lado, ainda que a cultura primitiva resulte de acontecimentos históricos (que devem ser tratados, primeiramente como unidades), os elementos externos são revistos pelos próprios padrões das configurações históricas, sendo então disseminadas ou aculturadas de maneira sempre atualizada (ALMEIDA, 1998, p. 20). Por outro, ao buscar um contraponto à ideia evolucionista de invenção independente / sobrevivência, Boas confere à imaginação o caráter de manipulação criativa e não de invenção absoluta (BOAS, 1940 [1888], p. 633 apud ALMEIDA, 1998, p. 21), ultrapassando uma ideia de mentalidade situada no plano genérico dos processos mentais humanos e adotando uma ideia de tradição que articula a inteligibilidade de fenômenos culturais particulares. Por isso, para Boas (ALMEIDA, 1998, p. 21), enquanto a arte for entendida como fenômeno inteligível que se inclui na totalidade cultural, pode ser analisado sincrônica e não apenas diacronicamente, como sobrevivência.

Talvez seja possível concordar com Almeida (Ibidem, p. 24) de que a importância da antropologia de Boas reside justamente nessa não-coincidência entre totalidade e sistema: a integração dinâmica mediante um padrão e não a desagregação de elementos ou a reificação da totalidade. Tais elementos não passam diretamente para a totalidade, pois a cultura, para ele, é um mosaico cujos processos de fragmentação e totalização ocorrem concomitantemente. Nessa

conjuntura, a arte ocuparia um lugar central (Idem, ibidem, p. 24): é através dela que somos direcionados ao centro de sua perspectiva teórico-metodológica, revelando complexa relação que ele estabelece entre atomismo e holismo, psicologia e história, invenção e tradição, indivíduo e cultura etc.

Sinteticamente, pode-se dizer então que, para os “evolucionistas culturais” a concepção acerca daquele conjunto de coisas e fazeres que podem - em algum momento e sob certo sentido – serem entendidos como “arte”, está subsumida aos aspectos mais gerais de suas abordagens. Abordagens que, independentemente de contornos particulares, podem ser caracterizadas (cf. leitura de Castro, 2005) por entenderem que a partir da comparação (método comparativo) entre relatos etnográficos de viajantes (antropologia de “gabinete”) e sobrevivências existentes nas culturas mais desenvolvidas (sobrevivências e relíquias), é possível perceber e demonstrar que os diferentes povos, ainda que estejam em diferentes estágios, provêm de uma mesma origem (monogenismo), e caminham para uma mesma direção segundo leis observáveis (ciência da cultura). Nesses termos, foi possível observar que por “arte” entendia-se modos de fazer/agir, domínio técnico e formas de expressão que também estavam inclusas nessa leitura mais geral, sendo, por isso, avaliadas de acordo com o estado evolutivo dos povos as quais pertenciam.

Malinowski, do mesmo modo, articulou certas noções de arte e cultura material à sua perspectiva teórico-metodológica. Em linhas gerais, ele entendia que o trabalho antropológico (necessariamente vinculada ao trabalho de campo) deveria envolver: objetivos científicos e critérios pertinentes à etnografia moderna, boas condições de trabalho e aplicação de métodos específicos (coleta, manipulação e registro) que deveriam ser aplicados para estudar a cultura nativa, observando-a participativamente a partir de três aspectos: esqueleto (organização e anatomia / leis), carne e sangue (cotidiano e atitudes / comportamentos), espírito (modos de pensar / mentalidade). E aplicação das seguintes técnicas, respectivamente: documentação de censos, tabelas, genealogias e gráficos; diário de campo; construção de um corpo de inscrições. Desse modo, suas noções de arte e de cultura material estariam implicadas nesses princípios, como pôde ser observado a partir da sua descrição e processo analítico da construção e decoração da canoa trobriandesa ou quando conclui que os ornamentos da

waga seriam apenas elementos funcionais do ritual. Ou seja, ainda que de maneira distinta, permanece com a aplicabilidade da arte em seu sentido lato de “modo de fazer/agir” ou “domínio técnico”. Cabe lembrar, todavia, que como os demais autores anteriormente citados, Malinowski não conferiu ênfase a essa esfera social. Talvez, por isso, ainda que tenha tocado em um aspecto do tema até então ignorado, tenha paradoxalmente apontado, por um lado, o caráter de perfeição estética e refinamento estético das artes selvagens e, por outro, que suas produções artísticas não possuem significado nem beleza.

Boas, por seu turno, evidencia o papel da arte e da cultura material – em sentidos mais específicos – para a construção de sua epistemologia antropológica. A arte, enquanto fenômeno cultural plural, serviria de instrumento à sua análise histórico-particularista/nominalista das culturas e à crítica dos pressupostos evolucionistas culturais. Sua abordagem da arte, portanto, estaria subsumida e seria estratégica aos seus princípios analíticos: como uma concepção universal do prazer estético, porém particular/nominal-historicista das manifestações artísticas. Esse jogo entre sistema e totalidade, também estaria presumida na ênfase boasiana da forma e do estilo. Pois, concebendo que o significado é intrinsecamente ligado à forma em sua autonomia, a ênfase na forma propiciaria a possibilidade analítica de evidenciação das características e significados do próprio objeto artístico considerado em si mesmo, sem ser entendido *apenas* como um veículo de mensagens simbólicas e/ou sociais externas, anteriores e universais a ele (BOAS, 2014 [1927]), mas em diálogo. Nesse âmbito, o aspecto técnico também ganha destaque nesse jogo, sendo a arte primitiva construída mediante sua materialidade técnico-formal e não a partir de significados culturais conscientes. Do mesmo modo, a ênfase na padronização estilística estaria situada na tensão articulada entre os aspectos histórico e psicológico das culturas, pois o estilo seria correlato aos mecanismos inconscientes que processam as sínteses histórico-culturais dadas.

1.2. Emoção estética, significação e interpretação: Claude Lévi-Strauss e Clifford Geertz

Como dito, nesta subseção serão apresentados alguns contornos da antropologia estrutural levistraussiana e da antropologia interpretativa geertziana,

assim como suas implicações para, respectivamente, sua “estética” e sua abordagem semiótica da arte. Tais autores foram alocados conjuntamente pela importância dada ao significado e à significação para suas teorias, de modo geral, e, especificamente, para as interpretações conferidas à arte. Por ordem cronológica, começarei com Lévi-Strauss e, logo em seguida, passarei para os comentários sobre Geertz.

A aproximação entre antropologia e arte na obra de Lévi-Strauss foi intensa e constante, como apontam as antropólogas brasileiras Dorothea Passetti³¹ (2008) e Tatiana Lotierzo³² (2013). Diferentemente de Boas, entretanto, Lévi-Strauss não desenvolvera um trabalho de maiores proporções que se aproximasse de uma *teoria* antropológica sobre o tema. Talvez as obras que mais se assemelhem, por estarem inteiramente voltadas à discussão (aplicada³³) do assunto, seja “A via das máscaras” (1981 [1979]) – por Passetti (2008) considerado o “Mitológicas” das artes indígenas, pois aplica sua análise estrutural a um determinado tipo de objeto artístico – e “Olhar escutar ler” (2010 [1993]) – que trata, ainda que à luz do seu *modus* de pensar, aspectos muito pontuais do assunto. Assim, sua “teoria estética” (LOTIERZO, 2013), como convencionou-se a ser chamada, está distribuída em artigos que tratam diretamente do tema³⁴ ou emaranhada em certos assuntos desenvolvidos em seu trabalho³⁵. Entendendo essa dispersão, tomei como parâmetro o artigo “O desdobramento da representação nas artes da Ásia e das Américas” (2012 [1944-45 / 1958]), o livro “O pensamento selvagem” (1989 [1962]), a entrevista dada ao escritor e repórter francês Georges Charbonnier (1989 [1961]), assim como as considerações feitas por Lotierzo (2013).

Antes de falar sobre sua “teoria estética” entendo como necessário apontar brevemente alguns traços de sua abordagem teórico-metodológica mais geral. Tal exposição se dará a partir de alguns pontos que julguei pertinentes:

³¹ Uma das principais comentadoras da ideia de arte na obra de Lévi-Strauss.

³² Também historiadora, Lotierzo vem se debruçando sobre a antropologia da arte desde seu mestrado (2013), a partir do qual lançou o livro sobre racismo e estética na pintura brasileira (2017). Atualmente pesquisa sobre arte indígena contemporânea.

³³ Como Severi (2011, p. 53) aponta: “não se encontra, na obra de Lévi-Strauss, ‘antropologia da arte’ no sentido que hoje damos a esse termo. O estudo das imagens, sempre feitos a partir das próprias obras e nunca a partir de teorias estéticas [ainda que alguns autores, cf. mencionado, tenham condensado suas obras sob este título], não constitui para ele uma subdisciplina da antropologia social. Trata-se ao contrário, de um trabalho de análise que se refere ao próprio objeto da antropologia”.

³⁴ Por exemplo: LÉVI-STRAUSS, 1920-30; 1935; 1943; 2012 [1944 / 1958]; 2012 [1948/1958]; 1993 [1979a]; 1981 [1979b]; 1983; 1988 [1987]; 1992; 1997 [1993].

³⁵ Por exemplo: LÉVI-STRAUSS, 1937; 1942; 1950; 1996 [1955], 1964; 1972; 1989 [1962].

abertura (linguística), a relação entre ontologia e possibilidade de vida social, o papel da etnografia em sua obra, a relação entre particular e universal e, por fim, algumas considerações sobre o entendimento levistraussiano acerca das semelhanças e diferenças entre o “pensamento selvagem” e o “pensamento civilizado”.

Entendendo como *abertura* a possibilidade de diálogo com outras disciplinas e/ou “sub-áreas”, pode-se dizer que a abertura na obra levistraussiana foi decisiva para o curso de suas elaborações. Nesse sentido, talvez o contato mais conhecido e determinante tenha sido com a linguística estrutural desenvolvida pelo linguista suíço Ferdinand Saussure (1857-1913), em meados de 1935-1945, quando Lévi-Strauss residia nos Estados Unidos e estabeleceu amizade com o linguista russo Roman Jakobson (1896-1982)³⁶. No “Curso de Linguística Geral” (1916), publicado postumamente, Saussure lança mão de uma nova maneira de se estudar cientificamente a língua, ao postular que

Cada elemento linguístico se define negativamente com relação àquilo que este elemento não é. Por exemplo, os fonemas que formam a palavra “fruta” só cumprem função de significação se forem distintos dos fonemas que constituem outras palavras. Por conseguinte, cada elemento do sistema linguístico passa a ter a significação definida por sua relação com os demais. A significação de cada elemento, assim, passa a conter virtualmente a totalidade do sistema a que pertence. O significado da palavra “fruta”, por exemplo, depende de tudo aquilo que “fruta” não é. (RODRIGUES³⁷, 2015, p. 167)

Lévi-Strauss aplicou a lógica desse modelo à constituição de sua antropologia estrutural e, por conseguinte, para o entendimento das sociedades humanas. Por exemplo, ao unir tal modelo com a teoria da reciprocidade desenvolvida por Marcel Mauss (1872-1950) em sua obra “Estruturas Elementares do Parentesco” (1982 [1949]), o autor sugeriu que os sistemas matrimoniais poderiam ser considerados sistemas de comunicação semelhantes a trocas de presentes. Tomando as pessoas como elementos da linguagem, passou-se a ser necessário entender as relações que se estabelecem entre as famílias na sociedade (e não isoladamente) para a compreensão dos sistemas de parentesco

³⁶ Mesmo período em que também conhecera Franz Boas e sua perspectiva cultural-particularista/nominalista, na qual empregara, como mencionado na seção anterior, a ideia de síntese histórica. Essa ideia seria muito similar à noção saussuriana de relação entre parte e todo (a significação dos elementos passa a conter virtualmente a totalidade do sistema) e que pode ser vista tensionada na abordagem levistraussiana.

³⁷ Antropólogo brasileiro, José Carlos Rodrigues pesquisa, principalmente, sobre representação e comunicação. O texto (2015) aqui referenciado foi construído para servir de introdução ao pensamento levistraussiano.

que então se estabeleceriam. Assim, as pessoas possuiriam um valor diferenciado, ainda que virtual, a depender das relações que estabelecessem com demais “elementos” do sistema de trocas matrimoniais. Segundo essa perspectiva, Lévi-Strauss reduziu casos particulares a estruturas elementares (RODRIGUES, 2015, p. 168 e 169). Também aplicando o modelo linguístico em questão, as relações de parentesco permitidas poderiam ser visualizadas a partir das relações de parentesco proibidas, como o incesto. Ou seja, as relações permitidas poderiam ser concebidas a partir das relações “negativas”: daquilo que não se é (Idem, ibidem, p. 168 e 169).

Dessas afirmações é possível fazer observações sobre a relação entre *caráter ontológico/possibilidade da vida social*. Para Lévi-Strauss, a proibição do incesto seria uma *característica universal e exclusiva*³⁸ da humanidade, sendo o marco distintivo entre Natureza e Cultura (RODRIGUES, 2015, p. 170). Nesse sentido, todas as sociedades humanas, com suas especificidades, o teriam proibido e tal proibição seria a garantia da *possibilidade da vida social*. A partir da lógica acima apresentada, quando pessoas fossem proibidas de ter relações sexuais com determinados indivíduos de seu próprio grupo, tornar-se-ia necessário que tivessem relações sexuais com outros indivíduos fora de seu grupo. Assim, a partir da proibição do incesto, os grupos sociais passariam a estabelecer relações recíprocas e as relações sexuais, bem como, a reprodução populacional daí decorrentes *tornariam possíveis a existência de uma sociedade humana* (RODRIGUES, 2015, p. 170).

Evidentemente Lévi-Strauss fazia generalizações, como a observada anteriormente. Tais generalizações eram possíveis mediante a reunião e comparação de *relatos etnográficos*, feitos por outros antropólogos ou por ele mesmo. A sua coleção “Mitológicas” (quatro volumes publicados de 1964 a 1972) é um bom exemplo de grandes compêndios feitos pelo autor como sustentáculo do seu argumento. Ou seja, do diálogo e comparação entre os relatos particulares e evidências concretas poderiam ser observadas permanências que, então, tornar-se-iam generalizações e seriam organizadas conforme sua proposta teórico-metodológica anteriormente dada³⁹.

³⁸ Assim concebia Lévi-Strauss, ao menos durante a publicação da obra em questão.

³⁹ Lévi-Strauss era assumidamente influenciado por Mauss (inclusive por serem ambos partícipes da tradição francesa de etnologia) que, por sua vez, fazia uso de relatos etnográficos (não coletados por ele) na

Percebe-se, então, a busca de permanências (*universais*) no diverso (*particular*). E isso pode ser entendido de duas maneiras: por um lado, o entendimento de uma humanidade compartilhada apesar de suas diversas manifestações culturais. E, por outro, a ideia de estrutura social. Quanto ao primeiro ponto, entendo que o principal “objeto” da obra de Lévi-Strauss é o ser humano. O ser humano como totalidade dupla: por um lado, a totalidade que se referencia ao Ser Humano universal; por outro, os diferentes modos de manifestação dessa humanidade.

A estrutura social e sua relação com a diversidade cultural também são modos de se entender a tensão entre universalidade e particularidade proposta pelo autor. Segundo Rodrigues (2015, p. 171), a estrutura social apresentada por Lévi-Strauss não se confunde com as relações sociais concretas, pois “a estrutura social é um conceito encontrável no plano dos modelos (isto é, das representações mentais) que se podem construir estrategicamente a partir dos dados observados” (isto é, a partir das coletâneas comparativas de etnografias). Nesse sentido, a estrutura social seria a categoria a partir da qual as coletâneas comparativas, os modelos constituídos e as generalizações feitas seriam organizadas. Por isso, afirma Philippe Descola (2009, p. 189): “na antropologia estrutural o método é antes dedutivo ou hipotético-dedutivo: começa-se por definir a unidade de observação e de análise em relação ao problema colocado”.

Para Rodrigues (2015, p. 171), essa ideia de estrutura social e de sistema social é ainda uma tentativa de compreender uma lógica comunicacional. Pois, para haver comunicação, é necessário haver semelhança e diferença. É nesse sentido que em “Raça e História” (LÉVI-STRAUSS, 1979 [1973/1952]), o antropólogo teorizou sobre a manutenção da humanidade mediante a existência de um ponto de equilíbrio entre os processos de semelhança e diversidade: pois a hegemonia e a não-diversidade significariam a estagnação e conseqüente inexistência da vida humana.

Finalmente, tecerei algumas considerações sobre comparações feitas por Lévi-Strauss entre o “pensamento selvagem” e o “civilizado”. Antes, porém, cabe

tentativa de encontrar permanências, isto é, a essência distintiva ou idiosincrasias de determinados fenômenos sociais, determinada sociedade e da humanidade. Em outras palavras, entendo que a tensão entre o particular e o universal na obra de Mauss (que possivelmente influenciou Lévi-Strauss) se dá de maneira cumulativa: primeiro, buscar-se-iam permanências na configuração de um fenômeno social (se e como se repete); posteriormente, permanências na configuração de determinada sociedade; e, finalmente, o que pode ser considerado universalmente característico da humanidade.

elucidar que o autor concebia como categoria de pensamento, não algo que existe na consciência dos indivíduos em razão da existência da sociedade, mas como estruturas já dadas na mente dos indivíduos e por eles conhecidas apenas inconscientemente. Talvez por esse vetor, Lévi-Strauss não faça distinção constitutiva entre os pensamentos “selvagem” e “civilizado”.

Em “O pensamento selvagem” (1989 [1962]), Lévi-Strauss argumenta que não há diferença entre o modo de operação cognitiva dos “primitivos” e dos “civilizados”, como a história da disciplina tenderia a postular. O totemismo e a magia não seriam formas pré-lógicas de pensamento, mas sim constituintes de um modo universal de operação de pensamento. Esse modo de operação poderia ser considerado “selvagem”, quando baseado “em uma comunicação direta entre a natureza, os órgãos da sensibilidade e o intelecto” (RODRIGUES, 2015, p. 174) e se distinguiria do pensamento reflexivo, quando este fosse caracterizado pela disciplina, sistematização e caráter teleológico. Tais pensamentos não seriam excludentes e, tampouco, poderiam ser alocados em apenas um “tipo” de sociedade (“primitiva” ou “civilizada”), já que subjacentes às relações que os seres humanos estabelecem com e no mundo. Através dessas relações seriam constituídas redes de significados, isto é, “conexões entre propriedades da subjetividade e propriedades do cosmos” (RODRIGUES, 2015, p. 175).

Por isso, afirma Lévi-Strauss (1989 [1962], p. 29) que, com sua análise,

Voltamos à tese vulgar (e aliás inadmissível na perspectiva estreita em que se coloca) segundo a qual a magia seria uma forma tímida e balbuciante da ciência, pois privar-nos-íamos de todos os meios de compreender o pensamento mágico se pretendêssemos reduzi-lo a um momento ou a uma etapa da evolução técnica e científica. Mais uma sombra que antecipa seu corpo, num certo sentido, ela é completa como ele, tão acabada e coerente em sua imaterialidade quanto o ser sólido por ela simplesmente precedido. O pensamento mágico não é uma estreia, um começo, um esboço, a parte de um todo ainda não realizado; ele forma um sistema bem articulado; independente, nesse ponto, desse outro sistema que constitui a ciência, salvo a analogia formal que os aproxima e que faz do primeiro uma espécie de expressão metafórica do segundo. Portanto, em lugar de opor magia e ciência, seria melhor colocá-las em paralelo, como dois modos de conhecimento desiguais quanto aos resultados teóricos e práticos [...], mas não devido à espécie de operações mentais que ambas supõem e que diferem menos na natureza que na função dos tipos de fenômeno aos quais são aplicadas.

Nesse sentido, o que caracterizaria o pensamento selvagem e sua “particularidade”, seria a lógica do concreto. Isto é, uma lógica que opera concomitan-

temente no nível dos órgãos dos sentidos e das ideias, do sensível e do inteligível, das formas e dos conteúdos. Enquanto o pensamento reflexivo e domesticado operaria indireta e de maneira mediada (representacional) na ordem dos signos, o pensamento selvagem agiria diretamente: com ligações diretas entre significantes e significados. A lógica e o significado estariam diretamente incutidos nas coisas, como atributos delas, apresentando-se, ao mesmo tempo, aos órgãos dos sentidos e ao intelecto. As formas e as ideias implicar-se-iam imediatamente.

Rodrigues (2015, p. 175) esclarece que para Lévi-Strauss, os animais, plantas e outros seres que aparecem nos mitos e rituais, não são escolhidos de maneira arbitrária e só o aparecem por antes detalhadamente observados e classificados. Tais minúcias são incorporadas como significantes atuais ou virtuais em diversas operações mentais-comunicacionais flexíveis. Por isso, argumenta Lévi-Strauss, o pensamento selvagem é codificado e lógico (não pré-lógico), tanto quanto o “domesticado”, tanto quanto o pensamento de forma geral.

Essa indistinção constituinte e essencial entre os pensamentos “selvagem” e “civilizado” pode ser anteriormente observada em Boas em diversas obras e, especificamente naquela aqui tratada (2004 [1927]). Isto é, é possível identificar nos dois autores a tentativa de não efetivar uma análise hierárquica entre os modos de pensar, reconhecendo igual legitimidade e inteligência em todos eles. Pergunto-me se, o contato entre ambos nos Estados Unidos, não tenha incitado essas considerações e uma postura relativista mais intensa acerca das indistinção essencial das formas de pensamento em Lévi-Strauss, afinal, a tradição francesa (com Mauss, por exemplo) ainda estabelecia distinções fundamentais entre os dois tipos de pensamento.

Especulações à parte, é certo que Lévi-Strauss (2012 [1958/1944-5]) inspirou-se na ideia de representação desdobrada (*split representation*) de Boas (2004 [1927]) em associação com o modelo linguístico ora citado, para falar sobre “o fenômeno encontrado em várias artes étnicas [...] que consiste em motivos constituídos de metades que se espelham mutuamente” (LAGROU, 2009, p. 11). Para Boas (SILVA, 2009, p. 20) a representação desdobrada “seria apenas a extensão às superfícies planas de um processo que se impõe naturalmente nos objetos de três dimensões”. Apesar e por causa da elegância e simplicidade do mestre, Lévi-Strauss (2012 [1958/1944-5], p. 283) entende que haveria algo de

mais fundamental que pudesse explicar a continuidade do procedimento de desdobramento da representação: tal processo seria indicativo da maneira como determinado povo sente e percebe seu mundo, constituindo, uma “função da teoria sociológica do desdobramento da personalidade” (LÉVI-STRAUSS, 2012 [1958/1944-5], p. 281).

Nesse sentido, para Lévi-Strauss:

A idéia de uma base fundamental que explique o fenômeno da representação desdobrada [em diferentes culturas] nos leva a perceber uma união entre o elemento plástico e o elemento gráfico. Tais elementos não são independentes, mas são ligados por uma relação ambivalente, que é ao mesmo tempo uma relação de oposição e uma relação funcional. A relação de oposição se sustenta nas exigências da decoração, que se impõem e alteram a estrutura, resultando em desdobramento e disjunção. Também a relação funcional aparece, visto que o objeto é sempre concebido sob o duplo aspecto plástico e gráfico: os objetos adquirem sua existência definitiva através da integração do ornato e de sua função utilitária. Como exemplo, o autor (2003: 297) afirma que os cofres da costa noroeste não são apenas recipientes enfeitados com uma imagem animal pintada ou esculpida, mas são o próprio animal⁴⁰, guardando os ornamentos cerimoniais que lhe são confiados. “A estrutura modifica a decoração, mas esta é a causa final daquela, e ela deve igualmente se adaptar a suas exigências” (Lévi-Strauss, 2003: 297). [...] As questões que a análise suscita não se esgotam por aí. O dualismo da arte representativa e da arte não-representativa se transforma em outros dualismos, como estrutura e desenho, rosto e decoração, pessoa e personagem, existência individual e função social, comunidade e hierarquia. (SILVA, 2009, p. 21 e 22).

⁴⁰ Em entrevista com as antropólogas Els Lagrou e Luisa Belaunde (2011, p. 30), o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro comenta que em “A via das máscaras” (1981 [1979b]), Lévi-Strauss afirma que “uma máscara não é aquilo que ela representa, mas sobretudo aquilo que ela transforma, isto é, aquilo que escolheu não representar”. Dessa afirmação, Viveiros de Castro entende que “essa frase dele tem um duplo sentido. Ele está, claramente, sugerindo que a máscara não tem função representativa. A relação real da máscara não é com o monstro ou espírito imaginário que ela quer representar, mas com uma outra máscara que ela transforma. É a mesma coisa que se perguntar: o mito kayapó exprime a sociedade kayapó ou transforma um mito bororo? É claro que Lévi-Strauss está forçando a mão. É uma afirmação retórica. A máscara é um bom exemplo porque, no que poderíamos chamar a ontologia lévi-straussiana, o espírito que a máscara representa não existe. Então a única coisa que a máscara pode estar representando é outra máscara, porque não há nenhum animal, digamos, na floresta parecido com aquela máscara”. No mesmo sentido, Viveiros de Castro também comenta que a frase de Lévi-Strauss também aponta para uma crítica à teoria representacionista da arte ameríndia. De qualquer modo, entendo que essas reflexões já tenham sido esboçadas no artigo sobre a representação desdobrada, como segue: “no pensamento indígena, como vimos, a ornamentação é o rosto, ou melhor, cria o rosto. E ela que lhe confere seu ser social, sua dignidade humana, seu significado espiritual. A dupla representação do rosto, considerada como procedimento gráfico, expressa, portanto, um desdobramento mais profundo e mais essencial entre o indivíduo biológico ‘estupido’ e o personagem social que lhe cabe encarnar. Presentimos desde já que o desdobramento da representação e função de uma teoria sociológica do desdobramento da personalidade” (LÉVI-STRAUSS, 2012 [1958/1944-5], p. 281). Ou quando afirma que a “ornamentação é de fato *feita* para o rosto mas, num outro sentido, o rosto esta predestinado à ornamentação, pois que é somente por intermédio de e graças a ornamentação que ele recebe sua dignidade social e sua significação mística. A ornamentação é concebida para o rosto, mas o próprio rosto só existe por ela. A dualidade e, definitivamente, a que há entre um ator e seu papel, e é a noção de *máscara* que nos dá a chave da questão.” (LÉVI-STRAUSS, 2012 [1958/1944-5] p. 284). Também entendo que tais considerações já anunciam as discussões sobre agência não-humana e arte na teoria antropológica sobre arte.

Finalmente, retomando as discussões suscitadas a partir de “O pensamento selvagem”, entrelaçando-o com a entrevista feita por Charbonnier e com as proposições das comentadoras, pretendo desenvolver algumas considerações sobre o lugar da arte na epistemologia levistraussiana. Como dito, não se pode afirmar que Lévi-Strauss tenha desenvolvido uma antropologia da arte tal qual a concebemos atualmente (SEVERI, 2011, p. 53), mas alguns autores julgaram possível desenvolver um recorte estético da sua teoria. Tal feito se justifica a partir da constatação de que a abordagem teórico-metodológica do antropólogo belga constantemente ter levando em conta a dimensão perceptiva e sensorial do pensamento (LOTIERZO, 2013, p. 110).

E é nessa direção que o autor afirma, em “O pensamento selvagem” (1989 [1962]), que a arte estaria entre a operações conceituais da ciência e a operações dos signos da *bricolage*, desenvolvendo assim uma noção de arte que leva em consideração, respectivamente, a emoção estética e a significação (LOTIERZO, 2013, p. 110). Essa afirmativa leva a outras duas questões que a explicam: a relação entre modelo reduzido e emoção estética; e a relação entre linguagem e significação (LOTIERZO, 2013, p.111).

Em “O pensamento selvagem”, Lévi-Strauss afirma (2008 [1962], p. 39 apud LOTIERZO, p.11) que “a arte é um ‘modelo reduzido’ da natureza, a reprodução de um objeto em dimensões simplificadas, independentemente do tamanho, de acordo com os limites impostos pela técnica, suporte e materiais adotados”. Tal modelo implica numa inversão do processo de conhecimento (LÉVI-STRAUSS, 1989 [1962], p. 39), impossível frente à natureza real dos objetos, por permitir que o conhecimento do todo preceda o das partes. Esse procedimento tem como objetivo criar ou manter a ilusão da arte como homóloga da coisa e assim, gratificar a inteligência e a sensibilidade do prazer ou emoção estética. Por seu caráter de constructo, o modelo reduzido também constitui uma experiência sobre o objeto: as suposições de como o objeto foi feito e suas diversas soluções acrescentam uma dimensão, conferida pelo espectador transformado em agente, suplementar ao seu ser. A obra é, então, atualizada pela contemplação do espectador que se sente mais criador que o próprio criador que a abandonou. O modelo reduzido, nesse sentido, “compensa a renúncia às dimensões sensíveis pela aquisição de dimensões inteligíveis” (1989 [1962], p. 40). Em suma, o prazer ou emoção estética, afirma Lotierzo (2013, p. 111 e 112),

envolve “o reconhecimento de uma profunda homologia entre o objeto artístico e o elemento natural, ao mesmo tempo em que acentua o caráter ilusório dessa relação, percebida como fundamental à construção do espectador enquanto sujeito ou agente do conhecimento”, “propiciando revelações sobre o funcionamento das coisas”.

O segundo tipo de relação (contígua à primeira) também é sugerido a partir do exemplo dado. Em entrevista concedida a Charbonnier (1989 [1961], p. 55 e 96), Lévi-Strauss afirma que a arte é certamente uma linguagem e, como toda linguagem, “é um fenômeno de grupo, é constitutiva do grupo, só existe pelo grupo”. Por ser uma linguagem, por sua vez, é “capaz de produzir um sistema de signos que fala diretamente aos sentidos, dotando-os de inteligibilidade” (LOTIERZO, 2013, p. 112) e, por isso, um dispositivo fundamental para a ciência do concreto: para os “modos de *observação e de reflexão* que foram (e sem dúvida permanecem) adaptados a descobertas de tipo determinado: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da *exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível*” (LÉVI-STRAUSS, 2008 [1962], p. 31 apud LOTIERZO, 2013, p. 112).

Nesse sentido, Lotierzo (2013, p. 112) afirma que as noções de “modelo reduzido” e “ciência do concreto” se encontram no centro da teoria estética levi-straussiana. Já que a arte, continua a autora, ao perfazer o lugar de modelo reduzido se torna um recurso indispensável à investigação das relações de continuidade entre o mundo natural, corpo e intelecto. E só se realizaria ao possibilitar a experimentação desses três mundos indissociavelmente, se reiterando na concomitância entre significação e emoção estética. Em outras palavras, entendendo o pensamento selvagem como uma ciência do concreto, Lévi-Strauss concebe o mesmo como um sistema de produção de saber que toma como fundamentais os sentidos e a percepção (Idem, ibidem, p. 112): as estruturas de percepção seriam aparatos sensoriais que permitiriam a transmissão da relação indissociável entre natureza – como aguçadora de sensações, catalisadora de associações fundamentais que desembocariam na inteligibilidade humana – e a cultura, superando assim, a separação entre ambas as esferas. Por isso, a arte, na perspectiva agora chamada de “estético-cognitiva” (Idem, ibidem, p. 114) é uma experiência liminar que se situa entre e faz ultrapassar a separação ora mencionada.

Lévi-Strauss (1969, p. 129 apud LOTIERZO, 2013, p. 114) destaca um movimento que ocorre em duas vias. A primeira, da natureza em direção à cultura (do objeto ao signo e do signo à linguagem); a segunda via, que ocorre através da expressão linguística e permite a descoberta ou percepção de propriedades não evidentes dos objetos, comuns à estrutura e ao funcionamento da mente humana. Descola (2010 apud LOTIERZO, 2013, p. 114 e 115) explica que tais movimentos sugerem que Lévi-Strauss rejeita a separação entre natureza e cultura como uma operação dada, considerando-a (e superando-a) como uma operação artificial empreendida pela própria cultura. Nesse sentido, é possível entender por que a arte, enquanto modelo reduzido da natureza constituído artificialmente, ocupa um lugar privilegiado enquanto elo entre a natureza e a cultura.

Além disso, Lotierzo aponta (2013, p. 115) que é possível identificar a função da arte para Lévi-Strauss, não apenas na significação da existência humana (por constituir o intelecto do sujeito racional como medida de capacidade analítica), mas na própria experiência de si (por constituir profundas disposições do sujeito). No segundo caso, a arte aciona impulsos orgânicos e, por isso, situa-se no limite entre a inventividade e caráter falho dos seres humanos: em outras palavras, entre corpo e mente, entre natureza e cultura. Assim, se a “função da obra de arte é significar um objeto” (LÉVI-STRAUSS, 1969, p. 109 apud LOTIERZO, 2013, p. 115) essa significação que se opera por meio da arte “pode ser definida como um instante de apreensão ao mesmo tempo sensível e inteligível de relações homólogas entre mente, obra de arte e natureza” (LOTIERZO, 2013, p. 115). E a partir daí, talvez, esteja implicada a sua concomitância com a “emoção estética” ou a “maneira pela qual reagimos quando um objeto não-significativo é promovido ao papel de significante” (LÉVI-STRAUSS, 1969, p. 123 apud LOTIERZO, 2013, p. 115). Tal emoção, continua a autora, sempre estará em tensão com a objetificação efetuada por esse mesmo sujeito diante da amplitude da natureza e por objetos caracterizados pela superabundância (LÉVI-STRAUSS, 1969, p. 83 apud LOTIERZO, 2013, p. 116).

Essa superabundância corresponde ao alargamento do objeto em relação à deficiência de sua representação parcial e ao excesso de exigência da arte face aos meios disponíveis ao artista (LÉVI-STRAUSS, 1969, p. 84 apud LOTIERZO, 2013, p. 116). Por isso, por essa complexidade inalcançável das

formas sensíveis, o trabalho de representação se faz com certa experimentação sensível e se produz na relação estabelecida entre o desejo de possuir o objeto em sua totalidade e a sua impossibilidade (LOTIERZO, 2013, p. 116). Para tanto, Lotierzo (2013, p. 116) aponta as metodologias de abordagem disponíveis para a descoberta das propriedades estruturais dos objetos e que servem para lidar com a sua superabundância.

Dessa maneira, Lotierzo (Ibidem, p. 116) entende que a Linguística Estrutural saussuriana teria conferido a Lévi-Strauss os instrumentos necessários para a apreensão do mundo sensível através da linguagem: as imagens, os signos e os conceitos. Os signos estariam entre as imagens e os conceitos, por ser, como a imagem, uma entidade concreta, mas, como o conceito, ter poder referencial (LÉVI-STRAUSS, 2008 [1962], p. 33 apud LOTIERZO, 2013, p. 117): assim, tais elementos não se referem exclusivamente a si mesmos e nesse sentido, são indissociáveis. E é por meio da distribuição de suas funções entre essas três categorias que o autor se dispõe “a refletir sobre as diferenças entre o *bricoleur* e o cientista na metodologia de abordagem do mundo sensível. Para ilustrar a ênfase em uma ou outra modalidade, afirma que o primeiro estaria operando por meio de signos; o segundo, de conceitos” (LOTIERZO, 2013, p. 117). “O primeiro, cria eventos a partir de estruturas – suas hipóteses e teorias; o segundo, estruturas a partir de eventos – unindo vestígios do presente e do passado numa composição heteróclita e plena de novas possibilidades a explorar” (Idem, ibidem, p. 118).

A partir das considerações feitas, pode-se dizer que a arte, enquanto modelo reduzido que organiza e representa informações externas aos órgãos sensoriais, situa-se na abordagem levistraussiana entre a ciência e a *bricolage*. Inscrevendo-se na passagem da natureza à cultura, refere-se a um modo significativo pelo qual os sujeitos conferem sentido à natureza e à sua própria natureza (sua existência biológica). Por isso, por esta lógica do concreto estender-se a toda atividade humana (sendo operacional tanto na ciência quanto na *bricolage*) é que se pode afirmar que é essa lógica das qualidades sensíveis que está na base dos fazeres antropológico e artístico em Lévi-Strauss. Assim, considerando que o cientista confere anterioridade às estruturas face aos eventos e o *bricoleur*, aos eventos face às estruturas (LOTIERZO, 2013, p. 118), a arte está:

Sempre a meio-caminho entre o esquema e a anedota, o gênio do pintor [facilmente substituível por “a arte”] consiste em unir conhecimento interno e externo, ser e devir; em produzir com seu pincel um objeto que não existe como objeto e que, todavia, sabe criar sobre a tela: síntese exatamente equilibrada de uma ou de várias estruturas artificiais e naturais e de um ou vários fatos naturais e sociais (LÉVI-STRAUSS, 1989 [1962], p. 41).

Diferentemente dos antropólogos mencionados até então, antropólogo cultural estadunidense Clifford Geertz de fato propôs uma teoria antropológica da arte. Tal proposta foi feita em seu conhecido artigo sobre o tema: “Arte como um sistema cultural” (1997 [1976]) e se constitui em sua abordagem semiótica da arte, como será discutido mais adiante. Antes, porém, optei por revisar alguns pontos-chave de sua abordagem teórico-metodológica mais geral, comumente denominada de “antropologia interpretativa”. Para tanto, usarei como referência o artigo “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico”, de Geertz (1997 [1974]), além das considerações feitas pelo antropólogo crítico estadunidense Michael Fischer (1984) e a antropóloga cultural estadunidense Sherry Ortner (2011).

Partindo do pressuposto de que “as antropologias criativas surgem em conjunturas históricas e contextos nacionais específicos”, Fischer (1984, p. 55) situa, inicialmente, a “antropologia interpretativa” no cenário estadunidense da década de 60. Para ele, o estilo investigativo que recebeu outras denominações (antropologia cultural, em oposição à antropologia social; antropologia simbólica) é uma tendência consolidada no período mencionado na Universidade de Chicago sob iniciativa do antropólogo cultural estadunidense David Schneider (1918-1995) e Clifford Geertz. Todavia, Fischer (1984, p. 56) afirma que, na realidade, suas raízes remontam à Alemanha do século XIX (e mesmo antes).

No século e local mencionados, Fischer (1984, p. 56 e 57) relembra que o debate se situava em torno do papel da *Verstehen* (compreensão) na metodologia das Ciências Sociais. Entre diversos percursos da discussão (Dilthey, Weber, Marx, Wundt etc.), o problema estava alicerçado na possibilidade de entendimento da ação social e os elementos que a influenciam (elementos intelectuais, motivadores e culturais) de maneira objetiva. Como resposta, os intelectuais da época concebiam que a ação social humana, até a mais subjetiva, estaria inserida em “mundos intersubjetivos socialmente constituídos”, mediados pela linguagem, participação social (ação-reação) e símbolos culturais. A mediação

dar-se-ia em diferentes níveis: consciente (estudado comumente pelos filósofos), inconsciente (como abordado na psicanálise freudiana) e esquemas socialmente dados (convencionalmente denominados de “cultura”). Assim, pelo fato de a comunicação constituir e ser constituída de mediadores da ação social – linguagem, participação social e símbolos culturais – e por ser compreendida entre indivíduos, indica que ela é pública, objetiva e passível de análise.

A questão é que, embora tal debate possa ser rastreado aos retóricos da Antiguidade Clássica ou a Vico no século XVI (GADAMER, 1960 apud FISCHER, 1984, p. 57), a contribuição que se inicia no século XIX e se estende ao século XX – incluindo a desenvolvida por Geertz – é de operacionalização da abordagem da *compreensão*, tornando-a praticável, isto é, empírica. Fischer (1984, p. 59 e 60) resume as quatro contribuições metodológicas para abordagem compreensiva no âmbito da antropologia:

As contribuições metodológicas: a preocupação de Malinowski com a forma e conteúdo reais da compreensão nativa; a de Maurice Leenhardt com o esforço de colaboração, o despertar mútuo de consciência crítica entre nativo e etnógrafo e o acesso duplo ao produto da etnografia; a demonstração de Geertz (e de Gadamer) de que na compreensão/etnografia a questão e processo de comunicação pública que envolve sucessivas aproximações e justaposições de esquemas conceituais; e a captação de códigos estruturais, como postula Levi-Strauss.

Quanto às contribuições do contexto ideológico de cristalização da Antropologia Interpretativa nos anos 60 para o método compreensivo, Fischer (1984, p. 60) destaca a participação de Geertz. Não apenas por ser o antropólogo americano mais lido, mas também porque sua carreira parece o arquétipo ideal típico de processos ocorridos nos anos 60. Processos que, segundo Fischer (Ibidem, p. 60) se assemelham e atualizam algumas características dos anos que precedem a Segunda Guerra Mundial, principalmente os anos 20.

Para o autor, três são as gerações que antecedem esse período: a geração do final do século XIX, a geração de 1905 e a geração da década de 20-30. A primeira geração era caracterizada sobejamente pela “suspeita” (RICOEUR apud FISCHER, 1984, p. 60), o que era visível nas proposições de alguns autores: a associação feita por Nietzsche entre o Cristianismo e uma mentalidade escravocrata; Marx, que confronta o utilitarismo, a economia clássica e o *laissez-faire* da ideologia burguesa da Inglaterra; Weber desvelando a Ética Protestante e localizando seu “poder” temporal e socialmente; e Freud, revelando neuroses

sexuais como instrumentos de repressão e controle, necessários à cultura. Todos, afirma Fischer (Ibidem, p. 60), inserindo a suspeita da aparência como atitude moderna, principalmente no que diz respeito às grandes teorias explicativas de todo o século XIX – com Hegel, Spencer e Comte. Além disso, características na organização social também foram proeminentes: época de industrialização e urbanização, de transição (comunidade-sociedade, mecânico-orgânico, status-contrato, holismo-individualismo) onde a sensação de controle e compreensão encontravam-se em suspensão.

Fischer (Ibidem, p. 60-61) discorre que a geração de 1905, representada por Musil, Wittgenstein, Benjamin e os surrealistas e que se espalhou e amadureceu na geração dos anos 20-30, foi a que consolidou o “modernismo”, a crítica às ordens estáveis de significado (como as ideologias e sistemas de conhecimento), considerando-as opressivas e artificiais. A desconfiança e o receio não se centravam apenas no âmbito teórico, mas se impunha contra as constituições de impérios, de guerras e, por isso, mesmo os intelectuais da época se propunham a subverter à ordem e à normalidade, inclusive na escrita (como o exotismo, o fragmentismo da realidade e da verdade, os ensaios...).

Para o autor (FISCHER, 1984, p. 61), há uma semelhança ao que ocorre nos Estados Unidos durante o período pós-Guerra: otimismo seguido de suspeita. Na década de 50, o otimismo – a crença de que as coisas poderiam ser alcançadas e resolvidas com persistência, energia e conhecimentos apropriados - advindo da vitória da guerra, se estendeu para certo romantismo entre os intelectuais: a convicção na possibilidade de síntese, de classificação extensiva. Do mesmo modo, com uma aura de otimismo, acreditava-se que as questões desenvolvimentistas poderiam ser resolvidas que partiria de uma sequência regular em direção a auto-sustentação e crescimento independente.

Já na década de 60, período em que Geertz começa a produzir, esse otimismo e crença em determinada visão de sistema – unidirecional e, de certa forma, constante - passa ser questionado. Fischer discorre que nesse momento, na antropologia, houve dois movimentos de origens distintas que reforçaram tal crítica: de um lado, um movimento oriundo da política da época – por causa da guerra do Vietnã – de caráter de protesto, crítico, modernista e anarquista; de outro, o desenvolvimento do esquema parsoniano em nível cultural que confluiu na quebra das próprias concepções acerca da estática do sistema cultural. Em

outras palavras, Fischer (1984, p. 61) aponta que quando os seguidores de Parsons levaram a sério seus postulados sobre o estudo do sistema cultural como algo separado e a se concentrar na comunicação, como constituinte da cultura, passou-se a estabilidade e transparência dos “sistemas simbólicos” parsonianos.

As alterações na conceitualização de cultura de Geertz refletem as mudanças acima mencionadas. Se na década de 60 a cultura é frequentemente comparada a um sistema de informação, a um programa de computador e referenciada como “sistema cultural”; na década de 70, ocorre certa flexibilização relacionada aos processos comunicativos e especulações acerca do significado, mesmo que ainda se se referencie a sistemas culturais. Para Fischer (1984, p. 62), “os escritos de Geertz sobre a empreitada etnográfica começaram a ecoar com a ‘geração de 1905’”.

À exemplo de Musil (FISCHER, 1984, p. 62 e 63), que afirmava que o conhecimento pragmático só era possível em fragmentos, enfatizando que o papel do escritor deveria ser o de evocar experiências imaginativamente, como um poeta; Geertz também fala do antropólogo como poeta, argumentando que o conhecimento sistemático é impossível ou vazio. À exemplo de Wittgenstein (FISCHER, 1984, p. 62), quando aponta o caráter mutável dos significados das palavras a depender do contexto no qual são empregadas; Geertz, em sua “descrição densa”, entende como tarefa do antropólogo a atitude de desafiar significados, associações e conexões. Para o filósofo e, posteriormente para o antropólogo, “compreender a cultura era semelhante a se captar uma postura ou entender-se uma piada, dependendo-se de uma ampla margem de alusões e associações” (Idem, ibidem, p. 62). À exemplo de Benjamin, Geertz considera o estilo ensaístico como a melhor e mais adequada forma de registro (Idem, ibidem, p. 63). E, finalmente, à exemplo de Dilthey – do final do século XIX – (Idem, ibidem, p. 63) – e representação (*Nachbild*) e modelo (*Vorbild*), Geertz aponta os “modelos de” e modelos para”, no sentido de explicar como os símbolos são criados e criam a realidade.

Segundo Ortner (2011, p. 422), a mudança mais radical efetuada por Geertz foi a proposição e defesa de uma ideia de cultura que, diferentemente de Tylor e Boas, ultrapassasse a mente humana. A cultura se localizaria, assim, não apenas na “cabeça” das pessoas, mas estaria incorporada em símbolos públicos

através dos quais tais pessoas, enquanto membros de uma sociedade, comunicam sua visão de mundo, valores, *ethos* etc. Cultura que, justamente por ser posta em símbolos públicos, poderia ser lida uns pelos outros, pelas gerações futuras e, inclusive, pelos antropólogos. Nesse sentido, na sequência do que propõe Fischer (1984, p. 58 e 59), Ortner afirma que Geertz conferiu ao conceito de cultura um lugar relativamente fixo e um novo grau de objetividade que permitia, então, “compreendê-la”.

O interesse em tais símbolos, adverte Ortner (2011, p. 422 e 423), nunca foi um fim em si mesmo, mas no entendimento de que eles seriam veículos para significados. Por isso, continua a autora, a proposta não se voltava para tipos simbólicos (sinais, signos, ícones, índices etc.) e, tampouco, para o modo como eles poderiam desempenhar operações práticas na vida social, ainda que não ignorasse esta última situação. A proposta geertziana se voltava, por sua vez, em como os símbolos seriam capazes de modelar as maneiras que os atores sociais observam, sentem e pensam o mundo, enquanto *ethos*, que se imprime em seu senso de *self*. “como os símbolos operam como veículos de ‘cultura’” (ORTNER, 2011, p. 423).

A segunda contribuição mais importante de Geertz, para a autora, é a ênfase no ponto de vista do ator ou do nativo. Mas Ortner (2011, p. 423) aponta que a questão aqui não é “entrar na cabeça das pessoas”, buscando aí sua cultura através de estruturas cognitivas, mas entender que, a cultura resulta da ação social de pessoas que buscam dar sentido ao mundo em que vivem. E, se nós, enquanto antropólogos, objetivamos entender o sentido de uma cultura, faz-se necessário partir da posição da qual ela foi construída.

Em “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico” (1997 [1973], p. 86), por exemplo, Geertz reflete, principalmente, sobre as condições de possibilidade de conhecimento da antropologia acerca das maneiras como um nativo pensa, sente e percebe o mundo. A resposta dada por ele, a partir da teoria do psicanalista austro-americano Heinz Kohut (1913-1981), é que “ver a partir do ponto de vista dos nativos” significa tentar “captar conceitos que para outras pessoas são de experiência-próxima e fazê-los de uma forma tão eficaz que nos permita estabelecer uma conexão esclarecedora com os conceitos de experiência-distante” (GEERTZ, 1997 [1973], p. 88).

Ao longo dos últimos anos, afirma Geertz (Ibidem, p. 86 e 87), a antropologia foi capaz de desenvolver várias formulações, baseadas em diferentes oposições, como resposta à questão. Descrições “vistas de fora”/“vistas de dentro”, descrições “na primeira pessoa”/“na terceira pessoa”, descrições “fenomenológicas”/“objetivistas”, descrições “cognitivas”/“comportamentais”, análises “êmicas”/“éticas”. Mas, “a forma mais simples e direta de colocar a questão”, para Geertz (Ibidem, p. 87) foi formulada pelo psicanalista Heinz Kohut, com os seus conceitos de “experiência-próxima” e “experiência-distante”.

Experiência-próxima diz respeito à experiência cotidiana. Ou seja, aquilo que as pessoas usam para definir, sem esforço e naturalmente, o que os semelhantes veem, sentem, pensam e imaginam (Idem, ibidem, p. 87). Tais conceitos são usados espontaneamente pelas pessoas, cujas ideias e realidades representadas estão naturalmente unidas. Experiência-distante (Idem, ibidem, p. 87), por sua vez, corresponde àqueles conceitos dos especialistas (analistas, pesquisadores, etnógrafos, padres, ideologistas etc.), utilizadas para atingir objetivos científicos, filosóficos e práticos. Para defini-los, entretanto, é preciso lê-los no interior de cada contexto: “casta” e “nirvana”, por exemplo, seriam para nós conceitos de experiência-distante, enquanto para os budistas ou hindus, corresponderiam à experiência-próxima. Trata-se, nesse sentido, de uma questão de grau e não de oposição, afirma Geertz (Ibidem, p. 87).

É precisamente o que ocorre na antropologia, onde a diferença não é normativa e não há como estabelecer relações de superioridade entre os conceitos da experiência-próxima e os conceitos de experiência-distante. A questão é entender quais os papéis dos dois tipos de conceito, como se relacionam na análise antropológica e como devem ser empregados parcimoniosamente: para que um não sobrepuje o outro ou, mais especificamente, que os conceitos da experiência-próxima do antropólogo não sobrepujem os da experiência-próxima dos nativos. Nesse sentido, como colocado no primeiro parágrafo desta resenha, Geertz afirma, os antropólogos devem se esforçar para “captar conceitos que para outras pessoas são de experiência-próxima e fazê-los de uma forma tão eficaz que nos permita estabelecer uma conexão esclarecedora com os conceitos de experiência-distante” (GEERTZ, 1997 [1973], p. 88).

Porém, ressalta o antropólogo estadunidense, não é uma tarefa fácil “ver as coisas a partir do ponto de vista dos nativos” (Idem, ibidem, p. 88). Para ele,

na verdade, o etnógrafo não é capaz de perceber aquilo que seus informantes percebem – ver *como* os nativos –, o que ele percebe e com bastante insegurança é o com que, ou “por meios de que” ou “através de que” os outros percebem (Idem, *ibidem*, p.89). Em suma, o importante é descobrir o que os nativos acham que estão fazendo, diz o autor.

Finalmente, Geertz (1997 [1973], p. 104) se questiona o que “tudo isso” pode dizer acerca do ponto principal do texto, isto é, como acessar o “ponto de vista dos nativos”. Para tanto, propõe (que o movimento intelectual feito pelo antropólogo – e aqui inclui Malinowski – “é um bordejar dialético contínuo, entre o menor detalhe nos locais menores, e a mais global das estruturas globais, de tal forma que ambos possam ser observados simultaneamente” (Idem, *ibidem*, p. 105). Isto é, deve ser realizado um movimento dialético de perguntas que correspondem à visão da totalidade através de suas partes e a visão das partes através da totalidade e vice-versa, com o intuito que “uma seja explicação para a outra” (Idem, *ibidem*, p. 105). Chegando a uma espiral constituída pela noção de “eu” como composição, persona ou ponto em uma estrutura. Essas considerações correspondem ao já conhecido método de Dilthey, o “círculo hermenêutico”, considerado por Geertz (1997 [1973], p. 105) importante para interpretações etnográficas como para outras interpretações como literárias, históricas, filológicas, psicanalíticas etc.

A partir de todas as considerações feitas, conclui Geertz, que “é possível relatar subjetividades alheias sem recorrer a pretensas capacidades extraordinárias para obliterar o próprio ego e para entender o sentimento de outros seres humanos” (1997 [1973], p. 106). O desenvolvimento dessas capacidades, em certo nível, é importante para sermos aceitos no dia-a-dia das pessoas, todavia o desenvolvimento máximo e extraordinário delas não é essencial para o entendimento das sociedades a que nos dispomos estudar. Ao contrário, apesar de a compreensão depender, afirma o autor, de uma habilidade para analisar seus modos de expressão (os sistemas simbólicos) e do fato de que sermos aceitos contribui para o desenvolvimento dessa habilidade, “entender a forma e a força da vida interior de nativos [...] parece-se mais com [...] interpretar um poema, do que conseguir uma comunhão de espíritos” (Idem, *ibidem*, p. 107).

A cultura, nessa lógica (ORTNER, 2011, p. 423), não é um sistema ordenando abstratamente que se organiza conforme princípios estruturais ocultos ou

mediante símbolos que constituem chaves para sua coerência. Para Geertz, a lógica da cultura – entendida como o conjunto de “princípios das relações que ocorrem entre seus elementos” (ORTNER, 2011, p. 423) – se alocaria na organização da ação de atores sociais que atuam e interpretam a partir de certas ordens institucionais. Para Ortner (2011, p. 423 e 424), apesar de ser nítida a importância da perspectiva do ator no esquema geertziano – ocupando lugar central do seu modelo – ela não é sistematicamente elaborada em uma teoria da ação ou da prática.

É nesse sentido, de não separar a cultura e seus símbolos de sua existência concreta, que Geertz elabora sua teoria semiótica da arte. Embora ele afirme que, se quisermos construir uma teoria da arte (ou de quaisquer sistemas de indicadores que possuam valor) há a necessidade de efetuar uma história natural de indicadores e símbolos, tal história corresponderia a uma etnografia dos veículos que transmitem significados. Pois os indicadores e símbolos, enquanto transmissores de significado, existem concretamente na vida de uma sociedade (ou de um de seus setores) e só existe a partir dessa existência concreta. “O significado também é uso, ou para ser mais preciso, surge graças ao uso” (GEERTZ, 1997 [1976], p. 176).

Retrocedendo um pouco, no artigo “A arte como um sistema cultural”, Geertz (1997 [1976], p. 144) propõe discutir sobre a constante tensão entre a inutilidade de se falar sobre arte (por aparentar situar-se em um mundo próprio) e a profunda necessidade de falar sobre ela. Por isso,

descrevemos, analisamos, comparamos, julgamos, classificamos; elaboramos teorias sobre criatividade, forma, percepção, função social; caracterizamos a arte como uma linguagem, uma estrutura, um sistema, um ato, um símbolo, um padrão de sentimento: buscamos metáforas científicas, espirituais, tecnológicas, políticas; e se nada disso dá certo, juntamos várias frases incompreensíveis na expectativa de que alguém nos ajudará, tornando-as mais inteligíveis. (GEERTZ, 1997 [1976], p. 143)

Geertz continua afirmando que é muito comum em diferentes lugares do mundo o discurso da arte focalizar em termos artesanais, isto é, em termos de sua constituição (tonalidades, cores, formas etc.). Mas, embora não seja algo exclusivo do Ocidente ou da Idade Moderna, foi apenas nessa conjuntura que surgiram pessoas capazes de concluir que falar sobre arte em termos técnicos

é o suficiente para entendê-la ou que o segredo do entendimento do poder estético está nas relações entre sons, imagens, volumes, temas ou gestos. Todavia, continua o antropólogo, ainda que de maneira distinta, discursos afins existem em qualquer parte do mundo: “outros tipos de discurso cujos termos e conceitos derivam de interesses culturais que a arte pode servir, refletir, desafiar, ou descrever, mas não, por si só, criar, se congregam ao redor da arte para conectar suas energias específicas à dinâmica geral da experiência humana” (GEERTZ, 1997 [1976], p. 145).

O autor adverte, entretanto, que a arte não é o único meio de transmissão de sensibilidade e sentimentos de um povo (Idem, *ibidem*, p. 145). Outros são os segmentos da cultura que servem de veículo para tais sensações: a religião, a moralidade, a ciência, o lazer etc. E, assim, os discursos sobre arte – que escapam à ênfase técnica – tem como principal objetivo buscar lugar para arte entre as demais expressões humanas e aos modelos, que tais expressões, dão sustentação. Por isso, é necessário que os objetos estéticos não sejam tomados abstratamente, mas que os assimilamos dentro do curso da vida social.

Assim, entender que a arte e os objetos estéticos se inserem dentro do curso cotidiano da vida, implica, que a “definição de arte nunca é totalmente intra-estética” (GEERTZ, 1997 [1976], p. 146). No geral, ela é parcialmente intra-estética. E daí advém um problema: como incorporar aquela forma ou habilidade detentora de poder estético na vida? Para Geertz, tal incorporação, sendo um processo de atribuição de significado cultural, é sempre local, ainda que as qualidades intrínsecas que formam a força emocional em coisas concretas sejam universais.

E, continua Geertz (Op. cit., p. 146 a 148) por ser concretamente específica, é que os antropólogos deveriam esperar encontrar – como esperam das crenças espirituais, dos sistemas de classificação, das estruturas de parentesco – variedades culturais em certos fenômenos: batidas de tambor, entalhes, cantos e danças. Pois esses povos falam sim sobre arte, do mesmo modo que falam sobre coisas que os surpreendem, que sejam sugestivas ou que os toquem emocionalmente. A incapacidade de compreender essa multiplicidade – advinda da estética ocidental que passou a se formar em meados do século XVIII com o conceito de belas artes – leva a muitos pesquisadores da arte não-ocidental a

conceber a inexistência ou a escassez de um discurso sobre arte em certos povos. Quando, na verdade, apenas indicam que tais povos não falam sobre arte de uma determinada maneira.

Concordando com o artista plástico francês Henri Matisse (1869-1954), Geertz entende que “os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis” (GEERTZ, 1997 [1976], p. 148), não sendo possível conceber os objetos estéticos apenas como um encaideamento de formas puras, isto é, como uma expressão dos prazeres que a técnica propicia. Por isso, estudar a arte, na perspectiva geertziana (1997 [1976], p. 149 e 150) é investigar uma sensibilidade que se forma coletivamente a partir de bases amplas e profundas da vida social. Do mesmo modo, também não se pode considerar que a arte sejam apenas mecanismos constituídos para determinar as relações sociais, manter suas regras e reiterar seus valores. Pois, apesar de contribuir para o funcionamento da sociedade, não são condição *sine qua non* de sua existência e, tampouco, servem apenas para isso.

Portanto, Geertz concebe que a conexão entre arte e vida coletiva não se dá num plano instrumental, mas num plano semiótico. Um sistema semiótico ou estético é composto, segundo o autor, por sinais ou elementos simbólicos que se conectam ideacionalmente – e não mecanicamente – com a sociedade que os manifestam. São documentos primários, conceitos que buscam lugares significativos em um conjunto de outros documentos primários. Em suas próprias palavras:

Sejam quais forem as capacidades inatas de reagir à delicadeza da escultura ou ao drama cromático, essas reações estão ligadas a interesses mais amplos, menos genéricos e com conteúdos mais profundos, e é essa conexão com o que é a realidade local que revela seu poder construtivo. A unidade da forma e do conteúdo é, onde quer que ocorra, e seja em que grau ocorra, um feito cultural e não uma tautologia filosófica. Para que possa existir uma ciência semiótica da arte é preciso que esta explique este feito. E, para explicá-lo, terá que dar mais atenção - do que normalmente se predispõe a dar - ao que se fala e ao que se fala além do discurso reconhecidamente estético (GEE-RTZ, 1997 [1976], p. 154).

Geertz (1997 [1976], p.154 e 155) afirma que, como reação a esse argumento, geralmente se diz que o entendimento baseado na união de forma e conteúdo pode ser adequado aos povos primitivos. Já que eles, sem refletir muito, reuniriam diversos domínios de sua experiência em um “todo gigantesco”. O que, não obstante, não se aplicaria as culturas mais complexas, pois a arte seria uma

atividade diferenciada e fechada em si mesma. O antropólogo contesta tais considerações dizendo que isso procede tanto numa subestimação da dinâmica interna da arte nas sociedades “iletradas”, como uma superestimação da autonomia nas sociedades letradas. Pois, afirma Geertz, raramente as capacidades necessárias para se relacionar com tais fenômenos são inatas (como o daltonismo): o sentido de beleza, ou qualquer nome que se dê à habilidade de responder inteligentemente a certos fenômenos (cicatrizes em faces, formas ovais pintadas, pavilhões com cúpulas etc.), constituem tanto tais objetos quanto os instrumentos que criam/sensibilizam tal habilidade. “A arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica” e, portanto, tais capacidades são ativadas e passam a existir com a experiência de vida em relação às coisas feitas para serem “olhadas, ouvidas, tocadas, administradas, e sobre as quais se possa pensar, ou as quais se possa reagir” (Idem, *Ibidem*, p. 178).

Para tanto, o autor (GEERTZ, 1997 [1976], p. 179) entende que, para que uma teoria estética seja verdadeiramente semiótica – que explique o significado de determinados indicadores –, ela deve se comportar não como uma ciência formal (lógica ou matemática), mas como uma ciência social (histórica, antropológica). A semiótica da arte deve ser uma espécie de história natural de indicadores e símbolos, isto é, uma etnografia desses veículos transmissores de significados que desempenham certos papéis em uso na vida concreta da sociedade e que, por isso mesmo, passam a existir.

E o antropólogo faz duas ressalvas. Primeiro, afirma que ele não deseja que os poderes analíticos da teoria semiótica (de Pierce, Saussure, Lévi-Strauss ou Goodman) sejam empregados a partir de indicadores abstratos, mas que sejam examinados em sua existência concreta, “no universo cotidiano em que os seres humanos olham, nomeiam, escutam e fazem” (GEERTZ, 1997 [1976], p. 180 e 181). Para conseguir estudar eficazmente a arte, a semiótica deve ir além da investigação dos sinais enquanto meios de comunicação ou código a ser decifrado. Deve, ao contrário, considerar tais sinais como formas de pensamento, idiomas a serem interpretados.

Segundo, afirma que não negligencia a forma, mas que busca sua raiz, não na psicologia acadêmica, mas na “construção e destruição de sistemas simbólicos, à medida que indivíduos, ou grupos de indivíduos tentam fazer sentido da profusão de coisas que lhes acontece” (Idem, *ibidem*, p. 180 e 181). E, com

esforço, pode afirmar que sua existência comum entre as sociedades, portanto, é que certas atividades aparentam estar destinadas particularmente a demonstrar que as ideias são audíveis, visíveis e palpáveis, podendo ser abarcadas por formas que possibilitam aos sentidos que, por sua vez, possibilitam às emoções o estabelecimento de uma comunicação reflexiva. Entendendo, portanto, que a multiplicidade da expressão artística resulta da multiplicidade de concepções que as pessoas têm de como as coisas são e como elas funcionam.

Geertz, então, propõe uma teoria estética ou semiótica da arte que deve conferir um novo diagnóstico, uma nova proposição científica capaz de compreender o sentido que as coisas possuem na vida concreta. E, aqueles que se propuserem ir por este caminho, deverão ser treinados em significação para que o tratamento seja feito com ideias, não com sinais tomados como sintomas. Nesse sentido, baseando-se em sua perspectiva epistemo-metodológica mais geral, o autor apresenta sua teoria semiótica:

A capacidade de uma pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais, ou estátuas), que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é, como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar essa sensibilidade onde não existia. A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo. E, sobretudo se nos referimos a uma teoria semiótica da arte, esta deverá descobrir a existência desses sinais na própria sociedade, e não em um mundo fictício de dualidades, transformações, paralelos e equivalências (GEERTZ, 1997 [1976], p. 165).

Em suma, pode-se afirmar então que, embora atribuam ao à significação lugar central em suas abordagens (e, em particular, para suas interpretações acerca da arte), Lévi-Strauss e Geertz o fazem de maneira distinta. O primeiro, aplica a lógica da linguística estrutural ao desenvolvimento de sua antropologia e, por conseguinte, ao entendimento das sociedades humanas e da arte. Assim, do mesmo modo que tomou as pessoas como elementos da linguagem em sua análise sobre parentesco, entendendo-as nas relações que estabelecem com os demais elementos (ou pessoas) de determinado sistema, também tomou a arte enquanto linguagem e, portanto, como um fenômeno grupal e interrelacional (cf. entrevista conferida a Charbonnier, 1989 [1961], p. 55 e 96). Nesse sentido, a

arte – por ser uma linguagem – seria capaz de produzir um sistema de signos que dialogaria diretamente com os sentidos, conferindo-lhes inteligibilidade.

De maneira contígua à relação entre linguagem e significação, a arte também se alocaria, na relação entre modelo reduzido e emoção estética. A arte, enquanto modelo reduzido da natureza, implicaria: numa inversão do processo do conhecimento impossível frente à natureza real dos objetos, pois permitiria a apreensão do todo antes das partes; e, por ser um constructo, permitiria uma experiência sobre o objeto que seria atualizado pela contemplação do espectador. A arte, como modelo reduzido, compensaria a renúncia das dimensões sensíveis através da aquisição de dimensões inteligíveis. E, por isso, o prazer ou emoção estética envolveria, o reconhecimento de uma homologia entre o objeto artístico e a entidade natural, ao mesmo tempo em que demonstraria o caráter ilusório da relação (quando o espectador se torna sujeito ou agente do conhecimento através da especulação sobre o funcionamento das coisas).

Dessa maneira, entendo tais relações (modelo reduzido e emoção estética; linguagem e significação) como pontos centrais na “estética” levistraussiana que operaria, assim, em um movimento de duas vias. Na primeira via, ocorreria um movimento da natureza em direção à cultura (do objeto ao signo e do signo à linguagem); na segunda via, a expressão linguística permitiria a descoberta ou percepção de propriedades não evidentes dos objetos, comuns à estrutura e ao funcionamento da mente humana. Em outras palavras, para que algo possa ser classificado como arte, na abordagem de Lévi-Strauss, esse algo deve ser capaz de produzir emoção estética (reação advinda da transformação de um objeto não-significativo ao papel de significante) e significar um objeto (instante de apreensão sensível e inteligível no qual ocorrem relações de homologia entre a mente, a arte e a natureza e no qual a possibilidade criativa do signo é libertada de atribuições convencionais possibilitando o alargamento das próprias formas de apreensão). Ambos os elementos constituem as duas faces de um processo indissociável entre cultura e natureza, constantemente reatualizado pela arte que, então, ocuparia em sua abordagem – por ser uma linguagem – lugar central na experiência coletiva.

Assim, se para Lévi-Strauss a significação, em linhas gerais (não especificamente associada ao estudo da arte), seria resultante das relações entre seus termos num sistema e o acesso a essa significação se daria mediante a análise

de um código ou de uma estrutura reguladora; para Geertz, por outro lado, a ênfase e seu acesso recairia, no próprio termo, no próprio texto, na própria significação. Assim, antes de pressupor relações mecânicas baseadas na busca por similaridades fenomênicas, o antropólogo deve desafiar significados, associações e conexões.

Daí, portanto, sua ideia de cultura como aquilo que não é possível de se reduzir a uma estrutura (mental ou ulterior), mas que existe concretamente e estaria incorporada em símbolos públicos através dos quais as pessoas, enquanto membros de uma sociedade, comunicam sua visão de mundo, valores, *ethos* etc, conferindo sentido às suas ações. Justamente por ser posta em símbolos públicos, a cultura poderia ser compreendida, ser lida (e não decodificada como um sistema abstratamente ordenado conforme princípios estruturais ocultos) uns pelos outros e, inclusive, pelos antropólogos.

Todavia, o interesse nos símbolos não seria o objetivo da antropologia geertziana, mas sim o entendimento de tais elementos como veículos e mediadores de significados. Por isso, sua ênfase não se voltaria para os tipos simbólicos (sinais, signos, ícones, índices etc.) ou para o seu desempenho prático na vida cotidiana, mas como tais símbolos poderiam *servir* aos atores sociais em sua maneira de observar, sentir e pensar o mundo, isto é, como veículos de cultura. Pois os indicadores e símbolos, enquanto transmissores de significado, existem concretamente na vida de uma sociedade (ou de um de seus setores) e só existe a partir dessa existência concreta e de seu uso.

Por isso, é de maneira subsumida à cultura que Geertz concebe uma teoria da arte. O autor entende que a possibilidade de existência de sistema particular chamado arte só seria possível pela participação deste no sistema geral de formas simbólicas chamado de cultura, sendo aquele um setor deste e não um empreendimento autônomo. Estudar a arte na perspectiva geertziana é, assim, investigar uma sensibilidade que se forma coletivamente a partir de bases amplas e profundas da vida social, sem, por isso, reduzi-la a um mecanismo constituído para determinar, manter ou reiterar as relações sociais. Pois a conexão entre arte e vida coletiva não se dá num plano instrumental, mas num plano semiótico, composto por sinais ou elementos simbólicos que se conectam ideacionalmente – e não mecanicamente – com a sociedade que os manifestam, já que

estão imbuídos, como mencionado, numa existência concreta, em uma realidade em que seres humanos olham, nomeiam, escutam e fazem.

Para conseguir estudar eficazmente a arte, a semiótica deve, portanto, ir além da investigação dos sinais enquanto meios de comunicação ou códigos a serem decifrados. Deve, ao contrário, considerar tais sinais como formas de pensamento, idiomas a serem interpretados. Entendendo, portanto, que a multiplicidade da expressão artística resulta da multiplicidade de concepções que as pessoas têm de como as coisas são e como elas funcionam. Geertz, então, propõe uma teoria estética ou semiótica da arte que deve conferir um novo diagnóstico, uma nova proposição científica capaz de compreender o sentido que as coisas possuem na vida concreta. E, aqueles que se propuserem ir por este caminho, deverão ser treinados em significação para que o tratamento seja feito com ideias de seres humanos reais, não com sinais tomados como sintomas localizados em um mundo fictício de dualidades, equivalências e paralelos.

1.3. Surrealismo e antropologia: os antropólogos críticos

Como descendente direto (TRAJANO FILHO⁴¹, 1987, p. 133) ao conjunto de teorias denominado antropologia interpretativa ou hermenêutica – aqui focalizado na abordagem geertziana –, constituiu-se entre os anos de 1970 e 1980 outro conjunto de teorias então reunidos sob o título de antropologia crítica ou pós-moderna. De maneira similar ao feito aqui em relação ao primeiro conjunto, também não tratarei individualmente de cada expoente de tal corrente de pensamento. Diferentemente, entretanto, não tratarei de um dos autores, mas falarei sobre o que tal conjunto significou para a antropologia de modo geral e, especificamente, para a discussão antropológica sobre arte ou modos visuais de expressão.

A antropologia crítica ou pós-moderna é um dos expoentes mais bem delineados daquilo que o filósofo congolês Valentin Yves Mudimbe (2013 [1988], p. 29) constatara na antropologia de forma geral: uma crescente ênfase na autor-reflexão sobre a possibilidade de si mesma. Justamente por isso, para o filósofo – inspirado nas colocações de do filósofo francês Michael Foucault (1926-1984),

⁴¹ Wilson Trajano filho é um musicista e antropólogo brasileiro que se dedica, principalmente, aos estudos antropológicos de África. Trajano Filho escreveu o artigo aqui utilizado enquanto fazia seu doutorado nos Estados Unidos sob orientação do antropólogo Igor Kopytoff (1930-2013).

(2000 [1966], p. 516 a 525) –, a antropologia, enquanto fazer etnológico, possui em si mesma a fonte de suas limitações e de suas virtudes: o etnocentrismo. Ou seja: se, por um lado, tal ciência tem sua gênese epistemológica no Ocidente e, enquanto ciência, depende de um enquadramento preciso que flutua conforme as relações entre as disposições desse mesmo lócus, de modelos científicos vigentes e da atitude intelectual e comportamental individual (etnocentrismo por ligação ideológica); por outro, por causa mesmo da variabilidade por ligações ideológicas, há a possibilidade de transformação a partir da crítica a si mesma. Por exemplo, o questionamento sobre a possibilidade de se pensar uma ciência antropológica sem etnocentrismo levou a mudanças profundas de si mesma, contribuindo para a possibilidade de pesquisas em que se respeitassem as tradições indígenas (MUDIMBE, 2013 [1988], p. 29).

Nesse sentido, talvez seja possível afirmar que os autores reunidos sob o título de antropólogos críticos ou pós-modernos tenham levado ao limite tal postura autocrítica, questionando o próprio fundamento da antropologia moderna: a escrita etnográfica. Um dos pontos marcantes desse movimento - que não possuía intenção de constituir-se enquanto tendência ou escola (CLIFFORD; MARCUS, 1986, p.4) – foi a publicação da coletânea de textos organizada pelos antropólogos estadunidenses George Marcus e James Clifford, intitulada “*Writing Culture*” (1986). Os autores que figuram na coletânea, além dos próprios organizadores, são os antropólogos estadunidenses Vicent Crapanzano (1939-), Renato Rosaldo, Paul Rabinow, Michael Fischer, o antropólogo árabe de tradição britânica Talal Asad, o etnocietista estadunidense Stephen Tyler e a professora estadunidense de teoria e estudos literários, Mary Louise Pratt⁴².

Com exceção dos últimos três autores, Trajano Filho (1987, p. 134), afirma que os temas – apesar de frequentes – são tratados de maneira predominantemente distinta. O principal ponto comum, continua Trajano, é a constante referência (implícita, explícita, como ponto de partida, como ponto de crítica) a Clifford Geertz, conferindo ao grupo uma aparência de partícipe da frente interpretativa, composta por antropólogos, filósofos, historiadores e críticos de cultura. Como elucidado anteriormente, a antropologia interpretativa, hermenêutica ou simbólica, que tem em Geertz o principal representante, se distancia das demais

⁴² Para mais informações sobre as obras desses autores, indico a leitura do próprio livro citado e/ou as sínteses de cada texto feitas por Trajano Filho (1987) em seu artigo.

“escolas” pela crítica ao empiricismo ingênuo, ao positivismo científico, ao reducionismo generalizante e, principalmente, pela defesa ao caráter culturalmente relativo dos significados, bem como da concretude simbólica da cultura. Em suma, a cultura estaria incorporada nos símbolos públicos através dos quais as pessoas agem e comunicam sua visão de mundo, o que permitiria tratar a cultura como um texto a ser lido e interpretado pelas próprias pessoas e pelos antropólogos. E, por isso,

A ficção antropológica (Geertz 1973:Cap.I) tem algumas características peculiares: ela pretende, de uma maneira *objetiva* (científica, diriam alguns) fazer a ponte entre dois mundos culturais, revelando para um deles uma outra realidade que só o antropólogo, este *sujeito* que experimenta e traduz, conhece. Presença ambígua, portanto, que precisa, ao mesmo tempo, mostrar-se (revelando a experiência pessoal) e esconder-se (garantindo a objetividade). Esta ambigüidade é a marca da presença do antropólogo nos textos. (CALDEIRA, 1988, p. 134)

Ainda que tenham continuado a tratar a cultura como texto – como o título da coletânea sugere –, o ponto diferencial da antropologia crítica (para além das idiossincrasias de cada autor) em comparação à antropologia interpretativa está na forma como o tratamento é feito. O entendimento da cultura como texto e a concepção da análise antropológica como interpretação provisória contribuíram fortemente para certo questionamento do fazer antropológico clássico e de sua autoridade etnográfica, mas não superam o antagonismo entre observador, observado e culturas (como será proposto pela antropologia crítica). A interpretação, afirma a antropóloga brasileira Teresa Caldeira (1988, p. 141), “seria ainda sobre uma outra cultura entendida como entidade autônoma e separada do antropólogo, e uma atividade que reelabora tanto o caráter de separação das culturas, quanto da recriação da totalidade”.

Segundo Trajano Filho (1987, p. 134) é a partir da elaboração crítica da noção de cultura como texto que as ideias sobre autoridade científica e etnográfica, crise da representação, recursos retóricos em relação ao fazer etnográfico, relação entre diálogo e polifonia, poder e dominação etc. tornam-se objetos de reflexão na obra. Nesse sentido, como contraponto à antropologia (desde Malinowski) até então (anos 80) feita (incluindo alguns elementos da abordagem geertziana), a antropologia crítica, tomada em conjunto, tende a questionar

a ideologia da transparência da representação e da imediaticidade da experiência cujas consequências, entre outras, são reduzir o fazer et-

nográfico a uma simples questão de método e criar um modo de autoridade etnográfico que pretende ser factual e incontestável, quando na realidade é puramente retórico (TRAJANO FILHO, 1987, p. 135).

Tal crítica à factualidade e ao caráter incontestado da autoridade etnográfica estaria relacionada à uma percepção de “presença insuficiente” do antropólogo no texto etnográfico. Insuficiente, segundo Caldeira (1988, p. 135), por justamente se constituir na tensão entre a presença excessiva e a ausência reflexiva. Excessiva, por ser a única presença real no texto, ao subsumir as falas, os enunciados e a cultura nativa à própria voz através totalizações e de interpretações (como é o caso de Geertz); e ausente, por não se questionar sobre o seu papel “no campo, no texto e no contexto” (CALDEIRA, 1988, p. 135) em que escreve e como criadora de representações. Isto é, “a experiência pessoal é evocada para legitimar os dados, mas é afastada para legitimar a análise” (Idem, ibidem, p. 139). Contexto, inclusive, no qual podem ser evidenciadas as relações de poder na própria produção do conhecimento antropológico: o processo de comunicação que o antropólogo estabelece com seus interlocutores é desigual e, além disso, o antropólogo dialoga com o campo maior da antropologia para definir quais enunciados são ou não verdadeiros. Assim, apesar de continuarem a tomar a cultura como texto, o que passa a importar, em última instância, são os textos produzidos sobre os textos culturais e, por isso, alguns chegaram a falar de uma “meta-antropologia” ou aplicação de uma meta análise à antropologia (respectivamente, RABINOW, 1986, p. 250, CLIFFORD, 2002 [1994], p. 264).

Em suma, os antropólogos críticos ou pós-modernos efetivavam uma crítica aos textos e análise cultural realizados pela antropologia. Eles questionavam e apontavam as falhas dos dispositivos através dos quais os etnógrafos, até então, haviam construído seus textos. Os textos, por sua vez, eram legitimados (seus dados) na experiência etnográfica da vivência de determinada cultura, mas que, ao mesmo tempo, também eram legitimados (sua análise) pela negação da experiência individual ou coletiva (daqueles que compõem as culturas estudadas, assumindo as descrições como totalizações factuais de tais culturas. Assim, a crítica também recaía ao distanciamento construído entre as culturas: dos an-

tropólogos e daqueles que eram considerados “objetos” de estudo, impossibilitando um “verdadeiro” conhecimento sobre estes. O que requereria uma postura reflexiva acerca dessa relação e, principalmente, acerca de si mesmos⁴³.

Segundo Caldeira (1988, p. 140 e 141), as alternativas indicadas a tais situações são predominantemente textuais. Isto é, continua a autora, não dizem respeito ao contexto político em que ocorre, à própria cultura ou às culturas de países “subdesenvolvidos” ou “em desenvolvimento” que continua a pesquisar. Sugerem, principalmente, a busca por um novo modo de escrever sobre tais culturas, em que seja assumida uma posição consciente, enquanto antropólogo, dos pensamentos e procedimentos. Do mesmo modo, propõem romper com a separação entre as culturas (no sentido de separação entre observador e observado, com suas respectivas culturas) e com as reescritas totalizantes das mesmas.

Nesse sentido, apontam, diferentemente de Geertz, que etnografia não deve servir à interpretação de uma cultura, mas deve ser plurivocal e polifônica, isto é, deve ser capaz de expressar as trocas entre vozes e perspectivas diversas. Segundo Clifford (1983, p. 133),

Um modelo discursivo da prática etnográfica confere proeminência à intersubjetividade de toda fala e ao seu contexto performativo imediato. [...] O trabalho de campo é composto significativamente de eventos linguagem; mas a linguagem, nas palavras de Bakhtin, “está na fronteira entre uma pessoa e outra. A palavra, na linguagem, é metade da outra pessoa”. [...] As palavras da escrita etnográfica, então, não podem ser construídas como monólogos, como uma afirmação da autoridade sobre, ou interpretação de uma realidade abstrata ou textualizada. A linguagem da etnografia é permeada de outras subjetividades e de tonalidades contextualmente específicas; pois toda linguagem, na visão de Bakhtin, é “uma concreta concepção heteróglota do mundo” [tradução minha].

Caldeira elenca (1988, p. 141) diversos modos de fazer “isso” funcionar: “citações de depoimentos, autoria coletiva, ‘dar voz ao povo’ ou o que mais se possa imaginar”. A questão principal seria conseguir uma “autoria polifônica” (CLIFFORD, 1983, p. 142), na qual a voz do antropólogo se diluísse no texto em

⁴³ Foi nesta/a partir desta conjuntura em que a antropóloga Strathern (2013 [1987]) desenvolveu sua ideia de “ficção persuasiva” para descrever a ação textual – que variaria de acordo com o con-texto e com a noção de con-texto adotada – dos antropólogos de criar narrativas (estratégias narrativas) sobre a experiência entre os “Outros”. Frequentemente a autora também abordou e aborda questões sobre autorreflexão em antropologia. Assim, pode-se dizer que diversas de suas ideias nasceram nesse âmbito, mas se desenvolveram para outras direções, principalmente a partir da crítica feminista aos pós-modernistas. De qualquer forma, essa não é a ênfase do presente trabalho.

igualdade com as demais vozes que, comumente, são expressas univocamente por aquela.

Finalmente, pode-se afirmar que, em última instância, as críticas desenvolvidas por tais autores implicam numa mudança na própria ideia de cultura, conforme aponta Clifford (1986, p. 15) e reitera Caldeira (1988, p. 142).

[O princípio da produção textual dialógica] situa as interpretações culturais em diferentes contextos intercambiáveis e obriga os escritores a encontrar diversas maneiras de apresentar realidades, que são de fato negociadas, como inter-subjetivas, cheias de poder e incongruentes. Nesta visão, "cultura" é sempre algo relacional, uma inscrição de processos comunicativos que existem, historicamente, entre sujeitos em relações de poder.

Diversos desses autores, reunidos sob o título de “antropólogos críticos” ou “pós-modernos”, também falaram sobre arte em alguns de seus escritos (CLIFFORD, 1981, 1988, 1998 [1994]; MARCUS e FISCHER, 1986; MARCUS e MYERS, 1995; MORPHY, 1994; MORPHY e ELLIOTT, 1997; MORPHY e PERKINS, 2006). De modo geral, trataram do tema apontando semelhanças entre os dois campos: a antropologia e a arte. Aqui enfatizarei apenas dois pontos dessas discussões: o Surrealismo⁴⁴ etnográfico e a ideia de estética como categoria transcultural, pois são temas debatidos pelo autor destacado neste trabalho, Alfred Gell.

Do mesmo modo que alguns de seus colegas, Clifford (1981, 1988, 1998 [1994]) tratou das aproximações entre a antropologia e as artes no início século XX. Mais especificamente, apontou a relação de interdependência e simultaneidade da institucionalização disciplinar daquela com a constituição da arte moderna, especialmente do movimento artístico-cultural surrealista. Antes, porém, cabe retomar brevemente alguns pontos tratados nas primeiras subseções deste capítulo.

Como dito, durante o século XIX, a dicotomia epistemológica arte/artefato (em paridade com as dicotomias cultura/natureza, complexo/simples etc.) era utilizada, dentre outras coisas, para classificar, delimitar e distribuir comparativamente os “nossos” objetos e os objetos dos “Outros” entre, respectivamente, ins-

⁴⁴ A importância desse movimento artístico-cultural também pode ser observada em momentos anteriores da antropologia. Por exemplo, pode-se observar sua influência (principalmente a partir do surrealista Max Ernst, 1891-1976) em Lévi-Strauss (1983), quando este destituiu o pensamento de uma racionalidade pura, dotando-o também e, determinantemente, de uma dimensão sensorial e perceptiva.

tituições e categorias dedicadas a Belas Artes, por um lado; e, por outro, instituições e categorias dedicadas à cultura material “utilitária”. Em um outro momento, muito próximo e como exceção à regra, alguns objetos provenientes de tais sociedades “primitivas” passaram à categoria de arte por sua excepcionalidade técnica ou caráter extravagante. Tal entrada que, atualmente, é questionada pelo caráter etnocêntrico de seus critérios de classificação, permitiu, segundo Cesarino (2017, p. 2) o desenvolvimento de “projetos institucionais e discursos estéticos alternativos à concepção clássica de arte”, contribuindo para a “reformulação da antropologia” e para o “realinhamento da proposta estética ocidental”, com as experiências artístico-sociais modernistas (o Cubismo e o Surrealismo, por exemplo).

Nesse sentido, Clifford (1988, p. 124 e 125) argumenta que a Paris do início do século XX, com o *Musée du Trocadéro*⁴⁵ e as coleções etnográficas, formaram o ambiente favorável a uma série de subversões sociais, artísticas e antropológicas mutuamente implicadas. Subversões que marcariam à fragmentação e à justaposição de valores culturais da época: o espírito crítico, a desfamiliarização e o estranhamento do real, o rebaixamento dos modelos clássicos; tanto com as andanças⁴⁶ dos surrealistas, como com o trabalho de campo antropológico que passava então a vigorar. Assim, se a antropologia concedera ao Surrealismo a alteridade necessária para se opor aos cânones artísticos, através da entrada de novos objetos à categoria; a maneira de fazer etnografia nos anos 1920 poderia ser, então, entendida como a concretização da crítica surrealista da sociedade. Por isso, Clifford (1988, p. 124 e 125) entende que, do Surrealismo, teria se constituído o relativismo cultural, enquanto uma modo distinto (e

⁴⁵ O *Musée du Trocadéro* foi fundado por volta de 1878, a partir das coleções de diversos gabinetes de curiosidades e do Gabinete Real, com acervos reunidos desde o século XVI. O *Musée de l'Homme* o substituiu em 1937, em ocasião da Exposição Universal. Informações disponíveis em: <<http://www.kabulmagazine.com/museo-come-forma-simbolica-del-mondo-trocadero-musee-de-homme/>> e <https://pt.wikipedia.org/wiki/Museu_do_Homem>. Em 2006, por sua vez, alguns objetos deste Museu passam para o, então, recém inaugurado *Musée du Quai Branly là où dialoguent les cultures*, destinado à reunião das artes étnicas ou tribais. Segundo Cesarino (2017, p. 2), essa mudança marca a sucessão do paradigma científico-acadêmico para um estético-espetacular. Se antes as obras eram submetidas ao olhar classificatório científico, passaram então à encenação exótica do primitivo de apelo turístico (os “primeiros”, “primeiros homens” etc.), distinto daquele inventado pelos modernistas para ruptura e transgressão. Para uma avaliação crítica da fundação deste Museu, indico a leitura da introdução do artigo de Lagrou (2008).

⁴⁶ Embora os surrealistas prescrevessem a viagem como possibilidade de abertura para o mundo (LAGROU, p, 223), segundo o antropólogo francês Jean Jamin (1996, p. 48 e 49 apud LAGROU, 2008, p. 223), “o *dépaysement* procurado era sobretudo interior. Os surrealistas eram mais *flâneurs* e caminhantes do que propriamente viajantes”.

necessário) de se fazer etnografia em relação à técnica empírica de pesquisa que fundamentara, até início do século XX, a etnologia francesa, a antropologia social e a antropologia cultural estadunidense.

E Clifford (1981) vai mais além. Entendendo o Surrealismo como uma ação, não como uma doutrina (cf. propõe o surrealista francês André Breton, 1896-1966), o antropólogo estadunidense aponta que essa “atitude” não pode ser entendida apenas como uma expressão da mentalidade e dos objetivos específicos de um determinado grupo (majoritariamente jovens parisienses ou que viviam em Paris), num determinado contexto espaçotemporal (Paris do início do século XX, pós Primeira Guerra Mundial). Mas deve sim, ser concebida, como um estado de espírito crítico inspirador do modernismo e que, justamente por ter caráter atemporal e paradigmático, pode ser e é retomado pelos antropólogos pós-modernos que compartilham de uma postura crítica.

De maneira mais genérica, em seu artigo sobre as relações entre a arte do Outro com o movimento surrealista e na atualidade, Lagrou (2008, p. 226 a 229) elenca três chaves de leitura sobre como interpretar tais relações no que diz respeito ao Surrealismo. A primeira, conformada à ideia de Breton, que “igualava a função dos objetos à dos sonhos e à do encontro fortuito: o inesperado pode destravar o inconsciente, libertando a criatividade artística de obstruções provindas de ‘escrúpulos emocionais’ ou da razão pura”. Nesse sentido, o objeto selvagem pertenceria “ao mundo que está lá como ‘uma grande reserva contra a qual se pode traçar as operações do inconsciente’”. A segunda, elaborada pelo historiador de arte suíço Reinhold Hohl (1926-2014), faz referência “à clássica tese da influência formal da arte de outros povos na procura de soluções pelos artistas modernistas de problemas de forma”, isto é, os objetos criados por outros povos poderiam ser usados como “catálogo de formas a inspirar o artista”. A terceira, por seu turno, diz respeito à genuína atração dos surrealistas pelos modos de vida e, principalmente, “pela relação com a vida do espírito manifestada por outros povos em fenômenos como o transe e as experiências visionárias típicas de determinados tipos de xamanismo”, como estudado pelos escritores/antropólogos franceses de inspiração surrealista (Georges Bataille, 1897-1962; e, Michel Leiris, 1901-1990, por exemplo) e artistas surrealistas (como o alemão Max Ernst, 1891-1976).

Ainda conforme Lagrou a abordagem formalista foi a que fundamentou a exposição polêmica “*Primitivism in 20th Century Art*”, organizada pelo estudioso de arte estadunidense William Rubin (1927-2006), que ocorreu em 1984 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Segundo a autora, a ideia de uma reunião de objetos de outras sociedades como fonte de inspiração para os artistas ocidentais, é bem ilustrado no catálogo da exibição: “imagens de obras de artistas anônimos de várias regiões do mundo são justapostas a imagens de obras específicas de grandes mestres para mostrar o quanto estes últimos estudaram as artes do ultramar para revolucionar a arte acadêmica” (LAGROU, 2008, p. 226).

A exposição foi criticada por alguns antropólogos, como os estadunidenses Clifford (1988, 1998 [1994]) e Sally Price (2001 [1989]), principalmente pelo caráter autocêntrico de abordar a relação entre os objetos de outras sociedades e os artistas ocidentais. Como consequência a tal caráter, ambos os autores questionam o caráter “convencional”, “repetitivo” conceber tal relação, assim como, o modo como os objetos dos “Outros” são representados (frequentemente de maneira genérica, a-histórica e anônima). Sobre o primeiro ponto, os surrealistas - informam Clifford (1988), Price (2001 [1989]) e reitera Lagrou (2003, 2008) –, já tinham tanto exposto obras modernas e objetos “selvagens”, quanto colocado ambos em condição de igualdade através de justaposições em publicações e exposições.

Ao criticar a maneira genérica, a-histórica e anônima como tais objetos foram tratados em tal exposição, Price (2001 [1989]) questiona as considerações preliminares sobre supostas qualidades inerentes e universais que objetos devem ter para ascender à categoria arte. Equívoco constatável na falta de consulta aos produtores dos objetos assim classificados, tanto no que se refere aos seus próprios critérios estéticos, às suas avaliações e percepções. Ao contrário, para serem considerados obras de arte – no contexto de tal exposição e em muitos outros – tais objetos precisaram ser destituídos de sua autoria, sendo diluídos no anonimato, na atemporalidade e na universalidade.

Como contraponto, a autora que, ainda assim defende a participação das artes não-ocidentais em exposições de arte, salienta que tal participação deve ser condicionada à construção de condições equânimes às das artes ocidentais. Isto é, por um lado, através do estudo da produção de artistas indígenas e, mais

importante, de seu próprio discurso estético (dos critérios particulares e próprios dos indivíduos que produzem e recebem tais objetos) acordados aos valores de suas culturas; e, por outro lado, pela identificação do artista ou artistas, dos estilos locais e da análise histórica de produção dos mesmos. Ou seja, ainda que “condene” o uso indistinto da categoria estética, a autora ainda a concebe como categoria válida para pesquisas na área, quando consideradas as condicionantes culturais específicas.

Em sentido similar, mas em contexto diverso, os antropólogos ingleses Howard Morphy e Jeremy Coote também concordam com o uso de tal categoria. Em um debate sobre a possibilidade de aplicação transcultural do conceito de estética, ocorrido em 1993 na Universidade de Manchester e publicado posteriormente sob organização do antropólogo britânico Tim Ingold (1996), Morphy e Coote – que já haviam defendido sua posição em outros momentos (COOTE, 1992; MORPHY, 1994) – apresentam seu argumento favoravelmente. Para esses autores, os estímulos sensoriais e a apreciação qualitativa deles advinda, constituem uma capacidade intrínseca e universal humana. Por isso, negar tal habilidade significaria excluir, de uma parte essencial e inerente da condição humana, parcela da humanidade.

Em outra direção, o antropólogo britânico Peter Gow e a antropóloga estadunidense Joanna Overing (outros arguidores do mesmo debate) negaram a aplicabilidade transcultural da categoria, haja visto as origens histórico-culturais específicas do conceito. O primeiro, empregando reflexões feitas por Bourdieu, em “*La Distinction*” (1979), concebe a localização da estética Ocidental no pensamento kantiano, sua necessária condição discriminatória (por ser um julgamento) e, por isso não-universal. Para o pensador francês e, por conseguinte, para o antropólogo britânico que a pressupõe, 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”, mas “aprendidas e incorporadas através de longo processo de exposição e aquisição do *habitus* específico da sociedade em questão”. Overing, por sua vez, entende que em sociedades não-ocidentais (tomando como parâmetro a pesquisa feita entre os Piaroa), a admiração não recai sobre uma área específica da vida. A apreciação do belo e da criatividade englobam diferentes atividades humanas oriundas de todas as áreas de produção da sociabilidade (como a

procriação e processos produtivos cotidianos). Por isso, o conceito não pode ser generalizado. Tomando os argumentos contrários como válidos, os espectadores decidem em direção à inaplicabilidade transcultural da categoria “estética”.

Por fim, a partir e sobre as discussões feitas nesta subseção, pode-se delinear, em linhas muitíssimo gerais, que os partícipes da antropologia social britânica tendem a adotar uma postura contrária à transculturalidade do conceito; já os antropólogos culturais estadunidenses, uma postura favorável. Para Lagrou (2003, p. 109 e 110), os primeiros reclamariam o direito à *diferença*, enquanto os segundos, à *igualdade* na diferença. Em outras palavras, o debate no meio europeu estaria centrado na dimensão conceitual e na reflexão sobre as possibilidades de se conhecer o “Outro” e, por conseguinte, suas produções. No debate estadunidense, por sua vez, as preocupações seriam majoritariamente sobre as implicações político-práticas da relação entre “Nós” e os “Outros” e, conseqüentemente, em como incorporar objetos de diferentes contextos no campo específico da estética “metropolitana”. Entendo que a perspectiva de Gell situa-se entre as duas posturas.

2. Esboços para uma teoria *antropológica* da arte: antecedentes e preparações da teoria do nexo da arte de Alfred Gell

Neste capítulo, elucidado, em dois momentos, os contornos da obra de Alfred Gell, especificamente sobre sua proposição de uma *antropologia* da arte. Na primeira subseção, teço alguns comentários biográficos atrelados a algumas influências teóricas marcantes. Na segunda subseção, trato daquilo que sua proposta não é, a partir do contraponto que o autor estabelece com algumas abordagens elencadas em seus primeiros trabalhos sobre arte e na primeira parte de sua obra-prima (principalmente a crítica ao estetismo e à diferenciação entre arte/artefato).

2.1. Antecedentes, “acidentes” e outros eventos biográficos

Apesar de o objeto deste trabalho não ser, especificamente, a vida e a obra de Alfred Gell, o é sobre uma relação que envolve parcialmente esses elementos. Uma relação entre parte de sua obra (particularmente àquela que trata da temática “arte”) e trechos da história da teoria antropológica (dos quais enfatizo a maneira como o tema em questão vem sendo abordado). E, por entender que as obras (enquanto conjunto de artigos e livros escritos) se originam de ideias, sentimentos e escolhas e estas, majoritariamente, de pessoas, entendi como pertinente citar alguns eventos biográficos sobre a “pessoa” que aqui se mostra central. Em última instância, proponho um momento de humanização do autor de uma ideia que foi repetida tantas vezes que o ultrapassou, de uma ideia que se reificou, ou, em suas palavras tornou-se “agente”, um índice de quem a “criou” e para quem/o que a direcionou. Proponho, assim, um momento de retorno.

Claro que, segundo ele mesmo (GELL, 2018 [1997], p. 342), decifrar a obra de alguém é tarefa praticamente inalcançável, já que “a maior parte dos processos cognitivos da mente consiste em experiências privadas inacessíveis, que deixam apenas alguns vestígios indecifráveis, sobretudo quando consideramos toda uma trajetória biográfica”. Para acentuar ainda mais a inacessibilidade, também se deve considerar, como afirma a antropóloga e musicista britânica Georgina Born (2013, p. 130), que “todos nós temos nosso próprio Alfred Gell”.

Por isso, me limitei – por um ou pelo outro motivo – a encontrar apenas algumas pistas de sua existência (e diga-se, praticamente inexistentes em língua portuguesa), tal qual faria um de seus personagens favoritos, Sherlock Holmes (HIRSCH, 1999; MACFARLANE, 2003)⁴⁷.

Alfred Gell nasceu em 12 de junho de 1945 como “Antony Francis” Gell e fora “renomeado” ainda quando jovem por seus colegas de escola (MACFARLANE, 2003). Filho do professor imunologista Alfred Gell e da artista amadora Susan Gell, Alfred Gell (2006 [1999], p. 7; MACFARLANE, 2003) frequentemente descrevia a si mesmo como descendente de burgueses: “oficiais coloniais, soldados e até mesmos bispos”. E, daí, sua dificuldade em aderir, teórica⁴⁸ e pragmaticamente, ao movimento de esquerda, anticolonialista e de base marxista então em vigor:

[...] eu não tinha inclinações de esquerda e nunca acreditei que a antropologia fosse uma força capaz de definir os direitos ou desfazer os efeitos do colonialismo. [...] Nunca tive a menor sensação de que poderia ser “engajado” ou “comprometido” ou me identificar com aqueles que estudamos, mesmo porque minha renda de classe média – meu salário acadêmico – sempre fosse muito maior e me custasse tanto menos suor para obter [...]. Eu nunca entendi como burgueses como eu, podem se considerar aliados de classe com os camponeses do terceiro mundo, pois me parece que todos nós estamos apenas andando e respirando exemplos dos resultados de sua exploração (GELL, 2006 [1999], p. 7).

Talvez ele não visse coerência em ser um anticolonialista, entendendo tal atitude como hipocrisia (MACFARLANE, 2003)⁴⁹.

Além da ascendência burguesa, o autor herdara outras características de seus ancestrais mais próximos: o gosto pelo desenho. Ambos os seus pais desenhavam, mas ele descreve mais detidamente a influência que sua mãe teve pelo seu próprio interesse por essa prática (GELL, 2006 [1999], p. 26 e 27, nota 14). Quanto à sua própria experiência, relembra que quando criança reproduzia

⁴⁷ Como mencionado por um de seus colegas, o antropólogo e historiador britânico Christopher Pinney, no Memorial em sua homenagem realizado pela *London School of Economics* (LSE) em 1997, reforçado por seu amigo, o também antropólogo britânico, Eric Hirsch (1999), no Obituário que escrevera para o periódico “*American Anthropologist*” e comentado em outro Obituário, feito pelo antropólogo e historiador britânico Alan MacFarlane (2003), para o periódico “*Proceedings of the British Academy*”. Além dessas fontes, as informações desta Nota foram obtidas na “*Introduction: Notes on Seminar Culture and Some Other Influences*” escrita por ele mesmo para o livro-coletânea de artigos “*The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*” (2006 [1999]), mas editado (inclusive a referida “*Introduction*”..., que conta com notas de uma conversa entre Gell e o editor em janeiro de 1997) e publicado postumamente pelo mencionado amigo Eric Hirsch. Como o material está em inglês, todas as traduções aqui apresentadas são minhas.

⁴⁸ Mencionarei brevemente sua influência teórica marxista mais adiante, manifestada especificamente na figura de Bourdieu.

⁴⁹ Embora eu discorde firmemente de seu ponto de vista, acredito que o autor teve a “melhor das intenções” ao se manifestar assim.

diversas fotos e que, num dado momento, se interessou por incessantemente desenhar *vikings* (Idem, ibidem, p. 26 e 27, nota 14). De todo o modo, ele conta: “eu sempre desenhei e pintei (ambos os meus pais eram habilidosos artistas), assim, para mim, a dimensão gráfica da expressão é tão natural – provavelmente mais natural – quanto a escrita” (Idem, ibidem, p. 8 e 9). Daí a importância conferida à dimensão visual e às imagens como meios de conhecer e comunicar o mundo (e, posteriormente, à escrita sobre arte).

Gell (2006 [1999], p. 9) relatou que escrevia a partir das figuras que via em sua mente: “os diagramas vêm primeiro e o texto depois”. Para a escrita de artigos, descreveu, começava primeiro com uma imagem, ainda que o artigo não pedisse nenhum diagrama específico. “O ato de construir um artigo a partir de uma costura imaginável da vida, principalmente, como uma imagem visual [...] é significativo”. Por isso, continua Gell (2006 [1999], p. 11), afirmando que pensa “habitualmente em termos de imagens e de trazer imagens às coisas”.

Da mesma maneira, tinha muito interesse em diagramas e representações visuais em antropologia⁵⁰ (MACFARLANE, 2003), admirando seu potencial esclarecedor sob o texto (GELL, 2006 [1999], p. 10). Afinal,

dizem que 95% das informações que usamos são originalmente derivadas de fontes visuais. No entanto, a tarefa da antropologia consiste na produção de textos em forma proposicional. Há uma contradição básica aqui, no sentido de que a antropologia é um negócio muito prolixo, mas seu assunto é – nem sempre, mas frequentemente – processos de cognição ou pensamento das pessoas, ou como as pessoas percebem e entendem o mundo. Se alguém quisesse saber como X percebia e entendia o mundo, teria que saber o que X tinha visto e o que havia feito do que havia visto, em vez de investigar o que pensavam em palavras ou o que poderiam expressar de maneira proposicional (GELL, 2006 [1999], p. 10).

⁵⁰ A importância das imagens e do método diagramático para o autor – além da importância de alguns outros autores – também pode ser observada nos comentários que ele faz (GELL, 2006 [1999], p. 10 e 11) sobre a antropóloga britânica melasenista Marilyn Strathern e o antropólogo culturalista estadunidense, também melasenista, Roy Wagner (1938-2018). Por exemplo, seu ensaio “*Strathernograms, or, the semiotics of mixed metaphors*” (2006 [1999 / 1995]), deriva, afirma Gell, de sua “determinação em dominar, finalmente e definitivamente, o famoso, mas difícil, livro de Strathern “*O gênero da dádiva*”, com o qual eu vinha lutando mais ou menos desde que saiu [1988], mas especialmente no verão de 1993-1994. Acho que nunca escrevi nada que exigisse tanto esforço intelectual da minha parte. Ler Strathern, cuja mente funciona de maneira muito diferente da minha, era como fazer um novo trabalho de campo, mas um trabalho de campo em um texto, e não naquela entidade vaga, a “cultura”. Os próprios ‘*Strathernograms*’ são, por assim dizer, os diagramas genealógicos que me parecem sublinhar este texto”. Sobre o método, Gell ainda comenta que “se o método diagramático tem algo a ser dito a seu favor, é que ele tende a se manter mais próximo da característica ecológica real da cognição humana, que não se coloca proposicionalmente, isto é, como um conjunto de proposições verbais, mas como uma série de imagens que são complementadas e sobrepostas por outras imagens e assim por diante - algo que foi, por exemplo, enfatizado por Roy Wagner. Habitualmente, penso em termos de imagens, e em trazer imagens às coisas, e em termos de gráficos, como ‘*Strathernograms*’. Parece-me que, sempre que as relações sociais do tipo Strathern são manifestadas, o são como imagens de um tipo ou outro”.

Entendia-se como tímido (GELL, 2006 [1999], p. 4), mas por adentrar desde a graduação no que ele chamou de “cultura de seminário”⁵¹ (GELL, 2006 [1999]), desenvolveu prazer e aptidão em lecionar e apresentar-se. Durante sua graduação em arqueologia e antropologia em Cambridge (por volta de 1966), foi aluno do antropólogo britânico Meyer Fortes (1906-1983) que ensinava aos seus alunos através de seminários, durante os quais os estudantes deveriam apresentar trabalhos com duração de 30 a 45 minutos (GELL, 2006 [1999], p. 3 e 4). Sobre isso, Gell também comenta que, por causa de sua apresentação sobre um texto particularmente difícil sobre parentesco, descobrira que, apesar da timidez, possuía certa habilidade em falar em público: tanto no que diz respeito à eficiência da explanação, quanto ao carisma.

Ainda sobre sua graduação, Gell conta sobre suas outras influências iniciais. Ele menciona, por exemplo, a importância que o antropólogo britânico Andrew Strathern⁵² teve como incentivador para suas pesquisas na Melanésia⁵³, onde fizera seu primeiro grande trabalho de campo (especificamente entre os Umeda na Papua-Nova Guiné). Mas, embora gostasse muito desse professor, tinha em Edmund Leach (1910-1989) a seu intelectual de referência:

[...] devo dizer que Leach foi provavelmente o antropólogo que mais me influenciou durante meus estágios iniciais. Minha visão da graduação em antropologia era simples e dualista. Lévi-Strauss era Deus, Leach seu vigário na Terra, e Meyer Fortes, tenho vergonha de dizer, era o Satanista funcionalista, a quem nós, estruturalistas⁵⁴, desprezamos e ridicularizamos. (GELL, 2006 [1999], p. 4)

⁵¹ A “*Introduction...*” escrita por Gell, em 1997, e publicada postumamente por Hirsch, em 1999, começa tratando desse assunto: a “cultura de seminário” e, em particular, a cultura de seminário de estilo britânico. Como ele comenta, “o seminário de antropologia no estilo britânico é uma instituição peculiar, com regras próprias” (2006 [1999], p. 1), cujo ponto principal é que “o seminário é uma ocasião social, um jogo, uma troca, uma provação, uma iniciação” (200 [1999], p. 2).

⁵² Ex-companheiro da notória antropóloga melanesianista acima mencionada, Marilyn Strathern.

⁵³ A Melanésia é um lugar “conhecido” entre os antropólogos. Principalmente após o trabalho de campo realizado por Malinowski nas Ilhas Trobriand, em Papua-Nova Guiné. Tal monografia inaugurou uma tradição de estudos melanésios bem difundidos na área, principalmente a partir dos anos 1970 e 1980. Apesar de conhecido, é um lugar que, geograficamente (e político-territorialmente), causa muitas confusões, especialmente com suas vizinhas, a Polinésia e Micronésia. Nesse sentido, cabe recordar que essas três grandes regiões – compostas, cada uma, por diversas ilhas –, estão localizadas (e isso não necessariamente reflete sua condição político-territorial) na mesma região continental, a Oceania, e na mesma região oceânica, correspondente ao Oceano Pacífico. A Micronésia está localizada a leste das Filipinas e norte da Papua-Nova Guiné. A Polinésia, outra região importante historicamente para a teoria antropológica, localiza-se mais ao Sul do Oceano Pacífico e suas ilhas ou arquipélagos mais conhecidos para a antropologia são: a Nova Zelândia, as Ilhas Samoa, o Tahiti, as Ilhas Cook e o Hawaii. E, finalmente, a Melanésia localiza-se a Oeste do Oceano Pacífico e a Nordeste da Austrália, sendo a Papua-Nova Guiné o país mais conhecido para a antropologia. A Papua Nova Guiné, por sua vez, ocupa o território oriental da ilha de Nova Guiné, cuja outra metade (composta por Papua e Papua Ocidental) faz parte, político-territorialmente, da Indonésia. Gell focalizara seus estudos em duas dessas regiões: Melanésia (mais especificamente, Papua-Nova Guiné, em sua monografia de doutoramento, por volta de 1973-5) e Polinésia (para seu livro sobre tatuagens, publicado em 1993).

⁵⁴ Como ele se auto-concebeu por um tempo.

Em todo caso, Andrew Strathern articulava com o futuro orientador de Gell, o antropólogo Anthony Forge, para uma bolsa para o programa de doutorado (*Doctor of Philosophiae*, PhD ou DPhil) da *London School of Economics* (LSE). Antes, porém, Gell (GELL, 2006 [1999], p. 4 e 5) teve que completar seu “mestrado” em pesquisa (*Master of Philosophiae*, MPhil), no qual as aulas foram conduzidas em formato de seminário, o que serviu de incentivo para sua habilidade então descoberta. Gell também foi admitido no famoso “Seminário de sexta-feira”⁵⁵ da LSE, que ocorre desde a época de Malinowski. Enquanto estava inscrito, os seminários foram conduzidos pelo antropólogo neozelandês Raymond Firth (1901-2002) que, segundo Gell (2006 [1999], p. 5), o fazia da “maneira autocrática mais emocionante”, presumindo que “todos os presentes pudessem comentar de maneira inteligente e seriam solicitados a fazê-lo quando o presidente julgasse adequado”. Por isso “era absolutamente necessário prestar atenção ao artigo e à discussão subsequente sob pena de uma possível humilhação pública”. E Gell foi tão bem nas apresentações que, além de ter sido convidado a ministrar um seminário, ganhou um prêmio⁵⁶ por seu trabalho sobre os Big Men⁵⁷ melanésios, para o qual nunca trabalhara tanto.

Tais eventos, relacionados à “cultura de seminário”, contribuíram fortemente para a constituição de sua personalidade. Tanto, que ele chegou a comentar que seus textos “começaram a vida destinados a serem entregues em voz alta ao público, principalmente em seminários. Eles não são realmente ensaios para ler, mas *scripts* para serem executados” (GELL, 2006 [1999], p. 1). Também mencionou que sempre se orgulhara em “apresentar melhores desempenhos no cenário específico de seminário” e, por isso, sempre trabalhou “em direção a ‘performances’”, mais até do que no “desenvolvimento da teoria antropológica em um sentido mais geral”⁵⁸. Pois, “sempre quis produzir o artigo ‘ideal’

⁵⁵ Para mais informações, consultar a página da LSE sobre seus eventos. Disponível em: <<http://www.lse.ac.uk/anthropology/events>>. Acesso em: novembro 2019.

⁵⁶ O Prêmio Firth de melhor artigo de pós-graduação.

⁵⁷ Nome dado àqueles que ocupam posições de liderança, destaque ou influência em certas comunidades, geralmente entendidas como não possuindo figuras políticas similares às nossas. Muito frequente em etnografias sobre a Melanésia.

⁵⁸ Gell (2006 [1999], p. 8 e 9) comenta que sua preocupação com a noção performativa do texto antropológico difere da preocupação dos americanos, especificamente daqueles ligados a “*Writing Culture*” (muito mais dominada pela produção impressa do texto etnográfico). E que, ao se considerar um “pós-modernista”, refere-se a ser um “pós-modernista antes que o pós-modernismo fosse inventado”, isto é, um “pós-modernista genuíno”: pois não acreditava, como seus colegas, “em ciência, progresso e cumulatividade” (GELL, 2006 [1999], p. 24). Se interessava sim, como será visto a seguir, em reflexões contra-intuitivas (GELL, 2006 [1999], p. 21).

para seminários, para leitura em voz alta”. E, parece, que ele era muito bom nisso, como atesta seu amigo Hirsch (MACFARLANE, 2003).

Gell concluíra seu doutorado na LSE por volta de 1973-5. Sua monografia de conclusão, *Metamorphosis of Cassowaries* (1975), diz respeito a uma análise estruturalista do ritual e da arte entre os Umeda, da Papua-Nova Guiné, com os quais convivera no final dos anos 1960⁵⁹. A partir desse trabalho, é possível esboçar alguns contornos sobre suas primeiras influências que, de algum modo, irão refletir nos caminhos tomados para suas ideias desenvolvidas sobre arte.

Sobre sua monografia, ele reconheceu (GELL, 2006 [1999], p. 6 e 7) a influência que Leach e Lévi-Strauss tiveram teórica e estilisticamente, tanto no texto específico, quanto na sua carreira de modo geral. Para ele, os textos de Leach serviram de modelo para sua escrita desde o início, pois o estilo de prosa deste autor, ainda que muito criticado por sua irregularidade, tem “a virtude suprema de permitir que sua inteligência, sua pura inteligência, surjam plenamente; a ausência de sombreamento, delicadeza e embelezamento, apenas contribuem para esse objetivo central”. Sobre o ensaio de dança Umeda, “*Style and meaning in Umeda Dance*” (GELL, 2006 [1999/1985]), o autor comenta que o artigo se refere, de certa forma, ao modo como foi

introduzido na antropologia por Edmund Leach, porque uma coisa que você notará com a análise da máscara e a análise da dança é que tais análises podem ser feitas através de *rubber sheeting* [(dis)torção]⁶⁰. Leach teve a ideia que você poderia colocar uma estrutura social em *rubber sheeting* e ampliá-la. Bem é basicamente essa ideia. Penso que essa ideia (que vem de *Rethinking Anthropology*) teve um efeito de longo prazo muito, muito poderoso sobre mim, de modo que sempre que encontro dados que parecem suscetíveis a serem mostrados como uma série de distorções e alongamentos, eu automaticamente o faço. (GELL, 2006 [1999], p. 16). [Grifos meus]

⁵⁹ Durante esse período, lembra Hirsch (1999, p. 152), Gell adoecera gravemente em decorrência da malária, sentindo-se muito próximo à morte. Desde esse momento até a sua morte por câncer, 28 anos depois, aos 51 anos de idade, “ele teve a sensação de viver em um período emprestado”.

⁶⁰ Eu não conhecia essa expressão idiomática que, literalmente, significa “folha de borracha”. A partir da análise do contexto e algumas pesquisas entendi como “(dis)torção”, em seu sentido etimológico e óptico (cf. Google). No sentido epistemológico, distorção vem do verbo latino *distorqueo* que evoca a ideia de “voltar de um lado para o outro”. No sentido óptico, refere-se a uma modificação na imagem de um sistema, originada a partir de variações na ampliação. Geograficamente, a expressão parece corresponder (cf. Wikipédia) ao processo pelo qual uma camada é distorcida, permitindo que ela seja unida a outra camada (geográfica) adjacente. De imagens correspondentes, por exemplo. Por isso, tal processo é muitas vezes nomeado de fusão imagem-vetor. Assim, suponho que a ideia de *rubber sheeting* diz respeito, na linguagem antropológica, ao processo de análise de um dado / fenômeno / evento em termos de sua estrutura social: existe aí uma torção, um estiramento do dado; seu tamanho é modificado e há uma fusão entre camadas de análise.

Mas, diferentemente de Leach, Gell (2006 [1999], p. 6) estava mais interessado “na prosa como meio literário”. Tal estilo de prosa, ele continua, adveio de suas leituras de Lévi-Strauss que, em sua perspectiva, possui “uma estilística de prosa muito mais refinada do que Leach”: “o estilo urbano e complicado de Lévi-Strauss me inspirou bastante, e é justo dizer que, no início de minha carreira, eu queria produzir exposições ‘leachianas’ de sagacidade antropológica contundente, envoltas em *gravitas* [seriedade] e suavidade levistraussiana”. Como mencionado, o antropólogo belga fora comparado a Deus por Gell que também afirmou (, p.6): “eu ainda acho que Lévi-Strauss é o maior dos antropólogos, e que ele nunca será superado, por mais que a nossa disciplina continue existindo – seu único rival é Malinowski, um gosto que só adquiri depois”.

Outro aspecto interessante da influência advinda de Lévi-Strauss é o caráter “contra-intuitivo” de suas colocações. Segundo Gell, Lévi-Strauss é um grande mestre do contra-intuitivo: “consegue, como um mágico, através da manipulação dos dados, transformar o que é aparentemente arbitrário em algo que é muito, muito ordenado” (GELL, 2006 [1999], p. 24 e 25). E, continua, o segredo da mágica de Lévi-Strauss é não apenas fazer tudo ficar muito ordenado, mas também fazer “com que seja produtivo”. Isso porque, para Gell, a contra-intuitividade está na base da descoberta, a partir da combinação e observação de padrões não vistos antes. Daí também advém outra importância da e para a “cultura de seminário”: pois esta dependeria muito da busca pelo contra-intuitivo, isto é, de algo que “fará as pessoas sentarem e ouvirem”.

Engraçado pensar que a sua ideia de contra-intuitividade que, por um lado, foi inspirada em Lévi-Strauss, também serviu para criticá-lo (ao menos no concernente à sua abordagem inspirada na linguística estruturalista). Afinal, tal ação, para Gell (MACFARLANE, 2003), não é apenas um desejo de descobrir, mas um desejo de ser subversivo, questionador, inclusive no que diz respeito à linguagem. Ele (GELL, 2006 [1999], p. 21) sempre esteve ao lado da posição de que “a linguagem não é arbitrária”, pois, além de ser contra-intuitiva, tal postura também seria subversiva e questionadora à, então em voga, linguística estrutural⁶¹. Em suas palavras:

[...] o que Malinowski diz em seu apêndice de *Coral Garden* sobre a natureza incorporada da linguagem e o fato de a linguagem não ser

⁶¹Segundo Hirsch (1999, p.153), sua inclinação estruturalista permaneceu durante os anos. O que mudou foi certo contorno assumido por seu estruturalismo.

arbitrária porque é absolutamente absorvida pela textura da interação social, foi muito mais atraente para mim do que a visão saussuriana de linguagem que obviamente constitui uma visão particular da linguística como ciência. [...] sou um funcionalista lingüístico natural e um estruturalista pós-lingüístico, apesar de usar o estruturalismo lingüístico como modelo em minha monografia [...] para a interpretação de sistemas simbólicas. A linguística estrutural é uma maneira excelente de abordar a interpretação das formas simbólicas, mas é uma maneira muito menos viável de discutir a “linguagem como ela é falada” na vida real. A questão complicada se dá sobre as interações lingüísticas (GELL, 2006 [1999], p. 21).

Assim, é notável a influência que tais autores tiveram para Gell, tanto pontualmente (para sua monografia), quanto em geral. Afinal, sua monografia fora escrita como “análise estrutural” (ou melhor, em última instância, anti-estrutural) no estilo de Leach e Lévi-Strauss. Todavia, afirma Gell (Ibidem, p. 7), apesar de aparentar estar na moda quando saiu, o estruturalismo dos anos sessenta estava em declínio. Por isso, continua, prefere acreditar que a atenção dada ao seu trabalho “se deveu mais à sua engenhosidade literária do que à sua mensagem teórica, que na verdade estava bastante desafinada com os tempos”.

Nesse período, a sua influência estrutural fora complementada por outras duas: a fenomenológica e a psicológica. Da teoria social fenomenológica, Gell dedicou-se a ler o filósofo e sociólogo austríaco Alfred Schütz (1899-1959) e o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), principalmente quando estava em campo entre os Muria, em 1969. Conhecendo o primeiro por acaso – por uma ida explorativa à biblioteca da LSE – e, o segundo, por causa de Lévi-Strauss que, por sua vez, dedicara “O pensamento selvagem” (1989 [1962]) ao mencionado fenomenologista francês.

Além desses autores, também há se reconhecer a importância de seu orientador, Anthony Forge, para o Gell desse período. Segundo MacFarlane (2003), Forge se tornara um dos principais teóricos sobre antropologia da arte e, em particular, da arte melanésia. Nesse sentido, não é de se estranhar que Gell (2006 [1999], p. 8) tenha mencionado que, daquele, adquirira “a convicção de que o estudo da arte levanta alguns dos problemas mais interessantes da antropologia”.

Foi Forge também, quem o ajudou com o recrutamento para a *Australian National University* (ANU), em 1974 (HIRSCH, 1999, p. 153), quando, pouco depois de um momento de tranquilidade, se iniciara o período (1977-1984) que ele chamou de “fase desértica” (GELL, 2006 [1999], p. 7 e 8). Nos dez anos que se

seguiram, Gell tentou mudar de objeto de pesquisa e de área etnográfica (MACFARLANE, 2003), concebendo a ideia de uma antropologia do tempo e fazendo um trabalho de campo, ainda que por “acidente”, entre os Muria, na Índia.

Sobre o primeiro ponto, Gell (2006 [1999], p. 7 e 8) afirma que seu esforço teria sido em vão – pois o manuscrito havia sido rejeitado em 1984 –, se não fosse pela publicação de uma versão revisada do livro anos mais tarde, em 1992, como “*The Anthropology of Time*”. Segundo MacFarlane (2003), o livro aborda alguns questionamentos (como o tempo influencia a consciência das pessoas, como as sociedades lidam com o tempo e se o tempo poderia ser considerado um “recurso”), a partir de quatro abordagens teóricas principais (da antropologia simbólica, da psicologia do desenvolvimento, das teorias fenomenológicas e das teorias econômicas do tempo na geografia social), concluindo com a proposição de um modelo cognitivo-social de tempo.

Sobre o segundo ponto, Gell (2006 [1999], p. 12 e 13) relata que a ampliação de sua área etnográfica se deu graças à companhia – inicialmente apenas na condição de marido – feita a sua esposa, a antropóloga Simeran Gell, em um trabalho de campo em 1977-8 entre os Muria Gonds, na Índia. Ele conta que, por tal caráter “acidental”, foi “um trabalho de campo muito, muito bom, sem qualquer bolsa de pesquisa, sem qualquer projeto de pesquisa” e que coletaram “material nos mercados, simplesmente porque o mercado era uma das ocasiões sociais mais interessantes que aconteciam toda semana” (GELL, 2006, [1999], p. 12). Dessa experiência, nasceram, principalmente, dois trabalhos: “*The Market Wheel: symbolic aspects of an Indian Tribal Market*” (2006 [1999 / 1982]) e “*Exalting the king and obstructing the state: a political interpretation of royal ritual in Bastar District, Central Índia*” (2006 [1999 / 1996-7])⁶². O primeiro, assumidamente influenciado pela “briga de galo balinês” de Geertz (de quem irá discordar, posteriormente); e, o segundo, sobre a morte de um Raja, em 1966, e suas implicações em relação a certas categorias constituídas historicamente.

Quanto às inspirações teóricas durante período em que esteve na ANU, Gell comenta que a corrente de pensamento, então em voga, pouco o afetara (MACFARLANE, 2003). O marxismo ressurgente estava em vigor e, por causa

⁶² Este artigo tornou-se base para sua última aparição pública, quando o proferiu durante a Palestra Frazer de Cambridge, em 1996 (MACFARLANE, 2003).

das suas opiniões sobre sua ascendência burguesa e a hipocrisia que seria tomar certa postura, Gell deu pouca importância. Por isso, ele (GELL, 2006 [1999], p. 7) conta que “antes de ler Bourdieu e me reconciliar, fui obrigado a passar mais ou menos uma década me dedicando a estudos não antropológicos, particularmente da filosofia e da psicologia”. Quando, então, resolvera fazê-lo, leu Bourdieu “obsessivamente e com admiração irrestrita por sua habilidade dialética” (GELL, 2006 [1999], p. 8). Assim, durante o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 (entre 1977-1984), a sua influência teórica mais importante foi Bourdieu, como ele admite e inclui outros nomes: “penso em Bourdieu como um dos meus mestres, tanto quanto Leach, Lévi-Strauss e fenomenólogos Schutz, Merleau-Ponty e Husserl” (GELL, 2006 [1999], p. 8).

Em 1979, ainda durante a “fase no deserto”, Gell retornara a LSE como *Reader*⁶³. Mas, apesar de ser um excelente educador, ele nunca foi promovido, com seu consentimento, a Professor durante sua vida. Isso se deu, pois, segundo Hirsch (1999, p. 154), “os encargos administrativos eram tarefas que ele evitava grandemente” e, por isso, continua MacFarlane (2003), ao não se ver desempenhando o papel como deveria, recusou a promoção. De todo o modo, o ambiente da LSE foi revigorante (MACFARLANE, 2003), afinal, havia voltado à “cultura de seminário” que ele tanto estimava. Como ele conta, nessa fase, “a cultura do seminário me sustentava e eu sustentava a cultura do seminário” (GELL, 2006 [1999], p.8).

Dentre estes seminários se encontra a escrita de “*The technology of enchantment and the enchantment of technology*” (escrito em 1984 e publicado, apenas, em 1992), inaugurando o período em que passara a se dedicar aos estudos de antropologia e sociologia da arte (GELL, 2006 [1999], p. 8). MacFarlane (2003) comenta que é “difícil saber exatamente o que o trouxe de volta ao assunto”, que já se esboçava na monografia de conclusão de doutoramento e em alguns artigos posteriores. Segundo ele mesmo (GELL, 2006 [1999], p. 8), estava “fadado a escrever sobre arte por duas razões”: a (mencionada) influência do seu orientador, Antony Forge, que o introduzira ao tema no âmbito antropológico; e, por sua “própria predileção pessoal pela ‘arte’, como uma atividade prazerosa”.

⁶³ No Reino Unido, a gradação da carreira universitária tende a atender a seguinte ordem: *Lecturer*, *Senior Lecturer*, *Reader* e, apenas ao atingir determinada cátedra, *Professor*.

Outros fatores são elencados por Hirsch (1999, p. 154) para retorno ao assunto a partir da década de 1980: como uma leitura mais aprofundada de Malinowski, especificamente de “*Coral gardens and their magics: a study of the methods of tilling the soil and of agricultural rites in the Trobriand Islands*” (1935), e da obra “*The sense of order: a study in the Psychology of Decorative Art*” (1984 [1979]) do historiador de arte austríaco Ernst Gombrich (1909-2001). No primeiro caso, o próprio Gell (2006 [1999], p. 8) conta que começou “a ler Malinowski corretamente, especialmente o *Coral Gardens*, que nem havia aberto antes”. Mencionando, inclusive, a influência que tal leitura teve para seu estilo, tornando sua escrita “simples e mais expressiva”, pois Malinowski seria “um estilista literário supremo cujos textos elegantes (junto com os de Evans-Pritchard) devem ser imitados por todo antropólogo iniciante”. Segundo Hirsch (1999, p. 154), a leitura também exerceu efeitos teóricos: Gell teria sido “capaz de perceber como o estudo de Malinowski sobre a magia da jardinagem poderia ser interpretado como uma forma de tecnologia social que funciona através de meios de encantamento”. Quanto ao segundo caso, Hirsch (1999, p. 154) conta que, em 1984, Gell lera pela primeira vez o mencionado livro de Gombrich, permitindo-lhe “ver claramente a conexão entre os efeitos cognitivos de imagens padronizadas e os processos cognitivos que os informam”.

Tais referências, continua Hirsch (1999, p. 154) impulsionaram Gell a buscar explicações distintas e a emancipar-se do estruturalismo semiótico que o inspirara até então. Nesse contexto, Gell (HIRSCH, 1999, p. 154) coletara amplamente dados sobre obras de arte indígenas e não-indígenas, produzindo seus primeiros trabalhos sobre o tema, como o texto “*The technology of enchantment...*” e o livro “*Wrapping in images: tattooing in Polinesia*” (1993).

Nesse sentido, o primeiro texto, já proposto na década de 1980, marca tanto um rompimento quanto um novo começo. O rompimento com um modelo estruturalista de base linguístico-semiótica que prioriza a comunicação de símbolos (caminho tomado por seu orientador, Anthony Forge); e um novo começo, a partir do interesse por um modelo que valoriza a agência e formas de intencionalidade. Gell (2006 [1999], p. 17) comenta a trajetória que a escrita desse texto representou:

Durante meus anos de graduação e pós-graduação, o grande problema do antropólogo, como em muitos casos até hoje em dia, era o

do significado. Foi o alto período da antropologia semiótica. Os *Elements of Semiology* [1964] de Barthes foram amplamente divulgados e a grande vantagem - no estudo da arte - era que os objetos de arte pudessem ser tratados como textos, pois tinham uma existência física sólida como objetos ao mesmo tempo em que faziam parte da experiência intersubjetiva. E, por causa de sua existência física objetiva – por não pertencerem a uma linguagem natural, mas ao mundo das coisas –, parecia provável, para pessoas como Anthony Forge, que os objetos de arte proporcionassem uma espécie de caminho mais legítimo para um tipo de significado mais básico, mais fundamental, do que do significado linguístico, porque não eram tão dependentes das características especiais dos códigos linguísticos em sua horrível gramaticalidade. [...] Assim, parecia que os objetos de arte poderiam fornecer uma excelente cobaia, por assim dizer, para discussões de significado, desde que se supusesse que os objetos de arte tivessem significado e que a produção e circulação de objetos de arte fossem atos sociais que, por sua vez, foram considerados como prováveis de ter significado. [...] Como você pode ver nos meus trabalhos posteriores, não estou convencido – não acho que o significado seja uma propriedade essencial possuída pelas obras de arte. O significado era o problema de Forge. Foi o meu, na medida em que fui ensinado por Anthony e fui apresentado ao assunto através do estudo do significado. Qualquer um pode ver que *Metamorphosis* [sua monografia de doutoramento] é sobre significado. Mas não vejo mais as coisas nesses termos. [...] abandonei o modelo semiótico em favor de uma visão mais psicológica e não linguística da vertigem religiosa, que me representava tentando me afastar desse tipo de idéias formativas que eu havia passado tanto tempo antes. E o artigo *The technology of enchantment...* foi importante, pois levou adiante o processo de emancipação da noção de modelos de significado sócio-linguísticos.

Antecipando o que será visto nas seções seguintes, a análise semiótica, para Gell (2006 [1999], p. 17 e 18), tem um problema de incorporação na vida social. Problema que ele tentou resolver ao pensar no encantamento como uma forma de tecnologia social. Sua ideia era, com isso, encontrar um modo de manter o “aspecto absolutamente significativo da obra de arte como algo que tem um poderoso efeito cognitivo no espectador e, também, como algo produzido por um processo cognitivo muito potente do criador”. Nesse sentido, ele (Idem, ibidem, p. 18) visualizou um modo de ligar o aspecto significativo à eficácia social da arte, ao relacionar a constatação da existência de diversas maneiras de “produzir e consumir arte” (isto é, de intencionalidade) – que, muitas vezes, “parecem não ser do interesse próprio do agente ou paciente imediato⁶⁴” – à noção de Bourdieu de sistema social “como um conjunto de relações sociais auto-regulado e auto-suficiente, mediado por desempenhos cognitivos, cuja importância final a longo prazo, o agente pode não ser autoconsciente”.

⁶⁴ Termos elucidados no terceiro capítulo deste trabalho.

Outra obra que emergiu nesse contexto, foi seu livro sobre tatuagens polinésias: *Wrapping in images: tattooing in Polinesia* (1993). Segundo Hirsch (1999, p. 154), da mesma maneira que em outras “obras de arte”, “a tatuagem fazia parte de complexos institucionais e, simultaneamente, parte das operações cognitivas: Alfred identificou [...] o poder geral das tatuagens de ‘pegar’ [no sentido de prender atenção, de captar o espectador] quando são localmente interpretadas sintomaticamente a formas institucionais específicas”.

O autor desenvolve suas ideias sobre assunto em outros textos. Dentre eles, os mais reconhecidos são: o ensaio “*On Coote’s “Marvels of everyday vision”* (apresentado originalmente em 1993 e publicado apenas em 1995)⁶⁵, “*Vogel’s net: traps as artworks and artworks as a traps*”⁶⁶. (1996) e sua obra-prima, “*Art and agency: an Anthropological Theory*”⁶⁷ (publicado postumamente em 1998). O primeiro, diz respeito a uma crítica acerca da possibilidade de transculturalidade da categoria “estética” elaborada por Coote (e Morphy); o segundo, trata de vários aspectos do tema “a natureza da obra de arte, a armadilha [de caça Zande] e o que há de errado com a antropologia da arte” (GELL, 2006 [1999], p. 18); e, finalmente, sua obra-prima, resultado do amadurecimento de sua proposta teórico-metodológica de uma “adequada” antropologia da arte.

⁶⁵ “*On Coote’s ‘Marvels of everyday vision’*” é uma resposta à abordagem transcultural da categoria “estética” proposta por Coote (1992) e reiterada por Coote e Morphy no debate que aconteceu em 1993 na Universidade de Manchester (posteriormente publicado sob edição de Ingold, em 1996) – como mencionado no final do capítulo anterior. Segundo Gell (1995; 2006 [1999]), p. 19 e 20), Coote teria afirmado que todas as pessoas em todos os lugares teriam uma estética básica culturalmente pertinente e particular. Isto é, as predileções estéticas variariam conforme à cultura na qual se pertence. De tal estética, adviriam as preferências e, a partir destas, as pessoas teriam sob sua estima um conjunto de objetos de valor inestimável na visão cotidiana: as maravilhas da visão cotidiana. Tais objetos, continua Gell descrevendo o argumento de Coote, não seriam valorizados necessariamente por sua acuidade técnica, isto é, por serem artefatos bem feitos, mas por terem certa “aura” que os distingue, tornando-os tais “maravilhas”. Para Coote, a antropologia da arte teria sido “contida” ao longo do tempo, porque se dedicara aos objetos de arte ao invés de objetos com valor estético (artefatos ou não). Gell (GELL, 2006 [1999], p. 19 e 20) discorda dessa perspectiva, afirmando que uma estética visual universal, ainda que plural, é um mito que nunca poderia se realizar, pois razões estéticas seriam indissociáveis de razões práticas. Ou seja, a análise antropológica da arte, para ele, não deveria recair sob objetos com valor estético, mas objetos de arte em seu sentido mais pragmático: como algo que emerge do contexto de interação social, que fascina e que exerce algum tipo de poder, como propriedades cognitivas. Entretanto, tais fascínio e poder, seriam distintos da ideia de beleza, comumente vinculada à estética. Por exemplo, não é porque uma coisa é linda que se escreve sobre ela, mas porque ela ocupa um lugar pragmático na vida de alguém que se escreve sobre ela e, por isso, tal coisa é linda. Em suma, razões estéticas são indissociáveis de razões práticas: uma antropologia da estética é, necessariamente, uma antropologia da arte e dos objetos que compõem as interações sociais. Optei por não incluir esse texto na subseção seguinte, pois necessitaria apresentar com mais minúcia (e recorrendo diretamente à fonte) o argumento do autor criticado. Nesse sentido, a crítica à transculturalidade da categoria estética será abarcada pela apresentação do primeiro capítulo do “*Art and agency...*”, no qual ele revisa de maneira mais elaborada algumas de suas críticas.

⁶⁶ Que, juntamente com “*The technology of enchantment...*”, terá sua proposta teórica mais bem analisada na subseção seguinte.

⁶⁷ Será analisado na última subseção deste capítulo.

Para os fins propostos nessa subseção de introdução ao autor, resta ainda mencionar sobre tais textos, a influência (pois até então tenho mapeado algumas delas) do artista plástico francês Marcel Duchamp (1887-1968) e do crítico e filósofo da arte estadunidense Arthur Danto (1924-2013), para o pensamento de Gell. Segundo o antropólogo (GELL, 2006 [1999], p. 18), o artigo “A rede de Vogel...”, “faz um apelo para que a cultura material das pessoas não ocidentais seja vista como avançada e espirituosa – como a arte de Duchamp – em vez de primitiva e bárbara”. A referência a esse artista plástico, considerado por muitos como “subversivo” às regras da arte tradicional a partir da valorização de objetos cotidianos (como mictórios e rodas de bicicleta), diz respeito precisamente ao questionamento da definição conservadora de objeto de arte que a antropologia da arte então empregava. Uma definição ainda situada no século XIX, conservadora e reacionária à contemporânea noção de arte proveniente da arte conceitual duchampiana, muito mais adequada aos propósitos de uma “antropologia da arte” que se queira com maior alcance. Sobre Danto, tecerei alguns comentários na próxima subseção⁶⁸ ao tratar do artigo “A rede de Vogel...”.

Por fim, achei interessante retomar, resumidamente, a conclusão que MacFarlane (2003) elaborou no obituário que escreveu, trazendo alguns aspectos contraditórios da personalidade do antropólogo em questão... precisamente por ser, inegavelmente, criativa. MacFarlane, que traça esse perfil reunindo comentários de outros obituários e fontes diversas, aponta que Gell, esse antropólogo que falecera prematuramente de câncer aos 51 anos de idade em 1997, era, ao mesmo tempo, romântico e inflexivelmente racionalista; inteligentíssimo e perspicaz quanto ao saber antropológico acumulado, mas simultaneamente contrário à formulação de um sistema de pensamento; tímido e introspectivo, ao mesmo tempo em que adorava se apresentar em seminários; um burguês confesso, que gostava de viver da maneira mais simples possível; amante das artes ocidentais, mas que propusera uma antropologia da arte baseada no filistinismo⁶⁹ metodológico em relação a essas mesmas artes; alguém que valorizava a clareza e a

⁶⁸ Fiz o mesmo com Mauss que, evidentemente, exerceu grande influência no pensamento de Gell e, sobre o qual, o próprio autor comenta no primeiro capítulo da sua obra-prima, como se verá a seguir.

⁶⁹ Como ele (GELL, 2006 [1999], p. 16 e 17) apontou: “eu não sou realmente um filisteu, ou um promotor do filistinismo, como alguns aparentemente supuseram. Defendo apenas o ‘filistinismo metodológico’ como um dispositivo analítico, a fim de afastar o estudo antropológico de obras de arte do abraço encharcado da estética filosófica. Eu, pessoalmente, sou um esteta praticante, nunca mais feliz do que diante das grandes obras-primas da arte”.

simplicidade do estilo de escrita, mas que escrevia de maneira não tão facilmente compreensível; bastante sério, mas sempre disposto a nunca se levar à sério demais... Em suma, um ser humano com “uma perspectiva fundada em meu caráter e educação, adquirida antes mesmo de eu abrir um livro de antropologia, e muito menos escrever um” (GELL, 2006 [1999], nota 2, p. xi).

2.2. O que sua proposta não é

Nesta subseção abordo algumas antecipações e limitações de dois de seus textos predecessores sobre arte (GELL, 2005 [1992], 2001 [1996]⁷⁰), em comparação com sua obra-prima “Arte e agência...” (2018 [1998])⁷¹, na qual ele elabora sua principal proposta (a “teoria da capacidade agentiva”). Dentre tais antecipações estão a crítica ao estetismo e a crítica à distinção arte-artefato, que constituem conjuntamente o que sua “proposta não é”. As antecipações e limitações de cada texto serão apresentadas logo em seguida à elucidação sintética dos mesmos, respectivamente. Para a análise de desses aspectos, emprego, combinadamente, as avaliações feitas pelo antropólogo australiano Nicholas Thomas (2018 [1998]) – autor do Prefácio de seu livro –, por Lagrou (2003) e minhas próprias considerações, não necessariamente nessa sequência. Por fim, apresento um resumo do primeiro capítulo do seu livro, no qual tais ideias antecipadas nos artigos já podem ser observadas de maneira mais elaborada.

Por ordem cronológica de escrita e/ou de publicação, o primeiro texto que aqui abordo é o já citado “A tecnologia do encanto...” (GELL, 2005 [1992]). Neste trabalho, Gell afirma que, na história do pensamento da antropologia social, a “arte”⁷² é um tema negligenciado em comparação a estudos sobre política, rituais, permutas etc. (Idem, ibidem, p. 41 e 42). Para o autor, no que diz respeito à antropologia social moderna, tal negligência seria proposital e necessária, por tal área ser, em essência, antiarte: as duas instâncias estariam pautadas em fundamentos divergentes e conflitantes. Isto é: diferentemente do que se propõe a

⁷⁰ Infelizmente não consegui ler completamente e, por isso, não se encontra comentado aqui, o livro sobre tatuagens polinésias (1993). Mas, segundo Thomas (2018 [1998], p. 14 e 15), o livro já anteciparia alguns temas tratados em sua obra-prima, principalmente, no capítulo 8: ao tratar da ideia de estilo, o autor se preocupa em evitar modelos linguísticos, procurando identificar pontos de coerência através da análise formal (visual) das relações que geram os motivos. Como é o caso, continua Thomas, das imagens de Jano funcionarem como índice de invulnerabilidade do mesmo modo que as tatuagens, mencionadas em “*Wrapping in images...*”, que seriam “uma tecnologia que tornava o corpo mais forte”.

⁷¹ Livro traduzido para o português apenas vinte anos após sua publicação original.

⁷² Ou “arte primitiva”, como ele se refere, em um primeiro momento, para dizer que alguns outros antropólogos sociais já apontavam a negligência do tema.

antropologia em, ao menos, seus últimos cinquenta anos, a atitude dos amantes da arte seria marcadamente etnocêntrica e fanaticamente vinculada à estética. Este último valor, profundamente enraizado à nossa cultura, seria analiticamente inadequado para se estudar outras sociedades que não a nossa. Sendo o esteticismo “o grande obstáculo no caminho da antropologia da arte”, seu objetivo deveria ser, portanto, a própria “dissolução da arte” (GELL, 2005 [1992], p. 42). Ou, ao menos, como nós a concebemos.

Nesse sentido, Gell (2005 [1992], p. 44) sugere o projeto de uma (nova) antropologia da arte capaz de romper, antes de mais nada, com a concepção estetizante e sacralizada da arte. A superação desses aspectos se daria a partir de um certo filistinismo metodológico, ou seja, certa “ignorância” auto-imposta em relação às reivindicações estéticas que os objetos de arte produziram naqueles que estivessem sob seu deleite, como nós mesmos (Idem, ibidem, p. 44). Ao contrário, os estudiosos que se propusessem a ir pelo novo caminho deveriam observar, com indiferença e mais cautela à fascinação estética, as características objetivas específicas do objeto de arte como objeto em si.

Gell postula a ideia da arte como componente de um determinado sistema técnico: a tecnologia do encanto. O produto (objeto de arte) de tal tecnologia específica seria, assim, resultado de um arranjo de técnicas dominadas pelo perito, o artista. E é precisamente através da incorporação de tais processos técnicos que o objeto de arte adquire sua especificidade, ou seja, é por meio do “encanto da tecnologia” que a arte pode se tornar a “tecnologia do encanto”, sendo esta fundada naquela. O “encanto” corresponderia à ideia de consentimento entre indivíduos socializados mediante uma rede de intencionalidades, entre os quais certas necessidades só seriam compreendidas em nível coletivo. Essa leitura, entretanto, só se restringiria à arte como sistema técnico: como meio técnico persuasivo para a ordem social entre os indivíduos, isto é, a produção das consequências sociais que decorrem da produção de tais objetos. Para entender os objetos de arte enquanto tais, seria necessário entender a capacidade desses processos técnicos de nos colocar numa posição de fascinação e ver o mundo real de forma encantada (Idem, ibidem, p. 45).

A arte, portanto, iria além das demais atividades técnicas. Em outras palavras, mediante certo envolvimento (abdução), a arte levaria *além* o encanto

oriundo de quaisquer atividades técnicas (GELL, 2005 [1992], p. 45). A fascinação e a eficácia do objeto de arte (da tecnologia do encanto) seriam, assim, resultados do encanto da tecnologia que foi utilizada no processo de construção. Seu poder de fascinação estaria situado na magia que, com mediação humana do artista (que pode tornar-se “técnico oculto”), transubstancia o material e as ideias associadas aos objetos, tornando-os dotados de certa agência. A obra de arte torna-se nesse sentido carregada de uma qualidade social e pode ser entendida como uma entidade física, uma razão social, uma chave entre relações que se situa e transita entre dois (o espectador e o artista) e mais seres, fornecendo via para outras relações.

Nesse sentido, conclui Gell, o poder das obras de arte não se alocaria nos objetos *como tais*. O poder “reside nos processos simbólicos que eles provocam no admirador, e esses possuem características *sui generis* que são independentes dos próprios objetos e do fato de que eles são possuídos e trocados” (GELL, 2005 [1992], p. 50).

Como exemplos, Gell menciona o Kula e, mais especificamente a construção e decoração das tábuas das canoas em determinada região da Papua Nova Guiné, bem como a horta Trobriand, ambos retirados dos relatos de Bronislaw Malinowski (1884-1942) em “*Argonauts...*” (1922) e “*Coral Gardens...*” (1935). No primeiro caso, o entalhe das tábuas exemplifica, num primeiro momento, a arte como tecnologia do encanto e não o contrário (GELL, 2005 [1992], p. 46). A tábua, entalhada e decorada, “é uma arma psicológica, [...] não por consequência dos efeitos visuais que produz” (GELL, 2005 [1992], p. 47), mas por sua eficácia (abdução, fascinação, “privação de razão”) estar diretamente relacionada à magia que dela emana. Magia entendida tanto como “símbolo físico da destreza mágica do dono da canoa” (GELL, 2005 [1992], p. 47) como fruto dos “serviços de um escultor cuja destreza artística também é resultado de seu acesso à magia superior da escultura” (GELL, 2005 [1992], p. 47). Por fim, Gell afirma que, embora a *eficácia* de tais objetos como componentes da tecnologia do encanto esteja atrelada ao fato de que ela própria é resultado do encanto da tecnologia, o *poder* de tais objetos reside nos processos simbólicos.

O autor (GELL, 2005 [1992], p. 60) evoca o caso das hortas, por sua vez, para entender as características da “arte primitiva” e se é possível aplicar sua nova “antropologia da arte” nestes contextos. Para Gell, a principal característica

diferenciadora diz respeito às desvantagens advindas da posição ambígua do artista (técnica e magia) “em sociedades como as nossas”, mas que não seriam encontradas em sociedades com as das Ilhas Trobriand. Para ele, nessas sociedades é possível visualizar – sem transições perceptíveis – a “interpenetração entre elementos da atividade técnica produtiva, magia e arte” (GELL, 2005 [1992], p. 60). Pois as hortas Trobriand resultariam da associação de um sistema de conhecimento técnico com uma obra de arte coletiva de produção de inhames por meio da magia (Idem, *ibidem*, p. 61).

Este artigo de 1992 (que, como mencionado, fora escrito em 1984) já antecipa algumas questões abordadas na obra-prima do autor. Dentre tais questões, destaco, principalmente, a crítica ao estetismo (que se torna pressuposto de toda sua proposição) e, como consequência de seu argumento, a ênfase nos próprios objetos de arte e sua eficácia no âmbito das relações sociais. Ou seja, certa ideia de agência social dos objetos de arte já se esboça aqui, na medida em que tais objetos são entendidos como meios técnicos (encantados) que funcionam dentro de uma “rede de intencionalidades” (GELL, 2005 [1992], p. 45) na qual os agentes sociais estão inseridos. Nesse sentido, tais objetos se tornam capazes, como tecnologias do encanto que foram fundadas no encantamento da tecnologia, de criar assimetrias (agir) “nas relações entre as pessoas ao colocá-las em uma essencial relação assimétrica com as coisas” (GELL, 2005 [1992], p. 53). Como propõem, similarmente, Thomas (2018 [1998], p. 10) e Lagrou (2003, p. 96).

Quanto às limitações, destaco a permanência de uma ideia de antropologia da arte limitada (ou, ao menos, concentrada) à chamada “arte primitiva”⁷³ (GELL, 2005 [1992], p. 41, 42 [incluindo nota 2], 52, 60) e a valorização da excepcionalidade desses objetos (GELL, 2005 [1992], p. 49, 53, 60). O primeiro aspecto também foi constatado por Thomas (2018 [1998], p. 10 e 11) que, por sua vez, alerta que, embora Gell utilizasse exemplos “não-primitivos” para falar sobre o “efeito halo da dificuldade técnica”, de modo geral seu texto se concentra na “arte primitiva” como objeto por excelência da antropologia da arte. Tal uso de outros exemplos apenas sugere (indica), continua Thomas (2018 [1998], p.

⁷³ Como esclarece Gell (2005 [1992], nota 1, p. 42) e reitera Thomas (2018 [1998], p. 11), a escolha da expressão “arte primitiva” se deu, em detrimento à “arte não ocidental”, porque o uso da última poderia gerar uma confusão, tendo em vista a existência de tradições artísticas orientais. O autor alerta, todavia, que o termo “primitivo”, no sentido que emprega, deve ser entendido de maneira neutra e não depreciativa.

11), a elaboração de uma teoria antropológica da arte mais extensiva, isto é, do *funcionamento*⁷⁴ de todas as formas de arte em todos os lugares.

O segundo aspecto, por sua vez, também foi visualizado por Lagrou (2003, p. 96). A autora afirma que o texto ainda possui alguns resquícios canônicos de uma ideia de arte e estética 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”, correspondendo à “clássica separação entre objetos cotidianos e extraordinários”. Para Lagrou, esse resquício tornaria a abordagem de Gell não-universalizável, inadequada ao estudo de certas expressões que não alcançariam tal concepção de arte, por não valorizarem uma “estética do excesso”.⁷⁵

O texto, “A rede de Vogel...” (2001 [1996]), tem dois pontos de partida: a consideração de três teorias sobre a definição de obra de arte e a exibição de uma rede de caça Zande. Desses pontos, Gell (Ibidem, p. 177) propõe dois objetivos: o primeiro, diz respeito à discussão da diferenciação feita por Danto, entre arte e artefato; e, o segundo, comentar os objetos selecionados como artefatos por esse pensador, suscitando a possibilidade de que tais objetos são fortes candidatos a circular como obras de arte (independentemente da intenção original dos criadores).

Segundo Gell (2001 [1996], p. 175), há três principais correntes teóricas de definição de “obra de arte” (que, por conseguinte, seriam capazes de distingui-la em relação aos artefatos que seriam a estética, a interpretativa e institucional. A primeira diz respeito à classificação a partir de (determinado) valor estético e qualidades implicadas, como beleza e apelo visual. Tais características, que deveriam ser atribuídas propositalmente ao objeto pelo artista – indivíduo capaz de resposta estética –, seriam percebidas automaticamente, como elementos intrínsecos a determinado objeto. Essa teoria, afirma o autor (GELL, 2001 [1996], p. 175), ainda é muito aceita e difundida.

A teoria interpretativa (Idem, ibidem, p. 175), por sua vez, entende a obra de arte como assentada em sistemas de ideias vinculados a tradições artísticas

⁷⁴ E não conceito.

⁷⁵ Apesar de entender a posição de Lagrou, discordo do emprego do termo “estética”, pois foge ao que Gell propõe no artigo. Gell está muito mais ligado ao que está por trás da “estética”, no sentido de aparência sensível (que acredito ser o sentido empregado por Lagrou): a constituição e funcionamento técnico (encantado) dos objetos. Ou seja, ainda que fale de uma excepcionalidade, tal encantamento, não trata de uma “estética”, como aparência dos objetos, mas da técnica que a permite.

historicamente estabelecidas. Essa vertente discorda da perspectiva estética e da atribuição de valor artístico a objetos a partir de questões meramente externas. Essa teoria, condizente com os movimentos de arte contemporânea, propiciou a valorização das artes denominadas “conceituais”. Essa corrente é muito criticada pelos defensores mais conservadores da teoria estética.

A teoria institucional (GELL, 2001[1996], p. 176) seria uma vertente mais radical da teoria anterior, também discordando da inerência material que distingue o objeto artístico dos demais objetos. A diferença entre a teoria institucional e interpretativa é que a primeira não pressupõe coerência histórica das interpretações. Ou seja, um objeto de arte não precisa necessariamente estar incluso do circuito oficial da história arte, pois não é a história, mas as pessoas do mundo da arte (artistas, críticos, comerciantes e colecionadores) que decidem e inserem objetos nesse circuito, fazendo-os circular enquanto arte (DICKIE, 1984 apud GELL, 2001 [1996], p. 176). Por tratar do que arte é de fato e não do que racionalmente deveria ser, a teoria institucional não é muito popular entre os filósofos e aqueles adeptos à teoria estética tradicional, pois tem um viés muito mais sociológico – o que, segundo Gell (2001 [1996], p. 176), atrairia os antropólogos.

Essas três teorias foram empregadas por Gell na análise de uma exposição denominada Arte/Artefato montada por Susan Vogel no *Center for African Art* na Nova York de 1988. Não tendo visto a exposição, Gell utiliza a descrição feita por Faris em “*Current Anthropology*” (FARIS, 1988 apud Gell, 2001 [1996], p. 176). Na exposição foi introduzida uma rede de caça Zande (África central) exibida de maneira enrolada e transportável, no espaço denominado “Galeria de Arte Contemporânea”. Aparentemente, segundo Gell, a intenção de Vogel, ao quebrar o elo entre arte africana e o “primitivismo” referenciado na arte moderna, era sugerir que as coisas fossem tomadas pelo viés contrário: que os próprios objetos africanos pudessem ser analisados de maneira mais ampla.

Para Gell (2001 [1996], p. 177), a partir das três teorias elucidadas anteriormente, pode-se afirmar que em nível institucional a rede já se tornara obra de arte, pois fora exibida e apreciada enquanto tal em um lócus específico. Todavia, a presença de tal objeto causou grande reboição no meio. Por exemplo, a escolha desse objeto foi comentada por Danto (1988 apud GELL, 2001 [1996], p. 176 e

177), publicado no próprio catálogo, que questiona a inclusão da rede na categoria de obra de arte, afirmando como superficiais as afinidades da rede com o conceito contemporâneo de arte.

Gell (2001 [1996], p. 177) diz concordar com muitas ideias elaboradas por Danto no âmbito da filosofia da arte moderna, mas discorda principalmente de posições implicadas na sua diferenciação entre arte e artefato. Pois, embora tal filósofo e crítico de arte tenha sido responsável pelas teorias interpretativa e institucional, inserindo a ideia de “mundo artístico”, suas perspectivas estão muito mais afinadas – afirma Gell – com o viés idealista hegeliano do que com o sociológico (como é o caso de Dickie). Se, para Dickie, a definição de obra de arte depende de um consenso social a respeito, para Danto depende de interpretações históricas fundamentadas.

Para Danto (1981 apud 2001 [1996], GELL, p. 177) – ao menos aparentemente –, assim como para Dickie e Gell, os objetos de arte não possuem características intrínsecas que os fazem ser classificados enquanto tais. A diferença é que Danto estabelece tipos de interpretação, contexto, significação simbólica etc., que um objeto deve ter para ser considerado arte e não meramente um artefato. A interpretação, para ele, deve estar vinculada “com uma tradição de fazer artístico que internaliza, reflete e se desenvolve a partir de sua própria história, como a arte ocidental tem feito”. A “arte conceitual” (e outras correntes), por exemplo, seria resultante do fazer histórico, da filosofia, da história e da crítica de arte tomados conjuntamente (GELL, 2001 [1996], p. 177). Destacando-se nessa abordagem, segundo Gell, as noções de tradição progressiva, cumulativa, de *Geist*, de espírito...

Então, reflete Gell (2001 [1996], p. 178), qual seria a postura de Danto em relação à rede de caça? Entendendo que a teoria interpretativa de Danto se baseia no idealismo hegeliano – referencial histórico implícito da arte ocidental –, buscar uma explicação para a rede de caça coloca-o numa encruzilhada: pois, se ele disser que objetos externos ao fluxo histórico da arte ocidental não podem ser considerados arte, poderia ser tomado por eurocêntrico; e se, por outro lado, entender que tais produções ainda que não oriundas desse fluxo, possam ser, mesmo assim, arte, não poderia excluir a rede e estaria contradizendo sua própria teoria.

A solução encontrada por Danto é de que existe afinidades interpretativas ou simbólicas relacionadas às verdadeiras obras de arte produzidas em diferentes tradições culturais. E que, nesse sentido, a rede de caçar dos Zande não é arte pelos próprios termos Zande, já que nessa cultura os objetos de arte – segundo Danto – devem ter algum tipo de significação simbólica distinta dos atributos da rede. E, se é excluída na própria cultura, a rede não pode ser incluída na categoria de obra de arte por qualquer outra cultura. A rede dos Zande é uma rede dos Zande como outra qualquer, pois, afinal, “sem interpretação, não há arte” (DANTO, 1988 apud GELL, 2001 [1996], p. 178).

Em relação aos critérios delineadores das afinidades interpretativas ou simbólicas entre as “verdadeiras” obras de arte africanas (algumas esculturas “descobertas” por Picasso, Brancusi, Roger Fry etc.) e as obras de arte ocidentais, Danto afirmaria (GELL, 2001 [1996], p. 178 e 179) que a grandeza de tais obras foi ofuscada por juízos preconceituosos relacionados ao colonialismo. O que importaria é que foram produzidas por artistas talentosos e com intenções artísticas/estéticas e resgatados por simpatizantes ocidentais (Idem, ibidem, p. 178 e 179).

O perigo desse ponto de vista, afirma Gell (2001 [1996], p. 179), é certo esteticismo tão criticado pelo próprio Danto. Por isso, ao ser obrigado a considerar a possibilidade de existência de uma arte africana não tão distinta externamente de nenhum outro objeto africano não-artístico, Danto concebe duas esferas de produção objetos (a partir do exemplo dos potes e dos cestos) que podem ser estendidas a quaisquer culturas, inclusive à dos Zande: a esfera utilitária (feito pelos artesãos, técnicos etc) e a esfera sagrada/espiritual/nobre (feito pelos sacerdotes). Nesse caso, os objetos produzidos com fins utilitários seriam alocados nas coleções dos Museus de História Natural (*Naturhistorisches Museum*) e os segundos, obras que emanam do Espírito Absoluto hegeliano e, por isso, sendo “veículos de ideias completas que se originam da condição humana em toda sua densidade e fatalidade histórica que as iluminam”, nas coleções dos prestigiados Museus de História de Arte (*Kunsthistorisches Museum*). Os primeiros, artefato; os segundos, arte. Nesse sentido, “finalmente” a rede de caça estaria excluída da condição de obra de arte, já que seria considerada apenas um bem utilitário, um artefato (Idem, ibidem, p. 180).

Sobre as reflexões de Danto, Gell (2001 [1996], p. 180) afirma a necessidade de haver uma investigação acerca da veracidade da distinção entre artefato e arte, bem como da importância de pronunciamentos por parte da antropologia. Sobre a antropologia, Gell discorre que Danto evoca explicitamente o fazer etnográfico para suas “ficções expositivas” e relembra algumas considerações de Faris (1988 apud GELL [1996], 2001, p. 179 e 180) a esse respeito. Para este autor, a antropologia tenderia a concordar com posições tipo as de Danto: caracterizada por uma “ortodoxia viciada”. Ou seja, ambos estariam paralisados pelas tiranias culturais e pela cegueira de certas tiranias específicas que supervalorizam certo humanismo banal e entusiasta em relação ao poder emotivo e expressivo localizados no discurso antropológico do contexto (objetos fazendo referência àqueles que os produziram) e do significado. E ainda, continua Faris, o liberalismo que localiza as produções do Outro etnográfico nos termos do próprio Outro é limitado, pois vai apenas até onde pode ser aceito ou coerente com o conceito de Espírito Absoluto. Faris considera que o que Danto fez em sua etnografia imaginária é o que a própria antropologia faz em sua prática: buscar um tipo de sábio ou especialista nativo que possa distinguir a arte da não-arte, atribuindo-lhes significados fixos e controláveis. Tais sábios fictícios de Danto seriam, na visão de Faris, projeções palpáveis de autoridade que devem ser desmascaradas.

Quanto ao primeiro ponto, Gell (2001 [1996], p. 180) faz uma revisão da diferenciação feita por Danto entre artefato e arte. Para Danto, os artefatos seriam “incompletos” e as obras de arte, encarnações de ideias auto-suficientes e completas. A rede – assim como facas, grampos etc. –, enquanto artefato, é sempre parte de um sistema de ferramentas, um sistema técnico que forma uma totalidade (*Zeugganzes*, nas palavras de Heidegger): uma ferramenta implica a outra. A rede seria apenas um componente do sistema de ferramentas de caça Zande, sem significado em si mesma, cuja realidade se esgota em seu uso. Ao contrário, a obra de arte é universal, possuindo papel mais elevado (colocando-nos em contato com realidades superiores) e definidas por meio da apreensão de significados (proposições e pensamentos), ou seja, devem ser explicadas pelo que expressam em si mesmas.

Porém, Danto enfrenta o problema de que muitas dos objetos que “podem”, em seus termos, serem considerados obras de arte foram produzidas para

atender propósitos instrumentais: litúrgicos, de retratação de momentos e semelhanças, dignificação de espaços etc. e as próprias esculturas africanas, por ele consideradas verdadeiras obras de arte. Para sair de mais essa encruzilhada, Danto considera que as obras de arte viveram até pouco tempo, uma dupla identidade: como objetos de uso e da *práxis*, bem como receptáculos de espírito e significado. Quando são deslocadas, perdem a primeira função e mantêm a segunda. Embora, em suas próprias culturas, considera Danto, essas obras tenham um lugar que não no sistema técnico, ainda que sejam empregados nos rituais e dotados de certa eficácia prática. Em outras palavras, afirma Gell (GELL, 2001 [1996], p. 180), Danto está dizendo que as obras de arte possuem significados que independem de seus usos práticos e, à medida que são artísticos, não são úteis, mas significativos, mesmo que sejam utilizados em rituais eficazes. Para Gell (Ibidem, p.181), esse raciocínio é casuístico, pois de que maneira determinados objetos podem participar de um contexto ritual como instrumentos eficazes sem que possuam qualquer significação interpretativo-cultural que, segundo Danto, seria a condição para considerar-lhes arte?

Nesse sentido, Gell (2001 [1996], p. 181) considera impraticável a separação entre instrumentalidade e espiritualidade, questionando-se o porquê da impossibilidade de considerar instrumentos como obras de arte, já que as obras de arte podem ser tidas como instrumentos. A resposta, afirma Gell (Ibidem, p. 181), é que Danto não consegue classificar a rede como arte por não ser capaz de imaginar um sábio nativo que lhe conte uma história persuasiva e por atrelar a rede de caça a uma ideia de caçada como apenas meio ou ferramenta de obtenção de alimentos. Para Gell, esse raciocínio é sintomático da falta de familiaridade com as etnografias africanas, nas quais as caçadas compõem rituais específicos ou são práticas muitíssimo ritualizadas e não meras ferramentas de sobrevivência. Em todo caso, afirma o antropólogo inglês (Idem, ibidem, p. 181 a 183), os próprios sábios africanos poderiam contar histórias que demonstrariam a importância ritualística da caça e a significância metafísica de seus meios, como a rede e a armadilha (cf. exemplo de cantores/sábios Fang da África Ocidental narrados por Boyer, no qual são postos problemas como o da natureza da sabedoria e da armadilha como como uma metáfora de profunda significação, armadilhas imaginárias, espirituais etc.).

Gell questiona, a partir das reflexões acima, se seria possível montar uma exposição de armadilhas de caça como uma exposição de obras de arte. E mais, questiona se seria possível, que a própria armadilha revelasse algo sobre o Espírito Absoluto para além da explicação dos sábios nativos. Ou seja, “por sua simples presença, as armadilhas de caça, descontextualizadas, podem revelar mais do que o gosto dos homens pelo consumo de carne?” (GELL, 2001 [1996], p.183). O que o visitante, nesse encontro, poderia intuir como o pensamento ou a intenção dessas obras de arte? Seria o entendimento desses bens enquanto obras de arte um retrocesso? Para tanto, Gell (Ibidem, p. 183 a 187) fornece algumas ilustrações retiradas de etnografias sobre armadilhas (como a rede dos Zande, exemplo narrado por Boyer, as pinturas dos Yolngu, a armadilha de pesca da Guiana ilustrada por Roth, a armadilha Anga para enguias descrita por Lemonnier), obras de arte ocidentais que ocupam mesmo território semiológico (como o tubarão no tanque de formol de Damien Hirst, as espingardas de Judith Horn e o Trébuchet de Duchamp).

Em relação às quatro primeiras perguntas, Gell (2001 [1996], p.184) conclui considerando três elementos: representação/encarnação, design e ambiente/cenário (*Umwelt*). As armadilhas poderiam ser apresentadas como obras de arte – independentemente da apresentação do contexto etnográfico ou explicação de qualquer nativo – já que a armadilha é “um *modelo* tanto de seu criador, o caçador, quanto de sua vítima, a presa animal. Porém, mais do que isso, a armadilha *encarna* um *cenário*, que é o nexa dramático que liga os dois protagonistas e que os alinha no tempo e no espaço [grifo meu]” (GELL, 2001 [1996], p. 184). Gell explica:

esses dispositivos incorporam ideias, veiculam significados, porque uma armadilha, por sua própria natureza, é uma representação transformada do seu fabricante, o caçador e da presa animal, sua vítima, e de sua relação mútua que, nos povos caçadores, é fundamentalmente social e complexa. Isso significa que essas armadilhas comunicam a noção de um nexa de intencionalidades entre os caçadores e as presas animais, mediante formas e mecanismos materiais. [...] as armadilhas para animais poderiam evocar intuições complexas a respeito do ser, da alteridade, do relacionamento. (Idem, ibidem, p. 184 e 185)

Continuando sua argumentação, o antropólogo afirma que, tomando as armadilhas como obras de arte, talvez a apresentação lado-a-lado com obras de arte ocidentais de mesmo território semiológico possa acentuar seu impacto.

Mas, ressalta, a não intenção de classificar esses dois tipos como a mesma coisa, sugerindo apenas que no contexto de exibição uma tenha a capacidade de sinergizar e extrair o significado da outra: “essas obras não são iguais, mas também não são inteiramente diferentes ou incomensuráveis” (GELL, 2001 [1996], p. 185). São parcialmente conectadas (STRATHERN, 1991 apud GELL [1996], p. 185).

Quanto a uma possível necessidade de contextualização desse tipo de objeto para que possa ser considerado obra de arte, Gell (2001 [1996], p. 185) afirma que embora não seja *necessário*, é preferível que seu contexto seja evidenciado. Mas isso, lembra Gell (2001 [1996], p. 185), não é nenhum problema ou absurdo em relação às demais obras de arte, já que, desde Duchamp são utilizados recursos como notas escritas e comentários na forma de entrevistas para a compreensão ou, são referenciados conhecimentos da filosofia neoplatônica para o entendimento de obras do Renascimento.

Se a transformação desses objetos em bens artísticos e a possibilidade de uma exibição conjunta seriam um retrocesso, Gell (2001 [1996], p.188) afirma que, partindo do ponto de vista de um antropólogo interessado em arte, a mudança seria bem-vinda, pois contestaria uma visão reacionária da arte herdada até mesmo pela “antropologia da arte”. Mas por que, questiona-se, o “Outro etnográfico só deveria ser considerado um produtor de arte’ caso produzisse coisas genericamente semelhantes a tal refugo reacionário, mesmo se algumas obras de ‘arte primitiva’ [...] fossem, de fato, da mais alta qualidade?” (Idem, ibidem, p. 188). A razão, afirma ele, é o fundamento de tal visão reacionária: a influência da noção estética de obra de arte.

Gell (2001 [1996], p. 189 e 190) propõe que se abandone essa noção estética da obra de arte, especialmente pela antropologia da arte, por uma posição que se situe no meio do caminho entre as teorias institucional e interpretativa. Ele afirma que o único modo de contrapor tais objetos com obras de arte ocidentais é mediante a aceitação de certos delineamentos da visão institucional da arte: de que o valor estético não é suficiente como definidor do que seja uma obra de arte, que objetos inteiramente arbitrários podem sê-lo. Todavia, ressalta o autor, a teoria institucional seria insatisfatória, pois não discute sobre os critérios “que governam a criação dos tipos de ressonâncias contextuais aos quais o público educado de galeria é sensível” (GELL [1996], 2001, p. 189). Por isso, ele

entende que Danto estaria correto, em certa medida, sobre a importância da interpretabilidade para o processo de constituição da obra de arte. A sua falha, entretanto, estaria na ênfase que dá à distinção superidealizada entre artefatos úteis e funcionais e obras de arte significativas, pois a maioria das obras de arte tem funções políticas, religiosas e outras que, em última instância, são funções socialmente “práticas”.

Por fim, unindo elementos de ambas as teorias, o antropólogo inglês fornece um outro direcionamento para o debate acerca da definição de arte. Para ele, “uma noção mais ampla de interpretabilidade, abarcando a objetificação de ‘intencionalidades complexas’ em modos pragmáticos e técnicos, bem como o projeto de comunicar significado simbólico autônomo” (Idem, *ibidem*, p. 190) pareceu que poderia superar os problemas das teorias institucional e interpretativa. Em outras palavras, Gell (2001 [1996], p. 189) entende como candidato a obra de arte todo objeto ou performance que requeira e recompense, ainda que potencialmente, exames minuciosos, por serem veículos e encarnações de ideias e intencionalidades complexas que evocam ou significam algo difícil, interessante, alusivo, complicado de realizar ou reproduzir etc.

Nesse sentido, o autor (Idem, *ibidem*, p. 190) postula que a antropologia da arte deveria se concentrar em fornecer contexto crítico que liberasse os artefatos, permitindo sua circulação enquanto obras de arte como encarnações ou resíduos de intencionalidades complexas. Para ele, a antropologia deveria também assumir seu papel no empreendimento criação artística, pois assim o é com a história e crítica de arte. As etnografias relevantes sobre o assunto (como as mencionadas no trabalho) e as descobertas de conexões entre intencionalidades complexas de obras de arte ocidentais e não-ocidentais seriam grandes contributos da antropologia para esse campo, fornecendo a própria antropologia o mencionado papel na criação artística.

“A rede de Vogel seria uma obra de arte?”, questiona-se finalmente Gell. A resposta é afirmativa, pois “toda obra de arte que funciona é, assim, uma armadilha ou um artilho que impede a passagem” (GELL, 2001 [1996], p. 190) e que exige que suas vítimas reflitam, em suspensão.

Assim, as principais contribuições (antecipações) do texto “A rede Vogel...”, a meu ver, são: o reforço da crítica ao uso de uma definição estética de

arte, uma apresentação mais elaborada de sua ideia de agência e, como consequência desses dois aspectos, uma argumentação mais firme contra a distinção entre arte e artefato. Sobre o primeiro ponto, Gell reitera e complementa sua já conhecida crítica ao uso de uma abordagem estética de arte pela antropologia, a partir da proposição de outras possibilidades: as concepções interpretativa e institucional ou, mais precisamente, a combinação de ambas. Como dito, para ele, seria adequada “uma noção mais ampla de interpretabilidade, abarcando a objetificação de ‘intencionalidades complexas’ em modos pragmáticos e técnicos, bem como o projeto de comunicar significado simbólico autônomo” (GELL, 2001 [1996], p. 190). Com isso, segundo Lagrou (2003, p. 96 e 97), Gell introduz “agência e eficácia, onde a definição clássica só permitiria contemplação”.

Em meu entendimento, essa proposição mostra uma elaboração mais sofisticada de sua ideia de agência, como é possível observar na sua definição de potenciais obra de arte como “qualquer objeto ou performance que recompense, potencialmente, tal exame, pois encarna intencionalidades que são complexas, exigem atenção e são difíceis de reconstruir plenamente” (GELL, 2001 [1996], p. 190). Esse entendimento de arte permitiria transgredir as fronteiras culturais (GELL, 2006 [1999], p. 19) e, por isso, ser uma definição de arte operacionalizável para a antropologia, além de destituir o antagonismo entre arte e instrumentalidade.

Na “*Introduction...*” do livro póstumo publicado por Hirsch, Gell (2006 [1999]) comenta alguns de seus artigos. Sobre “A rede de Vogel...”, considerei pertinente reproduzir aqui uma passagem em que ele distingue dois sentidos que arte pode ter, sendo o primeiro útil à antropologia e à arte conceitual (acredito que arte contemporânea, de modo mais amplo) e aproximando-as:

A arte, quando a concebo como aquilo que intelectualmente nos fascina e nos perturba, existe em todas as sociedades possíveis. Essa é a arte número um. A arte número dois é, no entanto, definida como arte em virtude do número de critérios estéticos que são atendidos por obras de arte esteticamente agradáveis e não atendidas por mictórios e tubarões e coisas assim. (GELL, 2006 [1999], p. 19)

Quanto às limitações, concordo com Lagrou (2003, p. 98) quando afirma que Gell ainda mantém, nesse texto, o fascínio pelo difícil. Pois ele mesmo afirma que a obra de arte pode ser qualquer coisa que exija “exames minuciosos” por evocar e/ou significar “algo interessante, difícil, alusivo, complicado de realizar

etc.” (GELL, 2001 [1996], p. 189). Para sustentar seu argumento, Lagrou menciona um trecho de Bourdieu (1979 apud LAGROU, 2003, p. 98) sobre “distinção” que, para o pensador francês, seria a principal característica de nossa concepção de arte desde Immanuel Kant (1724-1804): “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”.

As ideias antecipadas em seus textos predecessores já podem ser observadas, de maneira mais elaborada, no primeiro capítulo do livro aqui enfatizado⁷⁶. Do mesmo modo que, algumas das limitações, são ultrapassadas. Tal capítulo, intitulado “A definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte” (2009 [1998]), diz respeito à delimitação do problema que perpassa toda obra – incluindo aí, no contorno feito, aquilo que sua “proposta não é” – e, justamente por isso, optei por apresentá-lo e sintetizá-lo de antemão nesta subseção.

Para delimitar o problema em questão, isto é, “a necessidade de uma antropologia da arte”, Gell começa apresentando algumas perspectivas do que, até então, se costumava entender por uma “antropologia das artes visuais”. Logo em seguida, o autor elenca críticas a tais perspectivas, apontando o problema daí decorrente e uma proposição para solucioná-lo (grande diferencial em relação aos seus textos anteriores).

Por muito tempo a ideia de uma antropologia da arte visual evocaria, segundo Gell (2009 [1998], p. 243), uma teoria que tomaria como foco a produção de arte (comumente chamada de “arte primitiva” ou, atualmente, “arte etnográfica”) das sociedades coloniais e pós-coloniais estudadas por antropólogos e alojadas em museus. Nesse caso, continua o autor, a teoria antropológica da arte era uma teoria da arte aplicada à antropologia e, mais especificamente, à arte antropológica.

Posteriormente, continua o autor (2009 [1998], p. 243), houve críticas a essa abordagem. Alguns autores passaram a entender que tal separação analítica seria desnecessária. Pois, se esses objetos são entendidos a partir de certa concepção de arte – vinculada à estética –, podem simplesmente ser avaliados, como quaisquer outros objetos de arte, por uma teoria da arte que, por sua vez,

⁷⁶ Utilizo aqui a versão do capítulo traduzida separada e antecipadamente em 2009 [1998].

já é um campo de estudo bem desenvolvido. Não faria sentido desenvolver, comenta Gell sobre a lógica desses autores, uma teoria da arte ocidental e uma teoria da arte sob domínio colonialista desse mesmo “Ocidente”. Na verdade, segundo essa lógica, seria mais coerente proceder dessa maneira pelos próprios elos que a arte ocidental passou a estabelecer com a arte não-ocidental ao longo dos últimos séculos, por exemplo (como a arte africana no século XX).

Sally Price é um desses autores⁷⁷, afirma Gell (2009 [1998], p. 243 e 244). Para ela, as artes denominadas como primitivas não só podem, mas *devem* ser avaliadas sob os mesmos padrões críticos das artes ocidentais. A autora, continua Gell, critica a essencialização discriminatória e guetificação dessas artes, pois elas não são essencialmente diferentes das ocidentais. Afinal, também são produzidas por artistas individuais, talentosos e criativos, merecedores de reconhecimento equânime aos artistas ocidentais. E, por isso, suas obras não devem ser vistas como resultantes de processos instintivos espontâneos ou meramente subsumidos a um estilo “tribal” imutável.

Em linhas gerais, continua Gell (2009 [1998], p. 244), esses autores (incluindo, além de Price, Coote e Morphy) são proponentes e defensores de uma perspectiva transcultural da categoria “estética”. Ou seja, por acreditarem que cada cultura é detentora de uma estética particular, a antropologia da arte seria responsável por identificar as características e contornos dessa estética. E, por conseguinte, as contribuições estéticas dos artistas (ocidentais ou não) devem ser avaliadas em relação às suas intenções estéticas culturalmente estabelecidas.

Para Gell (2009 [1998], p. 244 e 245), essa abordagem estaria alinhada com a relação existente, e em vigor no Ocidente, entre história da arte e teoria da arte. Por exemplo, do mesmo modo que teóricos e historiadores da arte como o galês Michael Baxandall (1933-2008) propuseram a investigação de uma “estética específica de um período”, tais autores estavam apontando para uma busca da “estética específica de uma cultura”.

Apesar de não objetar às sugestões de um maior reconhecimento da arte de artistas não-ocidentais, como proposto principalmente por Price, Gell (*Ibidem*,

⁷⁷ Mencionados na última parte do capítulo anterior.

p. 245) afirma não concordar que estudar os dos sistemas estéticos não-ocidentais constitua propriamente uma “antropologia” da arte. Sua discordância advém do que ele entende ser, em última instância, a antropologia... ou melhor, o tipo de antropologia por excelência, a social. Para ele, a proposição desses autores é “exclusivamente cultural e não social” e a antropologia, a seu entender, é uma disciplina social: das ciências sociais e não das humanidades.

Seguindo essa lógica, uma antropologia da arte deveria focalizar o “contexto social da produção, circulação e recepção da arte e não a avaliação de obras de arte específicas” (GELL, 2009 [1998], p. 245). Afinal, saber por que e como uma sociedade específica avalia um objeto como superiormente estético que outro é interessante, mas não elucida o porquê de se constituir tal objeto, da quantidade de tais objetos, daqueles que os constroem ou os avaliam socialmente, isto é, do fato social aí subjacente que não pode ser explicado a partir da avaliação de uma estética. Pois, “os juízos estéticos são apenas atos mentais interiores; já os objetos de arte são produzidos e entram em circulação no mundo físico e social exterior” (Idem, ibidem, p. 245).

Continuando sua argumentação, Gell (2009 [1998], p. 245) afirma que a produção e circulação desses objetos de arte estão subsumidos a certos processos sociais que possuem existência objetiva e, por sua vez, se conectam a outros processos sociais (trocas, política, religião, parentesco etc.). Ou seja, retomando o que já esboçara em outro momento (1995), Gell avalia que, mais do que estarem localizados em dimensões distintas (juízos estéticos – interior; objetos de arte - exterior), os primeiros dependem dos segundos para existir. A razão estética pressupõe e depende da razão prática: “se não existissem, por exemplo, sociedades secretas como a Poro e a Sande na África Ocidental, não existiriam máscaras Poro e Sande” (Idem, ibidem, p. 245).

E Gell (2009 [1998], p. 245 e 246) pondera: ainda que se reconhecesse a existência de uma estética “como traço do sistema ideacional de toda cultura”, isso não implicaria na existência de uma teoria capaz de “dar conta da produção e circulação de objetos de arte específicos em meios sociais específicos”. No mesmo sentido, mesmo que todas as culturas tivessem uma “estética”, as descrições das estéticas de outras culturas não constituiriam uma teoria antropológica. Pois, de acordo com a sua visão de antropologia, as teorias que podem ser assim classificadas possuem certas características que não são encontradas em

tais descrições que, como mencionado, só fariam algum sentido antropológico ao servirem a um papel dentro dos processos sociais de interação, mediante os quais são constituídos e mantidos.

Em linhas gerais, a característica definidora das “teorias antropológicas”, a seu ver, é o objeto específico do qual elas tratam: as relações sociais. Isto é, “as relações entre participantes de sistemas sociais de diversos tipos” (GELL, 2009 [1998], p. 249). E, ainda que se entenda o objeto da antropologia como “cultura” (como aqueles que seguem a tradição da antropologia cultural estadunidense), sua existência, na perspectiva gelliana, depende das suas manifestações nas interações sociais. Ou seja, “só se descobre o que é uma ‘cultura’ observando-se e registrando-se o comportamento cultural das pessoas em questão num determinado contexto, isto é, como elas se relacionam a ‘outros’ específicos nas interações sociais” (Idem, *ibidem*, p. 249).

Para Gell do mesmo modo que a antropologia cultural tende a reificar a cultura, o programa da “estética indígena”, tende a reificar a resposta estética, de maneira independente ao contexto social no qual se insere. Pois, caso existisse uma teoria antropológica da “estética”, essa teoria buscaria explicar as causas que levam os agentes sociais, em contextos específicos, a responderem de um modo determinado a certas obras de arte. E, mesmo que se considerasse a tarefa de fornecer um contexto para a arte não-ocidental tornando-a acessível ao público da arte ocidental, “as respostas do ‘público’ de arte indígena à arte indígena não se esgotam [...] com a enumeração daqueles contextos em que algo semelhante a um esquema avaliador estético é usado na ‘apreciação’ da arte”. Esses contextos, continua Gell (*ibidem*, p. 249), “podem ser raros ou mesmo inexistentes” e, mesmo assim, aqueles objetos que nos parecem arte continuam a ser produzidos e entram em circulação. Por isso, “uma abordagem dos objetos de arte que seja puramente cultural, estética e ‘apreciativa’ representa um beco sem saída para a antropologia”.

De qualquer modo, já há algum tempo (desde o artigo de 1995, por exemplo) ele não estaria convencido de que haveria, em “toda ‘cultura’”, algo similar à “nossa estética” (2009 [1998], p. 246). Para ele, esse desejo de avaliar esteticamente a arte de outras culturas corresponde mais à uma dependência ocidental quase religiosa à ideologia estética do que sobre a cultura dos outros povos.

No mesmo sentido, “o projeto de uma ‘estética indígena’” também diz mais respeito ao refinamento e à expansão das sensibilidades estéticas do público de arte ocidental, assim como do fornecimento do contexto cultural no qual os objetos não-ocidentais podem ser assimilados nessa lógica de apreciação de arte, do que a respeito das outras culturas.

Por todos esses fatores, conclui Gell (Ibidem, p. 246) a antropologia da arte não pode ser entendida como o estudo cultural dos princípios estéticos, mas a *mobilização* desses princípios (ou algo do tipo) no âmbito das interações sociais. Afinal, a teoria estética não se assemelharia a quaisquer aspectos de uma teoria que se queira antropológica, mas, sim, às teorias da arte ocidentais aplicadas às artes exóticas ou populares.

Assim, para constituir uma teoria *antropológica* da arte, não basta pegar elementos de uma teoria da arte ou, mesmo, uma teoria da arte pré-existente e aplicá-la a um objeto antropológico, mas “desenvolver uma nova variante das *teorias antropológicas existentes* e aplicá-la à arte” (GELL, 2009 [1998], p. 248). Essas teorias antropológicas já existentes não dizem respeito à arte, mas a parentesco, economia, gênero, religião etc. Por isso, prossegue Gell, a proposta é uma teoria antropológica da arte que seja antropológica pela semelhança com as outras teorias antropológicas facilmente assim classificáveis, no sentido acima atribuído à antropologia e que se diferencie de disciplinas vizinhas ou das teorias da arte de cunho estético.

E, embora reconheça que a antropologia seja uma disciplina abrangente e que, por isso, estabelece distinção de outras áreas (sociologia, história, geografia social, psicologia social e cognitiva) apenas de modo ambíguo, Gell afirma que é possível traçar, ainda que provisoriamente, um contorno identificador da teoria antropológica em relação a tais disciplinas vizinhas. Pode-se dizer, por exemplo, que a antropologia seja adequada para o estudo de comportamentos, desempenhos, pronunciamentos etc. aparentemente irracionais. Os antropólogos tratariam dos problemas daí decorrentes a partir da localização ou contextualização do comportamento na dinâmica da interação social (não necessariamente na cultura, que é uma abstração). Todavia, essa visão interpretativa do comportamento social é compartilhada com algumas disciplinas, como a sociologia e a psicologia social ou cognitiva. O que diferenciaria a antropologia, no

seu ponto de vista, é a profundidade de foco de tipo “biográfico”: “a visão antropológica dos agentes sociais tenta replicar a perspectiva temporal desses agentes sobre eles próprios”. A sociologia, por outro lado, tenderia a ser suprabiográfica e a psicologia social ou cognitiva, infrabiográficas. Como ele (GELL, 2009 [1998], p. 256 e 257) explica:

A antropologia tende a focalizar o “ato” no contexto da “vida” — ou, mais precisamente, o “estágio da vida” — do agente. A periodicidade fundamental da antropologia é o ciclo vital. Essa perspectiva temporal (fidelidade ao biográfico) determina a proximidade ou o distanciamento do antropólogo em relação ao sujeito; se o antropólogo estuda, por exemplo, a cognição na microescala que é típica de boa parte da psicologia cognitiva de laboratório, perde-se a perspectiva biográfica e o antropólogo na verdade está fazendo apenas psicologia cognitiva; inversamente, se a perspectiva do antropólogo se expande ao ponto de o ritmo do “ciclo vital” biográfico não mais delimitar o âmbito do discurso, ele está fazendo história ou sociologia. [...] Essa profundidade de foco especificamente biográfica tem também, é claro, um correlato espacial; os espaços da antropologia são aqueles que são transcorridos por agentes no decorrer de suas biografias, sejam estreitos ou, como é cada vez mais comum, largos, até mesmo globais. Além disso, ela implica uma certa visão das relações sociais. Tipicamente, os antropólogos encaram os relacionamentos num contexto “biográfico”, ou seja, os relacionamentos são vistos como parte de uma série biográfica em que se entra em diferentes fases do ciclo vital. As relações “sociológicas” são, por assim dizer, perenes, ou suprabiográficas, como a relação entre as classes do capitalismo, ou a relação entre os grupos de *status* (castas) nas sociedades hierárquicas. Já as relações “psicológicas”, por outro lado, são infrabiográficas, muitas vezes apenas “encontros” momentâneos, como se dá, por exemplo, nos contextos experimentais em que se pede que os sujeitos interajam uns com os outros, e com o experimentador, de modos que não têm quaisquer precedentes ou consequências biográficas.

Para ele, essa é a concepção de antropologia que talvez mais alcance aqueles trabalhos considerados tipicamente antropológicos. Uma concepção que entende as relações como reais, biograficamente consequentes e articuladas ao projeto de vida biográfico do agente. Assim, as teorias antropológicas seriam distintas das demais por tipicamente tratarem das relações sociais que, por sua vez, ocupam um espaço biográfico “no decorrer do qual a cultura é recolhida, transformada e passada adiante através de uma série de etapas de vida” GELL, 2009 [1998], p. 256 e 257).

Ou, mais amplamente, o objetivo da antropologia, segundo o autor, é conferir sentido ao comportamento dos agentes no contexto das relações sociais. Assim, o que interessa ao autor (Idem, ibidem, p. 249) é “a possibilidade de formular uma ‘teoria da arte’ que se encaixe naturalmente no contexto da antropologia”.

logia, dada a premissa que as teorias antropológicas são ‘reconhecíveis’ inicialmente como teorias sobre as relações sociais”. Para Gell, uma maneira simples de imaginar isso é supondo a existência de uma teoria antropológica em que as pessoas ou “agentes sociais” pudessem e fossem, em determinados contextos, substituídos por objetos de arte (e vice-versa).

Mas o que é um objeto de arte? E, mais precisamente, o que é arte? Gell (2009 [1998], p. 250) retoma, então, a discussão travada em seu artigo, “A rede de Vogel...” (1996), acerca de possíveis definições de arte, apresentando, como era de se esperar, outras considerações. O autor relembra a reflexão feita por Morphy acerca do problema da definição da arte no contexto antropológico, criticando sua proposta dualista e, finalmente, propondo um critério para considerar algo como objeto de arte.

Como descreve Gell (2009 [1998], p. 250), Morphy analisa e rejeita a definição institucional (ocidental) de arte, propondo uma definição dualista. Para a abordagem institucional (cf. Danto), “arte” é aquilo que é assim denominado, classificado e tratado pelos membros (críticos, *marchands*, colecionadores, teóricos etc.) do “mundo da arte” institucionalmente reconhecido. Um dos problemas dessa perspectiva é que não existe “mundo da arte” em muitas sociedades das quais alguns objetos são, posteriormente, entendidos como “arte” pelo nosso “mundo da arte”. Nesse sentido, boa parte do que se entende por arte indígena só pode ser assim concebido a partir de uma classificação dada por não-indígenas e não por aqueles que a produzem. Por esses motivos, afirma Gell (2009 [1998], p. 250), Morphy discorda dessa leitura, pois “aceitar a definição de arte dada pelo mundo da arte [ocidental], obriga o antropólogo a impor à arte das outras culturas, um referencial de caráter abertamente metropolitano”. Em seu lugar, Morphy propõe uma definição dualista, a partir da qual os objetos de arte são aqueles que possuem propriedades semânticas (signos-veículos que transmitem significados) e/ou estéticas (objetos feitos para provocar resposta estética fundamentada na cultura). Propriedades estas, usadas para apresentação ou representação.

Para Gell, as duas dimensões da proposta dualista de Morphy são questionáveis. Por um lado, o autor discorda da ideia de que uma obra de arte pode ser reconhecida por participar de um código visual para a comunicação de signi-

ficados, pois, em última instância, só concebe que a própria linguagem seja detentora de significado. Por outro, Gell reitera sua crítica à possibilidade de abstração antropológica de propriedades estéticas de processos sociais relacionados à “concessão do status de ‘objeto de arte’ em contextos sociais específicos” (GELL, 2009 [1998], p. 250 e 251).

Retomando o primeiro aspecto, Gell afirma que a linguagem seria “uma instituição singular (com base biológica)”, através da qual é possível “falar sobre objetos e atribuir ‘significados’ a eles, no sentido de ‘encontrar algo a dizer sobre eles’” (Ibidem, p. 251). Todavia, não é porque é possível falar sobre eles que os objetos de arte visual fazem parte da linguagem ou constituem uma linguagem alternativa. Afinal, tais objetos ou não falam, ou sua fala se dá num código escrito. E, para falar sobre eles, usam-se signos, mas eles próprios não são signos dotados de significados, ou se possuem “significados, então fazem parte da língua (isto é, são símbolos gráficos), não formando uma língua visual separada” (Idem, ibidem, p. 251). Em outras palavras, seja qual for a direção tomada, para Gell, objetos de arte não significam, pois apenas a linguagem é capaz de tal feito.

Ainda sobre esse aspecto, Gell (2009 [1998], p. 251) alerta que sua postura contra à ideia de uma “linguagem da arte” é recorrente em sua obra, por possuir diferentes facetas. Uma delas é a negação de uso do conceito de “significado simbólico” ou de discutir a arte em termos de significados e símbolos, ainda que tais domínios (arte e simbólico) sejam considerados por muitos como coexistentes. Tal negação se dá, continua o autor, por preferir enfatizar, no lugar de comunicação simbólica, as ideias de “agência, intenção, causação, resultado e transformação”. Pois, para ele, a arte é um “sistema de ação cujo fim é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas a respeito do mundo”. Nesse sentido, a primeira abordagem seria muito mais antropológica, por se preocupar com o “papel prático de mediação que desempenham os objetos de arte no processo social”, do que a perspectiva semiótica que, por sua vez, se concentra na interpretação dos objetos “como se” fossem textos. E aqui, mesmo sem mencionar diretamente, Gell levanta uma crítica à proposta antropológica de estudo da arte formulada por Geertz.

Sobre sua crítica à segunda dimensão da proposição dualista de Morphy, Gell (2009 [1998], p. 250) acrescenta a impossibilidade de abrangência de ou redução a uma categoria estética, as inúmeras variações de respostas sociais

e/ou emocionais aos artefatos que fazem parte dos padrões da vida social que, por seu turno, estão em constante modificação. Mais uma vez afirma que, se isso for feito, a resposta estética será uma generalização vazia de significado, pois igualaria “as respostas do Outro etnográfico, na medida do possível, às nossas”. De todo o modo, não é possível destacar no rol de artefatos existentes aqueles para os quais se têm uma resposta estética ou não.

Ao recusar ambas as dimensões propostas por Morphy como condições definidoras de uma obra de arte, Gell (2009 [1998], p. 252) propõe uma alternativa a tal “necessidade”. Segundo o autor, uma antropologia da arte, sob os termos por ele propostos, não precisaria dispor de um critério de definição independente da própria teoria e, por conseguinte, o antropólogo não seria obrigado a definir o objeto de arte antes da sua pesquisa, pois, se tal teoria pressupõe que a natureza desse objeto depende e é função da matriz de relações sociais no qual emergem, objeto de arte “é o que quer que seja inserido no ‘nicho destinado aos objetos de arte no sistema de termos de relações esboçado pela teoria [...]”. Nesses termos, a definição é teórica e não possui uma “natureza intrínseca, independente do contexto relacional”.

E, apesar de tratar em seu livro dos membros “prototípicos” das categorias correspondentes ao que, frequentemente, se entende por objetos de arte ocidentais e indígenas ou etnográficos (com o intuito de facilitar o entendimento⁷⁸), “qualquer coisa poderia ser tratada como objeto de arte do ponto de vista antropológico, inclusive pessoas vivas” (GELL, 2009 [1998], p. 252). Isso se justifica na medida em que, por um lado, se entende a teoria antropológica da arte como o estudo das “relações sociais na vizinhança dos objetos que atuam como mediadores de agência social” – que parte da ideia de que os objetos de arte podem ser tomados como pessoas enquanto agentes sociais – e, por outro, tal noção se adequa à antropologia social das pessoas e de seus corpos.

Após delimitar uma proposta teórica realmente *antropológica* da arte e sua noção de objeto de arte / arte, Gell (Ibidem, p. 253) aponta porque sua ideia não pode ser confundida ou substituída por uma sociologia da arte. Para ele, ainda

⁷⁸ Caberia questionar se, de fato, foi com o intuito de facilitação que Gell empregou tais membros prototípicos ou se, na realidade, ele mesmo teria tido dificuldades em lidar com artefatos que escapam a esse caráter.

que esse campo que se dedica ao estudo dos critérios institucionais da produção, recepção e circulação dos objetos de arte seja bastante fecundo, é, por sua própria natureza, mais coerente com os estudos da arte ocidental ou de “Estados adiantados providos de burocracias” (China, Japão), pois não pode haver uma sociologia “institucional” da arte sem instituições especializadas em arte (museus, academias, escolas, público, críticos, patrocínio etc.). Não à toa, continua Gell, autores que empregam e desenvolvem tal abordagem (como Bourdieu), estudam precisamente as características institucionais de sociedades “de massa” e não, como a antropologia da arte propõe, com “a rede de relacionamentos que se formam em torno de obras de arte específicas em contextos interativos específicos”.

Para Gell (2009 [1998], p. 253), essa diferenciação é característica da diferenciação mais geral entre as áreas. Se, por um lado, a sociologia se dedica mais às instituições; a antropologia, por outro, trabalha mais com o “contexto imediato das interações sociais e suas dimensões ‘pessoais’”. Ao mesmo tempo, continua o autor, é inegável que haja certa continuidade entre ambas as perspectivas, pois os antropólogos não podem simplesmente ignorar as instituições, devendo considerar a base institucional da produção e circulação de obras de arte, quando existirem. Porém, nem todas as sociedades possuem instituições especializadas em arte, mas instituições mais gerais (culto, sistemas de trocas etc.) e, por isso, se a antropologia da arte, tal qual a sociologia da arte, tomasse como objeto de estudo a produção e a circulação de arte institucionalizada, seria um campo pouco desenvolvido (Idem, ibidem, p. 254).

A este respeito, lembra Gell (2009 [1998], p. 254), poderia ser traçada uma correspondência entre a sociologia da arte e alguns estudos do que se tem entendido como “antropologia da arte”. Os trabalhos de Morphy, Price e Thomas sobre a recepção e apropriação da arte não-ocidental pelo público ocidental são exemplos de estudos que se voltaram para o aspecto institucionalizado da arte ocidental. E, apesar de considerarem a resposta dos povos indígenas a tal recepção, é possível estabelecer, como visto anteriormente, uma distinção entre esses trabalhos e uma teoria da arte antropológica “adequada”.

Sob o aspecto da recepção e apropriação (antes a diferenciação foi feita discutindo o aspecto estético), é preciso questionar, afirma Gell (2009 [1998], p. 254), se a própria obra de arte foi produzida levando em consideração tais fins.

Pois, se o foi (como muitas artes “etnográficas” que, atualmente, são produzidas para o mercado metropolitano), torna-se inevitável abordá-la de outra maneira que não a partir desse enfoque. Entretanto, houve e há obras de arte, no sentido desenvolvido por Gell, produzidas em e para contextos locais como subprodutos da “mediação da vida social e da existência de instituições de tipo mais genérico”, e não como exemplos da existência de instituições específicas de arte. Por essa existência, justifica-se defender uma teoria da arte adequadamente antropológica e autônoma, teoricamente, de tais instituições.

Nesse sentido, continua Gell (2009 [1998], p. 254), é importante retomar e tecer algumas considerações acerca da ideia que é automaticamente implicada em tal proposição e que, por muitos, é considerada radical em demasia: que, para poderem figurar numa teoria antropológica da arte, os objetos de arte devem ser tomados como pessoas. Para que a estranheza possa ser atenuada, é necessário considerar, por exemplo, a tendência histórica da antropologia para uma relativização do conceito de “pessoa”.

Segundo Gell (2009 [1998], p. 254), as relações entre pessoas e coisas que parecem agir como pessoas é um tema recorrente na história da disciplina. Essa ideia pode ser vista, por exemplo, em “*Primitive Culture*” (1871), quando Tylor fala sobre o atributo diferenciador da cultura “primitiva”: o “animismo” ou “a atribuição de vida e sensibilidade a coisas inanimadas, plantas, animais etc.”. Frazer também trata do tema em “O ramo de ouro”, assim como, ainda que de maneira diversa, Malinowski e Mauss, que relacionam a questão à “troca” e à “magia”.

Ao último autor, Gell (2009 [1998], p. 255) atribui papel fundamental para sua teoria antropológica da arte que seria, assumidamente, maussiana. Tal lugar é conferido, justifica o antropólogo britânico, pela maneira como Mauss trata as prestações ou dons em sua teoria da troca: como extensões de pessoas. Nesse sentido, seria coerente conceber, do mesmo modo, os objetos de arte como pessoas. Inclusive, continua, seria ainda possível sugerir que “na medida em que a teoria da troca de Mauss é a ‘teoria antropológica’ exemplar e prototípica, então para produzir uma ‘teoria da arte antropológica’ teríamos que construir uma teoria que se assemelhasse à de Mauss”, mas que fosse sobre objetos de arte e não prestações ou dons (como o faz Lévi-Strauss, quando troca as prestações ou dons por mulheres).

Em todo o caso, Gell (2009 [1998], p. 255) elucida, que essa analogia serve para lembrar o leitor aquilo que ele propõe: desenvolver uma teoria antropológica da arte que se aproxime de outras teorias antropológicas (de Mauss e outros), em seus aspectos elementares, e que, por isso, seja autônoma em relação à estética ou outras teorias da arte (ocidentais). Assim, se o objetivo e as características mais reconhecíveis da teoria antropológica são conferir sentido ao comportamento no contexto das relações sociais, a teoria antropológica da arte deve buscar entender a produção e a circulação dos objetos de arte como função desse contexto relacional e que só podem ser definidos a partir dele (Idem, *ibidem*, p. 252 e 257).

3. Por uma *antropologia da arte*: o desenvolvimento da teoria de Gell

Neste capítulo, finalmente exponho a “teoria da capacidade agentiva” de Gell ou, como ele denomina, “a teoria do nexa da arte”. Para tanto, procuro sintetizar os capítulos do livro “Arte e agência...” (2018 [1998]), excetuando o já tratado capítulo primeiro, sobre a definição do problema. Pela dimensão de seu trabalho, diametralmente oposta ao que posso aqui dar conta, me atendo mais às seções nas quais o autor desenvolve a base de sua abordagem e possuo uma maior preocupação com o aspecto esquemático, do que com as inúmeras ilustrações e exemplos dados. O que significa, por exemplo, que o oitavo capítulo (“Estilo e cultura”) é praticamente deixado de lado, enquanto o segundo (“A teoria do nexa da arte”), o terceiro (“O nexa da arte e o índice”), o quarto (“A involução do índice no nexa da arte”), o sétimo (“A pessoa distribuída) e a conclusão (“A extensão da mente”) ocupam lugar de destaque. Sobre o quinto e sexto capítulo (respectivamente, “A constituição do índice” e “A crítica do índice”) apenas menciono topicamente algumas considerações, sem me ater, como dito, às ilustrações.

Em linhas gerais, o **segundo capítulo** serve de apresentação à teoria proposta, isto é, a mencionada “teoria do nexa da arte”. Para tanto, Gell fala brevemente sobre os termos que constituem sua teoria: o índice, a abdução, o agente/paciente social (incluindo as coisas como agentes/pacientes sociais), o artista, o destinatário e o protótipo. Assim como enfatiza os termos (índice, artista, destinatário e protótipo)⁷⁹ que, para os fins da teoria antropológica da arte, se destacam enquanto entidades que podem estar em relação de agência ou paciência.

O primeiro termo-entidade, “**índice**”, é empregado como alternativa técnica às expressões “objeto de arte”, “obra de arte” ou “produção artística”. A substituição, argumenta Gell (2018 [1998], p. 39 e 40), decorre das dificuldades e confusões advindas de tais expressões. Se, por um lado, elas aparentam cons-

⁷⁹ Como será visto mais adiante, na realidade, todos os termos possuem papéis fundamentais ao seu esquema. Mas alguns papéis não são tanto “entidades”, mas uma “operação” (abdução) ou “condições” (estar funcionando como agente social ou paciente social). Optei por denominar os termos enfatizados como “termo(s)-entidade(s)”, para distingui-los dos segundos.

tituir uma classe de objetos que facilmente seriam identificados em alguns sistemas de arte, por outro, isso não se estende a todos os sistemas, em especial àqueles provenientes de “contextos antropológicos”. Por isso, se essas expressões, em seu sentido oficial ocidentalizado, fossem tomadas como o objeto da teoria antropológica da arte, ela se tornaria ineficaz, pois falar especificamente de “obras de arte” é “falar de entidades que já foram institucionalmente definidas como tais”. Isso, como mencionado, é seara da sociologia da arte. E, ainda que alguns desses objetos também possam ser antropológicamente estudados como entidades em cujo entorno se formam relações sociais, a nomenclatura “obra de arte” seria irrelevante para tanto e, mais, traria conotações excludentes indesejáveis, tornando as explicações confusas. Assim, apesar de mencionar objetos de arte com certa frequência, Gell afirma que essa expressão e outras daí derivadas (“obra de arte”, “produção artística”) não têm seu sentido discutido nem são utilizadas como termos técnicos de sua teoria, sendo considerado mais apropriado o uso de “índice”.

Levando em consideração os argumentos acima, continua Gell (2018 [1998], p. 40), a sua proposta de uma antropologia da arte diz respeito, então, a um subconjunto de relações sociais que associam “objeto” a um agente social de uma forma específica, “artística” (e, por isso mesmo, trata-se de um *subconjunto*). O que não significa dizer, porém, que os objetos, de um ponto de vista estético, se *relacionam artisticamente* com os agentes sociais (o que seria condizente com a postura acima criticada). Nesse sentido, a unidade operacional “índice” também é útil para distinguir uma relação artística entre pessoas e coisas de uma relação não-artística.

Ainda no nível de delimitação do objeto de estudo, Gell (2018 [1998], p. 40) afirma que sua discussão se limita ao caso da “arte” visual (no sentido de algo visível), excluindo a arte verbal e a musical, mesmo que reconheça a inseparabilidade prática de tais dimensões.

Seguindo tais instruções, as situações que se assemelham à arte (subconjunto de relações sociais que associam “objeto” a um agente social de uma forma específica, “artística”) podem ser discernidas a partir da existência de um índice material (como coisa física e visível) que permite uma operação cognitiva particular, a abdução da agência (GELL, 2018 [1998], p. 41). E Gell caracteriza tal “signo natural” (o índice) - tomado emprestado da semiótica desenvolvida pelo

filósofo estadunidense Charles Peirce (1839-1914)^{80 81} -, como uma “entidade a partir da qual o observador pode fazer uma inferência causal de algum tipo, ou

⁸⁰ Segundo estudioso brasileiro Latuf Mucci, no E-Dicionário de Termos Literários (disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/semiologica/>>, acesso em: out. de 2019), semiótica pode ser entendida como a ciência dos signos e de sistemas significantes linguísticos e não-linguísticos. Nesse sentido, tanto semiótica quanto semiologia compartilhariam de uma mesma “diligência” e teriam “surgido” simultânea, porém independentemente. Para alguns, portanto, a diferença estaria apenas na nomenclatura: Peirce teria chamado o estudo dos sistemas de signo e significação como “*semiotics*”, enquanto Saussure, “*sémiologie*”. Para Greimas e Courtès (segundo Mucci), por sua vez, semiótica seria o estudo dos signos num contexto particular, enquanto semiologia seria a teoria geral das semióticas particulares. Para outros, a semiologia estaria voltada aos objetos linguísticos e, a semiótica, aos não-linguísticos. E para outros, ainda, a primeira estaria vinculada às ciências humanas e a segunda, às ciências da natureza. Para Mucci, a “semiologia geral” de Saussure teria como objeto os códigos e, sem exclusividade, todos os sistemas de signos, procurando construir a semiologia da língua como sistema. Enquanto para Peirce, isso seria algo mais genérico: procurava investigar o universo dos signos, entendendo que o próprio homem é um signo (assim como seu pensamento, sua emoção etc.) e o próprio signo é um signo de um signo. O estudo de um sistema de signos serviria a isto: encontrar um ponto de ancoragem do signo a partir da compreensão de todos os signos no sistema, sendo essa a condição da significância. Não há um consenso, portanto. Segundo Mucci, independentemente do debate, pode-se dizer que “semiologia” diz respeito aos trabalhos de Saussure e por ele inspirados, enquanto que “semiótica” vincula-se mais à tradição anglo-saxã (o caso de Gell?, pergunto-me) e, ambos, voltam-se para a possibilidade de uma ciência dos signos, sendo estes produtores complexos da semiose. Quanto à semiótica periana é importante destacar, segundo Mucci, a noção de interpretante (como um signo que interpreta outro signo e a tripartição dos signos (índice, ícone e símbolo), que opera conforme uma relação de contiguidade, similitude ou conveniência entre o signo e o referente. Mucci também afirma que é necessário lembrar que Peirce adotou o termo “*semiotics*”, apoiando-se no empirismo lockeniano e na sua própria filosofia pragmática (não à toa, Peirce é considerado o “pai” do pragmatismo estadunidense).

⁸¹ Para o linguista alemão Winfried Nöth (disponível em: <<http://comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=%2011&id=82>>, acesso em: nov. de 2019), por sua vez, apesar de reconhecer que não há consenso e que, de fato, ambas as ciências correspondem ao estudo dos signos (derivadas do grego “*semeion*” e “*sema*”), a coisa é um pouco diferente. Ao rastrear a origem dos termos, Nöth localiza a ideia de “semiótica” – em sua forma neo-grega “*semeiotiké*” – na medicina: na Antiguidade grega, o diagnóstico era descrito como a parte “semiótica” dessa área, isto é, a percepção médica dos sintomas. E, segundo Nöth, desde o século XV, a forma grega “*semeiotiké*” já se encontrava ao lado da forma latina semiótica. Semiologia, por sua vez, veio depois, como alternativa terminológica para o conceito de semiótica. Por volta de 1600, continua Nöth, o último termo (“*semeiologica*”) passa a ser empregado de maneira mais ampla, ou seja, para além da medicina para nomear o ensino ou doutrina dos signos (já em prática – ainda quem sem o nome – na Idade Média). E, logo em seguida, o termo “semiótica” passa, também, a designar uma teoria geral dos signos. Assiste-se, entre os séculos XVII e XVIII, uma ampliação dos domínios da semiótica para uma ciência geral do conhecimento da natureza humana: a *semiótica moralis*. Tal entendimento pode ser encontrado, afirma Nöth nos escritos do filósofo alemão Christian Wolff (1679-1754) e do filósofo inglês John Locke (1632-1704). Para o segundo, a semiótica (“*semeiotiké*”) seria sinônimo de lógica e estaria ao lado da física e da ética – enquanto principais campos de estudo do conhecimento humano –, devendo tratar majoritariamente das palavras (os signos mais relevantes. “Coincidentemente”, o filósofo e fundador da estética moderna, Alexander Baumgarten (1714-1762), também empregou os termos “*semiotica*” e “*semiologia philosophica*” para designar o campo de estudo dos sistemas de signos da língua, da escrita, dos hieróglifos, da heráldica, e da numismática etc. A tradição de estabelecimento de uma ciência semiótica (enquanto ciência filosófica), tem sua continuidade nos séculos seguintes, sendo os principais marcos subsequentes os escritos do fenomenólogo alemão Edmund Husserl (1859-1938) – que, por volta de 1890, publicou uma obra específica sobre a lógica dos signos (semiótica) – e, o filósofo estadunidense, Charles Peirce (1839-1914), principal influência de Alfred Gell. Nöth comenta que Peirce, sendo influenciado diretamente por Locke, nunca empregou o conceito de “*semiologia*” ou do inglês moderno latinizado “*semiotics*” (diferentemente do que afirmara por Mucci). Com respeito à tradição lockeniana (“*semeiotiké*”), Peirce deu preferência aos termos singulares: “*semiotic*”, “*semeiotic*” e “*semeotic*”. Quando no plural, Peirce emprega apenas “*semeiotics*” (e não “*semiotics*”). No século XX, por sua vez, o conceito de “*semiologia*” é reintroduzido através dos escritos de Saussure que, sem se referenciar às tradições semióticas anteriores fundou a linguística estrutural e definiu a semiologia como uma (nova) ciência geral da comunicação humana, cujo objeto seria a vida dos signos como partes da vida social. Sua base seria, então, afirma Nöth, a linguística estrutural e seu programa, a extensão do campo da linguística verbal para a comunicação não-verbal, cultural e textual (extensão tão criticada por Gell). Segundo Nöth, no início, o modelo linguístico saussureano, entendia a semiologia como um campo de pesquisa restrito aos códigos de signos arbitrários e intencionais (como os códigos dos sinais de trânsito); posteriormente, por extensão da semiologia da comunicação, surgiu o ramo complementar da semiologia da significação, tendo como objeto os signos e sinais não-intencionais na natureza e na cultura. Paralelamente ao desenvolvimento da semiologia, continua Nöth, a

uma inferência sobre as intenções ou capacidades de outra pessoa” (GELL, 2018 [1998], p. 41). Por exemplo: a relação fumaça-fogo (a fumaça visível indica fogo, pois o fogo provoca a fumaça e, por isso, a fumaça é um índice de fogo, mas não necessariamente é fogo, pode advir de outra coisa, como temos conhecimento... e, ainda assim, indica fogo) e o sorriso (o sorriso humano indica uma atitude amigável e, por isso, o sorriso é índice de atitude amigável, mas não necessariamente é uma atitude amigável, pode enganar e sabemos disso... mas, continua sendo índice de uma atitude amigável). Pode-se dizer, então, a operação cognitiva em que são inferidas tais situações é distinta daquela em que se tem uma relação causal direta ou mais ou menos direta: “ $2+2 = 4$ ” ou cão = animal canino \neq de outros animais, pois os índices não fazem parte de um conjunto de tautologias ou compõem uma linguagem natural ou artificial na qual os termos significam algo estabelecido em convenção, tampouco têm origem em induções ou deduções desencadeadas a partir da observação de leis naturais. Por isso, é necessário outro termo técnico para nomear esse tipo de operação cognitiva (ou modo de inferência) que se originam a partir dos índices.

Gell (2018 [1998], p. 42) adota o termo técnico utilizado, na lógica e na semiótica, para nomear as inferências que advêm dos índices: **a abdução**. A partir de considerações feitas por Peirce e pelo filósofo italiano Umberto Eco (1932-2016), Gell (2018 [1998], p. 42) entende que a abdução, enquanto inferência sintética, “abrange a zona cinzenta na qual a inferência semiótica (dos significados a partir dos signos) se funde às inferências hipotéticas de um tipo

semiótica continuava, em outros países, o seu desenvolvimento. Esse “duplo” e paralelo desenvolvimento, afirma o autor, foi responsável por dúvidas entre os estudiosos quanto à diferenciação e aproximação dos campos de pesquisa: se eram dois campos distintos ou se compõem o mesmo campo com duas designações diferentes (a depender da tradição). Por sugestão do comitê fundador da Associação Internacional de Estudos Semióticos (1969) – composto por Jakobson, pelo pensador francês Roland Barthes (1915-1980), pelo linguista sírio Emile Benveniste (1902-1976), pelo linguista russo Algirdas Greimas (1917-1992), por Lévi-Strauss e pelo linguista húngaro-americano Thomas Sebeok (1920-2001) –, o conceito de semiótica seria, então, empregado como conceito geral para definir o campo. Nöth afirma que tal decisão tem sido seguida, sendo o termo “semiótica” o mais usado atualmente para designar o campo de pesquisa dos signos, sistemas e processos sígnicos. Como resíduos das distinções, tem-se algumas opiniões, elencadas por Nöth: (a) Geralmente aqueles que falam de “semiótica” são enquadrados na tradição peirciana da teoria geral dos signos, enquanto que aqueles que falam de “semiologia” são correntemente enquadrados na tradição semio-linguística de Saussure; (b) Alguns entendem que semiótica é a ciência geral dos signos (o que inclui os estudos da natureza não-humana) e a semiologia, a ciência humana que vai além da linguística, estudando fenômenos trans-linguísticos (textuais) e códigos culturais; (c) Para outros, a semiologia seria uma metasemiótica que contém uma teoria de diferentes sistemas de signos (as “semióticas”); (d) Semiótica e semiologia seriam sinônimos, designados diferentemente por causa da língua: a preferência pelo termo “semiologia”, por exemplo, se daria pela origem do autor de um país de fala românica. Um dos argumentos nesse sentido entendia que o conceito de semiologia seria uma melhor tradução do termo inglês “*semiotics*”, para as línguas romana. Independentemente das sutilezas dessas diferenciações, o que importa aqui é que Gell partira, assumidamente, de uma perspectiva semiótica peirciana de base lockeniana e pragmatista.

não semiótico (ou não convencionalmente semiótico)”. Tal noção pode ser conceituada como a articulação das seguintes ideias (provenientes dos raciocínios do astrônomo alemão Johannes Kepler, 1571-1630; do antropólogo cognitivo estadunidense Pascal Boyer; e do cientista estadunidense, estudioso de sistemas complexos e ciência não-linear, John Holland, 1929-1915):

A abdução é uma “indução a serviço da explicação, na qual uma nova regra empírica é criada para tornar previsível aquilo que de outra forma seria misterioso” (...). A abdução é uma variedade de inferência não demonstrativa, baseada na falácia lógica segundo a qual afirmar o antecedente obrigada a afirmar o consequente (“se p, então q; mas q; portanto p”). Por meio de premissas verdadeiras, ela produz conclusões que não são necessariamente verdadeiras⁸². No entanto, a abdução é um princípio de inferência indispensável, pois é o mecanismo básico que permite limitar a enorme quantidade de explicações compatíveis com um dado evento. (HOLLAND et al., 1986 apud BOYER, 1994 apud GELL, 2018 [1998], p. 42)⁸³.

Gell (Ibidem, p. 42 e 43) justifica a adoção de tais terminologias, dos “índices” e das “abduções” pela inevitabilidade de certo caráter semiótico da arte e, por conseguinte, à utilidade dos termos nessa conjuntura. Evidente que, a partir de suas ressalvas, tal semiose⁸⁴ não implica que a arte visual ou as formas de semiose são “como uma linguagem”. Mas o autor aponta que, muitas vezes, os cientistas falam sobre seus dados como se “significassem” algo, permitindo, com isso, inferências que são abduções. E a utilidade do conceito de abdução está exatamente “nisso” (GELL, 2018 [1998], p. 43), em permitir: a. “designar uma classe de inferências semióticas que são, por definição, totalmente distintas das inferências semióticas que mobilizamos na compreensão da linguagem, cuja compreensão ‘literal’ diz respeito à observação de convenções semióticas”; b. “traçar os contornos da semiose linguística, de modo que não mais nos sintamos tentados a aplicar modelos linguísticos onde eles não são aplicáveis, nem deixemos de ter a liberdade de postular inferências não linguísticas”.

⁸² Como o mencionado exemplo da fumaça-fogo (ou do sorriso): “a fumaça visível indica fogo, pois o fogo provoca a fumaça e, por isso, a fumaça é um índice de fogo, mas não necessariamente é fogo, pode advir de outra coisa, como temos conhecimento... e, ainda assim, indica fogo”.

⁸³ Sim, eu sei... citação de citação de citação. Mas, a meu ver, é a conceituação mais contundente de “abdução” presente no capítulo em questão.

⁸⁴ Segundo Eco (conforme menciona Mucci no E-Dicionário de Termos Literários, disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/semiotica/>>), a ideia de semiose está estritamente vinculada à própria noção de um estudo de signos (ou sinais, como prefiro): “semiose é o fenômeno, típico dos seres humanos (e, segundo alguns, também dos anjos e dos animais), pelo qual – como diz Peirce – entram em jogo um signo, seu objeto (ou conteúdo) e sua interpretação. A semiótica é a reflexão teórica sobre o que seja a semiose. Em consequência o semiótico é aquele que nunca sabe o que seja a semiose, mas está disposto a apostar a própria vida no fato de que ela exista”. Essa última parte pode ser ligada à ideia da fumaça-fogo: não há como saber se a aquela fumaça foi originada pelo fogo, mas temos certeza de que ela *indica* fogo.

Assim, a situação da “arte” (visual) envolve a presença de algum índice a partir do qual abduções (de diferentes espécies) possam ser feitas. O que não se estende, alerta o autor – diferenciando-se da proposta peirciana –, a quaisquer tipos de índice que possam desencadear abdução, mas *àquela categoria de índice que desencadeia abdução de agência e, mais especificamente, de agência social*. E Gell restringe ainda mais sua concepção, ao propor que, no âmbito da antropologia da arte, “o índice é ele próprio visto como instrumento e/ou resultado da agência social” (Idem, ibidem, p. 44), isto é, o que importam são os índices artefactuais⁸⁵ ⁸⁶, pois são instrumentos ou resultados de ação social.

Mas o que seria um “**agente social**”? , questiona-se Gell (2018 [1998], p. 45). Imediatamente o autor responde que é “aquele que exerce a agência social”, entendendo, como agência social, aquilo que pode ser atribuído a “pessoas (e coisas [...]) que são vistas como iniciadoras de sequências causais de um determinado tipo, ou seja, de eventos causados [e não necessariamente pretendidos] por atos da mente, da vontade ou da intenção, e não de uma mera concatenação de eventos físicos” ou de relações físico-materiais de causa e efeito que podem ser explicadas por leis da física. Portanto, “um agente é aquele que faz com que os eventos aconteçam em torno de si” e, por isso, pode ser considerado “a fonte, a origem dos eventos causais, independentemente do estado do universo físico”.

No entanto, alerta Gell, o caráter das relações entre as intenções (crenças etc.) dos agentes e os eventos externos por eles causados é um tema polêmico, pois não há concordância se realmente a mente é fonte das intenções, já que não há necessária correspondência entre estas (intenções) e os resultados das ações. Felizmente, continua Gell (2018 [1998], p. 46), esse não é assunto de sua abordagem e não são as agências mais racionais ou previsíveis que importam para ela, mas aquelas que são possíveis em termos sociais, cognitivos e que possam ser extraídas de práticas e formas discursivas cotidianas. Pois “a ideia de agência é uma estrutura culturalmente prescrita que serve para pensar sobre a causalidade, quando se supõe que um acontecimento foi (em um sentido vago)

⁸⁵ Que também pode ser um “signo natural”, mas não o contrário (GELL, 2018 [1998], p. 44).

⁸⁶ A partir dessa leitura, a distinção entre índices artefactuais (que desencadeia ou é resultado da abdução de agência social) e obras de arte é irrelevante. Ambos são, em última instância, índices artefactuais. Assim, Gell retoma a discussão iniciada em seu artigo “A tecnologia do encanto...” (2005 [1992]).

pretendido de antemão por alguma pessoa-agente ou coisa-agente” que inicia a sequência causal.

Justamente por isso, pela ideia de agência pressupor intenções prévias, Gell (Ibidem, p.46 e 47) argumenta que pode parecer redundante colocar a palavra “social” após a palavra “agente”. Afinal, mesmo que se possa “atribuir uma mente e intenções a animais e objetos materiais”, elas serão sempre residuais à mente humana que, por sua vez, só pode ser concebida em um contexto social. Assim, em linhas gerais, tanto agência quanto ação só podem ser concebidas em termos sociais. A questão, porém, é que, *apesar de os objetos de arte (ou, melhor, índices de agência) não poderem ser agentes autossuficientes, podem ser agentes secundários que atuam em conjunto com agentes associados humanos*. E é esse “tipo de agência de segunda classe que os artefatos adquirem uma vez que passam a estar enredados no tecido das relações sociais” que será analisado a seguir.

Ressalvas feitas, Gell (2018 [1998], p. 47 e 48) afirma que **as coisas** devem ser tomadas como **agentes sociais**, pois as pessoas formam relações sociais com as coisas e, nesse sentido, a agência social pode ser exercida em relação a elas e por elas. E, “as maneiras pelas quais a agência social pode ser investida em coisas, ou pode emanar de coisas, são extremamente diversificadas”, como pode ser visto na relação entre seres humanos e carros, bonecos e... obras de arte.

Essa concepção, entende o autor (GELL, 2018 [1998], p. 49), não deixa de ter contradições indesejáveis que devem ser elucidadas. Pois, ao definir um agente como “alguém que tem a capacidade de dar início, em seu entorno, a eventos causais que não podem ser atribuídos ao estado atual do cosmos físico, mas apenas a uma categoria especial de estados mentais; a saber, intenções”, então seria contraditório – como mencionado anteriormente – conceber, por um lado, que as coisas, por definição não detentoras de intenções, possam se comportar como agentes e, por outro, que os eventos causais, desencadeado pelas coisas, sejam acontecimentos produzidos por causas físicas, não ações “atribuíveis à agência exercida pela coisa”.

Desse modo, é fundamental, continua Gell (Ibidem, p. 50), que uma “sociologia da ação”, baseada na natureza intencional da agência se enfraqueça,

propondo algumas considerações atenuantes. Inicialmente, é importante entender que a ação humana exercida dentro do mundo material e tipos de causa e efeito materiais são imprescindíveis à ação intencional, isto é, à ação iniciada em um contexto social, possuindo objetivos sociais. As mediações físicas, por serem responsáveis pela exploração das propriedades causais múltiplas do mundo físico do entorno, como ambiente e corpo humano, são necessárias à interação de agente e paciente, mesmo que haja cadeias causais que sejam iniciadas por agentes intencionais, enquanto estados de espírito, que se voltam para estados de espírito “outros” (pacientes). E, portanto, as coisas (e suas propriedades causais) são tão importantes para o exercício da agência quanto as intenções (ou estados de espírito).

Entretanto, o que propicia a superação do paradoxo (GELL, 2018 [1998], p.50) é a constatação de que o reconhecimento da presença de outro agente, só se dá porque o meio causal no entorno de um agente assume certa configuração, mediante a qual pode ser abduzida. Nesse sentido, o reconhecimento da agência ocorre posteriormente ao fato, isto é, na configuração que o meio causal passa a adotar após alguém agir como agente, de modo que essa ação só possa ser atribuída à sua agência. Assim,

como a atribuição de agência se baseia na detecção dos efeitos da agência no meio causal, e não de uma intuição não mediada, não é paradoxal entender a agência como um fator do ambiente como um todo, uma característica global do mundo de pessoas e coisas em que vivemos, e não como um atributo exclusivo da psique humana. (GELL, 2018 [1998], p. 50 e 51)

Essa lógica, portanto, torna possível entender a ideia de que o objeto, ainda que não autossuficiente (como um ser humano), seja uma emanção ou manifestação de agência, um espelho, um veículo ou canal de agência, fonte de uma experiência potente de co-presença de um agente. E, apesar de também permitir a distinção de dois tipos de agentes – primários e secundários – não implica na inferiorização do segundo.

Assim, a outra faceta dessa controvérsia, a ser esclarecida, se dá justamente na diferenciação entre os agentes primários e secundários. Afinal, prossegue Gell (2018 [1998], p. 51 e 52), dizer que os agentes primários são “seres dotados de intenção que são categoricamente distintos [...] de coisas ou artefatos” e que, agentes secundários, são tais coisas e artefatos, não implica em dizer

que estes não são agentes ou que são “menos” agentes que aqueles. Pois, ainda que não exercerem agência moral, coisas e artefatos não são meros instrumentos ou ferramentas, mas podem, por exemplo, fazer parte de alguém e torná-lo o que é (como “um soldado não é apenas um homem, mas um homem com uma arma”). O soldado, por exemplo, passa, então, a possuir uma “personitude distribuída”: não está exatamente no lugar em que seu corpo está, mas, simultaneamente, em outros contextos espaço-temporais ocupados por suas armas que, por sua vez, compõem sua identidade tanto quanto suas impressões digitais. Assim, a arma pode ser vista como agente, mesmo que, para esse artefato, o agente em questão (soldado + arma) possa não estar presente, não existir. Gell (Ibidem, p. 52), então, pormenoriza seu entendimento de “agentes secundários”:

Ao falar de artefatos como “agentes secundários”, refiro-me ao fato de que a origem e a manifestação da agência ocorrem em um meio que consiste (em grande parte) em artefatos, e que agentes, por isso, “são” e não meramente “usam” os artefatos que os ligam aos outros sociais. [...] não são agentes (primários) que dão início a acontecimentos por meio de atos de vontade moralmente responsáveis, mas realizações objetivas do poder ou da capacidade de desejar o próprio uso, constituindo, portanto entidades morais em si mesmas. Descrevo artefatos como “agentes sociais” [...] apenas em vista do fato de que a objetivação na forma de artefato é o modo como a agência se manifesta e se realiza por meio da proliferação de fragmentos de agentes “primários” dotados de intenção em suas formas artefatuais “secundárias”.

Por fim, o terceiro aspecto diz respeito aos modos como a agência pode ser entendida e que, complementa Gell, talvez possa reduzir drasticamente a confusão ontológica causada pela atribuição da agência a coisas não vivas. Frequentemente, afirma Gell (2018 [1998], p. 52 e 53), a agência é entendida sob o viés classificatório (e livre de contextos), isto é, “ordenando todas as entidades do mundo com base naquelas que “contam” como agentes [que possuem determinados atributos, comumente vinculados à ideia de mente, consciência, percepção etc.] e naquelas que não contam [que não possuem]”. Para o autor, entretanto, a perspectiva que importa a sua proposta é a relacional, pois “o que estabeleço com relação a *qualquer transação* entre agentes é que um ‘agente’ exerce a ‘agência’, enquanto outro é (momentaneamente) um ‘paciente’” (Idem, ibidem, p. 53 e 54). Assim como, é contextual (por ser transitiva e casual), já que se presume “que, em qualquer operação em que a agência se manifesta, existe um ‘paciente’ que é outro agente ‘em potencial’, capaz de atuar como um agente

ou ser um lócus de agência. Esse agente ocupa momentaneamente a posição de ‘paciente’”.

Os pacientes em interação, ressalta Gell, não são absolutamente passivos, pois podem resistir. Nessa direção, apesar de o conceito de agência implicar a superação da inércia, da resistência, da dificuldade etc., a dificuldade é, por seu turno, característica dos objetos de arte (são difíceis de criar, de pensar, de envolver transações): “seu caráter peculiar, intransigente e ímpar é um fator-chave para que tenham eficácia como instrumentos sociais” (Idem, *ibidem*, p. 54). E mais, no entorno de tais objetos podem ocorrer disputas por controle, quando “pacientes” se tornam “agentes passivos” (intermediários) entre agentes e pacientes, intervindo nas intenções, no instrumento e no resultado. Essas “hierarquias imbricadas” são abordadas no terceiro capítulo de seu livro.

Seguindo sua exposição, Gell passa, então, à apresentação mais detalhada da identidade dos participantes das *relações sociais formadas na vizinhança do índice*. Uma dessas identidades pode ser especificada a partir da abdução provocada por um determinado artefato, pois, os artefatos (principais tipos de índices com os quais a teoria antropológica da arte lida) “têm a capacidade de indexar suas ‘origens’ em um ato de *fabricação*” (GELL, 2018 [1998], p. 155), exceto quando essas origens são esquecidas ou ocultadas. Isto é, geralmente os objetos fabricados são índices daqueles que os fabricaram. Nessa conjuntura, “o índice, como objeto fabricado, está na posição de ‘paciente’ em uma relação social com seu criador, que é um agente, e sem cuja agência ele não existiria” (Idem, *ibidem*). Por isso, sobre a atividade artística – foco de seu trabalho –, talvez seja conveniente chamar tal criador (aquele a quem é atribuída a autoria do índice como coisa física) de “**artista**”, ao menos em algumas situações. Por outro lado, alerta o autor, não se pode confundir essa conveniência com uma necessidade reificada: a antropologia da arte, então proposta, não se preocupa exclusivamente com objetos de arte fabricados por artistas (humanos ou não).

Um outro participante dessas relações sociais que ocorrem no entorno do índice, descreve Gell é o **destinatário**: “uma segunda abdução que um índice sob a forma de um artefato normalmente motiva é a abdução de seu ‘destino’, a recepção pretendida por ele” (Idem, *ibidem*, p. 55 e 56). Tal destinatário pode ser paciente ou agente. Por exemplo, muitas vezes um objeto de arte indexa uma origem posterior ao momento e ao agente de sua fabricação (que, como

dito, podem ser esquecidos ou ocultados). Essa origem posterior é puramente transacional, isto é, alguns objetos se “originam”, por exemplo, com quem quer que tenha possuído o objeto ou com quem quer que tenha sido seu “patrono”. E, portanto, uma recepção “ativa”. Em todo o caso, independentemente de terem sido esquecidos ou ocultados, normalmente, argumenta Gell, os artistas fazem seus objetos de arte com uma finalidade: para que sejam vistos ou adquiridos. Reforçando assim, a ideia de que os objetos de arte, tal qual indexam suas origens na atividade do artista, também indexam sua recepção por e para um público, muitas vezes específico, mas sobretudo diversificado (tais objetos podem ter, durante o seu percurso, muitas recepções: originais/pretendidas e atuais/não-pretendidas). Geralmente essas recepções advindas de um direcionamento anterior, podem ser consideradas passivas. Em suma, um índice sempre estará em relação com alguma recepção específica e, essa recepção, pode ser ativa ou passiva, mas, geralmente, diversificada. Nas palavras do autor (GELL, 2018 [1998], p. 57):

Os “destinatários de uma obra de arte (um índice) – isto é, o público – estabelecem, de acordo com a teoria antropológica da arte, uma relação social como “pacientes” com o índice (na medida em que o índice os afeta de modo causal de alguma forma) ou como “agentes”, mas, para eles, esse índice não teria vindo a existir (eles o causaram).

Há, além dos termos já descritos, um outro que não é sempre, mas apenas frequentemente, requerido para o entendimento da rede de relações sociais situada no entorno dos objetos de arte: o **protótipo** (de um índice). Esse termo-entidade, afirma Gell (2018 [1998], p. 59), serve para nomear a entidade que pode ser representada, visualmente (ícone, retrato etc.) ou não visualmente (aniconicamente, como um deus), pelo índice. Tal termo não é sempre requerido, pois, nem sempre, os índices têm protótipos ou “representam” algo diferente de si (como as formas decorativas abstratas que, muitas vezes, não possuem protótipo discernível ou relevante). E, do mesmo modo que acontece com o artista e o destinatário de um índice, podem existir diversos tipos de relações sociais de agência/paciência ligando índices a protótipos. O protótipo pode ser agente em relação ao índice, fazendo com que este tenha a aparência que tem, por exemplo; ou pode ser paciente por meio do índice, quando é transformado em um “boneco vodu”, por exemplo.

Em linhas muitíssimos gerais, portanto, o protótipo pode ser vinculado a certa noção de representação. Como esse é um conceito muito empregado na literatura sobre “arte” e protagonista de algumas das mais complicadas confusões filosóficas sobre o tema, Gell (Ibidem, p. 57-59), sabiamente, apontou o sentido tomado por ele: uma visão “tradicional” e antigoodmaniana da representação icônica. Assim, indo contra a perspectiva do filósofo estadunidense Nelson Goodman (1906-1998), para o qual as representações icônicas podem se basear em formas de convenção simbólica adequadas à recepção e, por isso, funcionar como representação de qualquer objeto ou referente (arbitrariamente selecionados), Gell opta pela visão tradicional. Visão esta que entende a representação do ícone fundada numa semelhança real (e não simbólica) entre a forma da representação e a entidade que se buscou representar. E existem muitas formas de representação, sendo a forma visual apenas uma delas.

Sobre essa primeira forma, aponta o autor (Idem, ibidem, p. 58): seja a representação de uma coisa existente, a representação de uma coisa imaginária (a coisa imaginária, como agente, seria a causa para que a imagem-índice – como paciente –, assumisse o aspecto do agente e, tal representação, de algum modo, se assemelha à imagem imaginada por aqueles que acreditam na existência desse agente que, por sua vez, constitui-se é uma imagem derivada de outras imagens do mesmo agente) ou uma representação demasiadamente esquemática (com poucas características visuais da entidade representada), “só se pode falar de representação [icônica] na arte visual onde há semelhança suscitando o reconhecimento”. Isto é, onde há pistas visuais capazes de indicar aquilo que se quis representar, ou o seu protótipo.

Por outro lado, alerta Gell, há índices que se referem a entidades visíveis, mas que não permitem abduções em relação ao aspecto visual dessas mesmas entidades: “às vezes os deuses são ‘representados’ por pedras, mas o deus não ‘parece’ uma pedra aos olhos de ninguém, independentemente de acreditar nele ou não” e, por isso, “a imagem anicônica do deus na forma de uma pedra é um índice de presença espaçotemporal dele, mas não sua aparência” (GELL, 2018 [1998], p. 58 e 59). Em suma, tais índices não conseguem possuir sinais para o reconhecimento visual, mas possuem sinais naturais de localização espaçotemporal dessa entidade. Nesse caso, trata-se de uma representação anicônica de

um protótipo que é apenas localizado espaçotemporalmente, mas não visualmente.

Finalmente, para uma melhor compreensão do capítulo e, por conseguinte, de sua “teoria do nexa da arte”, julguei conveniente reproduzir aqui o resumo feito por Gell (2018 [1998], p. 60) enquanto conclusão da seção.

A “teoria antropológica da arte” é uma teoria das relações sociais que abrange o entorno das obras de arte ou índices. Essas relações sociais fazem parte da textura relacional da vida social dentro do quadro biográfico (antropológico) de referência. As relações sociais só existem na medida em que se manifestam em ações. Quem desempenha as ações sociais é agente, que age sobre o “paciente” (um agente social na posição de “paciente” em relação a um agente em ação). As relações entre os agentes e pacientes sociais, para os fins da teoria antropológica da arte, abrangem quatro “termos” (entidades que podem estar em relação), a saber: 1. Índices: entidades materiais que motivam inferências abduativas, interpretações cognitivas etc.; 2. Artistas (ou outros que “dão origem): aqueles a quem se atribui, por abdução, responsabilidade causal pela existência e pelas características do índice; 3. Destinatários: aqueles em relação aos quais, por abdução, considera-se que os índices exercem agência, ou que exercem agência por meio do índice; 4. Protótipos: entidades consideradas, por abdução, como representadas no índice, muitas vezes em virtude de uma semelhança visual, ainda que não necessariamente.

A co-existência de tais termos-entidades (índice, artista, destinatário e protótipo) compõe, o nexa por excelência de relações que se estabelecem na vizinhança dos objetos de arte (enquanto índices) e, portanto, o nexa mais importante para a antropologia da arte. Mas há situação que não se configuram desse modo “ideal”, adverte o antropólogo (Ibidem, p. 61), em que “artistas”, “destinatários” e “protótipos” podem não estar presentes ou estão presentes ambigualmente.

O **terceiro capítulo**, “O nexa da arte e o índice”, trata justamente da diversidade de situações em que tais índices podem fazer parte de um nexa de relações sociais entre as entidades acima descritas que, por sua vez, podem se manifestar enquanto agentes/pacientes sociais. Antes, porém, o autor relembra que a “teoria que está sendo desenvolvida [...] consiste basicamente em um dispositivo para ordenar e classificar o material empírico que ela trata, e não em oferecer generalizações ou previsões normativas dele resultantes” (Idem, ibidem, p. 61). Nesse sentido, as entidades e as relações que estabelecem não possuem conteúdos/significados fixos e separados do contexto, mas são apenas contornos indicativos daquilo que podem conter, funcionando como uma matriz operacional.

Tendo em vista o objetivo a que se propõe em comparação com a multiplicidade de situações, Gell julgou necessário organizá-las e classificá-las em um quadro de combinações (Figura 1) que opõe índices, artistas, destinatários e protótipos, respectivamente, “como ‘agentes’ (na horizontal, se lermos de cima para baixo) e como ‘pacientes’ (na vertical, se lermos da esquerda para direita). Tal quadro se baseia, continua o autor, na premissa anteriormente elucidada de que tais termos-entidades “podem ser considerados agentes sociais de diferentes tipos e, como tal, têm a capacidade de ocupar a posição de ‘agente’ ou ‘paciente’ em relação um ao outro (e em relação a eles mesmos)” (GELL, 2018 [1998], p. 61 e 62).

Primeiro, o autor começa explicando as relações de agentes (-A)/pacientes(-P) entre termos-entidades opostas que incluem o índice. Posteriormente, fala da importância da centralidade do índice para seu modelo e da (possível) existência de relações entre agentes/pacientes consideradas ilegítimas por excluírem o índice. E, por último, trata das relações ligadas à agência autorrecíproca (entre as quais, apenas uma é legítima). Explicarei brevemente cada uma dessas situações, porém sem me ater aos exemplos.

O primeiro tipo diz respeito às situações que podem ser classificadas pela oposição entre **Índice-A → Artista-P**⁸⁷. Entendendo o índice como uma coisa material que motiva abduções artísticas, essa denominação contempla casos em que esse índice material, enquanto “agente”, determina o artista que, por sua vez, responde como “paciente” à agência do primeiro. Como exemplo, Gell menciona o relato citado por Tylor (1975, p. 216 apud GELL, 2018 [1998], p. 62) de um viajante que, a mando de Cristóvão Colombo (1451-1506), escreveu um relato sobre a religião dos habitantes das Antilhas informando que tais habitantes entendiam que algumas árvores davam ordens, instruindo os feiticeiros como esculpir ídolos a partir de troncos que, depois de prontos, eram alocados em cabanas-templos para receber orações e inspirar sacerdotes e oráculos.

Gell afirma que há, nessa relação, casos em que o índice material parece determinar “sua forma apenas com base no conhecimento tradicional, e não atendendo a instruções ocultas”. Mas que, na realidade - tomando como exemplo o material “original” e objetos deles provenientes - é “a identidade do índice

⁸⁷ Segundo Gell (2018 [1998], p. 62), essa seria a exata situação inversa daquilo que se costuma imaginar que ocorre numa relação entre artistas e índices, isto é, do tipo Artista-A → Índice-P.

que na sua forma vivente que impõe a forma ao índice em seu estado subseqüente, esculpido, de modo que a escultura real é simplesmente algo extraído dessa forma inerente” (GELL, 2018 [1998], p. 62 e 63). Também há casos mais comuns, continua (Idem, ibidem, p. 64), em que o “artista” reconhece pacientemente o índice (por exemplo, a ideia do “objeto encontrado” dos surrealistas).

		AGENTE			
		ARTISTA	ÍNDICE	PROTÓTIPO	DESTINATÁRIO
PACIENTE	ARTISTA	Artista como fonte do ato criativo Artista como testemunha do ato criativo	Aquilo que é inerente ao material determina aos artistas a forma que ele assume	O protótipo controla a ação do artista, a aparência do protótipo é imitada pelo artista. Arte de caráter realista	O destinatário é a causa das ações do artista (como mecenas)
	ÍNDICE	Materiais moldados pela agência e intenção do artista	Índice como causa de si mesmo: “produzido por ele mesmo” Índice como uma “coisa feita”	Protótipo determina a forma assumida pelo índice	Destinatário é a causa da origem e da forma assumidas pelo índice
	PROTÓTIPO	Aparência do protótipo determinada pelo artista. Arte de caráter imaginativo	Imagens ou ações do protótipo são controladas por meio de um índice, um lócus de poder sobre o protótipo	Protótipo como causa do índice Protótipo afetado pelo índice	Destinatário tem poder sobre o protótipo. Feitiçaria indicial
	DESTINATÁRIO	Reação do destinatário determinada pela técnica, perspicácia e poderes mágicos do artista etc. Arrebatamento do destinatário	Índice como fonte de poder sobre o destinatário. Destinatário como “espectador”, submetido ao índice	Protótipo tem poder sobre o destinatário. Imagem do protótipo é usada para controlar ações do destinatário. Idolatria	Destinatário como mecenas Destinatário como espectador

Figura 1 – “O nexa da arte” (2018 [1998], p. 53).

A segunda categoria, representada pela expressão **Índice-A → Destinatário-P**, compreende eventos em que se pode constatar passividade no espectador (GELL, 2018 [1998], p. 65). Entendendo o “espectador passivo” como o paciente que tem sua atenção atraída por um índice, submetendo-se ao poder, apelo ou fascínio do mesmo enquanto agente. A agência do índice, neste caso, pode ser de diferentes tipos: física, espiritual, política, estética etc. Como é o caso de escudos de guerra, por exemplo, que possuem o poder – em determinados contextos – de desmoralizar o inimigo.

Ainda sobre esta categoria, Gell (2018 [1998], p. 65 e 66) procura elucidar alguns pontos muito gerais acerca do efeito do índice sobre o destinatário. Dentre eles está o efeito de “espelho falso”, isto é, o fascínio que alguns índices

exercem chegando ao ponto de o destinatário passar a partilhar da emoção que eles objetificam, sentindo-se como se fosse aquilo que o índice mostra que ele é (“aterroriza ao nos persuadir de que *nós somos o que ele mostra*”). Neste caso, há uma confluência “natural” entre o índice e o destinatário, de tal forma que o destinatário assume o caráter do índice. Entretanto, isso tende a ser mais sutil, afirma o autor. Também é possível mencionar, continua, os casos em que os índices produzem uma identificação, no sentido de criar uma identidade e, não – como o caso anteriormente citado – de alienar o espectador de si mesmo). Em todo o caso, argumenta o antropólogo, o principal modo pelo qual o índice afeta o destinatário é a subversão do sentido de seu autocontrole.

Por fim, há dois adendos importantes quanto à categoria em questão. O primeiro deles é sobre a não restrição da passividade do espectador ao índice à *visão*, já que os outros sentidos são muitas vezes recorridos para a interação que gera/demonstra a passividade (GELL, 2018 [1998], p. 66). O segundo adendo, por sua vez, diz respeito à frequente presença de casos mais complexos que, dificilmente, podem ser puramente tipificados⁸⁸ sob a fórmula em questão. Por exemplo, “o santo ícone da Virgem que cura o reumatismo” que seria mais bem descrito pela fórmula [[Protótipo-A] -> Índice-A] → Destinatário-P⁸⁹, pois a Virgem, neste caso, seria o Protótipo-A (GELL, 2018 [1998], p. 66 e 67). Essas expressões mais complexas, correspondentes a casos também mais complexos, discutidas no capítulo seguinte de seu livro.

O terceiro tipo, **Índice-A → Protótipo-P**, corresponde a casos nos quais o índice se comporta como agente, em relação ao seu protótipo, o paciente. Como um dos exemplos, Gell cita o caso do personagem Dorian Gray, criado por Oscar Wilde (1854-1900), cujo envelhecimento da imagem representada no quadro (índice material) faz com que o protótipo (Gray, aquele que foi representado), preserve sua juventude (2018 [1988], p. 67). Do mesmo modo que a categoria anterior, Gell também alerta sobre a maior frequência da posição do artista ou destinatário na função de agente, assim como, a dificuldade de se encontrar casos típicos puros, que possam ser classificados facilmente sob essa fórmula

⁸⁸ Após as elucidações, Gell (2018 [1998], p. 67) resume essa categoria a uma definição por exclusão, isto é, se (a) o índice não for resultado da agência de um artista externo e (b) também não tiver um protótipo, então é um “caso puro” de Índice-A → Destinatário-P.

⁸⁹ Gell utiliza dois tipos de seta em suas fórmulas mais complexas: as curtas, que aqui são representadas por “->” e as longas, “→”. Ainda nesta seção será explicado o que elas significam.

e, portanto, correspondentes a expressões mais complexas (que, por seu turno, podem englobar hierarquicamente essa relação).

A quarta categoria, **Artista-A → Índice-P**, é a fórmula convencional da agência artística e, geralmente, compreende situações em que o artista, enquanto agente, cria a obra e o índice, enquanto paciente, é ou está criado. Nesse sentido, são comuns os casos nos quais os índices funcionam como um “‘traço’ congelado” (paciente) do qual é abduzida a performance criativa (agência) do artista (agente). Seriam muitos os exemplos tipificados sob esta fórmula, pois, Gell (2018 [1998], p. 67) afirma, “grande parte da arte ocidental pós-renascentista projeta a agência do artista de uma forma bastante proeminente”, emanando a presença do artista. Apesar da temporalidade do primeiro exemplo, as pinturas rupestres são, aqui, mencionadas como casos puros deste tipo de relação, isto é, **Artista-A → Índice-P**.

Segundo Gell, **Destinatário-A → Índice-P** é a fórmula fundamental do “mecenas” e/ou o “destinatário” como agentes. Tal fórmula, então, diz respeito às situações nas quais um destinatário (podendo ser ele, um mecenas) é “capaz de abduzir sua própria agência a partir de um índice” (Ibidem, p. 68). É o caso de Luís XIV, por exemplo, que poderia facilmente se auto-conceber, diante das obras encomendadas e, por ele, financiadas, como autor da cena. Nesse sentido, o mecenas, continua Gell, é a causa eficiente do índice, pois o encomendará e, sua glorificação, a causa final. Em suma, “o mecenas é o veículo da causalidade social dessas obras de arte; sua agência, portanto, é prontamente abduzida a partir do índice”.

Todavia, o autor aponta, que há um sentido mais geral que deve ser considerado no concernente a essa categoria, muito além dos mecenas. Tal sentido, desenvolvido pelas teorias psicológicas da percepção e em destaque na filosofia estética contemporânea, se refere a uma correspondência entre “destinatário” e “espectador” que oculta uma forma de representação. Isso ocorre, pois, o ato de “ver” passa a ser considerado, por essas teorias, como uma forma de agência que consegue ir além das informações fornecidas no ato, isto é, entende-se que a mente do observador é capaz de “construir” “ativamente a imagem perceptual da coisa percebida” (GELL, 2018 [1998], p. 68). Algo similar também pode ser visto, explicita Gell, nas propostas semióticas / interpretativas da arte, quando destacam que aquilo que uma pessoa vê ou seleciona de um enunciado ou texto,

é “uma função de sua experiência prévia, sua mentalidade, sua cultura etc.” (Idem, *ibidem*, p. 68). Do mesmo modo, teóricos críticos sugeriram que os leitores têm ocupado uma posição ativa, quase indistinta da que era ocupada exclusivamente pelos escritores. Assim, o que Gell quer destacar é a recente possibilidade de transferência da agência dos autores / artistas⁹⁰ para os destinatários dos índices (público) e que isso está em consonância ideológica com outras facetas do individualismo ocidental atual. Anteriormente, comenta Gell, os destinatários das obras de arte se autoconsideravam semelhantes aos devotos religiosos que se submetem ao poder do ícone, encontrando na passividade perante o índice as causas de sua satisfação pessoal). Neste caso, afirma o antropólogo, a fórmula adequada seria Índice-A → Destinatário-P.

De todo o modo, “quase sempre há um sentido no qual os destinatários de uma obra de arte podem ver sua própria agência no índice” (GELL, 2018 [1998], p. 70), mesmo que não seja como mecenas. Afinal, em várias situações, principalmente em situações de mercado, os destinatários podem facilmente inferir que os artistas fizeram suas obras para eles, pensando neles, enquanto consumidores que demandam arte e, por isso, essa demanda (do destinatário) torna-se o fator responsável (agente) pela existência da obra (índice material).

A categoria **Protótipo-A → Índice-P**, implica em casos nos quais, a agência do protótipo, pode ser abduzida do índice que, por sua vez, ocupa posição de paciente. Gell afirma que a agência prototípica é facilmente vista em nosso sistema de arte, pois é requisitada para as representações realistas, tão caras entre “nós”. Nesse sentido, o retratado pelo retrato, por exemplo, pode compor uma situação na qual seja possível observar a mencionada agência do protótipo, pois no nexos social que potencialmente se estabelece entre o artista, o índice e o protótipo, o último determina os traços que o primeiro deve fazer, enquanto tarefa, de representar realisticamente o terceiro que, por sua vez, passa a ter uma importância causal no surgimento do índice. Mas este é um exemplo capcioso, ressalta o autor, pois não é um “caso puro”, entendendo que a mediação do artista é uma característica essencial da relação e teria que entrar na equação (como agente primário ou agente secundário). Como exemplo de um caso puro, Gell (*ibidem*, p. 71) menciona a fotografia, pois ela tem como ponto criador “a

⁹⁰ Segundo Gell (2018 [1998], p. 69), há anuência da maioria desses artistas que, por sua vez, negam sua agência indivisível ao transferir parte de sua responsabilidade pela arte para o destinatário.

imagem que se forma a partir da luz que [por sua vez] emana do protótipo”. Este, portanto, é o agente causador da fotografia (o índice).

Após a apresentação das categorias que englobam casos que envolvem índice, Gell faz um pequeno intervalo para comentar sobre a centralidade e importância desse termo-entidade, cuja ausência é causa da razão pela qual outras situações devem ser consideradas ilegítimas, mesmo que possíveis e para explicitar alguns outros aspectos (além da centralidade do índice) que a lógica das expressões “bem formadas” (ou “legítimas”) envolvem, como a diferenciação entre agentes primários e secundários.

Lembrando o que foi dito anteriormente, um determinado termo-entidade se constitui em agente primário quando possui a capacidade de iniciar ações e eventos por meio através de vontade ou intenções e, um agente secundário, quando não possui vontade ou intenções próprias. Ainda que não tenha as características da primária, a agência secundária é necessária para “a formação, o surgimento ou a manifestação de ações intencionais” (GELL, 2018 [1998], p. 72). Também cabe ressaltar que a agência é encontrada tanto no agente, quanto no paciente. Nesse sentido, continua o antropólogo inglês, os artistas normalmente são agentes primários; os destinatários, agentes e/ou pacientes primários; os protótipos se manifestam de maneira ambígua; e, os índices, frequentemente se comportam como agentes secundários. Explicarei melhor.

Os artistas comumente são agentes primários, pois tendem a dar início a ações por si mesmos, ainda que sejam contratados por mecenas. Nessa situação, o artista se torna um agente socialmente subordinado (paciente primário), mas não secundário: pois, em última instância, a decisão de fazer o índice encomendado continua a ser dele. Os destinatários, como os artistas, costumam ser agentes e/ou pacientes primários, pois podem se manifestar enquanto “fontes, forças motoras ou alvos (sociais) aos quais se destina a agência mediada pela arte” (Idem, ibidem, p. 72 e 73). Os protótipos, como mencionado, se situam de maneira mais ambivalente. Apesar de geralmente não ser um agente primário (intencional), o protótipo de um índice pode ter vontade de aparecer como ser intencional e sujeito que pode ser retratado. Em outras palavras:

[...] quando o protótipo é um objeto, não é visto como podendo exercer a agência primária “no mundo”, ele traz consigo, como sujeito da representação, apenas uma agência secundária [enquanto o artista teria agência primária]; mas quando o protótipo de um índice é uma entidade

(como um rei; um mágico, um ser divino etc.), dotado da capacidade de ter a intenção de buscar uma aparência específica para si próprio, o protótipo pode ser parcial ou totalmente agente primário, bem como um agente secundário. (GELL, 2018 [1998], p. 74).

Os índices, por sua vez, normalmente são agentes secundários, pois tomam emprestada a agência de alguma fonte externa primária, mediando e transferindo para o paciente. Ocupam, portanto, um lugar central. Assim, apesar de ser o nexa da arte, o índice

[...] é apenas a “perturbação” no meio causal que revela e potencializa a agência exercida e o domínio do paciente sentidos em cada um de seus lados – pelos agentes primários, pelos destinatários (mecenas e espectadores), pelos artistas e, em menor grau, pelos protótipos. O índice é articulado no meio causal, enquanto a agência intencional e o domínio do paciente de alguma forma se encontram fora dele. O índice é ao mesmo tempo uma prótese, um membro suplementar do mecenas e / ou artista, ao mesmo tempo que é o identificador, ligado ao paciente-destinatário, apreendido e manipulado por agentes externos como esses. (GELL, 2018 [1998], p. 74)

Para facilitar o entendimento, reproduzo abaixo a figura (Figura 2) apresentada por Gell (2018 [1998], p. 75) para ilustrar, em seu livro, a situação do índice no nexa da arte.

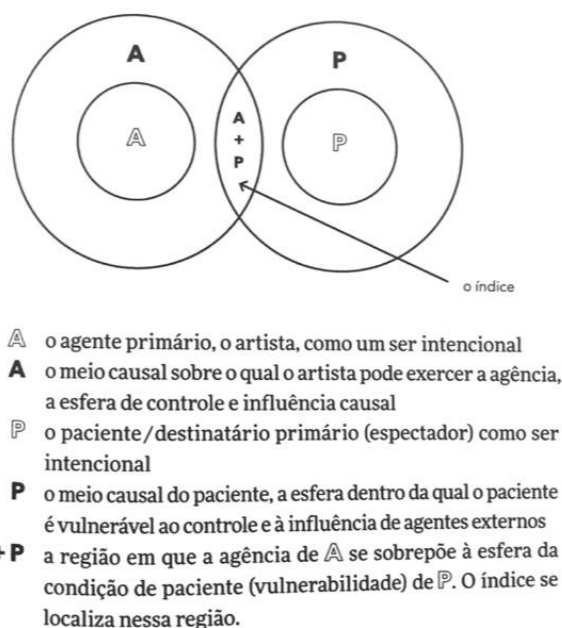


Figura 2 – “O índice como pivô do nexa da arte” Gell (2018 [1998], p. 75).

Esse padrão geral das expressões bem formadas, pode ser também encontrado, subjacentemente, nas expressões ilegítimas (e, posteriormente, nas expressões hierárquicas), ou seja, todas as expressões podem ser consideradas variações do padrão ilustrado na figura (Figura 2). Pois, o fundamental para sua

teoria, afirma Gell (2018 [1998], p. 75), são: “as relações entre agentes e pacientes (artistas, destinatários) ‘primários’ que figuram, por assim dizer, nos pontos de origem e terminação de cadeias de transações mediadas pela arte”. Portanto, as expressões ilegítimas, embora apresentem um problema teórico, implicarão necessariamente a presença do índice.

Assim, **Artista-A → Destinatário-P**, **Artista-A → Protótipo-P**, **Destinatário-A → Protótipo-P** são categorias, observa Gell, nas quais é possível identificar um problema teórico advindo de uma restrição básica da própria teoria que o autor procura desenvolver: a necessidade do índice. Isto porque, continua, se o tema da sua teoria é a abdução da agência e esta, conforme proposto, só é possível se existe um índice, sem o índice a análise se torna nula. Nesse cenário, as fórmulas mencionadas na primeira linha deste parágrafo sempre implicarão, implicitamente, em uma fórmula alternativa – e, por isso ilegítima –, que seja capaz de incluir o índice, como **[[Artista-A] -> Índice-A] → Destinatário-P**.

Mesmo que sejam ilegítimas, Gell (2018 [1998], p. 72) considera pertinente explicá-las ao leitor. Por isso, as resumirei a seguir e, imediatamente depois, apresentarei as relações autorrecíprocas, dentre as quais, apenas aquelas classificáveis sob o tipo **Índice-A → Índice-P** são legítimas.

Gell (2018 [1998], p. 76) começa mencionando a fórmula **Artista-A → Protótipo-P**, que diz respeito às “‘imagens’ imaginárias feitas por artistas”, isto é, às situações nas quais a agência artística determina o aparecimento de entidades fictícias a partir de um índice que funciona como instância de produção imaginária de imagens, tornando-o (o artista e sua mente) como os próprios índices da agência, por ser alguém que imagina as coisas. A segunda forma ilegítima, **Protótipo-A → Artista-P**, correspondente à produção “realista” das imagens (Idem, ibidem, p. 76). Neste caso, o surgimento do protótipo (alguém a ser retratado, por exemplo) determina (age sob) o que o artista faz (paciente). O terceiro tipo, **Artista-A → Destinatário-P**, diz respeito ao “poder do artista como agente social sobre o destinatário como um paciente social” (Idem, ibidem, p. 77). Muitas obras de arte (índices e, neste caso, extensão da operação) inspiram sentimentos e emoções fortes nos espectadores e estas obras são, conforme o autor, produzidas por artistas, heróis, mágicos, pessoas importantes ou com poder etc. (agente) e seus feitos técnicos extraordinários, permitindo-lhes justamente produzir (agência) os efeitos poderosos nos espectadores (destinatários-

pacientes). A quarta categoria, **Destinatário-A → Artista-P**⁹¹, corresponde ao “artista como artesão”, isto é, o “trabalhador que executa o que é solicitado pelo destinatário” (GELL, 2018 [1998], p. 77). A quinta fórmula ilegítima, **Protótipo-A → Detinatário-P**, refere-se ao “ídolo”. Segundo Gell, é do protótipo, a agência abduzida do índice pelo destinatário. O protótipo (agente) faz (age) com que o índice (extensão da operação) tenha uma certa aparência, à sua semelhança, e, exerce agência social em relação ao destinatário (paciente).

Por fim, o inverso (e par) de uma relação do tipo anterior, irá corresponder à configuração **Destinatário-A → Protótipo-P** que, por sua vez, engloba casos nos quais “é possível ‘atingir’ o protótipo de alguma forma através de sua imagem” (GELL [1998], p. 78). São situações, por exemplo, em que alguém (destinatário-agente) recebe/trata (age) um índice (extensão da operação) de determinada maneira, com o intuito de atingir (ainda que indiretamente) aquilo que foi representado (protótipo-paciente). Como a “feitiçaria indicial” (“prática de inculir o mal ao protótipo de um índice ao se inculir o mal no índice”, [Idem, ibidem, p. 78], como o vodu) ou o ato de desfigurar um cartaz com o rosto de alguém. Ambos baseados na suposição da “magia simpática” (por semelhança).

Passarei agora para as relações autorrecíprocas ilegítimas e, posteriormente, para a única legítima. A primeira delas é representada pela fórmula **Artista-A → Artista-P**. Para Gell (2018 [1998], p. 84), a agência artística não poderia proceder de outra forma, pois “todo artista é um paciente com relação à agência que exerce”. Por exemplo, entendendo o ato de desenhar como uma ação que é precedida (estando o objeto presente ou não) por um ato de visualização no qual o artista ensaia (por geração e teste) interna e/ou externamente as linhas – que, por sua vez, não necessariamente formarão o visualizado e será julgado positiva ou negativamente –, quem desenha (artista-agente, “se torna espectador (artista-paciente) de seus próprios esforços no ato de desenhar (agência)”, sendo, assim, paciente de sua própria ação e de sua própria reação (artista-paciente) ao resultado (índice, extensão da operação⁹²) dela (artista-

⁹¹ Um mesmo índice pode-se manifestar a agência do artista sob o espectador e, de outro ponto de vista, do espectador sob o artista (GELL, 2018 [1998], p. 77).

⁹² Segundo Gell (2018 [1998], p. 86), a fórmula que fornece um resumo mais apropriado (por incluir o índice) seria: [[Artista-A] -> Índice-A] → Artista-P. Entendi que Gell considera mais adequado para os casos ilegítimos as descrições via expressões mais complexas que, por sua vez, possibilitam a inclusão do índice (que, imprescindivelmente, é ali subentendido).

agente). Segundo Gell, “o artista oscila entre a reação de ‘paciente’ [...] e a autoaprovação decorrente do fato de que foi sua agência, afinal, que a produziu” (Op. cit., p. 86). Isto é, há uma dupla presença no artista: aquele que providencia as combinações (ideias, composição) e aquele que escolhe (autocorreção, esboço, finalização). A partir dessa lógica, os artistas podem não ser apenas pacientes em relação a um único trabalho que produzem em um determinado momento, mas a toda sua obra: ao criar novos trabalhos, estes podem ser construídos comparativamente aos demais, seja por inovação ou repetição (ainda que o estilo seja mais ou menos constante).

Segundo Gell, o termo-entidade “destinatário” se divide de maneira muito evidente entre agentes e pacientes, compondo o tipo de relação autorrecíproca ilegítima **Destinatário-A → Destinatário-P**. É possível observar essa saliência ao se considerar a diferenciação entre os mecenas ativos (Destinatário-A) e os espectadores passivos (Destinatário-P). Por exemplo, pode-se imaginar que o mecenas X encomendou a produção de uma obra de arte. A agência desse mecenas é indexada a tal índice cuja existência ele causou (pela encomenda). Esta (índice, extensão ilegítima dessa operação), por sua vez, leva o espectador a reagir (Destinatário-P). Todavia, o mecenas também pode ficar impressionado com a obra de arte cuja existência veio a causar pela encomenda, tornando-se paciente de sua própria agência. E mais, ressalta o autor (2018 [1998], p. 88 e 89), “a própria essência de um bom exercício do papel de ‘mecenas’ exige uma demonstração de reverência para com os produtos do mecenato”, caso contrário o resultado da ação se revelaria um fracasso. Nesse sentido, “é intrínseco ao mecenato passar por uma fase em que o mecenas / agente (Destinatário-A) seja um paciente (Destinatário-P)”.

A terceira categoria autorrecíproca ilegítima, **Protótipo-A → Protótipo P**, corresponde a situações nas quais “o protótipo de um índice pode ser um paciente em relação ao índice que, ao representá-lo [o protótipo], incorpora sua agência” (GELL, 2018 [1998], p. 89). É o caso, por exemplo, de modelos de retratos que podem se sentir vitimizados pela obra na qual são retratados de maneira real... como vítimas de si mesmos. Ou seja, a sua aparência real (Protótipo-A), que é causa da existência da obra (índice, extensão ilegítima da operação), provoca efeitos nele (Protótipo-P), de admiração, frustração etc.

Por fim, a única expressão autorrecíproca legítima é àquela que inclui o índice: **Índice-A → Índice-P**. E, nesse caso, inclui situações nas quais o índice pode ser a causa de si mesmo. Gell menciona como exemplo uma pirâmide formada por acrobatas e comenta:

[...] quem ou o que fez a pirâmide? O grupo de acrobatas é claro. E no que consiste a pirâmide? No grupo de acrobatas. A pirâmide humana como um índice (e uma espécie de obra de arte) é um “paciente” no sentido de que é algo que é feito por alguém (alguém coletivo, nesse caso), mas é também um “agente”, visto que o ato de “fazer arte” é algo que ela realiza sobre si mesma; ela produz a si própria. (Op. cit., p. 79)

O autor também constata que, por causa da tradicional ideia de que as atividades de um “artista” são inerentes à ideia de arte, temos dificuldade em aceitar e entender esse tipo de coisas que produzem a si mesmas como obras de arte.

Mas, além da ideia de “produzir”, também deve-se considerar qualquer agência por meio da qual um índice afeta o outro. Nesse sentido, afirma Gell, é frequente que os índices exerçam agência sobre si mesmos, visto que consistem em partes visuais, e é possível considerar que essas partes afetam umas às outras em relação ao índice (GELL, 2018 [1998], p. 81). No caso da pirâmide humana, por exemplo, “as forças presentes na estrutura, a agência exercida por cada parte (um acrobata) no que diz respeito às outras, estão visualmente presentes na estrutura como um todo” (Idem, ibidem, p. 81). E isso vale para quaisquer índices materiais das quais podem ser abduzidas as relações de agente/paciente do tipo “parte-parte e parte-todo”⁹³.

Quando as relações entre agente / paciente envolvem mais de dois termos-entidades, como indicado algumas vezes, são necessárias fórmulas mais complexas que, por sua vez, formam hierarquias imbricadas. É sobre isso que o **quarto capítulo**, “A involução do índice no nexa da arte”, trata. Para tanto, Gell explica, inicialmente, como ler uma dessas expressões mais complexas e, posteriormente, apresenta outras nuances dessa complexificação, como: o efeito de possíveis substituições em fórmulas com esse caráter e a base dessas fórmulas

⁹³ Esse tipo de relações (agente/paciente do tipo parte-parte e parte-todo) que se dão no interior dos índices, afirma Gell (2018 [1998], p. 81), pode ser identificado no ramo da psicologia cognitiva da arte desenvolvido a partir da psicologia da Gestalt pelo psicólogo alemão Ruldorf Arnheim (1904-2007), em seu tratado sobre arte e percepção visual. Um fenômeno visual-cognitivo fundamental dessa teoria, ocorre, descreve Gell com sua própria nomenclatura (2018 [1998], p. 81 e 82), quando partes dos índices “se revelam como forças pictóricas que afetam a aparência de equilíbrio, energia, crescimento, dinâmica etc.”.

(estruturas arborescentes). Entretanto, não entrarei nas minúcias das explicações (exceto sobre o primeiro exemplo), já que, como ele mesmo afirmou, precedentemente, o padrão geral das expressões bem formadas (de relações binárias), podem ser também encontradas, subjacentemente, nas demais expressões, ou seja, todas as expressões podem ser consideradas variações do padrão já descrito.

Para explicar a presença de novos **elementos organizacionais (colchetes e setas menores)**, assim como as implicações da presença de mais termos-entidades em fórmulas mais complicadas, Gell (2018 [1998], p. 93) emprega o exemplo [[[Protótipo-A] -> Artista-A] -> Índice-A] → Destinatário-P e retoma brevemente os elementos comuns a todas as expressões (**posição do agente / paciente e setas longas**). Segundo o autor:

Tal expressão se refere a um nexos de relações agente / paciente em que o destinatário é o “paciente” e o agente que nele atua é o índice. Essa relação se dá entre um agente (secundário), o índice, e um paciente “primário” – neste caso, o destinatário. Sigo a convenção gráfica de sempre indicar a relação entre o índice-agente e o paciente “primário” com o uso de uma seta longa “→” em oposição a uma seta curta “->” a fim de indicar relações de subordinação entre agente e paciente. Devido ao papel central do índice, ele está sempre logo à esquerda (ou ocasionalmente) à direita da seta longa. Os agentes estão sempre localizados à esquerda dos pacientes; as terminações “-A” e “-P”, na verdade, são redundantes, pois qualquer termo à esquerda do outro será sempre interpretado como “agente” em relação a este outro; no entanto, preservo os sufixos [...] porque eles fazem com que as fórmulas resultantes sejam mais facilmente compreendidas – ou assim espero, ao menos.

Logo em seguida, Gell explicita mais demoradamente as relações entre os termos-entidades do exemplo dado (já sugeridas nas primeiras linhas da citação) e aponta as motivações do uso dos colchetes.

Segundo o antropólogo inglês, no cenário em questão, apesar de o índice se comportar como agente, não atua no destinatário de maneira autônoma e independente (é um agente secundário). Pois, ainda que seja o principal *veículo* de agência, o índice também está mediando outras agências que afetam o destinatário-paciente. A recepção (a paciência) do destinatário-paciente ao índice inclui a inferência abduziva de que o índice é uma “coisa feita”, que resulta, por sua vez, da agência de um artista. Assim, o índice é agente em relação ao destinatário (porque o destinatário só consegue abduzir a agência do artista através do índice), mas é, concomitantemente, paciente em relação à agência do artista. A relação indireta entre o artista-agente e o destinatário-paciente é escrita na

fórmula com uso de colchetes: “o termo ‘índice’ *inclui em si mesmo* outro termo, ‘artista’; assim ‘[Índice]’ se expande de modo a se tornar ‘[[Artista] Índice]’. Ao acrescentarmos os sufixos ‘-A’ e ‘-P’ e a seta da agência indicando que o artista é um agente em relação ao índice, temos [[Artista] -> Índice] → Destinatário-P”. (GELL, 2018 [1998], p. 94).

A fórmula em questão, continua Gell (2018 [1998], p. 94 e 95) também inclui a presença do protótipo. Este, por seu turno, aparece como um agente (primário) em relação ao artista, ao índice e ao destinatário, pois as atividades feitas pelo artista são subordinadas ao protótipo. Como acontece com os gêneros realistas de arte, a exemplo do retrato: “um retrato é um índice da aparência do retratado [então, a aparência do retratado faz com que o índice tenha certa aparência], mediado pela performance do artista na criação de um índice que medeia a aparência do protótipo para o destinatário”. Nessa fórmula, então, o protótipo localiza-se nos colchetes do “artista”: “[Artista] Índice] se torna [[[Protótipo] Artista] Índice]’, que, por fim, com o acréscimo dos sufixos ‘-A’ e ‘-P’ e das setas da agência, torna-se [[[Protótipo-A] -> Artista-A] -> Índice-A] → Destinatário-P, nosso ponto de partida”. Identificando, um tipo de situação na qual um espectador-paciente é afetado por características do protótipo de uma obra de arte (índice), quando tal característica é o ponto motivador da reação do espectador.

As formalizações servem, portanto, continua Gell, para ajudar a pensar do modo mais econômico e claro possível certos tipos de situações que, de outro modo, pareceriam similares a outras tantas. Nesse sentido, as **substituições** e mudanças nas fórmulas possibilitam indicar outros tipos de situações, com suas diferenças mais basilares. Essas fórmulas são feitas, afirma o autor (GELL [1998], p. 96), “de modo a oferecer modelos que podem ser manipulados e transformados à vontade, assim como para estabelecer diferenças entre *todas as combinações possíveis* de relações de agente / paciente entre termos”.

Cabe ainda mencionar o que Gell (2018 [1998], p. 96) entende ser a base de tais expressões ou fórmulas mais complexas: **as estruturas arborescentes**. Apesar de essa convenção gráfica ser menos econômica que as outras já apresentadas, o autor a considera mais compreensível, por demonstrar com mais facilidade que o índice como agente, abarca, dentro de si, relações de paciente

hierarquicamente subordinadas. E que, o índice como paciente, engloba relações de agência hierarquicamente subordinadas. Isso condiz, continua Gell (GELL, 2018 [1998], p. 96), com a involução do índice no nexo da arte, isto é, como o caráter involuto (retrativo, que se volta para si mesmo) da estrutura hierárquica do índice que, por sua vez, possibilita, simultaneamente, abduções de agência em múltiplos níveis. Eis a figura (Figura 3) criada por Gell (2019 [1998], p. 97) para demonstrar os “vários níveis de agência dentro do índice”, isto é, a estrutura hierárquica involuta do índice:

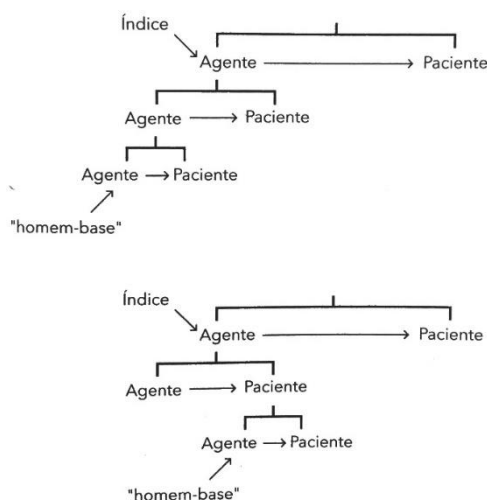


Figura 3 – “Os vários níveis de agência dentro do índice” (2018 [1998], p. 97).

Além dessas duas formas de expressar as situações os vários níveis de agência do índice, Gell (2018 [1998], p. 98) também apresenta outros quatros modelos de estrutura arborescente nos quais é possível notar, pressupondo a agência do índice como agente primário ou paciente primário, o embutimento hierárquico das relações agente-paciente (Figura 4).

De acordo com seus cálculos, é possível obter 36 fórmulas a partir das combinações de quatro termos (índice, artista, destinatário e protótipo) em relações de agente / paciente, correspondendo às estruturas arborescentes ora figuradas (Figura 3 e 4) e “preservando a condição de que o ‘índice’ deve exercer papel de agente primário ou paciente primário” (Op. cit., p. 99). Essas fórmulas, ressalta Gell (2018 [1998], p. 100), “apenas proporcionam uma forma de distinguir as diferentes distribuições de relações de agentes / paciente que existem no entorno das obras de arte”, não sendo capazes de predizer ou explicar as situações concretas. Por isso, não precisam ser exemplificadas individualmente.

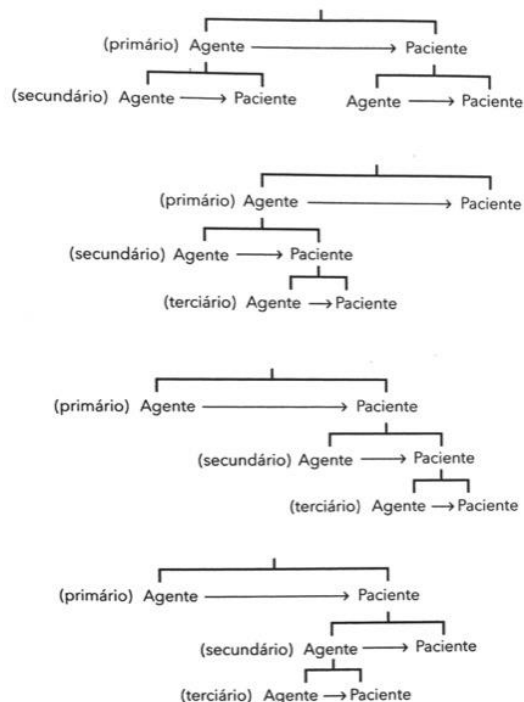


Figura 4 – “Embutimento hierárquico das relações de agente-paciente” (GELL, 2018 [1998], p. 98).

De todo o modo, adverte o autor, se faz necessário elucidar alguns pontos para que se possa oferecer modelos suficientemente apropriados. O primeiro deles, metodológico, diz respeito à diferenciação entre situações. Isto é, antes de entender uma situação como objetivamente diferente, Gell (2018 [1998], p. 101 e 102) afirma que é necessário refletir se ela não é uma perspectiva diferente de uma situação que permanece a mesma. Pois, em alguns casos, a diferença entre alocar o índice na posição de agente ou de paciente, por exemplo, é retórica. Ou seja, algumas situações podem apresentar a mesma informação básica e serem apresentadas sob formas distintas. E, uma estrutura sintática (tipo, fórmula, expressão, categoria etc.) diferente, implica uma análise diferente. Assim, saber qual análise ou perspectiva é a mais adequada, afirma Gell (2018 [1998], p. 102), “é uma questão de julgamento social ou psicológico”.

No segundo ponto, Gell (2018 [1998], p. 102) discute um pouco dessa da ideia de interpretação e, por conseguinte, do direcionamento dado à análise, aplicada à leitura do índice. Pois, mesmo que se tenha afirmado que o índice sempre é o agente ou paciente central (ainda que como agentes secundários, como visto), isto não significa necessariamente considerá-lo mais importante que

os demais termos-entidades. Mas, apenas, que ele está visível, está em destaque, que é imediato. Assim, quando o índice é o agente, também não significa que ele seja o maior detentor de agência original; ou, quando é paciente, não significa que seja o maior subordinado da agência. Afinal, pode haver expressões de acoplamento múltiplo de agência, como em $[[[A] \rightarrow B \rightarrow C]$ ou $[D \rightarrow [E \rightarrow [F]]]$. E essas, por seu turno, podem ocorrer “em ambos os lados da seta ‘central’ da relação agente / paciente”, por exemplo: $[[[A] \rightarrow B] \rightarrow C] \rightarrow [D \rightarrow [E \rightarrow [F]]]$.

Esse último tipo de fórmula (na qual pode ocorrer, por exemplo, um duplo acoplamento múltiplo de agência) são distintas das anteriormente vistas, que possuem apenas quatro termos (índice, artista, destinatário e protótipo) e cada termo aparece uma única vez. Assim, apesar de as fórmulas (e suas consequentes estruturas arborescentes), tais como foram apresentadas, serem muito úteis para relações com quatro termos-entidades, há relações nas quais esses termos-entidades são duplicados e, por conseguinte, subentendem **fórmulas (e estruturas arborescentes) mais complexas**. Afinal, “não existe nenhuma razão empírica em particular para qualquer um dos nossos quatro ‘termos[-entidades]’ básicos aparecer somente uma vez em determinada fórmula” (GELL, 2018 [1998], p. 100).

Por exemplo,

Suponhamos que o índice seja Moisés, de Michelangelo, que [...] foi esculpido em memória do papa Júlio II. Mesmo que essa obra indexe a agência de Michelangelo, ele não foi a sua “força motriz”; de fato, é justo dizer que essa escultura (e os “escravos” que a acompanhariam) exprime, em parte, a experiência de Michelangelo como um paciente, trabalhando para grandes mecenas, que eram (até mesmo) mais poderosos e ativos que ele. Moisés (o protótipo) é uma metáfora do papa, e Moisés, em nossa mitologia, é arquetipicamente, um “homem-base”. Uma fórmula adequada para dar conta desse índice, consequentemente, deve incluir o destinatário duas vezes; uma vez para representar o mecenas que atou como força motriz, induzindo a agência de Michelangelo como escultor; e em segundo lugar, para representar o público, formado por pacientes simples, impressionado e impactado pela agência artística de Michelangelo, por meio da qual fica sujeito à agência indireta (social / política) de Júlio II. A fim de demonstrar essa relação, é necessário recorrer a uma forma sobrecrita de enumeração para distinguir os dois tipos de destinatário: $[[[Destinatário-A^1] \rightarrow Protótipo-A] \rightarrow Artista-A] \rightarrow Índice-A] \rightarrow Destinatário-P^2$, onde Destinatário- A^1 = Júlio II, Protótipo-A = Moisés, Artista-A = Michelangelo e Destinatário- P^2 = o público em geral. (GELL, 2018 [1998], p. 104)

Em suma, a complexidade das situações, de suas respectivas fórmulas e estruturas arborescentes, pode ser medida a partir da quantidade de níveis de abduções de agência que podem ocorrer.

Gell dedica o **quinto capítulo** do seu livro à reflexão sobre “a constituição do índice”. Ou seja, diferentemente da explicação apresentada no segundo capítulo, na qual se considerou outros termos, termos-entidades e suas relações, o quinto capítulo trata especificamente da constituição do índice em sua relação com as agências que dele podem ser abduzidas. Servindo, assim, como capítulo elucidativo (e complementar) sobre possíveis dúvidas que tenham sido suscitadas nos capítulos anteriores; e, como capítulo preparativo para o seguinte, que parte da ideia da autonomia do índice. Nesse cenário, Gell explicita mais detidamente o que é o conceito de agência no contexto de sua teoria, como esse conceito se relaciona com as obras de arte (índices) e como se costuma entender tais obras ou índices apenas como mediadores da personitude (em outras palavras, costuma-se entender que a agência deles abduzida é a humana, na figura do artista).

Por ter escolhido utilizar a “seta” como único símbolo gráfico para indicar agência talvez se pudesse imaginar, comenta Gell (2018 [1998], p. 113) que a sua ideia de agência pressupusesse uma forma por excelência da qual os outros tipos de agência seriam daí derivados. Mas, argumenta, o uso desse símbolo indica apenas a polaridade das relações de agente/paciente e, portanto, não há um limite quanto ao tipo de ação envolvida em torno do índice (que pode ser psicológica, quando o índice impressiona; física, quando o índice cura, etc.). Dessa maneira, embora seja possível pensar, como as teorias convencionais de arte, numa agência que parte de agentes estéticos ou, como as teorias semiológicas ou interpretativas, em uma agência na qual os agentes empregaram sistemas semiológicos para codificar os significados nos índices, é importante entender, afirma Gell (Ibidem, p. 113 e 114) que essas não são as únicas maneiras pelas quais a agência pode ser exercida no entorno dos índices.

Pois, os tipos de agências são múltiplos e dependem de diversos fatores contextuais. Deve-se supor, relembra Gell (2018 [1998], p. 114), que “qualquer tipo de ação que alguém possa exercer em relação a outra pessoa também pode ser exercida por [e em relação] a uma obra de arte”. Afinal, a antropologia da

arte só se diferencia por sua especialização em situações nas quais o índice da agência geralmente é um artefato.

Em alguns momentos, porém, pode ser uma pessoa, como em casos de posseção por divindades ou a arte performática ocidental contemporânea. O que, segundo Gell (2018 [1998], p. 115), é uma distinção que não possui importância teórica, havendo uma sequência contínua entre os modos de ação artística que envolvem performance e artefatos. Pois todo artefato (e, particularmente os artísticos), pode ser considerado uma performance, já que motiva a abdução de seu surgimento no mundo: costuma-se traçar mentalmente as histórias de sua origem e refazendo as ações executadas por um ou mais agentes para sua construção (normalmente, o artista e, quase sempre, uma pessoa).

Mas, embora a agência do artefato normalmente seja atribuída a uma pessoa, deveríamos tentar, afirma Gell (*Ibidem*, p. 115) tomar o índice em si e a partir de si mesmo. Assim, se a dificuldade dessa ação se situa no “nosso ponto de vista natural”, por sermos pessoas, o exercício de concebê-los como pessoas ou pessoas parciais, pode ajudar. Isso significaria, propõe Gell, entender os índices não como meros mediadores de personitude, mas como possuidores de personitude intrinsecamente, entendendo personitude como “um resíduo cristalizado da performance e agência na forma de objeto, por meio da qual o acesso a outras pessoas pode ser obtido, e por meio da qual a agência delas pode se expressar” (*Op. cit.*, p. 116). Nesse sentido, não há limites para os tipos de ação ou agência que podem ser mediadas pelas obras de arte.

Apesar de sua argumentação, Gell (2018 [1998], p. 116) assume que prioriza determinados tipos de agência, em detrimento de outros: as formas canônicas de agência artística. Isso se justifica, explica, porque tais itens (índices que são reconhecidamente obras de arte e/ou criações milagrosas) são frequentemente mais capazes – normalmente por serem criados com maior habilidade técnica ou grau de imaginação – de impressionar, causar efeitos, isto é, explorar “os mecanismos intrínsecos da cognição visual com uma percepção psicológica profunda” (*Idem, ibidem*, p. 116). Assim, o poder desses índices reside, em parte, na imaginação desse “vir a ser” ou, melhor, na dificuldade em se imaginar sua origem, a não ser como um acontecimento extraordinário, mágico, sobrenatural ou virtuoso.

A esse tipo de efeito, Gell (Ibidem, p.117 e 118) dá o nome de “**captação**” [*captivation*⁹⁴], a principal forma de agência artística. Mais detalhadamente, por captação Gell entende o ponto de incomensurabilidade, de suspensão entre dois mundos: o mundo cotidiano, “no qual objetos podem ser racionalmente explicados e têm origens cognoscíveis” e o mundo presente no índice que, por sua vez, frustra as tentativas explicativas. Uma situação desse tipo foi descrita por Gell no artigo “A tecnologia do encanto...” (2005 [1992]), ao tratar das figuras esculpidas nas canoas trobriandesas e sua eficácia como armas psicológicas no contexto de trocas do *kula*. Ele retoma: “uma carranca é um índice de uma agência artística superior, e desmoraliza a oposição porque esta não tem como apreciar mentalmente o processo daquilo que lhe deu origem, assim como não consigo apreciar mentalmente o que deu origem a um Vermeer [mesmo que saiba desenhar ou usar tintas]” (GELL, 2018 [1998], p. 118).

Entretanto, em casos do tipo da carranca, o paradoxo da incomparabilidade dos poderes criativos deve ser analisado sob uma ótica específica. A agência artística manifestada pela carranca é mágica e resulta, da absorção, pelo artista, “de uma tradição mágica e de substâncias que transmitem ensinamentos sobre técnicas de entalhe” (GELL, 2018 [1998], p. 118 e 119) e a magia, por sua vez, ainda que possa ser utilizada cotidianamente, não é algo normal, pois produz efeitos extraordinários “por meios que não se articulam com o sentido ‘normal’ que um agente tem de si mesmo, sua corporeidade, agência e ser-no-mundo” (Op. cit., p. 119), mas é transportada (incluindo a desigualdade de poderes), para as transações sociais nas quais tais objetos se inserem e são mobilizados.

Em linhas gerais, a base da ideia de captação é, portanto, a disparidade de poderes entre artistas e espectadores. Nas palavras do autor:

A agência artística [como e, em particular, a captação], sobretudo aquela que possui um caráter de virtuosidade obviamente presente nos entalhes trobriandeses, é eficaz do ponto de vista social porque estabelece uma desigualdade entre a agência responsável pela produção da obra de arte e os espectadores; nas ilhas Trobriand, essa desigualdade é atribuída a uma forma de magia superior; no Ocidente, à inspiração artística ou à genialidade. (GELL, 2018 [1998], p. 120)

⁹⁴ Pergunto-me se, tendo em vista o “histórico” de Gell em associar obras de arte a armadilhas, não teria sido mais adequado traduzir o termo como “captura”.

Como complementariedade às ideias esboçadas no artigo de 1992, Gell propõe alguns pontos para facilitar a aplicabilidade da noção de captação (como forma de agência artística) à teoria que está propondo. Como mencionado, o espectador, desmoralizado pelo virtuosismo inimaginável, é capturado pelo índice que, por sua vez, incorpora uma agência que é basicamente indecifrável. Essa inacessibilidade tem a ver com a incapacidade do espectador de refazer mentalmente o processo de construção do índice, do ponto de vista do artista que lhe deu origem. O que Gell adiciona é exatamente quando o bloqueio cognitivo surge, no processo de tentativa de recapitulação das etapas da performance do artista cristalizada na obra: assim, apesar de a matéria-prima e as etapas técnicas básicas conseguirem ser inferidas, o caminho crítico (tomada de decisões pelo método de geração-teste) dos processos técnicos mediante os quais a obra a matéria-prima foi transformada em objeto pelo artista, é inacessível. E é aqui que a recapitulação é interrompida.

Adições feitas, Gell (2018 [1998], p. 121) afirma que a captação pode ter outras fontes, afinal, há muitos tipos de abdução de agência a partir do índice, sendo a abdução da agência artística apenas uma delas. A ênfase dada a esse tipo de captação, por meio do virtuosismo, se dá pela sustentação empírica na valorização que é dada, por nós ocidentais e por outros povos, respectivamente, à figura do artista e/ou às proezas artísticas, assim como, por ele, Gell, também ser um pintor em horas vagas.

Mas, independentemente de qual for a melhor “justificativa” que resulta na ênfase desse tipo de captação, o autor insiste que há outras maneiras dela ocorrer, ao se tomar a captação enquanto “agência indecifrável”. Uma delas, que ele trata no **sexto capítulo** (“A crítica do índice”), é a da captação que ocorre “pelo índice em si e a partir de si mesmo”, como alternativa à tendência na teoria crítica da arte a minimizar a importância da agência do artista e de seu potencial virtuosismo, focalizando nas propriedades visuais-estéticas de objetos de arte, como surgidos *ex nihilo*.

Nesse sentido, Gell (Ibidem, p. 123) retoma algumas críticas feitas por ele no primeiro capítulo, acrescentando o que foi desenvolvido nos capítulos seguintes, à correção de alguns pontos da tradicional literatura antropológica da arte (como o mencionado foco absoluto em propriedades visual-estéticas dos objetos

de arte). Para isso, ele toma “o índice em si e a partir de si mesmo”, mas conferindo-lhes uma análise alternativa que, sem enfatizar o poder do artista, implica nas relações sociais subjacentes.

Um desses pontos diz respeito à arte decorativa e, mais especificamente aos padrões decorativos geométricos. A principal razão de se tratar desse assunto corresponde ao fato de que, comenta Gell (*Ibidem*, p. 123) embora a maior parte da teoria e da filosofia ocidental da arte trate da arte figurativa e a maior parte da teoria antropológica trate da arte decorativa, ambas as áreas compartilham a busca pelos significados, o que, como visto, é sob vários aspectos equivocado. No caso da antropologia, há uma busca pelos significados simbólicos universais dos padrões decorativos geométricos. E é a isso que uma parte de sua crítica irá contestar.

A premissa da crítica de Gell (2018 [1998], p. 124), ao foco absoluto no caráter estético-visual e à busca de significados simbólicos universais dos objetos de arte (neste caso, da arte decorativa), é que os “padrões decorativos aplicados a artefatos **vinculam** as pessoas a coisas e aos projetos sociais que essas coisas implicam”. Nesse sentido, ele concebe a decoração de objetos como componente de uma tecnologia social: a tecnologia do encantamento (cf. “A tecnologia do encanto...”, 2005 [1992]) que, por sua vez, enquanto uma tecnologia psicológica, estimula e sustenta certas motivações exigidas pela vida social. Por isso – pelo fato de a decoração frequentemente ser fundamental para a funcionalidade psicológica dos artefatos que, por sua vez, são importantes para as suas demais funcionalidades, como a social ou prática – há uma enorme quantidade de objetos decorativos no mundo. Não é possível, portanto, isolar a decoração (pela seleção exclusiva de suas características estético-visuais) do objeto funcional ao qual decora, pois, a própria decoração é intrinsecamente funcional, diferenciadora. Podendo, por exemplo, vincular um objeto ao seu proprietário, ao tornar tal objeto mais uma prótese que um objeto de posse (*Idem*, *ibidem*, p. 125). Por esses fatores, conclui Gell sob tal aspecto, a antropologia necessita teorizar mais detidamente sobre como o vínculo entre as pessoas e as coisas é mediado pela decoração de superfícies.

Sobre o aspecto estético criticado, Gell (2018 [1998], p. 125 e 126) faz uma ressalva: seria um erro de sua parte descartar completamente uma abordagem “estética” das obras de arte (como os aspectos de simetria, elegância etc.),

ao menos no seu sentido cognitivo. Pois, justifica, a tecnologia do encantamento, enquanto o aspecto psicológico da antropologia da arte, vincula, necessariamente, a dimensão estética (no sentido cognitivo) e dimensão social. Assim, questiona-se o autor (Idem, ibidem, p. 126), como essas considerações estético-cognitivas de padrões decorativos podem se relacionar à perspectiva que ele desenvolve (com seus termos-entidades em relações de agência / paciência), entendendo que nesses padrões não há protótipo ou o protótipo não é relevante?

A principal solução do autor (GELL, 2018 [1998], p. 126 a 128) é entender o **padrão decorativo como uma situação do tipo Índice-A → Índice-P**, isto é, uma das formas de agência que é possível abduzir de um índice corresponde às relações agente / paciente entre próprias partes do índice com outras partes do índice. Essa “‘interação causal’ parte-parte interna ao índice é a base da arte ‘decorativa’” e, a arte decorativa com padrões, por sua vez, “explora as relações parte-parte particularmente salientes (visualmente) produzidas pela repetição e pelo arranjo simétrico de motivos” ao multiplicar o número de suas partes e a densidade de suas relações internas. Desse modo, continua Gell (2018 [1998], p. 127), “muitas partes separadas podem ser discernidas, assim com as relações entre essas partes” e, “cada uma dessas partes pode ser considerada um índice subordinado dentro do índice como um todo”, transmitindo agência da mesma maneira que o índice em sua totalidade.

Essa influência causal que as partes do índice têm umas sobre as outras (testemunhas da agência do índice em sua totalidade), confere às artes decorativas uma aparência de “coisa viva”. Por causa disso, Gell (Ibidem, p. 127 e 128) aponta a necessidade de se propor uma fórmula capaz de captar a agência das formas decorativas, entendendo-as como formas sem protótipos ou sem protótipos relevantes e, sim, como produtoras de agência no corpo físico do índice em si, tornando-o uma “coisa viva” que não recorre à imitação de qualquer coisa viva. Afinal, “a decoração faz com que objetos ganhem vida de uma forma não figurativa”, isto é, representacional. Nesse sentido, Gell propõe a fórmula: [[[Índice-A motivo *parte*⁹⁵] -> Índice-A *parte/todo*] -> Índice-A todo] →Destinatário-P, entendendo que a fonte de um padrão é o motivo que, por sua vez, estabelece relações com motivos vizinhos, animando o índice em sua totalidade.

⁹⁵ No livro, as palavras que coloquei em itálico estão como potencias das palavras anteriores. Isto é: X¹.

Gell (2018 [1998], p. 128), entretanto, propõe uma sofisticação na maneira como as relações relevantes parte-parte e parte-todo em padrões, podem ser descritas. Para ele, a distinção entre os padrões e outros índices pode ser dada pelas propriedades visuais salientes de **repetitividade e simetria** dos primeiros que, por sua vez, são responsáveis por sua **aparência de animação**. Segundo o autor, em termos matemáticos, isso se dá, porque todos os padrões são derivações de quatro movimentos rígidos no plano que, por seu turno, submetem os motivos repetidos: (a) reflexão, (b) translação, (c) rotação e (d) reflexão translada. Ao se partir de um padrão simples da arte decorativa, composto por sucessivas translações de um único motivo, é possível inferir que os padrões parecem se movimentar “porque nós o “lemos” assim como leríamos uma linha de texto, deslocando nossa atenção de um motivo a outro, o que devemos fazer a fim de observar sua simetria e, conseqüentemente, sua padronização”. Em termos cognitivos, por seu turno, a “projeção ou externalização da agência envolvida na percepção (o ato perceptivo) da coisa percebida é a fonte de sua animação”. Em outras palavras, o movimento, em última instância decorre de movimentos concretos do corpo e dos órgãos perceptivos daquele que percebe.

Independentemente de se poder fornecer uma explicação cognitiva para a aparência de animação nas formas padronizadas, continua Gell (2018 [1998], p. 129 e 130), o que importa é entender a motivação por trás da presença de padrões em artefatos, especialmente, naqueles que são bens e utensílios pessoais. Para tanto, é preciso considerar que tais artefatos não tendem a ser decorados com padrões simples ou que envolvam movimentos no plano simples, como a translação. Pois, segundo Gell (2018 [1998], p. 130), a finalidade da arte decorativa está voltada para o complexo, o ambíguo e o abundante.

E os **padrões complicados** ficam na fronteira entre “texturas” (superfícies estruturadas percebidas hierarquicamente como constituídas a partir de certos componentes) e “formas” visuais (esfera, copo etc.). Pois, continua Gell (2018 [1998], p. 130 e 131), não podemos reagir aos padrões como texturas indiferenciadas quando os percebemos, de fato, como padrões; mas, ao mesmo tempo, não conseguimos abstrai-los totalmente como formas: “eles retêm sua ‘textura’ essencial, característica da hierarquia interna, a divisão em motivos e margens imprecisas”.

Por esse caráter limiar, afirma o antropólogo (Idem, ibidem, p. 132), apenas nos limitamos mentalmente a “*não compreender muito bem* essas relações complexas e acreditar que estão ‘além do nosso alcance’”, além de uma mera inspeção visual. Essa experiência, diz Gell (Ibidem, p. 132 e 133), costuma se apresentar como uma “frustração agradável”, pois somos atraídos pelo padrão (ele nos captura e faz com que nos conectemos com o artefato por ele ornamentado), mas não conseguimos sair dele: é uma “armadilha da mente”, algo que se apresenta para a mente como uma “questão pendente” ao produzirem relações entre pessoas e coisas “*ao longo do tempo*”.

Essa “pendência”, segundo o autor, é bastante valorizada pelos antropólogos, no que diz respeito às relações sociais que, para perdurarem, têm de estar baseadas em questões inconclusas, pendentes. A “troca”, por exemplo, “como uma força que produz vínculos na sociedade” (GELL, 2018 [1998], p. 133), tem sua essência no desequilíbrio residual da reciprocidade, isto é, uma demora ou descompasso entre as operações. O que, como visto, também acontece no caso dos padrões que, ao desacelerarem ou interromperem a percepção do espectador, passam a constituir “uma relação biográfica – uma troca inacabada – entre o índice de decorado e o destinatário” (Idem, ibidem, p. 134).

Alguns leitores, continua Gell (2018 [1998], p. 134), podem contestar a ideia de que os objetos decorados são desejados e atrativos por serem “cognitivamente resistentes à análise”, mas, simplesmente, porque as pessoas gostam de belos padrões ou porque esses padrões podem conferir prazer estético. O antropólogo refuta essa colocação a partir de dois argumentos: primeiro, nem todo mundo gosta de “belos padrões”; segundo, o juízo do gosto fornecido pela estética não explica os tipos de relações sociais que podem ser mediadas por índices decorados com padrões. Pois o prazer estético é “consumatório”, afirma o autor, e, por isso, tem um fim em si mesmo, o que não é o caso dos artefatos decorados com padrões, que são objetos mediadores, veículos de personalidade que podem ser “possuídos, trocados e expostos”.

Do mesmo modo, afirma Gell (Ibidem, p. 135) as teorias estéticas indicam que se dois destinatários de uma obra de arte tiverem os mesmos gostos estéticos, eles compartilharão da mesma reação, mas isso não ocorre na prática. Pois as características estéticas de um objeto só são relevantes porque servem de

mediadores da agência social em múltiplos direcionamentos em um contexto social específico, um quadro social de algum tipo. As reações estéticas, conclui Gell (2018 [1998], p. 135), dependem de reações que derivam de identidades e diferenças sociais mediadas pelo índice e, por isso, “a ideia de uma reação puramente estética é um mito” que não deve e, tampouco, é capaz de ser usada para explicar os vínculos entre pessoas e coisas.

Em relação ao primeiro ponto, por sua vez, o autor (GELL [2018 [1998], p. 135) comenta que, ao menos no concernente ao cenário da **atitude e gosto** da estética ocidental canônica, os objetos com menos ornamentos tendem a despertar maior admiração desse público. Sem, com isso, afetarem no desenvolvimento de objetos ornamentados, pois estes continuam a ser socialmente eficazes. Afinal, afirma Gell (2018 [1998], p. 135), “a estética kantiana burguesa não é capaz de explicar a função da decoração, uma vez que é por princípio *contra* a decoração”. Mas esse não é cenário predominante, diz. As pessoas “comuns”, ao contrário, tendem a preferir suas superfícies ornamentadas para, dentre outras coisas, atrair a atenção de outras. Assim como, a maioria “das civilizações não modernistas ou puritanas” tende a valorizar a decoração e ornamentação, conferindo-lhes um papel de específico como mediadores da vida social: “a criação de vínculos entre pessoas e coisas”. Nesse sentido, pode-se reafirmar a propriedade essencial da decoração: “sua capacidade de resistência cognitiva, o fato de que quando nos submetemos à atratividade de um padrão, é muito provável que sejamos fisgados ou tomados por ele” (GELL, 2018 [1998], p. 136).

Por fim, a última característica da arte decorativa elencada por Gell (2018 [1998], p. 137), diz respeito aos “**padrões apotropaicos**” que, têm estreita ligação com esse caráter “viscoso” dos padrões. Os padrões desse tipo, continua o autor, servem de dispositivos de proteção, de defesa ou bloqueadores de passagem. Funcionando, então, como escudos, obstáculos ou armadilhas para demônios, espíritos malignos etc. Para isso, eles dependem justamente da adesividade, de modo semelhante ao uso dos padrões para formar vínculos entre pessoas e coisas. Mas, nesses casos, observa (Idem, ibidem, p. 137), há uma ampliação da fórmula referente à essência hierárquica do índice do padrão decora-

tivo, ao incluir a agência do artista que pode operar de forma agonística ou defensiva: [[[Artista-A] -> Índice-A- motivo *parte*] -> Índice-A *parte/todo*] -> Índice-A todo] → Destinatário-P.

O **sétimo capítulo**, “A pessoa distribuída”, talvez seja a seção de “Arte e Agência...” mais difícil de se resumir, não só pela sua extensão, como por sua complexidade. O capítulo trata da arte representacional. Mas, ainda que a arte ocidental tenda a ser constituída por esse tipo de arte e, portanto, seja rica em exemplos, o autor (GELL, 2018 [1998], p. 155) dá preferência a temas mais classicamente “antropológicas”, como a **feitiçaria indicial e a adoração de imagens (idolatria)**, pois são situações nas quais, mais enfaticamente, os objetos ou imagens são **tratados como pessoas**. Sendo, assim, cruciais para o fundamento de sua tese de que índices (obras de arte, imagens, ícones etc.) devem ser tratados como pessoas (Idem, ibidem, p. 155).

Adentrando mais especificamente no assunto, Gell afirma não concordar com a diferenciação comumente feita, entre **ídolos anicônicos** (sob uma primeira aproximação, não semelhantes ao protótipo) e **icônicos** (semelhantes ao protótipo), pois, para ele, todos os ídolos são icônicos. Sua recusa é construída, inicialmente tomando os ídolos como “representações” de diferentes tipos e, posteriormente, apontando as limitações dessa concepção, ao sugerir a identidade corpórea e manufaturada dos mesmos. Assim, num primeiro momento, Gell afirma que a iconicidade deve ser estendida a todos os ídolos, pois, mesmos os ídolos considerados “anicônicos” seriam “representações” de um deus sem forma ou detentor de forma arbitrária (um “corpo” habitado com o intuito de ser cultuado por seus devotos). A única distinção existente – ainda que uma distinção interconectada – seria, aponta Gell (2018 [1998], p. 158), no condizente à ideia de “representação” que, iconicamente, se daria, primordialmente, através de uma figura; e, aniconicamente, através de um embaixador. Sendo este último, um “fragmento espaçotemporal” representacional de um deus, isto é, com o qual as pessoas podem falar “como se” fosse deus. Mas, como as fotografias que mostram paisagens, o deus não estaria de fato ali, apenas sua representação.

Por isso, Gell contra-argumenta, que os “ídolos não são representações [associadas a uma suposta aparência divina ou não], tampouco retratos, mas **corpos (manufaturados)**. Assim, seja qual for a aparência do ídolo (índice), ela

é a aparência do ídolo (protótipo), por isso, “todos os ídolos são igualmente realísticos, uma vez que a forma-ídolo é a forma visual do deus feito presente no ídolo” (2018 [1998], p. 159) e a comparação que se realiza não é dos ídolos em relação aos humanos, mas entre deuses que, em formas-ídolos (visuais) podem se assemelhar, em maior ou menor grau, a seres humanos.

Nesse sentido, a expressão desenvolvida para o tipo de arte neste capítulo tratado, [[Protótipo-A] -> [Artista-A]] → Índice-P, não deve sugerir, necessariamente, representações antropomórficas⁹⁶ do protótipo, feitas pelo artista, em imagens. No contexto da arte representacional ocidental que, tradicionalmente, reconhece-se no gênero artístico da “retratação”, a associação procede, pois a fidedignidade ao modelo vivo é o objetivo social dessa ação. A idolatria, por outro lado, sugere uma agência religiosa. Assim, quando o ídolo é um artefato (mas não um objeto natural), a agência religiosa exercida pelo protótipo (deus etc.) faz com que o artista produza uma imagem religiosamente estipulada, que deve ser adequada às convenções para tais imagens (icônicas antropomórficas ou icônicas abstratas) e fiel às características da imagem aceita do corpo do deus. Por isso, “o ídolo não é um ‘retrato’ do deus, mas o corpo do deus em forma-artefato” (GELL, 2018 [1998], p. 159).

A “sensação” paradoxal daí advinda e o mistério da animação de ídolos são explicados, pelo autor, “por meio de uma série de passos adicionais” e desvios. A começar pela análise da **feitiçaria indicial** “deste mundo” (prática de infligir danos aos outros por meio das suas imagens e um caso característico “de agência mediada por índices representacionais”), da qual pode-se observar, afirma Gell (2018 [1998], p. 159), uma transição suave para a **idolatria** (e a agência exercida por e para seres sobrenaturais).

Antes, porém, Gell faz um breve adendo sobre a origem da faculdade mimética e sua origem na ideia de “magia simpática”, esta última, base para agência da feitiçaria indicial (e, de certo modo, da idolatria). A “faculdade mimética”, afirma Gell (2018 [1998], p. 160), foi um conceito desenvolvido pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) e empregado pelo antropólogo australiano

⁹⁶ Gell explica bem mais adiante (2018 [1998], p. 180) o que entende por “antropomorfismo”: “a tendência de atribuir qualidades humanas como vontade, agência e capacidade de reação a entidades supostamente ‘inanimadas’”.

Michael Taussig, para falar de uma suposta faculdade mimética que teria se originado de uma “compulsão primitiva por imitar, e desse modo, receber acesso ao mundo”. Tal conceito tem origem, principalmente, continua Gell, na ideia de “magia simpática” desenvolvida por Frazer que, por sua vez, diferenciou dois modos básicos de ação mágica: a magia contagiosa (pela qual a influência passa de um objeto ao outro, pelo contato) e a magia simpática (é uma magia “imitativa”, pela qual a influência depende de propriedades compartilhadas entre dois objetos: se A compartilha propriedades com B, A tem influência sobre B vice-versa).

Para Gell (*Ibidem*, p. 161), entretanto, ainda que a ideia de “faculdade mimética” empregada por Taussig⁹⁷ seja indicativa da criatividade da ideia de Frazer, é delineada de “modo vago”. Pois, não há uma relação necessária entre a tendência imitativa do comportamento humano com a existência de uma “faculdade” herdada “primitivamente”. Além disso, a maioria dos comportamentos aprendidos poderia ser descrita como imitativa, já que se baseia na imitação de um modelo internalizado. Assim, a noção de “mimese” parece ser mais apropriada para o antropólogo inglês (GELL, 2018 [1998], p. 161), ao defini-la como envolvendo “a produção de imagens (índices) cuja principal propriedade é o protótipo, via semelhança com o original” e, nessa categoria, destacam-se os artefatos que, por sua vez, devem possuir semelhança visual com os originais (protótipos).

A questão é que Frazer, comenta Gell, nunca teria explicado, de fato, o motivo pelo qual a semelhança mútua (imagem-original) deveria ser um caminho para a influência mútua ou agência. A isso ele postulou, afirma Gell, uma “hipótese errônea”, ao tentar impor uma noção “pseudocientífica” de causa e efeito aos magos que analisou e às suas práticas (uma “teoria física não convencional”) que, ao contrário do determinismo científico, dependem de uma causalidade baseada na intencionalidade e no propósito. Pois, continua Gell (2018 [1998], p. 162), “a magia é possível porque intenções fazem com que eventos aconteçam no entorno de agentes”. E, de modo geral, a explicação causal para a existência

⁹⁷ Por exemplo, Taussig (1993, p. 47 e 48 apud GELL, 2018 [1998], p. 160), inspirado por Benjamin, comenta sobre a noção desenvolvida por Frazer: “quero insistir nessa noção de cópia, na prática mágica, afetando o original a tal ponto que a representação participe ou adquira as propriedades do que é representado”. Uma noção que, ressalta Gell (2018 [1998], p. 160), exerce influência em relação às teorias da arte.

das coisas que envolvem ação humana, tende a ser a intenção aplicada. Em outras palavras, seu equívoco não foi ter invocado a causalidade, mas a maneira como a ideia de causa foi aplicada.

O que não destitui a produtividade da ideia de Frazer no concernente à “magia simpática”, seu caráter “mimético” e, a então atribuída por Gell, causalidade intencional. Até porque a feitiçaria indicial, sobre a qual Gell reflete, é um tipo de “magia simpática” (imitativa). Uma feitiçaria na qual “a imagem [de qualquer tipo] da vítima é confeccionada [...], sujeita a dano ou destruição, resultando que a vítima da feitiçaria sofra os mesmos danos que a imagem ou seja totalmente eliminada” (GELL, 2018 [1998], p. 163). Entendendo que, fazer uma imagem representacional de alguém, cinge uma espécie de amarração (controle mágico-religioso), pela qual a imagem do protótipo é, então, amarrada ao índice ou nele fixada e presa.

Um ponto importante, continua Gell (*Ibidem*, p. 164), não é apenas que a pessoa representada na imagem possa ser identificada com tal imagem, mediante uma ligação univocamente simbólica ou intencional, mas o fato de que a agência dessa pessoa representada também está impressa na representação. Ela é a causa formal da representação e, portanto, é responsável por ela, por seu resultado (pois é a ela que se assemelha). A agência paradoxal da representação implica que a vítima, nesse sentido, é tanto agente como paciente. E o que isso quer dizer ou pode implicar?

Segundo Gell (2018 [1998], p. 165), “sofremos, como pacientes, de formas de agência mediadas por imagens nossas, pois, como pessoas sociais, estamos presentes não apenas em nossos corpos singulares, mas em tudo ao nosso redor que testemunhe nossa existência, nossos atributos e nossa agência”. Assim, os seres humanos estão sujeitos e vulneráveis à feitiçaria, como consequência não intencional do espalhamento da pessoa no meio social, através múltiplas influências e caminhos causais, cuja maioria não pode ser rastreada ou controlada. Não se pode, portanto, julgar a feitiçaria indicial como uma crença ingênua, invocando um aspecto pejorativo da magia ou animismo – como nós, ocidentalizados, tendemos a fazer –, pois, argumenta Gell, a feitiçaria indicial não evoca algo que escapa ao mundo cotidiano, mas une diretamente causa e efeito, “para que o nexos causal que liga a imagem à pessoa representada se torne reversível” e, assim, a imagem possa exercer um efeito causal, “na direção

oposta, sobre a pessoa representada”. Sua veracidade reside precisamente aí: no fato de a vítima aparecer duas vezes, como protótipo (determinando qual a forma assumida pelo índice) e como destinatário (que sofre os danos causados ao índice), sendo, portanto, vítima de sua própria agência, mediante um “caminho causal sinuoso”. O autor, então, aponta a fórmula que expressa o modo de funcionamento da feitiçaria indicial (ou situações semelhantes): [[[Protótipo-A] - > Artista-A] -> Índice-A] → Protótipo/Destinatário-P.

Gell (2018 [1998], p. 165 e 166) também menciona que a feitiçaria indicial está ligada a um tipo de feitiçaria que depende de exúvias (pelos, aparas de unhas, excreções, restos de alimento etc.) e, aliás, pode ser reforçada por esta. Pois, ao associar uma magia imitativa a exúvias da vítima, é associá-la a outro tipo de magia: a baseada no contato. E, relembra o autor (2018 [1998], p. 166), do mesmo modo que a feitiçaria indicial, não há nada de “transcendental” na causalidade decorrente da feitiçaria de exúvias (salvo quando os feitiçeiros solicitam ajudantes espirituais...), pois esse tipo de feitiçaria funciona a partir do “íntimo” nexa causal que existe entre as exúvias e a pessoa das quais elas advieram. Assim, não representam metonimicamente a vítima, mas são partes (restos) dela: fragmentos fisicamente separados de sua ‘personitude distribuída’ no meio social para além dos limites do corpo.

Para o argumento ao qual se propõe, afirma Gell (2018 [1998], p. 166), a feitiçaria de exúvias é importante por demonstrar a conexão que há entre o índice, enquanto imagem do protótipo, e o índice, enquanto parte do protótipo. Ainda que seja estranho considerar imagens como parte (derivações, membros etc.) das pessoas – principalmente quando toma como base a teoria semiótica da representação na qual o signo de algo, definitivamente, não faz parte desse algo –, Gell (2018 [1998], p. 166) salienta que há uma especificidade no concernente aos índices, pois “a abdução de um índice caracteristicamente envolve postular uma relação substantiva parte-todo (ou parte-parte)”. Por exemplo, a fumaça é parte do fogo; o sorriso (como índice de amigabilidade), parte da pessoa amigável; e, a pintura de uma catedral, parte da catedral. Para explicar seu ponto de vista, Gell menciona a teoria epicurista dos “simulacros voadores” como partes do corpo.

A ideia de “simulacros voadores” tem origem, elucidada pelo antropólogo (Idem, *ibidem*, p. 166 a 169), na “doutrina das emanações” do filósofo grego (helenístico) Epicuro de Samos (341 a.C.-270 a.C.) que, por sua vez, foi desenvolvida por seus seguidores. Dentre tais seguidores, Gell destaca o pensador finlandês Yrjö Hirn (1870-1952) e o clássico autor latino Tito Lucrécio Caro (aprox. 94 a.C.-55 a.C.).

De ambos os desenvolvimentos (Lucrécio e Hirn), Gell (2018 [1998], p. 168) se interessa, respectivamente, pela analogia estabelecida entre a visão por meio de ídolos (simulacros) e formas físicas de difusão para o ambiente (fumaça, cheiro etc.), assim como o desprendimento de películas das superfícies. O que, nitidamente, dialoga com sua abordagem da abdução através do índice. Em relação à Hirn, Gell é atraído pela ideia, derivada do estabelecimento de homologia entre magia imitativa e magia de contato, de que “se as ‘aparências’ das coisas são partes materiais delas, então o tipo de influência que se obtém de uma pessoa ou coisa por meio do acesso a sua imagem é comparável [...] à influência que pode ser obtida por meio do acesso a uma parte física da pessoa ou da coisa” (Op. cit., p. 168 e 169). Principalmente, continua Gell, ao conceber a noção de que as partes das pessoas não estariam fisicamente unidas, mas distribuídas no ambiente.

Posteriormente e inspirado nas discussões ora esboçadas, Gell (2018 [1998], p. 169) retoma a ideia de estabelecer uma ponte entre a feitiçaria indicial e a adoração de imagens. Nesse sentido, toma o que foi dito sobre a primeira para compreender a segunda, pois ambas dizem respeito à objetificação de uma ou mais agências no índice. No primeiro caso, o protótipo-destinatário na figura da vítima e, no segundo caso, o protótipo-destinatário na figura da divindade. Para estabelecer tal ligação, Gell emprega ideias e exemplos⁹⁸ da análise do antropólogo francês Alain Babadzan sobre práticas religiosas entre os Maori e sobre o Taiti antigo (ambos localizados na Polinésia), assim como considerações feitas pela estudiosa de religiões estadunidense Diana Eck, sobre a adoração de imagens na Índia.

⁹⁸ Tentei não mencionar detalhes dos casos etnográficos, apenas as ideias principais deles subjacentes. Entretanto, para falar de certas ideias, tive que, por vezes, fazer uso dessas descrições. Afinal, muitas das noções construídas por Gell no sétimo capítulo se baseiam nas “categorias nativas” dos povos em questão e não o contrário. Isto é, as descrições e casos etnográficos mencionados não servem aqui como “meras” ilustrações de conceitos previamente estabelecidos, mas são parte do fundamento da proposta de Gell, ainda que o autor apenas mencione os antropólogos e estudiosos que “coletaram” tais informações.

A ponte é construída gradualmente. Primeiro, Gell (2018 [1998], p. 169 a 173) evidencia a similaridade apontada por Babadzan entre a feitiçaria (indicial) e a idolatria polinésias dos Maori que constituiriam variações de um processo de troca específico. Tal processo de troca foi descrito pelo sábio maori Ranapiri ao antropólogo neozelandês Elsdon Best (1856-1931) em dois “tempos”, primeiro fornecendo uma visão geral do que é a troca e, posteriormente, a aplicação dela a uma situação concreta:

Agora falarei do *hau* e da cerimônia *whangai hau*. Esse *hau* não é o *hau* (vento) que sopra – em absoluto. Irei explicar-lhes cuidadosamente. Suponhamos que você me dê algo que possui sem que eu tenha que pagar por isso. Não fazemos nenhuma negociação por esse item. Em seguida, eu o transmito a uma terceira pessoa, que, passado algum tempo, decide me retribuir por ele, presenteando-me com algum outro item. Assim, o item que ela me dá é o *hau* do item que inicialmente recebi de você e posteriormente dei a ela. Devo entregar a você o que recebi por esse item. Não seria correto que eu ficasse com tal presente para mim, seja ele desejável ou não. Devo entregá-lo a você, porque é um *hau* que você me deu [...].

Irei explicar-lhes algo sobre a floresta *hau*. O *mauri* foi colocado ou implantado na floresta pelos *tohunga*. É o *mauri* que faz com que as aves sejam abundantes na floresta, que sejam caçadas e capturadas pelos homens. Essas aves são propriedade de e pertencem ao *mauri* [...]. Por isso se diz que oferendas devem ser feitas ao *hau* da floresta. Os *tohunga* (sacerdotes, adeptos) comem a oferenda porque o *mauri* é seu: foram eles que o puseram na floresta, que fizeram com que passasse a existir. Por isso, algumas das aves cozidas no fogo são separadas para que sejam comidas somente pelos sacerdotes, de modo que o *hau* dos produtos da floresta e do *mauri* possam retornar à floresta – isto é, ao *mauri*. (BEST, 1909, p. 439 apud GELL, 2018 [1998], p. 169).

Em linhas gerais, Gell (2018 [1998], p. 170) entende (de maneira combinada às explicações de Babadzan), que esse processo de troca envolve quatro participantes e algumas relações entre eles. Os participantes são: o *hau* da floresta (o “espírito” da floresta, seu princípio de crescimento e fertilidade), os sacerdotes (*tohunga*), os *mauri* (“pedras da fertilidade”) e os caçadores. E as relações: os sacerdotes fazem oferendas *mauri* para o *hau* da floresta; o *hau* da floresta responde às oferendas *mauri* proporcionando aves aos caçadores; parte das aves devem ser “restituídas” aos sacerdotes. Desses elementos (participantes e relações), Gell (Ibidem, p. 170) infere que não só há uma conexão dessa situação com seu argumento acerca da possibilidade de abdução de agência de índices (tese geral), mas, especificamente, podem ser daí retiradas as primeiras “pedras” da ponte em construção entre feitiçaria indicial (caso pertinente de agência mediada por índices representacionais) e a adoração de deuses.

Pois, nesse contexto, os *mauri* constituem ídolos anicônicos, ou melhor, índices como repositórios objetivados do *hau* (espírito de fertilidade) da floresta. Por isso, a floresta é obrigada a dar aves (resultantes da fertilidade) aos caçadores que, por sua vez, são obrigados a dar uma parcela de aves aos sacerdotes: a capacidade de produzir da floresta, foi cooptada e, posteriormente, dada pelos sacerdotes através dos *mauri*. Sendo dos sacerdotes, deve voltar a estes (como na explicação “genérica” de Ranapiri). Em outras palavras, apesar de possuir uma agência intrínseca, a floresta é passiva em relação aos sacerdotes (motores primordiais) que, cooptam a agência da floresta e objetificam-na nos *mauri* (índice). Os *mauri* são, portanto, “tanto a representação da produtividade da floresta (*ex ante*) como o que faz a floresta ser fértil (*ex post*)”. Assim, “visto que a fertilidade *ex ante* pode ser representada – isto é, objetivada em um índice –, passa a ser controlada por quem possui o índice, os sacerdotes” (GELL, 2018 [1998], p. 171), “forçando” o funcionamento da “magia” pela circularidade perfeita da construção do índice da produtividade pela produtividade que a floresta causa.

Essa situação é idêntica, no concernente ao seu mecanismo de funcionamento, ao modelo apresentado pela feitiçaria indicial. Pois, como Gell (2018 [1998], p. 172) argumenta, “os feiticeiros fazem a floresta prosperar ao representá-la como próspera”, do mesmo modo que os feiticeiros poderiam fazê-la morrer ao representá-la como morta (como é o caso da feitiçaria indicial). A diferença é, portanto, apenas ao sentido dado à objetificação (ou representação) feita através do índice.

Ainda sobre este caso etnográfico, o autor (GELL, 2018 [1998], p. 172) comenta (a partir de considerações do antropólogo britânico Edward Tregear, 1846-1931) que *hau* (princípio da fertilidade objetivado no *mauri*) também é o termo utilizado para se referir às exúvias que poderiam ser usadas por feiticeiros para enfeitiçar suas vítimas. Mechas de cabelo das vítimas, por exemplo, poderiam ser colocadas dentro do *mauri* oco. Entendendo as exúvias como partes do corpo que cresceram e se separaram; e, o princípio de fertilidade, como o crescimento da floresta (da qual podem ser “colhidas” aves), Babadzan (1993, p. 61 apud GELL 2018 [1998], p. 172) justificativa a relação entre ambos através do ponto comum: o crescimento (e a separação), pois as “exúvias representam ‘crescimento’ porque são [...] continuamente ‘colhidas’ do corpo humano. Do

mesmo modo que colhemos o nosso *hau* toda vez que cortamos o cabelo, os caçadores ao adentrarem na floresta para ‘colher’ aves, colhem as exúvias (*hau*) da floresta”.

Nesse sentido, Gell (2018 [1998], 172 e 173) complementa seu argumento, afirmando que os *mauri* objetificam o crescimento da floresta, por serem produzidos por esse crescimento. Eles podem ser, então, considerados as exúvias da floresta que são colhidas ou caem nas mãos dos sacerdotes que tendem a utilizar mais na magia “benéfica” (prosperidade) do que na magia “maléfica”⁹⁹ (privação). Corroborando ainda mais a sua ideia de que feitiçaria e idolatria possuem a mesma lógica de funcionamento.

A sofisticação da ideia advinda desse processo de troca servirá para o argumento final de Gell, mas, por ora, basta afirmar que um passo foi dado em direção à construção da ponte entre feitiçaria indial e a idolatria. Entretanto, pode-se dizer que ponte não foi totalmente feita, pois, no caso acima descrito, a “idolatria” ainda não assumira sua feição mais proeminente: a adoração de deuses (o caso acima foi uma troca feita com um “espírito” ou uma “força”, não com um deus propriamente dito, como se percebe na escrita de Gell). Por isso, Gell (2018 [1998], p. 173 e 174) recorre a uma versão mais “majestosa e imponente” de idolatria, quando trata do culto centralizado de Oro, “o deus poderoso” do “proto-Estado” do Taiti antigo.

O sistema político-religioso taitiano (antigo), descrito por Babadzan e utilizado por Gell, também possuía uma versão homóloga à adoração de “pequenos” ídolos (*ti’i puna*, “imagem” “peixe”) que controlavam a abundância (*tupu*) das pescarias, tal qual os *mauri* controlavam a abundância (*hau*) da floresta entre os Maori. E, do mesmo modo, as exúvias daí provenientes também poderiam ser usadas para feitiçaria maléfica. Mas, como dito, o interesse de Gell (2018 [1998], p. 174) no material coletado por Babadzan é que haveria, no Taiti antigo, uma adoração pública e centralizada “majestosa e imponente”: de um deus do Estado: Oro, “o deus poderoso”.

Diferentemente das *ti’i*¹⁰⁰ (“imagens”), ícones de aparência antropomórfica, os índices correspondentes ao culto de Oro e aos parentes de Oro, não

⁹⁹ O autor emprega, respectivamente, magia “branca” e “negra”. Acho que não preciso explicar por que optei substituir tais termos...

¹⁰⁰ Lê-se “*tiki*”. Suponho, então, que, mais abaixo, *to’o*, leia-se “*toko*”.

eram antropomórficos, mas, pode-se dizer, que eram representacionais e possuíam o nome “*to’o*” (“sustentação, suporte ou pilar” mitológico que sustenta o céu e preserva o mundo da luz e da vida humana). Para o antropólogo inglês, a questão de se os *to’o* deve ser considerado representacional (icônico) ou não (anicônico), merece ser discutida. Se, por um lado, troncos de madeira podem ser vistos como “representações realistas” do pilar mitológico, eles poderiam ser chamados de índices icônicos de pilares. Mas, por outro lado, eles também representam aniconicamente os deuses que possuem características antropomórficas. Mas deuses, e especificamente Oro, não são, em si, pilares. Assim, continua Gell (2018 [1998], p. 175), o *to’o* é revestido da presença de Oro, por exemplo, mais por contiguidade do que por semelhança. E, mais, segundo Babadzan, o *to’o* é amorfo porque o deus governa a origem de tudo o que possui forma, porque ele é aquilo que *dá* forma às coisas, podendo ser considerado, afirma Gell (Op. cit., p. 175) “todas as coisas *in statu nascendi*”. Os *to’o* são, assim, “inteiramente icônicos e inteiramente anicônicos”, simultaneamente; eliminando, afirma Gell (Op.cit., p. 175), a suposta diferença entre representações icônicas e anicônicas (ainda que ele continue a usar os termos num sentido didático).

Mas, segundo Gell, o ponto central para a discussão é que os *to’o* possuem um protótipo, que é deus; e que estão, enquanto índices, suscetíveis à manipulação dos seres humanos. Assim, por meio de tais índices, até mesmo Oro poderia se tornar um “agente passivo” via representação. Da mesma maneira, então, que o *hau* da floresta ou a vítima da feitiçaria indicial. Havendo, portanto, uma afirmação da sua hipótese da similaridade da lógica de funcionamento entre feitiçaria e idolatria.

Cabe mencionar ainda sobre este caso, o principal procedimento do *pa’ia-tua* (ritual primário denominado “envoltório dos deuses”), do qual os *to’o* participavam. O ritual constituía “em reunir todas as imagens [*to’o*] em um distrito do *marae* [templo], com o propósito de renovar os envoltórios externos, sobretudo o envoltório externo do *to’o* principal [composto principalmente de penas vermelhas] de Oro” (GELL, 2018 [1998], p. 176). Tal procedimento consistia na descorticação (e “recorticação”, a meu ver) ou produção (e distribuição) controlada de exúvias divinas (penas vermelhas, neste caso). Ou seja, significaria “despir os deuses de seu envoltório e, em seguida, voltar a vesti-los” (Idem, *ibidem*, p. 175).

E, entendendo que o ato de envolver ou decorar com penas era correspondente um tratamento reservado aos cadáveres de chefes mais poderosos com o intuito de mantê-los sob controle, a ação de retirar o envoltório do *to'o* significaria, segundo Gell, trazê-lo ao mundo; assim como, colocar um novo envoltório, significaria mandá-lo de volta ao mundo inferior (*po*). Mas, continua o autor, “uma vez que o deus morre, mas deixa algo para trás (suas penas, suas exúvias *tupu*), seu poder [principalmente no que se refere a Oro] também permanece aqui – nas mãos dos chefes e dos sacerdotes [...]”. O envoltório (feito de ataduras e penas vermelhas) do *to'o*, coloca o deus “em uma posição de paciente”, entende Gell (2018 [1998], p. 179). Por isso, a produção seria controlada já que essas exúvias (principalmente as de Oro) trariam consigo o poder dos *to'o* e, por conseguinte, o controle das próprias divindades e, mesmo, de Oro. E, em última instância, determinaria a própria situação social daquele que possui determinado *to'o* (primário ou secundário) e o poder dele derivado.

Portanto, para Gell, o culto aos deuses na forma de *to'o* (principalmente Oro) e o procedimento de descorticação, compõem o mesmo exercício que foi visto na feitiçaria indicial (e no caso anterior, do *hau* da floresta). O que, como visto, constitui a construção efetiva da ponte entre as duas situações que, no final das contas, se revelam tipos de uma mesma categoria. Afinal, no caso dado, “Oro governa o universo, mas na prática sua intervenção nas questões humanas é controlada pelos chefes e sacerdotes, por meio de índices que são fragmentos seus, suas exúvias e a atadura do índice primário de sua pessoa, o *to'o*”. Desse modo, tanto na feitiçaria indicial, quanto na adoração de deuses, “o protótipo de um índice está atado ao índice por semelhança, de modo que pode ser controlado” (idem, *ibidem*, p. 179), para o bem ou para o mal.

Por fim, Gell trata da idolatria de imagens antropomórficas com base na adoração de imagens na Índia (introduzida por Eck) e, mais especificamente, na ideia de *darshan* como a forma material de uma bênção advinda desse tipo de adoração. Sobre o assunto, há duas reflexões feitas pelo autor que são relevantes para sua tese geral: a primeira delas diz respeito à reiteração da similaridade do mecanismo de funcionamento (acima mencionado) encontrado na feitiçaria indicial, *hau* da floresta, adoração do deus Oro etc.; e, a segunda, vinculada e derivada da primeira: a introdução da visão como meio de se estabelecer trocas, de um tipo específico, entre imagem (índice) e destinatário.

A primeira reflexão pode ser observada quando Gell, ao introduz a noção de *darshan*, percebe o adorador como destinatário-paciente da ação divina (protótipo-agente), e, sob outro ponto de vista, o adorador destinatário-agente que aceita “pegar” a bênção dada pelo deus que se torna paciente daquele que o venera. Essa “troca” de papéis, mediada pelo índice da imagem é fundamental, como dito, para o mecanismo constatado por Gell nas práticas em questão¹⁰¹. Seguem as passagens, respectivamente:

adorar uma imagem é receber o *darshan* do deus, um tipo particular de bênção transmitida por meio dos olhos. Trata-se de algo concedido pelo deus, uma via de manifestação da agência do deus, cujo adorador é um paciente (o Destinatário-P, segundo nosso esquema). [...] O *darshan* é um presente ou uma oferenda dada por um superior a um inferior, e consiste no “dom da aparição”, podendo ser concebido como a forma material de uma bênção. [...] colocar-se diante do ídolo do deus é, portanto, abrir-se para o olhar divino e internalizar a imagem divina (GELL, 2018 [1998], p. 182 e 183)

Mas é importante considerar as coisas também de outro ângulo; [...] é preciso que o adorador manifeste um ato de vontade para cultuar o deus, e o adorador é também um agente em relação àquele que venera. Para receber o *darshan* do deus (como paciente), o destinatário deve mostrar que aceita o “pegar” (*darshan lena*). (GELL, 2018 [1998], p. 183).

Gell ainda menciona que o *dashan* assemelha-se a outra prática de distribuição de bênçãos divinas na Índia, o *prasad*. Tal prática consiste na a distribuição de comida sagrada que é consumida pelos adoradores de um deus e é, comumente, entendida como “restos da comida” (*jutha*) divina. O que, por sua vez, traz semelhanças com as exúvias empregadas na feitiçaria e em outros casos de adoração.

A segunda reflexão parte da interligação, mencionada por Eck (1985 apud GELL, 2018 [1998], p. 183), entre o conceito de *darshan* e o papel atribuído ao olho como órgão de transações interpessoais na tradição hindu (como é possível perceber pelas menções a “olhos” e “olhar” nas citações acima). Segundo essa tradição, ídolos divinos (assim como gurus religiosos e, até mesmo, políticos de renome) podem transferir bênçãos (*darshan*) mediante o “olhar fixo e penetrante que irradiam sobre a reunião que presidem” ou em direção ao adorador.

Gell entende que, para a historiadora de arte especialista em arte indiana e hinduísmo, Stella Kremrisch (1896-1993), a visão, nesse sentido, pode ser con-

¹⁰¹ Assim como para sua tese geral, como será visto.

siderada como uma “forma transitiva de agência”. Segundo ela, os filósofos indianos entendiam a visão de modo similar ao dos filósofos platônicos que, por sua vez, entendiam a visão como algo “extromissivo”: os olhos enviavam feixes de luz que percorriam o ar e tocavam a superfície de objetos visíveis. O consenso entre os filósofos indianos era que “ver” seria uma forma de contato, como o toque. E, embora esse entendimento possa se diferenciar da perspectiva epicurista “intromissiva” da visão (pois a *eidola* sai dos objetos e entra nos olhos), Gell (2018 [1998], p. 184) relembra que Lucrécio, enquanto epicurista, também entendia que “ver” poderia ser equiparado a “tocar”. Mas, diferentemente dos indianos, Lucrécio concebia que a *eidola*, pouco visível, era tocada na superfície do olho e não na superfície do ídolo (através dos feixes...). De qualquer modo, para Gell, o sentido extromissivo é mais interessante, pois estabelece uma ligação entre “ver” e outros modos de interagir fisicamente, como tocar. O que, inclusive, remete à ideia de Hirn de que não haveria distinção, na relação com as imagens, entre “similaridade” (ou semelhança) e “contato” (GELL, 2018 [1998], p. 184).

A visão, no sentido estabelecido pelo *darshan*, continua Gell (mencionando Kremrisch), forja uma conexão tangível entre um ser e outro. E, assim, tal “bênção”, constitui-se como uma “via de mão dupla” (GELL, 2018 [1998], p. 184): “o olhar de deus em direção ao adorador concede-lhe sua bênção; [e,] de modo inverso, o adorador estende o braço para tocar o deus”. Disso resulta, conforme a interpretação devocional, na união com este deus, em uma “fusão de consciências”.

Essa troca estabelecida entre o deus e o destinatário através do índice implica, segundo Gell, na discussão acerca da possibilidade de reciprocidade e intersubjetividade entre imagem (índice) e o destinatário. E Gell responde positivamente, afirmando que, com base nas ideias apresentadas no livro, é possível ocorrer uma relação de intersubjetividade entre os índices e as pessoas, principalmente no que diz respeito às imagens de deuses com formas humanas. Afinal, para os devotos, a imagem da divindade é um Outro social, como numa relação social qualquer (entre o devoto e outra pessoa humana, por exemplo). Mas, questiona-se o autor (GELL, 2018 [1998], p.184), qual seria o fundamento cognitivo dessa relação? Como conceber tais trocas, o estabelecimento de tais

relações se os ídolos não mostram espontaneamente sinal algum de subjetividade e animação? Como transpor a diferença entre o índice inerte e uma pessoa humana viva?

Gell, assim, retorna à ideia da visão¹⁰². No hinduísmo, continua o autor, o processo de animação parece depender da lógica de olhar e ser visto, pois, a devoção de imagens é um ato visual realizado totalmente através do encontro de olhares entre o devoto que olha o deus nos olhos e, os olhos de deus, que fitam o devoto e o espelham fitando o deus. Mas, se olhar não é o mesmo que ver, “o que os ídolos veem quando olham?”, questiona Gell (2018 [1998], p. 185). O que o devoto vê “é o ídolo olhando para ele, realizando um ato de olhar, refletindo como um espelho o olhar do adorador” (efeito-espelho). Por isso, não é por superstição ou misticismo, continua Gell, que o crente entende que a imagem o vê, pois “nós apenas sabemos o que outras pessoas estão vendo se sabemos para o que estão *olhando*” (Op. cit., p. 186 [grifo meu]) e, nesse caso, o ídolo olha para “nós”. Por isso, o reconhecimento de si mesmo no campo de direção dos olhos da imagem é um reconhecimento do próprio olhar da imagem e uma *suposição do ato de ver* (uma dedução que jamais é explícita). O devoto parte da própria agência e do que ela resulta: “ele olha e vê” e não há necessidade de pressupor que a imagem tem vida para dizer que ela vê.

Em suma, a intersubjetividade e a animação aí implícita têm origem nessa “troca ocular” que, por sua vez, decorre do efeito-espelho, isto é, de uma regressão lógica dos atos de ver e ser visto. Como Gell (2018 [1998], p. 187 e 188) descreve longamente:

O contato visual, a troca de olhares, é um mecanismo básico da intersubjetividade, porque olhar dentro dos olhos do outro não é apenas ver o outro, mas ver o outro vendo você (eu vejo você enquanto você me vê etc.). O contato visual suscita uma tomada de consciência de nossa aparência diante do outro, a que ponto um vê o outro “de fora”, como se fosse, ele próprio, um objeto (ou um ídolo). O contato visual parece dar acesso direto a outras consciências porque o sujeito se vê como um objeto, a partir do ponto de vista do outro como um sujeito. O contato visual é a modalidade básica da “intencionalidade de segunda ordem”, consciência do outro (pessoa) como um sujeito intencional. Por isso, na adoração de imagens, o adorador não apenas vê o ídolo, mas vê também a si mesmo (como um objeto) sendo visto pelo ídolo (como um sujeito). O “ver” do ídolo é construído a partir da consciência do próprio adorador, separado como o objeto que é visto pelo ídolo. O adorador se vê do mesmo modo que é visto pelo ídolo, ajoelhando-se

¹⁰² Fundamental para diversas discussões posteriores de sua argumentação (como a ideia de consagração), bem como, para a sua tese geral, como se verá em breve.

diante dele, olhando para cima. Uma vez que a pessoa vê a si mesma vendo o ídolo, o ídolo também necessariamente deve vê-la, porque quando ela vê a si mesma vendo o ídolo (do seu ponto de vista, o que é um dado da experiência imediata), o ídolo é visto por ela enquanto a vê. O fato de que o ídolo a “vê” faz parte desse fenômeno de *mise en abyme* [narrativa em abismo¹⁰³] em que o adorador se vê “ao mesmo tempo em que vê o ídolo”. O resultado desse movimento regressivo por meio do qual os pontos de vista do adorador e do ídolo se interpenetram de maneira lógica é um tipo de oscilação ótica em que as perspectivas do ídolo e do devoto sofrem intercâmbios recíprocos com tanta rapidez que as fronteiras interpessoais são obliteradas em uma espécie de simbiose.

Entretanto, prossegue Gell em suas explicações sobre o animismo (e antropomorfismo), simplesmente dizer que o devoto x, y ou z (ou qualquer pessoa humana em relação a uma coisa) atribui tais qualidades às coisas, não explica o que, precisamente, as coisas devem ser e/ou fazer para serem assim classificadas. Antes, porém, o autor elucida que, embora psicólogos cognitivistas afirmem que os seres humanos são inerentemente capazes de distinguir entre coisas vivas (seres biológicos) e coisas não vivas, ídolos podem ser animados sem que sejam a eles atribuídos vida (em sentido biológico). Por isso, para entender o que é a animação (e quais características daí implicadas), o autor recorre, primeiro, à distinção (emprestada de Boyer) entre animação e inanimação como transversal à distinção natural entre seres vivos e não vivos e, por conseguinte, a constatação da necessidade de direcionar a busca em qualidades outras para além dessa distinção.

Uma das possibilidades, continua Gell, é buscar essas “outras qualidades” na subjetividade / intencionalidade. Pois “a projeção de características físicas humanas [em deuses, espíritos etc.] em geral resulta em uma projeção, tácita ou não, de psicologia intencional” (GELL, 2018 [1998], p. 191) sem que, no entanto, tal projeção envolva outras qualidades humanas (BOYER, 1996, p. 92 apud GELL, 2018 [1998], p. 190 e 191).

Mas, argumenta o autor, não é que sacerdotes (por exemplo) não tenham a capacidade de diferenciar troncos e pedras de pessoas ou que apreendem os ídolos como repositórios certa sensibilidade. O ponto central é que, mesmo tendo a “capacidade” de entender isso, eles continuam (por indiferença, por exemplo)

¹⁰³ O conceito provém da heráldica, mas seu entendimento mais conhecido provém do uso feito pelo escritor francês André Gide (1869-1951) para designar narrativas dentro de narrativas (um processo de reflexividade literária) que, geralmente, é sugerido pelas “bonecas russas” ou, mesmo, pelo mencionado “efeito-espelho”. Cf. E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>>. Acesso em: out. de 2019.

a sustentar que, em determinadas conjunturas, troncos e pedras possuem “propriedades atípicas, ocultas, ignoradas por pessoas desprovidas de instruções religiosas”. Por isso, “justamente porque são raras e contraintuitivas”, é que, segundo Boyer (2006 apud GELL, 2018 [1998], p. 191), ideias religiosas (psicologia intencional de fetiches e ídolos, por exemplo), sobrevivem e se desenvolvem como sistemas religiosos.

Nesse sentido, Gell (2018 [1998], p. 191 e 192) propõe que o foco da investigação deve se dar na natureza dessas capacidades ocultas atípicas que, de acordo com os devotos, os ídolos possuem. Deve-se investigar como tais crentes traçam limites entre o que eles sabem sobre “troncos e pedras” e “simples” pessoas e suas capacidades como agentes possuidores de intenções, na medida em que há pessoas que compartilham características com os “troncos e pedras” e, ainda assim, continuam sendo seres humanos. Isto é, na medida em que é possível encontrar, afirma o autor (2018 [1998], p. 192), “‘agentes sociais’ em categorias muito distintas”. Afinal

A “agência social” não é definida em termos de atributos biológicos “básicos” (como coisas inanimadas versus pessoa encarnada), mas sim relacionais – não importa, ao atribuir um status ao “agente social”, o que uma coisa (ou uma pessoa) “é” em si mesma; o que importa é onde ela se encontra em uma teia de relações sociais. Para que troncos e pedras se tornem “agentes sociais” no sentido requerido, é necessário que haja pessoas / agentes de fato “no entorno” desses objetos inertes, e não que eles sejam per se pessoas biologicamente humanas. (GELL, 2018 [1998], p. 192).

Nesse cenário, até seres humanos podem ser entendidos, de certo modo, como “troncos e pedras” (ainda que muito inquietos...). Ao se partir do princípio da busca da agência, não pelos “troncos e pedras”, mas pelos seres humanos, encontraríamos, do mesmo modo, dificuldades. Sobre isso, Gell (2018 [1998], p. 192) menciona que até os filósofos (ocidentais) têm limitações, em relação à agência humana, quanto ao estabelecimento da diferença entre pessoas humanas dotadas de intenções e que realizam ações, de coisas que obedecem leis causais (como movimentos em decorrência do funcionamento do sistema nervoso). Por isso, não há problema algum em não se ter muita certeza “quanto a ‘em que exatamente’ um ídolo não é uma pessoa”, até porque não são tais características que o tornam mais cultuável, ao contrário: “o ídolo é cultuado porque é um deus, e não uma pessoa nem uma máquina prodigiosa” (Op. cit., p. 192 e 193).

De todo o modo, muitos filósofos têm concordado, continua Gell, que a “agência” está relacionada com a posse de uma mente planejadora de ações, isto é, dotada de intenções. Desse modo – Gell reformula sua questão –, como é possível, na prática, atribuir agência (no sentido adotado de uma “psicologia intencional”, que implica em posse de mente e consciência) a “outros sociais”? Sem responder exatamente à pergunta, o autor (GELL, 2018 [1998], p. 196 e 197) entende ser possível afirmar que a atribuição de agência (“psicologia intencional”) a qualquer coisa (pessoas, animais, computadores, “troncos e pedras”) possui dois aspectos, à primeira vista distintos: o aspecto externo (ou “teoria externalista de agência”) e o aspecto interno (ou “teoria internalista de agência”).

Em linhas gerais, a teoria externalista (GELL, 2018 [1998], p. 196) corresponde àquelas concepções nas quais a ideia de mente não está aprisionada na dimensão de experiências internas e privadas, mas está na dimensão externa, no domínio público, por meio de atividades práticas, das rotinas e da linguagem. Essa teoria, continua Gell, por tratar da intersubjetividade de maneira “apreensível” (as instituições sociais são realidades históricas processuais, externas, interativas etc.), é a mais atraente para os “filósofos inclinados ao behaviorismo” e aos sociólogos. Dentre estes, Gell menciona, por exemplo, que Bourdieu¹⁰⁴ deve seu conceito de *habitus* – “assimilação de experiências de interações sociais do passado que estrutura a interação do presente” (Op. cit., p. 198) – aos antecedentes dessa abordagem (como Wittgenstein), já que tal ideia se refere à uma noção exata da mente externalizada em práticas, em “formas do cotidiano” preponderantes. Segundo Gell, apesar de esta ser a perspectiva a oferecer a solução mais “simples” ao problema – já que a agência seria imputada a *x* (enquanto “outro social”) na medida em que e por uma obediência às regras sociais comuns –, ela seria “simplista” em demasia. Pois, quaisquer índices (incluindo os ídolos

¹⁰⁴ Em linhas gerais, a teoria da prática de Bourdieu é uma abordagem que tenta romper com as dualidades antagônicas em voga no pensamento social moderno (das quais ele mesmo havia sido adepto), a partir de um movimento interacionista/dialético entre agentes e estrutura, como duas ordens que se relacionam e se implicam mutuamente. Os agentes, nesse sentido, não são como economicistas oniscientes, práticos e de livre vontade (como seriam a partir de uma doutrina utilitarista e nas teorias da Escolha/Ação Racional), mas indivíduos socialmente inseridos e imperfeitos, que estabelecem uma relação interativa e dialética com as estruturas nas quais estão alocados e que, por sua vez, também criam. Mas, apesar de serem capazes, ao longo do tempo, de modificar a estrutura a partir de seu comportamento real, o agente, em Bourdieu, não vê sua ação livre e volitiva enquanto ator, mas subsumida em seu *habitus*. O *habitus*, mesmo sendo fonte de estratégias, não constitui o produto de uma “real” intenção estratégica, já que envolve estruturas estruturantes (sistemas de disposições duráveis e transponíveis), sendo, por isso, constituído por princípios de geração e estruturação de práticas e representações. O ator age através do *habitus* e o *habitus* aparenta não ter corpo.

de deuses), não poderiam ser por ela considerados agentes “ativos”, por uma suposta ineficácia de seu comportamento. No caso dos ídolos, por exemplo, seriam agentes totalmente passivos (reflexos) daquilo que os adoradores fazem por eles e que a eles atribuem em determinados contextos.

As “teorias internalistas”, por sua vez, correspondem àquelas concepções que partem da ideia da mente como um “módulo” (como um princípio de interpretação) ou estrutura interna inerente, muitas vezes entendido como um “eu consciente”. A ideia de “psicologia intencional” proposta por Boyer se localiza nesta categoria (2018 [1998], p. 197). O problema dessa perspectiva – e aqui Gell se baseia nas considerações feitas pelo filósofo da mente estadunidense, Daniel Dennett –, é que, embora nenhuma coisa existente fisicamente no mundo pareça corresponder a este “eu misterioso”, todos acreditam nessa ideia e tomam essa crença como referência para interpretar e prever o comportamento social dos outros. Como resume Dennett (1979, p. 119 a 122 apud GELL, 2018 [1998], p. 201) a respeito desse “problema filosófico do mentalismo”:

Em *primeiro lugar*, a única psicologia possivelmente capaz de explicar as complexidades da atividade humana deve colocar como postulado representações internas. Essa premissa tem sido considerada óbvia por todos, exceto pelos behavioristas radicais [...]. Descartes duvidava de quase tudo, *exceto* disso. Os empiristas britânicos chamavam essas representações internas de ideias, sensações, impressões; mais recentemente, os psicólogos passaram a falar em hipóteses, mapas, esquemas, imagens, proposições, eneagramas, sinais neurais e até mesmo hologramas e todo um conjunto de teorias inatistas. Portanto, a primeira premissa é bastante invulnerável ou, em todo caso, possui um impressionante imperativo [...]. Porém, em *segundo lugar*, nada é intrinsecamente representação de coisa alguma; uma coisa constitui uma representação apenas *por* ou *para alguém*; por isso, qualquer representação ou sistema de representação requer ao menos um *utilizador* ou *intérprete* da representação que seja externo a ela. Tal intérprete deve possuir vários traços psicológicos ou intencionais [...], deve ser capaz de uma *compreensão* variada, e deve possuir crenças e metas (de modo que possa usar a representação para se informar e, assim, obter auxílio no cumprimento de metas). O intérprete é, nesse caso, uma espécie de homúnculo.

Logo, uma psicologia sem homúnculos é impossível. Mas uma psicologia *com* homúnculos está condenada à circularidade ou a uma regressão ao infinito, de modo que a psicologia é impossível.

A solução, afirma Gell (ainda tomando as considerações de Dennett), não seria “se livrar” dos homúnculos, mas multiplicá-los. Já que, segundo essa perspectiva, não existiria uma “mente” única, mas um pandemônio de homúnculos que gerariam representações e selecionariam, dentre os homúnculos gerados,

aqueles que fossem úteis para satisfazer as necessidades do organismo (GELL, 2018 [1998], p. 202).

Sobre as ideias desenvolvidas por Dennett, Gell afirma conceber como produtivas, primeiro, a destituição da necessidade de uma consciência explicada como “de fato” a percebemos, enquanto sujeitos psicológicos; segundo, a ideia de que, enquanto agentes intencionais (pois Dennett, apesar da postura crítica, ainda é um filósofo da mente), somos todos divididos internamente em dois: aquele que produz interpretações e aquele que as interpreta; e, terceiro e mais importante, o entendimento da “naturalidade cognitiva da ideia da mente (ou alma, ou espírito, etc.) como um homúnculo; isto é, como uma pessoa *contida dentro da pessoa*” (GELL, 2018 [1998], p. 202).

Essa última afirmativa, aplicada ao entendimento dos ídolos icônicos (ou “temáticos”¹⁰⁵), torna possível entender a relevância comumente atribuída aos olhos e aos orifícios (em ídolos anicônicos ou “não-temáticos”). Afinal, ambos possibilitariam a manifestação da interioridade que abriga as intencionalidades, isto é, uma tentativa de retratação da “mente” (ou melhor, a retratação da possibilidade de uma mente que não pode ser retratada) e, por conseguinte, de atribuição de agenciamento por uma via internalista, indicando que o artefato é dotado de uma psicologia intencional. Essa sensação de “interioridade” é, por sua vez, conferida pelo contraste formal entre o exterior do índice, no qual os olhos e os buracos são feitos, e o interior, ao qual tais elementos dão acesso.

Mas, ainda que seja certo afirmar, explica Gell (2018 [1998], p. 204 e 205), que quanto mais “antropomórfica” for sua aparência, mais espiritual o ídolo será (afinal, mais voltado para dentro, abrindo vias de acesso a tal interioridade), não há a obrigatoriedade a imputação de uma forma “representacional” de arte aos ídolos para que eles possuam sacralidade. Pois, segundo o autor (Op. cit., p. 205), “a forma indicial do contraste mente/corpo é primordialmente *espacial e concêntrica*”, isto é, “a mente ‘internamente’ delimitada, cercada por alguma cosia [...] que não é a mente. Começamos assim a perceber que os ídolos costumam ser

¹⁰⁵ Tomando como base as críticas de Goodman quanto à noção de realismo na arte, Gell (2018 [1998], p. 203) critica mais uma vez a diferenciação entre “icônico” e “anicônico”. Para Goodman, segundo Gell, se tudo se parece com tudo pelo menos em alguns aspectos, qualquer imagem, a depender da interpretação, pode “representar” qualquer coisa que se queira que ela represente. Assim, “troncos e pedras” podem ser representações icônicas (e não anicônicas) de divindades, pois é tão “realista” (no sentido de “real”) quanto aquele ídolo esculpido conforme a aparência do protótipo. Nesse caso, continua Gell, ele prefere distinguir os ídolos “em função de seu iconismo” (como uma tendência a expressar semelhança) entre “temáticos” e “não-temáticos”.

envoltórios ociosos com delimitações”. Por isso, apesar de ser comum se recorrer ao corpo humano para indicar a relação primordial entre interior/exterior, isso certamente pode ser feito de outras maneiras: como o uso de arcos, caixas e afins. E, ao colocar o ídolo em tais repositórios, está dada a configuração física necessária para se pensar a oposição, advinda da concentricidade e confinamento, e, por conseguinte, o “efeito-homúnculo”.

Nesse sentido, apesar e por causa das limitações apresentadas, Gell entende que é possível absorver de ambas as teorias aquilo que elas oferecem de melhor para a explicação da atribuição de agência. Elas se complementam. Há, assim, uma confluência entre o contexto relacional externo, no qual o ídolo (ou outros índices, como se verá) se encontra materialmente e o nexos interno de relações entre mente e corpo (“como uma relação entre ‘pessoas’ interiores e exteriores”). O autor explica (GELL, 2018 [1998], p. 210 e 211):

Essas reflexões nos permitem relativizar o contraste entre as concepções externalistas e internalistas de agência [...]. É evidente que o homúnculo, ou a concepção de “pessoa interior” da agência, essencialmente reduplica, dentro de cada pessoa humana, a relação que sempre existiu entre uma pessoa humana e uma textura de relações externas, mas dentro do domínio interior, dentro do corpo. Tais imagens conduzem ao problema do “homúnculo dentro do homúnculo” que assalta a teoria em questão [...]. Entretanto, esse problema também está em vantagem, uma vez que tende a obscurecer a distinção entre o tipo “induzido” de animação que é imposto ao ídolo externamente, imbricando-o na práxis, na linguagem, nas relações sociais e nas rotinas, e a “agência externa” que o ídolo supostamente possui como uma “mente” encapsulada em um corpo. Do mesmo modo que, externamente, o ídolo está no centro de uma ordem concêntrica de relações entre pessoas, o ídolo pode ser visto, internamente, como uma ordem concêntrica de relações entre pessoas “internas” – o pandemônio de homúnculos – das quais é composto.

Para ilustrar essa ideia, Gell (2018 [1998], p. 211) menciona uma escultura polinésia (da ilha de Rurutu, nas Ilhas Austrais) que representa o deus A’a. Para o autor, uma das características mais proeminentes dessa representação e que serve de exemplo à sua explicação, é a maneira como, da superfície do ídolo, brotam miniaturas dele, nas quais todos os seus atributos são replicados de maneira idêntica. Esse fenômeno, explica Gell (2018 [1998], p. 211 e 212), se assemelha aos fractais, figuras que demonstram a “propriedade de autossimilaridade em diferentes escalas de ampliação / miniaturização”. E o mesmo ocorre no seu interior ocioso: no qual, originalmente, continha cerca de 24 miniaturas. Assim, o deus principal, abriga, engloba e subordina tais miniaturas divinas

que brotam de sua superfície e residiam no seu interior, indicando – ao que Gell explica – as unidades de parentesco clânicas da sociedade rurutan. A personitude aqui, então, se dá de forma genealógica.

A questão que importa aqui, continua Gell (Ibidem, p. 212), é o modo como o ídolo em questão, ao representar uma divindade singular, o faz como um aglomerado de relações entre homúnculos, neutralizando as diferenças entre um e muitos e entre interior e exterior. Assim, a imagem indica tanto a noção de personitude como um agregado de relações externas (“o resultado da genealogia, dispersando-se no tempo e no espaço”) e, simultaneamente, uma noção de personitude vinculada à ideia de posse de um homúnculo (pessoa interior) ou, melhor, um aglomerado deles.

A partir da explicação de como *A'a* (“criador divino, a mente cujo mundo é o corpo, na forma de um corpo composto por outros corpos, *ad infinitum*”) é representado, Gell tece considerações sobre as ideias de “personitude/pessoa fractal” (desenvolvida por Strathern, 1988 e, principalmente, por Wagner, 1991) e a “teoria genealógica da mente” (desenvolvida por ambos, mas explorada mais proeminentemente por Strathern), importantes para seu conceito de “pessoa distribuída”. Como Gell (Ibidem, p. 215) explica, a ideia de personitude fractal, mediada pela noção de genealogia, foi desenvolvida por Wagner para superar as convencionais oposições ocidentais entre partes e todos, singular e plural, indivíduo e sociedade. Tornando, assim, a pluralidade singular e a singularidade plural, pois, a partir dessa ideia: “qualquer indivíduo é ‘múltiplo’ no sentido de que precipita uma multidão de relações genealógicas, cada qual instanciada na sua pessoa” e, por outro lado, “um agregado de pessoas, tal como a linhagem de uma tribo, é ‘uma pessoa’ em consequência de ser uma genealogia: o ancestral original é agora instanciado não como um corpo, mas como os muitos corpos nos quais o seu único corpo se transformou” (GELL, 2018 [1998], p. 215).

E é precisamente desse “encadeamento”, afirma Gell, entre a confluência estrutural do eu interior (relacional) e o eu exterior (relacional em maiores proporções), que se pode encontrar solução para a oposição entre a teoria externalista (derivada da inserção no meio social) e internalista (derivada da ideia de um eu interior subjetivo) de agência. Essa ideia “genealógica da mente” é desenvolvida por Strathern (1988) informa o autor (GELL, 2018 [1998], p. 216).

Situações como essas, da posse de “interiores significativos”, comenta Gell, são comuns em ídolos de forma geral. Inclusive havia aqueles que continham as relíquias sagradas (como as exúvias da feitiçaria). As relíquias animavam o relicário (que poderia ser uma igreja, por exemplo), tornando-o um objeto sagrado investido de mente ou espírito. Essa prática, continua o autor, implica numa ideia de “consagração”, isto é, “o processo pelo qual uma imagem religiosa passa de uma ‘simples’ coisa manufaturada a um veículo de poder, capaz de agir intencionalmente e responder às intenções dos adoradores” (GELL 2018 [1998], p. 218 e 219).

Embora o autor dê diversos exemplos (ainda que os considere, em última instância, semelhantes) sobre os ritos de consagração, me atenho a mencionar apenas a passagem na qual ele se refere ao “desvendamento do mistério da animação” do ídolo. Para Gell, a animação das imagens (a sua “consagração”), não é advém somente de encontrar ou imputar um “centro sagrado” (com as exúvias, as relíquias, as substâncias da vida etc.) a ela, mas a “reduplicação das peles, de fora para dentro do macrocosmo e de dentro para fora do macrocosmo” (GELL, 2018 [1998], p. 225), entendendo que todas essas peles são estruturalmente homólogas, sem que haja uma superfície ou interior definitivos, mas apenas “uma incessante passagem entre dentro e fora” do ícone. E é, precisamente nesse trânsito (de e para), afirma Gell, que se “desvenda o mistério da animação”.

Durante os últimos capítulos aqui resumidos, Gell enfatizou a análise de índices tomados individualmente em contextos particulares. No **oitavo capítulo**, “Estilo e cultura”, por outro lado, o autor analisa os índices e, mais especificamente, as obras de arte, como coletividades. Pois “as obras de arte nunca são apenas entidades singulares”, mas constituem membros de “categorias de obras de arte” e, como tais, têm sua importância diretamente ligada às relações que existem entre elas enquanto indivíduos e os demais membros da categoria da qual fazem parte, assim como pelas relações entre sua categoria e outras categorias num mesmo “todo estilístico” (GELL, 2018 [1998], p. 232 e 233).

Gell afirma que entende estilo como aquilo que é constituído de “‘relações entre relações’ de formas” (2018 [1998], p. 311). Assim, a análise estilística corresponde à análise das formas com o intuito de mostrar como motivos individuais podem se transformar uns nos outros mediante algumas modificações: “derivar,

pela comparação de formas relacionadas, uma série de transformações por meio das quais, dadas obras de arte ou artefatos possam ser convertidos em outros”. E isto se dá através da investigação das restrições que governam a produção (inovação dentro de parâmetros de estilo culturalmente prescritos) das obras de arte como restrições que governam a possibilidade de transformar um motivo ou uma forma em formas relacionadas. Em poucas palavras, deve-se buscar as estruturas invariáveis sob transformação. Sob um ponto de vista formal, portanto, o estilo x, y ou z pode ser entendido como “o todo complexo formado pelas relações que cabem entre todas essas transformações e modificações”, sendo, assim, simultaneamente unitário e dinâmico como um “campo de transformações motílicas possíveis” (Idem, *ibidem*, p. 312).

Uma questão que subjaz desse entendimento, afirma Gell (*ibidem*, p. 312 e 313) é o lugar da “cultura” nessa concepção de estilo (por exemplo, na ideia de “estilo de uma cultura”). Para Gell, a relação entre cultura e a produção material de artefatos é, de certo modo, independente das considerações estilísticas: deve-se ter cautela, portanto, ao inferir relações entre “estilo” e cultura se, tais inferências, não se basearem no papel mesmo dos artefatos da cultura. Ou seja, a cultura pode apenas conferir importância prática e/ou simbólica aos artefatos, bem como sua *interpretação* iconográfica; ela é a fornecedora da *unidade* de estilo e não do estilo em si. O único fator, continua, capaz de ditar a aparência visual dos artefatos é a relação que estes estabelecem com outros do mesmo estilo. Pois, explica Gell (2018 [1998], p. 313), “os artefatos são moldados no ‘domínio interartefactual’, obedecendo às injunções imanentes que governam relações estilísticas formais entre artefatos, não em resposta às injunções externas de algum tipo de administração ‘imaginária’ [cultura]”.

Para o autor isso não implica, todavia, numa disjunção entre estilo e cultura, já que é possível elaborar narrativas nas quais “eixos de coerência” encontrados nos estilos constituam sistemas e outros elementos sistemáticos da cultura. Para tanto, é necessário, num primeiro momento, elencar os tipos de transformações de motivos ou formas definidores da relação entre obras de uma cultura (a marquesana, por exemplo) o que, por sua vez, constitui o estilo formal dessa cultura. Posteriormente, continua Gell (2018 [1998], p. 315), é necessário formular o estilo dessa cultura para além de seu estilo formal, tomando como

foco as relações entre relações entre as obras (já que as relações interfactuais mais fundamentais já foram elencadas).

Assim, afirma Gell (2018 [1998], p. 315 e 316), a partir dessa mesma “lista” de relações interfactuais é possível *perceber* (cognitivamente) uma tendência básica que deriva de um princípio estrutural *x*. Ou seja, as formas assumidas por motivos e figuras são aquelas que obedecem a esse princípio *x*. Esse princípio, por sua vez, só pode ser *percebido* no conjunto de relações constituídas por uma grande quantidade de artefatos dessa cultura. Pois, “as relações entre relações” (entre artefatos de uma cultura dada) são caracterizadas pela convergência em relação a um princípio estrutural determinado, constituindo o “eixo de coerência” dessa cultura. E, uma vez que se considera um princípio abstrato que é tomado pelo conjunto e não individualmente, atingiu-se o nível no qual se pode fornecer uma interpretação cultural de tal estilo. Por isso, se, por um lado é incoerente afirmar que a cultura *x*¹⁰⁶ dita a forma visual assumida pelos artefatos (domínio interfactual); por outro, é possível “inferir que os princípios abstratos que governam ‘relações entre relações’ pertencem à cultura no sentido mais amplo”. Isto é, as relações entre *motivos* e *figuras* num estilo determinado são semelhantes às relações que existem, no plano social, entre os indivíduos daquela cultura (Op. cit., p. 318), pois, “as obras de arte são como agentes sociais, uma vez que constituem o resultado de iniciativas sociais que refletem uma sensibilidade específica, totalmente inculcada” (Op. cit., p. 318).

Nesse sentido, é possível afirmar que o oitavo capítulo tem como mote principal, a proposição de um conceito de estilo adequado à teoria antropológica da arte proposta por Gell, a partir de uma reflexão conceitual de como essa noção pode contribuir para a compreensão da cultura material (GELL, 2018 [1998], p. 234). Para tanto, o autor parte, de um lado, do pressuposto comumente aceito no contexto tradicional da antropologia da arte de que as **culturas são as fornecedoras da unidade de estilo** (e não artistas individuais, escolas, movimentos etc., como na história da arte e a estética ocidentais); e, de outro e complementarmente, fornece uma nova aproximação **relacional** ao tema.

¹⁰⁶ Nesta circunstância (e em outras similares), Gell não emprega a denominação “cultura *x*”, mas se refere a um exemplo concreto (da cultura marquesana) que serve de ilustração ao seu argumento. Para o propósito desta dissertação, entendi como mais adequado fazer certas substituições que possam ser aplicadas a outros contextos (como fica subentendido na própria explicação do autor).

O **estilo** para Gell (2018 [1998], p. 246) é, então, algo capaz de permitir que determinada obra de arte se refira à totalidade ou unidades maiores a que pertence. Pois, como visto, estilo não se refere às obras individuais, mas “às ‘totalidades’ constituídas por *todas as obras* em qualquer estilo”. O que não significa se render, afirma ele, a uma direção taxonômica (como muitas vezes foi feito), pois sua ideia se baseia no argumento de que “a saliência psicológica de obras de arte constitui uma função da relação estilística entre qualquer obra de arte e outras obras de arte do mesmo estilo”. Ou seja, esses objetos não cumprem sua tarefa cognitiva isoladamente, mas conseguem fazê-lo justamente por cooperarem “sinergicamente” umas com as outras através da afinidade estilística que possuem entre si.

Assim, do mesmo modo que comparara os artefatos às pessoas em outras ocasiões, Gell (Ibidem, p. 246) afirma que a base da intuição para entender a afinidade estilística, pode ser comparada à “unidade de pensamento que liga os membros de grupos sociais uns aos outros”, sendo que “o estilo é para as obras de arte, o que a identificação de grupo constitui para os agentes sociais”. Isto é, cada obra de arte individual contém em si a projeção de determinados princípios que formam as unidades maiores, tal qual, indivíduos pertencentes a uma sociedade baseada em parentesco, é uma projeção de “princípios de descendência, de aliança e troca” (GELL, 2018 [1998], p. 233).

O estilo, portanto, não pode ser concebido como “uma coleção de objetos separados, mas apenas um objeto com diversas partes distribuídas em diversos locais diferentes” (Idem, Ibidem, p. 252). Pois, obras de arte, são “fragmentos holográficos das ‘unidades maiores’ às quais são unidas por ligações estilísticas”, como “partes ou porções de um objeto distribuído” que corresponde a todas as obras de arte de um sistema cultural ou de um *corpus* de obras de um artista, distribuídas espaçotemporalmente (GELL, 2018 [1998], p. 318).

Mas o que significa dizer que o conjunto de obras de arte de um sistema cultural *x* ou de um artista *y* pode ser concebido, numa escala macroscópica, como um objeto distribuído no tempo e no espaço? O que são esses “objetos distribuídos”? E o que isso tem a ver com a abordagem que Gell tem proposto até então? É o que Gell irá explicar no **nono capítulo**, “A extensão da mente”, correspondente à **conclusão** de sua obra, na qual enfatiza a ideia de distribuição

do índice e, mais especificamente, de distribuição espaçotemporal do índice em relação à ideia de personitude distribuída biograficamente.

Recapitulando um pouco do que foi dito no concernente ao oitavo capítulo, Gell elucida que um conjunto de obras de arte de um sistema cultural *x* é integrado como um todo, como um objeto distribuído espaçotemporalmente. Isto é, um objeto composto de diversas partes separadas espacialmente, mas com micro-histórias distintas. Principalmente no que diz respeito a um sistema cultural, o corpus de arte não advém de uma “estrutura executiva centralizada”, mas do acúmulo ou da supressão dos objetos e/ou fragmentos, através de uma rede de relações sociais formada, precipuamente, entre os partícipes desse sistema cultural *x* e de estrangeiros (incluindo aqui, o papel de colecionadores e pesquisadores). Apesar da dispersão, estilisticamente, mantêm uma integridade interna como um todo macroscópico (não como o acúmulo de fragmentos...), pois é possível perceber ressonância entre as peças, motivos, linhas etc., como se compartilhassem um parentesco e, por isso, fosse possível alocá-los numa genealogia comum, tal qual seus criadores. E isso procede: as ressonâncias entre tais objetos ocorrem, principalmente, argumenta o antropólogo (2018 [1998], p. 322), porque cada um deles passou, de modo único, pela mente de um partícipe desse sistema cultural voltando-se (isto é, em *relação*) para outra mente de outro partícipe.

Deve-se esclarecer justamente a questão da relação entre essas características macroscópicas dos objetos distribuídos e a mente (em sentido individual e coletivo). Pois, defende Gell (Ibidem, p. 322), há um *isomorfismo estrutural* entre os processos cognitivos internos (como consciência) e as estruturas externas de espaço e tempo dos objetos distribuídos (artefatos, obras de arte etc.). O que pode se dar em relação à obra de artistas individuais (toma como exemplo a obra de Duchamp) ou a um corpus histórico de tipos de obras (ele exemplifica com as casas de reunião maori). Em suma, “as estruturas da história da arte revelam um processo cognitivo externalizado e coletivizado”.

É possível notar, então, que o isomorfismo estrutural se estabelece entre algo interno (mente ou consciência) e algo externo (“os agregados de obras de arte como ‘objetos distribuídos’ que combinam a multiplicidade e a dispersão espaçotemporal” de maneira coerente). Mas, lembra Gell (2018 [1998], p. 323), que “a diferença entre ‘dentro’ e ‘fora’ não é de natureza absoluta, mas relativa”.

Do mesmo modo que, apesar de existente, a diferença entre “pessoa interna” (mente) e “pessoa externa” é apenas relativa. Isto é, conforme às explicações fornecidas anteriormente, no interior das pessoas encontraremos outras pessoas em relação (os homúnculos) e, sob o ponto de vista sociológico, externamente, cada pessoa, enquanto indivíduo social, é a soma de suas relações com outras pessoas (relações estas distribuídas em “espaço tempo biográficos”). Pois, “nossa personitude interna, aparentemente, consiste em réplicas do que somos no exterior”, assim como, “as pessoas são externamente (e coletivamente) uma espécie de réplica do que são internamente” (Op. cit., 323).

E mais, continua Gell (2018 [1998], p. 323), se consideramos que a ideia de “pessoa” não remete apenas e necessariamente aos “organismos biológicos fechados”, envolvendo também “todos os objetos ou acontecimentos de um dado meio a partir do qual a agência ou a personitude podem ser inferidas por abdução”, a pessoa e sua mente (ou consciência) não estão limitadas às diretrizes de espaço-tempo, consistindo, sim, “em uma série de acontecimentos biográficos e lembranças de acontecimentos, bem como um conjunto disperso de objetos, vestígios e restos materiais que podem ser atribuídos a um indivíduo”. Tais objetos e acontecimentos, por sua vez, quando reunidos, testemunham a relação agente / paciente em uma extensão biográfica não limitada pela morte. Por isso, conclui Gell (2018 [1998], p. 323), uma “pessoa” pode ser entendida como “a soma dos índices que dão testemunho, durante sua vida e após sua morte, de sua existência biográfica”. E, como se trata de uma intervenção no “meio causal”, a agência da pessoa gera um “conjunto de diferenças materiais no modo ‘como as coisas são’” (objetos distribuídos), através do qual é possível inferir, por abdução, uma determinada agência.

Nesse sentido, entendo que as pessoas são compostas de relações entre relações (“internas”) que estabelecem relações (implicando-se mutuamente) com outras relações entre relações (“externas”) e, podem ser, a partir destas, abduzidas (já que as compõem). Isso tudo em relações com relações entre relações espaçotemporais numa extensão biográfica. Em termos mais “inteligíveis” e vinculados à abordagem aqui apresentada, a agência pessoal gera os objetos distribuídos e, por isso, pode ser entendida (abduzida) através deles como uma personitude distribuída que, por sua vez, passa a ser testemunhada por esses mesmos objetos. A questão é que essa distribuição da personitude através de

objetos distribuídos se dá espaçotemporalmente numa extensão biográfica não limitada pela morte. O que implica outras relações.

Segundo Gell (2018 [1998], p. 324), a personitude distribuída espaçotemporalmente é uma parte importante de diversas instituições e práticas culturais. Objetos do passado (túmulos, templos, monumentos etc.) correspondem à essa ideia de extensão da pessoa e de sua mente (isto é, de sua personitude) fora dos limites da vida biológica, através de índices distribuídos no meio. Gell ilustra essa ideia através dos estudos da antropóloga alemã Susanne Küchler sobre os *malangan*, esculturas memoriais provenientes da Nova Irlanda e adjacências. A escolha de Gell por essas esculturas, se dá em função de ilustrarem de maneira evidente tanto a ideia de “distribuição” (do objeto e/ou pessoa enquanto distribuídos espaçotemporalmente), quanto a concepção de que as *imagens* de uma coisa (aqueles índices que representam algo ou alguém, isto é, o protótipo), são partes da própria coisa, como um objeto distribuído. Do mesmo modo que o proposto pela teoria epicurista das emanções (e desenvolvido por Lucrecio e Hirn), na qual os objetos perceptíveis produzem membranas, peles ou vapores (partes de si mesmo) que se difundem no ambiente e são incorporados às pessoas que observam na ação perceptiva.

Em linhas gerais, afirma o antropólogo inglês (GELL, 2018 [1998], p. 324), o principal propósito dos *malangan* é a distribuição de uma eficácia social do passado de alguém falecido (prestígio social, privilégios rituais, direitos etc). Tal distribuição ocorre mediante sua exibição (e outros processos de troca), através da qual os sucessores incorporam-na como lembranças (imagens visuais internalizadas). O autor descreve minuciosamente como se dá o processo, do qual destaco dois pontos que dialogam com a tese defendida por Gell da distribuição de coisas e pessoas para além dos limites espaçotemporais. Primeiro, os *malangan* podem ser considerados, então, repositórios de eficácia social passada que neles foi acumulada ou depositada; mas, quando sua superfície é contemplada, “projeta o futuro a ser produzido por essas relações passadas como resultado da legitimação de certas relações previstas (entre afins) graças à cerimônia” (GELL, 2018 [1998], p. 328). Pode-se dizer, então, que os *malangan* são mediadores e transmissores da agência entre passado e futuro, já que, embora a escultura em seu corpo físico só exista no âmbito de diretrizes de espaço e tempo, é, teoricamente, objeto disperso (distribuído) no tempo. Segundo, a arte

malangan possibilita o questionamento dos limites entre a dimensão cognitiva (mental) e a dimensão material no que diz respeito à cultura material. Pois, afirma Gell (Ibidem, p. 330) “ser um objeto material é apenas uma fase de transição na biografia de um *malangan*, cuja existência, em sua maioria, assemelha-se a restos de uma lembrança ou, mais precisamente, a uma ‘pele’ interior”. Assim, ainda os *malangan*, enquanto *esculturas*, sejam objetos materiais; os *malangan*, que realmente importam por possuírem relevância social, são aqueles que já passaram à condição de *imagens* internalizadas pelo povo.

Após esse exemplo, para analisar a distribuição regional de sistemas semelhantes de obras de arte em relação ao espaço-tempo, Gell emprega os estudos da antropóloga australiana Nancy Munn sobre a relação entre índices materiais (as canoas de Gawa e alguns objetos valiosos envolvidos nas trocas de tipo *kula*) e o aspecto espaçotemporal social. Sobre esta ilustração, Gell (2018 [1998], p. 338) extrai uma observação similar à evidenciada sobre os *malangan*: “o sistema Kula, considerado de maneira global, é uma forma de cognição que ocorre fora do corpo, difundindo-se pelo espaço e pelo tempo e se perpetuando por meio de índices físicos e de suas respectivas transações”.

Gell (2018 [1998], p. 336), então, resolve trazer a discussão para um contexto mais “próximo”. Pare ele, “nós” ocidentais, estamos mais familiarizados com uma forma específica de objeto distribuído que constitui índice de uma pessoa distribuída: a obra ou o *corpus* de obras de artistas reconhecidos. Um *corpus* de obras constitui-se, normalmente, em um conjunto de obras finalizadas, frequentemente produzidas em diferentes locais e, posteriormente, distribuídas em coleções diversas. As obras individuais costumam ser datadas ou podem ser, de algum modo, datadas e, geralmente, pode-se atribuir uma sequência cronológica a elas. Por isso, segundo Gell, é possível afirmar que um *corpus* de obras de um artista é espaçotemporalmente dispersa. Também é possível afirmar que esse *corpus* de obras, após sua morte, se torna um bloco independente do espaço-tempo que pode ser acessado através de cada obra individual que, por sua vez, funciona como um índice das demais e do contexto histórico-biográfico de sua produção.

Entretanto, o *corpus* de obras de um artista não é composto apenas por obras finalizadas como entidades autônomas. Na verdade, explica o autor (GELL, 2018 [1998], p. 337), a maior parte das obras de um *corpus* consiste, ao

contrário, em estudos preparatórios que, por seu turno, têm valor histórico inestimável ao serem capazes de informar “a respeito dos processos cognitivos que atuaram na produção das obras acabadas”, além de informarem, muitas vezes, “chaves de compreensão de tendências subjacentes ao desenvolvimento do estilo usado pelo artista” e, de modo mais amplo, tendências históricas da arte. Para a sua explicação, o que importa é que tais estudos preparatórios tornam possíveis a percepção da “atividade artística como um processo que se desdobra ao longo do tempo (cognitivo e biográfico)”.

E há mais um detalhe: como a maioria das constatações feitas por Gell, a diferença entre “obras finalizadas” e “estudos preparatórios” é apenas relativa, pois, algumas obras finalizadas são elas mesmas estudos preparatórios de obras posteriores. As obras de arte tendem a compor “momentos” de séries temporais, prossegue Gell (2018 [1998], p. 337 e 338), por serem, por um lado, objetos datáveis (pois originados em pontos localizados espaçotemporalmente) e, por outro, por formarem linhagens, onde cada obra é ancestral e descendente de outras obras que constituem o *corpus* de obras de um artista. Conjuntamente, as obras formam esse corpus de obras como um macro-objeto que evolui com o tempo. O autor resume: “toda obra de arte, considerada no contexto do conjunto da obra de seu criador, tende a ser uma ‘preparação’ para as obras posteriores, bem como uma ‘recapitulação’ de suas antecessoras” (Op. cit., p. 338), apontando para ambos os sentidos da linha do tempo simultaneamente.

Na prática, os limites entre projeção artística e recapitulação artística encarnadas em, por exemplo, estudos preparatórios e obras precursoras, seriam bastante difusos, mas conceitualmente podem e devem ser refinados e contrastados enquanto tipos ideias a serem empregados na análise. Nesse sentido, Gell (Ibidem, p. 339 e 340) explica:

[...] podemos diferenciar duas relações temporais relativamente “fortes” e duas relações temporais relativamente “fracas” entre obras. Na orientação prospectiva ou voltada para o futuro, a relação “forte” se dá entre o “esboço preparatório” e a obra finalizada, enquanto a relação “fraca” conecta a obra “precursora”, a primeira de uma série que não foi *antecipadamente planejada* como tal, às obras seguintes do mesmo conjunto. Por outro lado, na orientação retrospectiva ou voltada para o passado, a relação “forte” liga a obra original anterior e a cópia subsequente, criada para replicar a precedente, enquanto a relação “fraca” se dá entre a obra “original” e uma obra posterior que retorna àquela, recapitulando-a parcialmente, modificando-a e continuando a desenvolvê-la, em um processo de evolução estilística em que nem tudo muda ao mesmo tempo.

compreende um modelo que considera a evolução biológica não como uma sucessão de mutações aleatórias, mas como um processo teleonômico (isto é, com uma finalidade). E, ainda que não tenha validade “física”, continua o autor, é possível aplicar tal conceito numa dimensão psicológica ou cognitiva. Por exemplo, elabora Gell (Ibidem, p. 341), se a ideia de personitude for pensada a partir de um ponto de vista cognitivo, torna-se coextensiva à experiência temporal subjetiva: assim, dizer que alguém possui “consciência”, é dizer que esse alguém possui uma série de processos cognitivos que se dispõem “em uma ordem temporal ao longo de um eixo de duração”.

O que pode parecer confuso, pois pode-se entender à primeira vista, que “o conjunto cronologicamente ordenado” que compõe o *corpus* de obras de um artista não é constituído por experiências subjetivas (estados cognitivos) como as acima descritas, tampouco é uma pessoa, mas é composto por objetos materiais, isto é, “índices a partir dos quais a personitude e agência do artista podem ser abduzidas” (GELL, 2018 [1998], 341). Mas, justamente por serem índices através dos quais a personitude e agência do artista estão distribuídas é que a confusão se dissipa, pois a maneira como as obras individuais estão organizadas no *corpus* de obras de um artista (no sentido de recapitulação como memória e antecipação como previsão) estabelece uma relação isomórfica estrutural entre os índices (objetos do mundo externo) e os estados mentais dos processos cognitivos reconhecidos como consciência. Gell (2018 [1998], p. 342) resume:

a estrutura temporal das relações entre índices da obra externaliza o mesmo tipo de relação estabelecida entre os estados internos da mente do artista com um ser consciente. Sua obra é sua consciência artística – sua personitude no sentido cognitivo e temporal – ampliada e disponibilizada para o público. [grifo meu]

A ideia ora esboçada, entretanto, provoca um questionamento: “onde ocorre o processo de cognição? Na mente do artista ou em suas telas?” (GELL, 2018 [1998], 342). Se considerássemos que esse processo decorre de experiências cognitivas mentais e, entendendo que a maior parte das experiências cognitivas mentais consiste em experiências inacessíveis, seria praticamente impossível recompor o *corpus* de obras de um artista como um “objeto temporal unificado”. Mas, afirma Gell, há um modelo, o modelo de produção-verificação, que, aplicado à agência criativa, permite entender que o “pensamento” ocorre nas duas dimensões: dentro e fora de nós. Pois o artista, afirma Gell (Ibidem, p.

342), produz (externamente) suas obras através de modificações e aperfeiçoamentos que, por sua vez, dependem da existência de traços físicos de sua atividade (mental) anterior: “cada obra individual é uma ação modificada ou revisão das precedentes, restos de um ciclo de produção-verificação que se estende por toda uma carreira”, como um processo cumulativo de descoberta.

A partir da ideia de criatividade fundamentada na produção-verificação, Gell (2018 [1998], p. 343) propõe o conceito de “modificação”. Tal conceito, afirma ele, tem origens no conceito de “modificação” proposto pelo filósofo fenomenologista alemão Edmund Husserl (1859-1938). “Modificação”, para este filósofo, está relacionada à transformação de imagens e percepções (objetos do pensamento) e constitui-se em ponto central para seu modelo de consciência como processo temporal. Tal modelo, argumenta Gell (Ibidem, p. 343), é útil para entender certos aspectos do seu próprio modelo, da obra do artista como objeto transtemporal, assim como serve para lidar com a aparência paradoxal de que, quando tomado um acontecimento único, em vários dias, ele apresentar as propriedades contraditórias de presente, passado e futuro.

O modelo husserliano de consciência do tempo, explica Gell (2018 [1998], p. 345), foi “projetado para representar a modificação sistemática do ‘noema’ (os ‘objetos de cognição’) como função da sucessão de diferentes momentos do ‘presente”, isto é, de mudanças na percepção que o sujeito tem do tempo”. Nesse sentido, a solução a aparente contradição mencionada acima se encontra no entendimento de que acontecimentos não possuem a condição de passado, presente e futuro ao mesmo tempo, mas temporária e relativamente ao ponto de vista que se tem do acontecimento em um certo momento de um “agora” que muda incessantemente. O que muda, portanto, é o ponto de vista temporal do acontecimento, a partir de um conjunto de modificações na perspectiva de um sujeito (cognitivo). O acontecimento é percebido por esse sujeito por meio de diversas camadas espessas de futuro e passado, que vão alterando sua aparência (“verniz temporal”).

Gell também salienta, sobre o modelo husserliano, que, já que o passado, o presente e o futuro compõem um mesmo conjunto e são igualmente dinâmicos, qualquer modificação, em qualquer ponto do sistema, implica em modificações correlatas em todos os outros pontos. Ele (2018 [1998], p. 347) exemplifica: “o passado não apenas ‘submerge’ à medida que o presente avança; ele também

muda de significado, ele pode ser avaliado segundo diferentes pontos de vista e estabelecer diferentes padrões de protensão de acordo com o modo como o presente se desenvolve”.

Esse modelo (e suas implicações) pode, segundo Gell, ser aplicado às obras de arte individuais que compõem o *corpus* de obras de um artista. Pois, mesmo que diga respeito a objetos físicos, e não a acontecimentos, constituem ainda assim “traços ou índices de certos acontecimentos ou atos que os fizeram surgir materialmente”. Isso significa, continua Gell (*Ibidem*, p. 349), que

Ainda que a obra seja pensada como um objeto temporal unificado, a mesma “lei das modificações” básica continua a operar. Isso significa que não podemos ver o conjunto da obra do artista como um objeto temporal, a menos que selecionemos uma obra específica como correspondente do “presente” e consideremos todas as obras como obras do “passado” ou do “futuro” em relação ao “presente” que decidimos tomar como ponto de partida temporal. [...] só nos é possível considerar uma pintura anterior, X, como “percursora” de Y (ou seja, como uma protensão de Y a partir de X), se nos situarmos temporalmente em um momento em que Y *ainda não existe*. Por outro lado, só nos é possível perceber Y como uma recapitulação de X – uma retenção de X – se nos transportarmos para um “agora” subsequente no qual Y já foi criado e X é uma obra “passada”. Não se pode ocupar dois pontos de observação ao mesmo tempo. Isso também quer dizer que [...] só se pode compilar um “arquivo” de diferentes perspectivas temporais sobre a obra como um todo. [...] De acordo com [...] a obra que tomarmos como ponto de observação, obteremos um padrão diferente e singular de relações de protensão e retenção entre as obras e, conseqüentemente, uma interpretação diferente do conjunto da obra. Não existe um sentido absoluto em que uma determinada obra possa ser vista como recapitulação de obras anteriores ou como percussora de obras seguintes.

Por isso, o conjunto de obras de um artista estendido no tempo, por exemplo, não pode ser considerado simplesmente como um agregado de artefatos datáveis, mas uma entidade dinâmica e instável (GELL, 2018 [1998], p. 349 e 350).

A cognição (enquanto consciência), para Gell (inspirado no modelo husserliano), é, portanto, um processo mental através do qual a temporalidade subjetiva é construída por um processo de transformação da experiência consciente ao longo do tempo. E que, na mesma medida, os “índices” de agência existem e circulam pelo mundo social externo, criando um “campo espaço-temporal interindicial” (GELL, 2018 [1998], p. 331) constituído por uma estrutura análoga (o isomorfismo estrutural), isto é, tal campo também é dotado por transformações de conteúdo que ocorrem ao longo do tempo.

Através desse modelo, pode-se dizer, que a consciência do artista, como um objeto distribuído, esse “fluxo” do seu ser enquanto agente, também adota a forma do objeto. O artista se torna o objeto, que passa a caminhar “pelo mundo de várias formas, como partes separáveis de sua pessoa, ídolos, peles ou itens valiosos e muito apreciados” (GELL, 2018 [1998], p. 360). Do mesmo modo, é possível estender o modelo do “*corpus* de obras do artista” para a ideia de uma “tradição cultural”, considerando-a como um objeto distribuído estruturalmente isomórfico à consciência como um processo temporal de duração. Pois a “mente”, afirma Gell (Ibidem, p. 370), é uma “disposição externa (e eterna) de atos públicos de objetivação” que, por sua vez, transcende “o *cogito* individual e as coordenadas de qualquer aqui e agora particular”.

Buscando tecer uma articulação sintética dessas discussões, podemos considerar que os índices (artefatos, obras de arte, ídolos, imagens, coisas) devem ser tratados como pessoas, porque, enquanto objeto distribuído, contém/são extensões/são distribuições holográficas derivadas das pessoas (individuais ou coletivas, em suas relações consigo mesmas, com os “outros” e com as dimensões espaçotemporais) que as fazem, para as qual as fazem (como os mortos) ou sobre as qual as fazem (como os espíritos, deuses e outros protótipos-destinatários relevantes que se tornam, em algum momento, “pacientes” daqueles que os adoram/idolatram). A personitude, essência daquilo que faz algo ser pessoa, pode ser, então, distribuída.

Nesse sentido, por “pessoas” pode-se entender muito mais do que a vida biológica fechada em limites (inclusive limite espaçotemporais). Mas, por outro lado, vê-se a importância da agência social humana para a abordagem de Gell.

Os índices podem ser considerados extensões da mente e, por conseguinte, dotados de agência (ou “animação”, no caso dos ídolos) pelo isomorfismo estrutural que se dá entre os processos internos cognitivos (consciência) de tais “pessoas” – incluindo a *percepção* de unidade estilística (análise formal) e de tempo – e as relações sociais (exteriores) – incluindo a definição/interpretação de unidade estilística e de tempo – que estas estabelecem através da mediação desses índices. Assim, pode ser abduzida a agência de tais índices. Lembrando que, nesse “isomorfismo estrutural” estão implicadas as relações internas que se relacionam por uma implicação mútua com as relações externas, ou seja, tais

relações se determinam mutuamente ao funcionarem como fractais (de si mesmas) que estabelecem relações do tipo parte-parte e parte-todo. Há uma troca e essa troca é indicativa de agência (ou de animação, no caso dos ídolos).

Essa lógica de funcionamento do tipo parte-parte e parte-todo / fractal / holográfico / homuncular é observado por Gell em quase todos os capítulos: é a base de sua explicação desde as relações que os termos-entidades estabelecem entre si nas condições de agentes/pacientes em situações, legitimamente, mediadas pelos índices; nas relações que as obras de arte estabelecem entre si e uma unidade estilística estabelecida; na ideia de pessoa/personitude distribuída em relação com o objeto distribuído; e na ideia de tempo.

Assim, se os índices devem ser tratados como pessoas em interações sociais, nada mais coerente que empregar a ciência humana “por excelência” (ao menos etimologicamente...) para tratar dessas coisas que, muitas vezes, se apresentam como obras de arte.

Por fim, acredito que Gell tenha terminado seu trabalho enfatizando a importância da mente (e de sua extensão, distribuição) para sua abordagem, não apenas porque, de fato, seja relevante... mas, como insinua sua última frase, como uma forma de sobrevivência face à morte de seu corpo biológico: a “mente”, afirma Gell (2018 [1998], p. 370), é uma “disposição externa (e eterna) de atos públicos de objetivação” que, por sua vez, transcende “o *cogito* individual e as coordenadas de qualquer aqui e agora particular”.

A sua teoria, o seu livro, as suas palavras são extensões de Gell. É com o próprio Gell que dialogamos ao ler suas *ideias*.

4. Contribuições, limitações e... que fazer com tudo isso?

“The view from a body than a view from above.”

(STRATHERN, 2004 [1991], p. 32).

Nesta seção, procuro apresentar algumas contribuições e limitações da abordagem ora tratada. Antes, porém, devo alertar que não poderia pretender abduzir, tampouco seria possível rastrear, a totalidade da ressonância agentiva da obra de Gell (lembrando, também, que cada um possui “seu Gell”). Trata-se, portanto, de uma exploração crítica, pretendendo indicar percursos para quem, porventura, estiver interessado em percorrê-los. Nesse sentido, em relação às contribuições, faço primeiro e enfaticamente (pois é o foco deste trabalho) um exercício comparativo com as perspectivas que o precederam; em seguida, menciono alguns casos de sua contribuição na etnologia ameríndia brasileira e, posteriormente, sugiro uma coincidência entre sua maior contribuição (a capacidade agentiva dos índices) e sua principal limitação (essa capacidade é determinada pela agência humana). Por fim, proponho alguns caminhos investigativos a partir do mapa de possibilidades aqui apresentado.

De modo geral, entendo que, comparativamente às abordagens anteriores, três são as principais (e interdependentes) contribuições de Gell: a proposição de uma abordagem teórico-metodológica *antropológica* da arte que procura não se vincular ao tradicionais campos disciplinares da arte Ocidental (como a Estética e a História da Arte) ou às perspectivas linguístico-interpretativas que pressupõem a arte como linguagem e, por isso, detentora de significado; a tentativa de superação da dicotomia epistêmica arte/artefato; e a aplicabilidade de sua perspectiva a diferentes contextos (“ocidentalizados” e “não-ocidentalizados”).

Como visto anteriormente, a proposição gelliana de uma **abordagem teórico-metodológica propriamente antropológica da arte**, de *intenção*¹⁰⁷ filisítina, parte da constatação de que as perspectivas antropológicas sobre o tema que a precederam tinham como base as tradicionais teorias da arte, caracterizadas sobejamente por pressuporem uma definição estética da arte. Além da ênfase em um domínio disciplinar outro (e não na construção de uma ferramenta

¹⁰⁷ “Intenção”, pois, há certa dificuldade nessa postura. Como mencionado anteriormente ele mesmo admite (GELL, 2006 [1999], p. 16 e 17) que o filisitinismo não é, necessariamente, uma condição de “ser”, mas um recurso metodológico pontual.

própria), esse outro – as teorias da arte de base estética – também seria analiticamente inadequado para se estudar outros contextos culturais que não os de tradição eurocêntrica (na qual a base estética tem origem). Por isso, as abordagens anteriores, segundo Gell, não poderiam ser consideradas teorias *antropológicas* da arte, mas teorias da arte empregadas pela antropologia para o estudo inadequado de modos de expressão de povos “não-ocidentalizados”.

De qualquer modo, eram perspectivas que, muitas vezes, não tinham como *objetivo* desenvolver uma teoria antropológica da arte, mas empregar o tema como meio para o desenvolvimento de suas abordagens mais gerais, “como reflexo e confirmação do conceito de estrutura social” por cada qual desenvolvido¹⁰⁸. Mas, ainda que tivessem tal intenção ou que se demorassem um pouco mais no assunto, não poderiam, pelo mesmo motivo (ênfase teórica em outra área inadequada para o estudo antropológico do tema), ser consideradas antropologias da arte¹⁰⁹.

Os “evolucionistas culturais”, por exemplo, não desenvolveram uma teoria sobre o tema, mas trataram daquele conjunto de coisas e fazeres que podem – em algum momento e sob certo sentido – serem entendidos como “arte”, de modo subsumido aos aspectos mais gerais de suas abordagens. Abordagens que, independentemente de contornos particulares, podem ser caracterizadas pela aplicação do método comparativo entre relatos “etnográficos” de viajantes e certas sobrevivências em sociedades “desenvolvidas”, com o intuito de perceber e demonstrar que distintos povos, ainda que estejam em diferentes estágios, possuem uma mesma origem e caminham para um mesmo ponto, segundo leis observáveis. Nesse cenário, aquilo que era concebido como “arte” por esses autores (modos de fazer/agir, domínio técnico e algumas formas de expressão) estavam inclusas nessa leitura mais geral e, por isso, eram avaliadas e classificadas conforme o estágio de evolução dos povos estudados.

¹⁰⁸ Como menciona Lagrou (2009, p. 16).

¹⁰⁹ Por esses fatores, inclusive, pode-se dizer que o tema foi, por muito tempo e por muitos, evitado na antropologia. E, se não evitado, ainda hoje pode ser considerado um assunto polêmico. Esse período de abstenção foi, segundo Gell (2005 [1992], p. 41 e 42), “proposita e necessário”, visto que ambas as áreas passaram a estar pautadas em fundamentos divergentes e conflitantes. Pois, se ao menos nas últimas seis/sete décadas, a disciplina antropológica tendeu a ser mais cautelosa em relação a uma possível postura socio-etnocêntrica; a ideia de “arte” esteve, por um longo período, vinculada a uma perspectiva estética própria de um contexto específico (certo “Ocidente”), assim como definida por sua especificidade e superioridade em relação à vida cotidiana. Por isso, muitos antropólogos, entendiam que tal tema não era de competência da antropologia, preferindo deixar para os “especialistas da arte” a tarefa de abordá-lo. Mas, não vamos falar aqui daqueles que não trataram do assunto, mas daqueles que se arriscaram na empreitada.

Talvez, por isso, ainda que tenha mencionado dois desses autores que aqui considere (Frazer e Tylor), Gell não tenha se referido especificamente às suas “contribuições” sobre “arte”, mas, adequadamente à proposta que estava desenvolvendo, tenha mencionado as relações entre pessoas e coisas de modo mais amplo. Do primeiro autor, Gell (2018 [1998], p. 160) busca na ideia de “magia simpática” (uma magia “imitativa”, pela qual a influência depende de propriedades compartilhadas entre dois objetos) e “magia contagiosa” (pela qual a influência passa de um objeto ao outro, pelo contato), fundamentos para explicar o processo de agenciamento ocorrido na feitiçaria indicial (e, de certo modo, na idolatria). Pode-se dizer que, diferentemente de Frazer, para Gell (2018 [1998], p. 167), a magia simpática é, em última instância, uma magia de contato (GELL, 2018 [1998], p. 167). Do segundo autor, Gell (2009 [1998], p. 254; 2018 [1998], p. 188) menciona e critica sua perspectiva de animismo: que, por um lado, apesar de ser aquilo que atribui vida e sensibilidade a coisas inanimadas (o que, sob certos condicionantes e aspetos, Gell tende a concordar), por outro, seria aquilo que diferenciaria os “primitivos” dos “civilizados” e, era algo implantado na mente humana através dos sonhos (com o que Gell não concorda).

Uma comparação entre Gell e Malinowski, por sua vez, resulta em diferenças mais articuladas. Afinal, o primeiro assumidamente (cf. mencionado na primeira seção do segundo capítulo) demonstrava grande admiração – ainda que tardia – ao trabalho do segundo, além de ter feito uso dos relatos etnográficos deste sobre as canoas trobriandesas. Mas, do mesmo modo que os evolucionistas, não se pode dizer que Malinowski tenha desenvolvido uma abordagem sobre o assunto e, muito menos, uma abordagem antropológica sobre o assunto. Recapitulando o que foi dito no primeiro capítulo, Malinowski, a seu modo, também relacionou certa noção de “arte” e cultura material à sua perspectiva teórico-metodológica. Para ele, o trabalho antropológico (vinculado ao trabalho de campo) deveria se basear em três princípios (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 18): a existência de objetivos genuinamente científicos e critérios pertinentes à etnografia moderna; as boas condições de trabalho (isto é, a possibilidade de observação participante e contínua); e aplicação de métodos específicos (coleta, manipulação e registro). Nesse sentido, suas noções de “arte” e de cultura material estariam, principalmente, implicadas nesses princípios, como pôde ser obser-

vado na sua descrição e análise da construção e decoração da canoa trobriandesa, quando afirma que “especular” sobre os significados dos desenhos não seria tarefa do antropólogo (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 144) ou quando conclui, após entrevistar nativos de diferentes categorias (comuns, especialistas etc.), que os ornamentos e pinturas da *waga* seriam apenas elementos funcionais do ritual (MALINOWSKI, 1978 [1922], p. 114 a 116). Além disso, o autor (MALINOWSKI, 1922, p. 10, 11 e 151) também mencionou perceber certa “perfeição estética” e “refinamento estético” nas artes “selvagens”, ainda que, por outro lado, afirme que essas produções artísticas não possuam beleza nem significado. Entretanto, apesar de conferir uma nova ótica teórico-metodológica (funcionalista) e conceitual (a inserção da ideia de “estética” associada à arte “selvagem”), também é possível notar algumas permanências (além da falta de interesse particular ao tema...): a associação de “arte” aos “modos de fazer/agir” (“arte de matar”, “arte de curar”, “arte de construir” etc.) e ao “domínio técnico” de algo (como as canoas).

Apesar da referência de Gell ao relato de Malinowski sobre a construção e decoração das *waga* e de ambos conferirem destaque à primazia técnica, é possível perceber que atribuem sentidos distintos ao assunto de modo geral (“arte”) e específico (domínio técnico e ornamentação). Como os aspectos mais gerais já foram abordados no início desta subseção (ausência de interesse específico pelo tema – subsunção à própria teoria – e presença de uma leitura estética), passarei direto para as especificidades. Primeiro, é interessante observar que Malinowski tenha excluído os fatores “simbólico” e “significativo” da arte (nativa) e acentuado, por outro lado, a primazia técnica. Algo que, sob certos aspectos e a seu próprio modo, Gell faz. E, embora a maioria dos autores que se proponham a falar ou que apenas “mencionem” arte e suas derivações tratem dessa dimensão (se referindo a um certo “virtuosismo”), não é tão comum autores que façam a dissociação entre os dois aspectos (técnico e simbólico) e, principalmente, que enfatizem o primeiro em detrimento do segundo.

Evidentemente, tais exclusão e acentuação se deram por razões predominantemente distintas entre os autores, mas é possível notar uma vaga penumbra de aproximação. Para Malinowski a exclusão se deu, principalmente, por dois motivos: um entendimento pejorativo da arte “selvagem” e pelo princípio

científico da não-especulação. Mas se pode dizer que para este autor o significado não pode ser especulado sem uma base concreta, por causa da natureza não-arbitrária, mas incorporada da linguagem nas texturas das interações sociais (conforme explicação que Gell dá sobre a linguagem em Malinowski, 2006 [1999], p.21). Daí a ênfase na descrição técnica e a atribuição funcional-ritualística aos ornamentos. E talvez a penumbra se situe aqui, naquilo que a antropologia social, do qual os dois são adeptos, toma como base: as interações sociais.

De qualquer modo, diferentemente de Malinowski, Gell aprofundou e estendeu a não-arbitrariedade da linguagem especificamente às obras de arte. Para ele, o significado não poderia ser entendido como “uma propriedade essencial possuída pelas obras de arte” (2006 [1999], p. 17), assim como as obras de arte não seriam receptáculos de “espírito e significado” (2001 [1996], p. 180) e, tampouco, fariam parte da linguagem ou constituiriam uma linguagem alternativa (2006 [1999], p. 251), pois apenas a própria linguagem pode ser detentora de significado (2009 [1998], p. 250 e 251). Assim, embora em seu primeiro grande artigo sobre o tema (“A tecnologia do encanto...”, 2005 [1992]), Gell ainda valorize os “processos simbólicos” que os entalhes da canoa provocam no admirador, posteriormente, esses processos serão explicados cognitivamente como “captação” (2018 [1998], p. 116 a 118), a principal forma de agência artística. O que também será aplicado às decorações e ornamentações que, por sua vez, constituem componentes da tecnologia social do encantamento (2018 [1998], p. 124). A recusa a esse aspecto (uma suposta comunicação simbólica dos objetos de arte) se dá, pois o autor prefere enfatizar as ideias de “agência, intenção, causação, resultado e transformação”, já que, para ele, a arte é um “sistema de ação cujo fim é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas a respeito do mundo” (2009 [1998], p. 251). Passemos adiante.

Diferentemente dos “evolucionistas” e de Malinowski, Boas dedicara toda uma obra (2014 [1927]) à arte e à cultura material (em um sentido mais específico), ainda que não tenha intentado, segundo Almeida (1998, p. 27) – que tem minha concordância –, desenvolver uma teoria antropológica da arte. Para ele, a arte, enquanto fenômeno cultural plural, serviria, assumidamente, de instrumento à sua análise histórico-particularista/nominalista das culturas e à crítica dos pressupostos do evolucionismo cultural. Sua abordagem da arte, portanto,

estaria subsumida e seria estratégica aos seus princípios analíticos: uma concepção universal do prazer estético atrelado a uma concepção particular/nominal-historicista das manifestações artísticas. Esse jogo entre sistema cultural e totalidade, também estaria presumida na ênfase boasiana da forma e do estilo. Pois, concebendo que o significado é intrinsecamente ligado à forma em sua autonomia, a ênfase na forma propiciaria a possibilidade analítica de evidenciação das características e significados do próprio objeto artístico considerado em si mesmo, sem ser entendido *apenas* como um veículo de mensagens simbólicas e/ou sociais externas, anteriores e universais a ele (BOAS, 2014 [1927]), mas em diálogo. Nesse jogo, o aspecto técnico também ganha destaque, sendo a arte “primitiva” construída mediante sua materialidade técnico-formal e não a partir de significados culturais conscientes. Do mesmo modo, a ênfase na padronização estilística estaria situada na tensão articulada entre os aspectos psicológico e histórico das culturas, pois o estilo seria correlato aos mecanismos inconscientes que processam as sínteses histórico-culturais dadas.

É engraçado pensar e fácil de entender, o motivo pelo qual, embora Boas tenha sugerido algumas ideias que, à primeira vista, teriam alguma proximidade às apresentadas por Gell, este o tenha citado diretamente somente uma vez (em sua obra magna) e apenas para se referir à genealogia culturalista da ideia de estética como categoria transcultural (2018 [1998], p. 28). Dentre essas sugestões, pode-se apontar a separação entre os planos estético e o artístico, a ênfase nos elementos decorativos e ornamentais, o destaque do aspecto técnico-formal, a crítica ao representacionalismo como condicionante da natureza artística, a evidenciação de aspectos psicológicos para falar sobre padronizações estilísticas etc.

O “problema”, neste caso (sob uma ótica gelliana tomada por mim), não está na aparência das sugestões, mas no caminho que Boas toma para explicá-las e nas considerações que traz para solucionar questões propostas: a busca, nas artes “primitivas”, por uma capacidade de expressar diretamente ideias e/ou emoções (aquilo que Almeida chamou de “semântica profunda”, 1998, p. 9 e 10). Em relação à primeira sugestão, por exemplo, ainda que ambos os autores efetivem uma separação entre os aspectos estético e artístico, conferem a cada uma desses termos e à própria dissociação, sentidos distintos. Enquanto Boas (2014 [1927], p. 13; ALMEIDA, 1998, p. 9) efetua a separação por supervalorizar

o aspecto estético, considerando-o não como um critério, mas uma faculdade mental inerente, Gell propõe a dissociação por uma visão crítica de uma definição estética de arte e negação de quaisquer possibilidades de um transculturalismo, justamente por ser uma categoria formulada em e para um contexto específico. Do mesmo modo, ambos entendem a ideia de “arte” de modo divergente: para o primeiro, o aspecto artístico seria a manifestação atual, particular e histórica da faculdade estética que cada cultura manifestaria; para o segundo (GELL, 2018 [1998], p. 40), “obras de arte” são “apenas” mais um tipo de índice do qual é possível abduzir agenciamentos e que medeia relações sociais (nesse caso, frequentemente relações de um tipo específico: relações “artísticas”). Relembrando que tal tipo de índice é destacado por ele por dois motivos: por normalmente ser criado com maior habilidade técnica e maior grau de imaginação (tendo maior capacidade de impressionar e causar efeitos) e por uma identificação pessoal (sendo um artista em horas vagas) que, inevitavelmente, interfere na escolha. Mas reforça: há muitos tipos de abdução de agência a partir do índice, sendo a abdução da agência artística apenas uma delas (GELL, 2018 [1998], p. 121).

Outro ponto que pode ser observado nos dois autores, é certa ênfase no aspecto técnico. Entretanto, segue-se o padrão da diferenciação ora esboçado: para Boas (ALMEIDA, 1998, p. 12), a técnica seria um meio de criação que se imprime na forma e através da qual é possível identificar o local e a experiência estética de povo específico (isto é, um significado que se “rebate” na forma). Assim, para ele, o valor significativo da obra de arte só se afirma na associação entre os elementos formais e técnicos (BOAS, 2014 [1927], p. 14 e 329; ALMEIDA, 1998, p. 12), quando esses elementos atingem sua excelência e fixidez enquanto padrões estéticos privilegiados por determinada sociedade.

Gell (2018 [1998], p. 116), como visto, também valoriza aqueles itens que demonstram ter tido “maior habilidade técnica” em sua produção, mas por razões diferentes. Isto é, não por conceber que esses itens atingiram um nível de excelência (como um grau de perfeição a ser alcançado sob uma ótica estética, ainda que particular), mas, por entender, que tal “encantamento da tecnologia” (através das habilidades técnicas, criatividade etc. – não necessariamente “humanas”) conferem a tais itens a capacidade de “encantar” (impressionar e causar efeitos), explorando “os mecanismos intrínsecos da cognição visual com uma percepção

psicológica profunda”, isto é, a capacidade de “captar”. A captação (2018 [1998], p. 120), como forma por excelência de agência artística, ocorre quando há uma disparidade de poderes entre o artista e o espectador: este, desmoralizado pelo virtuosismo inimaginável (muito além de uma ideia de “perfeição”) daquele, é capturado pelo índice que, por sua vez, incorpora uma agência que é basicamente indecifrável. Essa inacessibilidade tem a ver com a incapacidade do espectador de refazer mentalmente o processo de construção do índice, do ponto de vista do artista que lhe deu origem. Esse bloqueio cognitivo surge no processo de tentativa de recapitulação das etapas da *performance* do artista cristalizada na obra: assim, apesar de a matéria-prima e as etapas técnicas básicas conseguirem ser inferidas, o caminho crítico (tomada de decisões pelo método de geração-teste) dos processos técnicos mediante os quais a obra a matéria-prima foi transformada em objeto pelo artista, é inacessível. E este é o momento que a recapitulação é interrompida e a “captação” ocorre.

O próximo ponto a ser debatido diz respeito às decorações e ornamentações que, por sua vez, serão apresentados de maneira associada aos outros pontos: crítica ao representacionalismo, ênfase na forma e a evidenciação de aspectos psicológicos para tratar de estilo. Para Boas, tais elementos, como era de se esperar, estão estritamente vinculados a sua articulação entre os níveis estético (unidade biopsíquica humana) e o nível afetivo/artístico (realidade histórica dos fenômenos). Essa separação articulada, possibilitou, afirma Almeida (1998, p. 9 e 10), que Boas questionasse o cerne do método comparativo e do esquematismo classificatório evolucionista: a noção de similaridade típica entre formas materiais. Similaridade baseada, por um lado, na aparência sensível das formas das artes “primitivas”; e fundadora, por outro, da construção de certas linhas históricas de causalidade, nos quais os “padrões de estilos” “encontrados”, transbordavam os significados simbólicos atribuídos e/ou pré-determinados por tais pesquisadores. Assim, a ênfase dada à *capacidade expressiva* da arte decorativa (para ele, caráter artístico do ornamento), permitiu que Boas concebesse que o significado da obra de arte [só o] é integralmente em sua forma” (ALMEIDA, 1998, p. 10), ou seja, que não há distinção entre forma e conteúdo.

Embora não possam ser separados na “prática”, para Boas (2014 [1927]), certa ênfase ao aspecto formal representa a possibilidade analítico-metodológica

de evidenciação das características e significados do próprio objeto artístico considerado em si mesmo, sem ser tomado unicamente como invólucro de mensagens simbólicas e/ou sociais externas, antecessoras e universais a ele. Em outras palavras, o isolamento e a análise concomitante dos princípios formais (forma, simetria e ritmo) permitiram o diálogo entre produções múltiplas da arte “primitiva”, afinal, o ponto comum entre os diferentes tipos de arte decorativa primitiva (representativa, simbólica ou geométrica) é o seu caráter formal, mas não corresponderia a um rompimento com o aspecto estético (isso nem seria possível a partir de seus pressupostos), pois o significado é intrinsecamente ligado à forma em sua autonomia. O seu “formalismo” é relativo, estabelecendo um diálogo entre os elementos que compõem o signo artístico (formal e significativo).

A ênfase no caráter expressivo (potencial criativo inconsciente) da arte “primitiva” também serviu de crítica à unilateralidade formal do juízo artístico de sua época. Juízo que concebia, como único critério válido para a designação das artes, uma interpretação semântico-referencial direta e uma aproximação literal, proposital e “consciente” da arte e da natureza. Assim, do mesmo modo que Boas faz uma separação articulada entre estética (universal) e arte (particular), também efetua uma dissociação relacional entre o expressionismo (potencial criativo inconsciente) e o representacionalismo (potencial criativo consciente), diluindo-os em três elementos: o simbolismo, a técnica (mediador) e a representação. Essa dissociação relacional e articulação entre os “novos” elementos, permitiria que Boas superasse, no que concerne à arte “primitiva”, o caráter semântico superficial implicado na imitação da arte representacionalista, pois, mesmo que se tome certa “representação” na arte primitiva, o padrão formal dele advindo não será idêntico à forma encontrada na natureza. (BOAS, 1955 [1927] apud ALMEIDA, 1998, p. 14). Em suma, a arte (primitiva) seria constituída, para Boas, como objeto através de sua materialidade técnico-formal expressiva e não a partir de significados culturais *conscientemente* veiculados, não havendo, portanto, diferença entre artes maiores e menores, ornamentação e representação, tal qual forma e conteúdo são indistintos.

Por fim, a padronização estilística é justamente correlata aos mecanismos inconscientes que processam sínteses histórico-culturais. Ao conceber o estilo como princípio que ordena as qualidades formais das obras de arte, Boas (2014

[1927], p. 7) propõe determinar as condições dinâmicas a partir das quais os estilos emergem. Nesse sentido, a *expressão* (das ideias e emoções) na arte primitiva estaria subsumida à dinâmica mutuamente implicada entre história (sociedade) e psicologia (indivíduos) que poderia ser percebida nas padronizações estilísticas.

Para Gell (2018 [1998], p. 123), a maior parte da teoria antropológica que se referencia à arte de alguma forma, trata da arte decorativa, buscando, principalmente nos padrões geométricos (a arte “expressionista” ou “simbólica” de Boas), significados simbólicos universais (no sentido de uma classificação generalizante ou uma classificação particular generalizante, correspondente a determinada “cultura”, mas aplicável a todos os seus indivíduos). E é isso que uma parte de sua crítica irá contestar. A premissa da crítica de Gell (2018 [1998], p. 124) à prominência no caráter estético-visual e à busca de significados simbólicos universais dos objetos de arte (neste caso, da arte decorativa) é que os “padrões decorativos aplicados a artefatos vinculam as pessoas a coisas e aos projetos sociais que essas coisas implicam”. Não é possível isolar a decoração (pela seleção exclusiva de suas características estético-visuais), tal qual Boas pretende ainda que metodologicamente através da “forma” do objeto funcional ao qual decora, pois, a própria decoração é intrinsecamente funcional, diferenciadora.

Sobre o aspecto estético criticado, Gell (2018 [1998], p. 125 e 126) faz uma ressalva: seria um erro de sua parte descartar completamente uma abordagem “estética” das obras de arte (no que diz respeito à simetria, à padronização, à elegância etc.), ao menos no seu sentido cognitivo (perceptivo). Pois, justifica, a tecnologia do encantamento, enquanto o aspecto psicológico da antropologia da arte, vincula, necessariamente, à dimensão estética (no sentido cognitivo perceptual) e à dimensão social. A questão, é que, para Gell, o aspecto estético-cognitivo não implica numa faculdade biopsíquica capaz de perceber, ainda que sensorialmente, o Belo (num sentido universal), mas apenas de “perceber”; também, para Gell, tal aspecto resultaria num valor “significativo” da obra de arte (como é o caso de Boas), mas numa agência social.

Mas, questiona-se Gell (2018 [1998], p. 126), como essas considerações estético-cognitivas de padrões decorativos podem se relacionar à perspectiva

que ele desenvolve (com seus termos-entidades em relações de agência / paciência), entendendo que nesses padrões não há protótipo ou o protótipo não é relevante. Ou seja, que não é figurativa ou representacional (no sentido inicialmente tomado por Boas para as artes não-“primitivas”). Relembremos que a solução dada pelo autor (GELL, 2018 [1998], p. 126 a 128) foi entender o padrão decorativo como uma situação do tipo Índice-A → Índice-P, isto é, uma das formas de agência que é possível abduzir de um índice corresponde às relações agente/paciente entre próprias partes do índice com outras partes do índice. Essa “‘interação causal’ parte-parte interna ao índice é a base da arte ‘decorativa’” e a arte decorativa com padrões, por sua vez, “explora as relações parte-parte particularmente salientes (visualmente) produzidas pela repetição e pelo arranjo simétrico de motivos” ao multiplicar o número de suas partes e a densidade de suas relações internas. Essa influência causal que as partes do índice têm umas sobre as outras (testemunhas da agência do índice em sua totalidade); confere às artes decorativas uma aparência de “coisa viva”. As formas decorativas são para Gell (2018 [1998], p. 127 e 128), portanto, não apenas formas sem protótipos ou sem protótipos relevantes, mas formas que produzem agência no corpo físico do índice em si, tornando-o uma “coisa viva” que não recorre à imitação de qualquer coisa viva. E, portanto, indo na direção contrária à de Boas que apresentara, como solução crítica ao representacionalismo designador e condicionante de “arte”, que a ornamentação/decoração e a representação, no caso das artes “primitivas”, deveriam ser consideradas indistintamente. Talvez seja possível afirmar, ainda que como conjectura, que essa indistinção dos dois tipos, imaginada por Boas, seja um reconhecimento da eficácia e do interesse de ambas as artes, ainda que sua construção analítica seja menos sofisticada ao se tratar deles.

Quanto à forma e o estilo, Gell (2018 [1998], p. 311) os toma de maneira vinculada: o estilo, para ele, é aquilo que é constituído de “‘relações entre relações’ de formas”. Assim, a análise estilística corresponde à análise das formas com o intuito de mostrar como motivos individuais podem se transformar uns nos outros mediante algumas modificações. Em poucas palavras, deve-se buscar as estruturas invariáveis sob transformação. Sob um ponto de vista formal, portanto, o estilo x, y ou z pode ser entendido como “o todo complexo formado pelas rela-

ções que cabem entre todas essas transformações e modificações”, sendo, assim, simultaneamente unitário e dinâmico como um “campo de transformações motivicas possíveis” (GELL, 2018 [1998], p. 312).

Para Gell (2018 [1998], p. 313 e 314), isso não implica, todavia, numa disjunção entre estilo e cultura, já que é possível elaborar narrativas nas quais “eixos de coerência” encontrados nos estilos constituam sistemas e outros elementos sistemáticos da cultura. Assim, a partir da comparação de relações interfactuais é possível *perceber* (cognitivamente) uma tendência básica que deriva de um princípio estrutural *x*. Ou seja, as formas assumidas por motivos e figuras são aquelas que obedecem a esse princípio *x*. Esse princípio, por sua vez, só pode ser *percebido* no conjunto de relações constituídas por uma quantidade significativa de artefatos dessa cultura. Pois, “as relações entre relações” (entre artefatos de uma cultura dada) são caracterizadas pela convergência em relação a um princípio estrutural determinado, constituindo o “eixo de coerência” dessa cultura. E, uma vez que se considera um princípio abstrato que é tomado pelo conjunto e não individualmente, atingiu-se o nível no qual se pode fornecer uma interpretação cultural de tal estilo.

Evidentemente há uma diferença de teor (estético-culturalista de Boas, formal-cognitivo-social de Gell) entre as abordagens, mas é possível notar certas aproximações. Por exemplo, entre o “princípio” boasiano que ordena as qualidades formais das obras de arte em sínteses histórico-culturais e os “eixos de coerência” interfactuais (das relações das formas entre si) percebidos cognitivamente, ambos relacionados à “cultura”. O problema é que enquanto a primeira concepção fundamenta-se, desde seu âmago, na ideia de “cultura”, isto é, “cultura” é tanto princípio fundante quanto direção tomada; no segundo caso, um estilo “cultural” só pode ser percebido a partir daquilo que foi inferido das relações interfactuais. Ou seja, a cultura, para Gell, está restringida à capacidade de conferir importância prática e/ou simbólica aos artefatos, bem como sua *interpretação* iconográfica; ela é a fornecedora da *unidade* de estilo e não do estilo em si. O único fator, continua, capaz de ditar a aparência visual dos artefatos é a relação que estes estabelecem com outros do mesmo estilo. Pois, explica Gell (2018 [1998], p. 313), “os artefatos são moldados no ‘domínio interartefactual’, obedecendo às injunções imanentes que governam relações estilísticas formais

entre artefatos, não em resposta às injunções externas de algum tipo de administração ‘imaginária’ [cultura]”.

Como dito no capítulo primeiro, Lévi-Strauss também não formulou uma teoria específica sobre o tema, ainda que este tenha perpassado toda sua obra, corroborando, inclusive, para que alguns autores julgassem possível desenvolver um recorte estético de sua teoria: uma “estética” levistraussiana. Esse feito se justifica a partir da constatação da constante presença, em sua abordagem teórico-metodológica, da dimensão perceptiva e sensorial do pensamento (LOTIERZO, 2013, p. 110). O que, como vimos, foi possível perceber também na obra de Gell: a atribuição de um papel fundamental à dimensão cognitiva perceptiva (mas não necessariamente sensorial, não num sentido estético, ao menos).

Portanto, quanto às contribuições face à abordagem levistraussiana, elaboro contestações em relação a algumas aproximações que podem ser observadas à primeira vista, entre a própria lógica interrelacional do estruturalismo levistraussiano e a lógica interrelacional da abordagem gelliana; entre as ideias de emoção estética (levistraussiano) e captação (gelliana); e sobre o destaque que ambos os autores deram à dimensão perceptiva ora mencionada.

Entendendo que tanto o modelo linguístico-estruturalista de Lévi-Strauss e o modelo indicial de Gell empregam uma lógica interrelacional, assim como, a relatada inspiração que o segundo tem pelo primeiro, é fácil perceber uma aproximação entre ambos. Entretanto, tais interrelacionalidades possuem bases e aspectos distintos. Como se sabe, a interrelacionalidade levistraussiana toma por base a linguística estrutural que, por sua vez, é aplicada ao entendimento das sociedades humanas, dos mitos, da arte etc.. Assim, do mesmo modo que Saussure entende que a definição e significação de cada elemento da língua se dá negativamente em relação aos demais elementos do sistema linguístico (isto é, aquilo que cada elemento não é perante ao que os demais elementos são) e, por isso, tal significação contém virtualmente a totalidade desse sistema, Lévi-Strauss toma pessoas, mitos e arte como fenômenos interrelacionais, entendendo-os binariamente a partir das relações que estabelecem com os demais elementos (pessoas, mitos, arte etc.) de determinado sistema. Nesse sentido, a arte – por ser uma linguagem – seria capaz de produzir um sistema de signos

que dialogaria diretamente com os sentidos, conferindo-lhes inteligibilidade. Assim, para Lévi-Strauss, a significação seria, em linhas gerais, resultante das relações entre seus termos num sistema e o acesso a essa significação se daria mediante a análise de um código ou de uma estrutura reguladora

Gell, como visto, critica reiteradamente essa base linguístico-estruturalista. O seu principal argumento é que apenas a linguagem é capaz de possuir significado e que a arte, por isso, não pode ser concebida equivalentemente a uma linguagem. Mais especificamente em relação à lógica interrelacional, Gell (2018 [1998], p. 248) argumenta que, por exemplo, uma aplicabilidade do modelo linguístico à análise das formas visuais seria inadequada, pois “não há hierarquia de ‘níveis’ no mundo visual que corresponda à multiplicidade de níveis nas linguagens naturais, a qual se estende de modo ascendente dos ‘constituintes mínimos’ (fonemas) aos morfemas (palavras) e às estruturas sintáticas”. Em outras palavras, se para Lévi-Strauss a interrelacionalidade opera numa lógica do tipo parte-parte, em que se toma a parte como aquele mínimo constituinte em relação a um todo virtual; a interrelacionalidade em Gell, opera segundo uma lógica fractal, holográfica ou homuncular, em que necessariamente a parte contém e implica a totalidade.

Em suma, Gell construiu uma matriz metodológica-operacional de base empírico-indutiva; Lévi-Strauss, por seu turno, uma matriz teórico-operacional de base hipotético-dedutiva. Para o primeiro, as fórmulas não levam a significados, mas são apenas contornos indicativos daquilo que podem conter. Sendo, portanto, um sistema aberto. Para o segundo, a estrutura social apresentada não se confunde com as relações sociais concretas, pois a estrutura social é a categoria a partir do qual as coletâneas comparativas, os modelos constituídos e as generalizações feitas seriam organizadas. Como mencionou Philippe Descola (2009, p. 189): “na antropologia estrutural o método é antes dedutivo ou hipotético-dedutivo: começa-se por definir a unidade de observação e de análise em relação ao problema colocado”. Em suma, a semelhança entre Gell e Lévi-Strauss, sob esse aspecto, é apenas por terem construído uma matriz na qual os termos se estabelecem interrelacionadamente.

Tratemos agora das possíveis aproximações entre emoção estética levi-straussiana e a captação gelliana, conjuntamente, com as considerações sobre a dimensão perceptiva. Para Lévi-Strauss, de maneira contígua à relação entre

linguagem e significação, a arte também se alocaria, na relação entre modelo reduzido e emoção estética. A arte, enquanto modelo reduzido da natureza, implicaria numa inversão do processo do conhecimento impossível frente à natureza real dos objetos, pois permitiria a apreensão do todo antes das partes; e, por ser um constructo, permitiria uma experiência sobre o objeto que seria atualizado pela contemplação do espectador. A arte, como modelo reduzido, compensaria a renúncia das dimensões sensíveis através da aquisição de dimensões inteligíveis. E, por isso, o prazer ou emoção estética envolveria o reconhecimento de uma homologia entre o objeto artístico e a entidade natural, ao mesmo tempo em que demonstraria o caráter ilusório da relação (quando o espectador se torna sujeito ou agente do conhecimento através da especulação sobre o funcionamento das coisas).

Tais relações (modelo reduzido e emoção estética; linguagem e significação) são pontos centrais na “estética” levistraussiana que operaria, assim, em um movimento de duas vias. Na primeira via, ocorreria um movimento da natureza em direção à cultura (do objeto ao signo e do signo à linguagem); na segunda via, a expressão linguística permitiria a descoberta ou percepção de propriedades não evidentes dos objetos, comuns à estrutura e ao funcionamento da mente humana. Em outras palavras, para que algo possa ser classificado como arte, na abordagem de Lévi-Strauss, esse algo deve ser capaz de produzir emoção estética (reação advinda da transformação de um objeto não-significativo ao papel de significante) e significar um objeto (instante de apreensão sensível e inteligível no qual ocorrem relações de homologia entre a mente, a arte e a natureza e no qual a possibilidade criativa do signo é libertada de atribuições convencionais possibilitando o alargamento das próprias formas de apreensão). Ambos os elementos constituem as duas faces de um processo indissociável entre cultura e natureza, constantemente reatualizado pela arte que, então, ocuparia em sua abordagem – por ser uma linguagem – lugar central na experiência coletiva.

Se desconsiderássemos as diferenças básicas entre os autores (divergências quanto às ideias de linguagem e significação, principalmente) – que já impossibilitariam a aproximação – talvez fosse possível perceber certa semelhança entre as noções de emoção (estética) levistraussiana e captação gelliana. Afinal, captação, para Gell, é aquela agência que pode ser abduzida do índice

(frequentemente, em casos de obra de arte, enquanto cristalização da personalidade do “artista”) e que ocorre em direção ao espectador causando-lhe um estado de encantamento, o que poderia ser confundido facilmente com a “emoção” (estética) do antropólogo belga. Até porque, como podemos lembrar, ao tratar de captação, Gell fala sobre a estética enquanto processos cognitivos perceptivos. Entretanto, também não podemos deixar de notar que, enquanto a captação ocorre do índice em direção ao espectador, a emoção estética levistraussiana percorre um caminho inverso: do espectador – que se torna agente – em direção ao objeto, do qual são percebidas propriedades não planejadas pelo artista. Também se deve atentar para o fato de que, enquanto a captação causa tal encantamento como suspensão entre dois mundos (ordinário e extraordinário), a emoção estética é causada pelo reconhecimento de uma homologia entre o objeto artístico e a entidade natural, isto é, ainda que em ambos os casos haja um certo bloqueio mental em como o artista chegou ao resultado, a ênfase dada por Gell é na diferença, enquanto Lévi-Strauss enfatiza a semelhança (evidentemente conferindo maior valorização às artes representativas). Do mesmo modo, não é possível deixar de lado que a “estética” em Lévi-Strauss tem mais semelhança com o sentido dado por Boas (como uma estética que se direciona à significação e uma sensibilidade que não é só perceptiva, mas da qual subjaz o significado intrínseco da agradabilidade), do que com os processos cognitivos perceptivos descritos por Gell.

Geertz, por sua vez, diretamente ligado à antropologia cultural estadunidense e representante mais conhecido da antropologia interpretativa, foi um dos poucos autores tratados aqui que construíram uma abordagem própria para o tema. E, enquanto antropólogo culturalista, é de maneira subsumida à “cultura” que Geertz concebe uma teoria da arte. Lembrando que, para ele, a cultura, diferentemente da perspectiva estruturalista, possui uma base compreensiva e, portanto, não pode ser reduzida a uma estrutura (mental ou ulterior), mas que existe concretamente e estaria incorporada em símbolos públicos através dos quais as pessoas, enquanto membros de uma sociedade, comunicam sua visão de mundo, valores, *ethos* etc, conferindo sentido às suas ações. Justamente por ser posta em símbolos públicos, a cultura poderia ser compreendida, ser lida (e não decodificada como um sistema abstratamente ordenado conforme princípios estruturais ocultos) uns pelos outros e, inclusive, pelos antropólogos

O autor entende, dessa maneira, que a possibilidade de existência de sistema particular chamado arte só seria possível pela participação deste no sistema geral de formas simbólicas chamado de cultura, sendo aquele um setor deste e não um empreendimento autônomo. Estudar a arte na perspectiva geertziana é, assim, investigar uma sensibilidade que se forma coletivamente a partir de bases amplas e profundas da vida social, sem, por isso, reduzi-la a um mecanismo constituído para determinar, manter ou reiterar as relações sociais. Pois a conexão entre arte e vida coletiva não se dá num plano instrumental, mas num plano semiótico, composto por sinais ou elementos simbólicos que se conectam ideacionalmente – e não mecanicamente – com a sociedade que os manifesta, já que estão imbuídos, como mencionado, numa existência concreta, em uma realidade em que seres humanos olham, nomeiam, escutam e fazem.

Para conseguir estudar eficazmente a arte, a semiótica deve, portanto, ir além da investigação dos sinais enquanto meios de comunicação ou códigos a serem decifrados. Deve, ao contrário, considerar tais sinais como formas de pensamento, idiomas a serem interpretados. Entendendo, portanto, que a multiplicidade da expressão artística resulta da multiplicidade de concepções que as pessoas têm de como as coisas são e como elas funcionam. Geertz, então, propõe uma teoria semiótica da arte que deve conferir um novo diagnóstico, uma nova proposição científica capaz de compreender o sentido que as coisas possuem na vida concreta. E aqueles que se propuserem ir por este caminho devem ser treinados em significação, para que o tratamento seja feito com ideias de seres humanos reais, não com sinais tomados como sintomas localizados em um mundo fictício de dualidades, equivalências e paralelos.

É interessante observar, portanto, que tanto Geertz quanto Gell basearam-se nos estudos semióticos para a constituição de suas análises. O diferencial é que o segundo emprega apenas determinados aspectos desse campo (principalmente no que diz respeito à concepção de índice e de abdução), ultrapassando-o. A razão pela qual Gell (2018 [1998], p. 42 e 43) adota tais terminologias, dos “índices” e das “abduções”, diz respeito à inevitabilidade de certo caráter semiótico da arte e, por conseguinte, à utilidade dos termos nessa conjuntura. Evidente que, a partir de suas ressalvas, tal semiose não implica que a arte visual ou as formas de semiose sejam “como uma linguagem”, como é o caso de Geertz. Mas, aponta Gell, muitas vezes os cientistas falam sobre seus dados

como se “significassem” algo, permitindo, com isso, inferências que são abduções. E, para Gell (Ibidem, p. 43), a utilidade do conceito de abdução está exatamente “nisso”, em permitir: a. “designar uma classe de inferências semióticas que são, por definição, totalmente distintas das inferências semióticas que mobilizamos na compreensão da linguagem, cuja compreensão ‘literal’ diz respeito à observação de convenções semióticas”; b. “traçar os contornos da semiótica linguística, de modo que não mais nos sintamos tentados a aplicar modelos linguísticos onde eles não são aplicáveis, nem deixemos de ter a liberdade de postular inferências não linguísticas”.

Além disso, Gell se diferencia da semiótica peirciana ao propor que a situação da “arte” (visual) envolve a presença de tipos específicos de índices a partir do qual abduções (de diferentes espécies) possam ser feitas (GELL, 2018 [1998], p. 44). Isto é, não se estende a quaisquer tipos de índices que possam desencadear abduções, mas àquela categoria de índices (os índices artefactuais) que desencadeia abduções de agência e, mais especificamente, de agência social.

Nesse sentido, o “problema” da perspectiva semiótica de Geertz, sob a ótica gelliana, diz respeito, mais uma vez, à ideia de “significado” e “significação”. Mas não do tipo levi Straussiano, ainda que relacionado à linguagem, pois para Geertz a ênfase recai no próprio termo, no próprio texto, na própria significação. Assim, antes de pressupor relações mecânicas baseadas na busca por similaridades fenomênicas (como Lévi-Strauss), para Geertz, o antropólogo deve desafiá-los significados, associações e conexões, buscando o entendimento de tais elementos como veículos e mediadores de significados.

Essa ênfase, segundo Gell (2006 [1999], p. 17 e 18), foi sintomática de uma época da antropologia (cujo apogeu se deu por volta dos anos 1980) e, através da qual, os objetos de arte poderiam ser tratados como textos. Pois, segundo tais autores (dentre eles, Geertz), os objetos de arte tinham uma existência física sólida como objetos e, ao mesmo tempo, compunham as experiências intersubjetivas. Assim, por não terem essa existência puramente física e objetiva e, portanto, não pertencerem à linguagem natural, os objetos de arte forneceriam um caminho mais legítimo para um tipo de significado mais fundamental, sem serem tão dependentes dos significados linguísticos e, por conseguinte, das características especiais dos códigos linguísticos (como é caso de Lévi-Strauss) e

sua “horrrível gramaticalidade”. O problema, afirma Gell, é que para essa abordagem, se deveria pressupor que os objetos de arte possuíssem significado, assim como os atos sociais envolvidos em sua produção e circulação e, para ele (como mencionei acima, quando tratei dos primeiros autores), o significado não pode ser entendido como uma propriedade essencial possuída por tais objetos. Gell, então, entende que uma abordagem centrada na ação seria mais *antropológica* que a abordagem semiótica de tipo geertziana, já que aquela estaria mais preocupada com o papel prático de mediação dos objetos de arte no processo social do que esta, que estaria preocupada com a interpretação dos objetos como se fossem textos¹¹⁰.

Descendentes diretos da antropologia interpretativa, os antropólogos críticos que abordaram o tema (CLIFFORD, 1981, 1988, 1998 [1994]; MARCUS e FISCHER, 1986; MARCUS e MYERS, 1995; MORPHY, 1994; MORPHY e ELLIOTT, 1997; MORPHY e PERKINS, 2006 etc.), também enfatizaram o papel da linguagem e do significado em suas “interpretações”, agora, “plurivocais”. Para entender essa defesa pela “plurivocalidade”, cabe lembrar que os antropólogos críticos ou pós-modernos, de forma geral, efetivaram uma crítica aos textos e análise cultural realizados pela antropologia. Eles questionavam e apontavam as falhas dos dispositivos através dos quais os etnógrafos, até então, haviam construído seus textos. Os textos, por sua vez, eram legitimados (seus dados) na experiência etnográfica da vivência de determinada cultura, mas que, ao mesmo tempo, também eram legitimados (sua análise) pela negação da experiência individual ou coletiva (daqueles que compõem as culturas estudadas), assumindo as descrições como totalizações factuais de tais culturas. Assim, a crítica também recaía ao distanciamento construído entre as culturas: dos antropólogos e daqueles que eram considerados “objetos” de estudo, impossibilitando um “verdadeiro” conhecimento sobre estes. O que requereria dos antropólogos uma postura reflexiva acerca dessa relação e, principalmente, acerca de si mesmos.

¹¹⁰ Em defesa de Geertz, Lagrou (2003, p. 99) afirma que, para este autor, os símbolos, e as artes enquanto sistemas simbólicos, agem tanto como modelos de ação quanto para a ação; ou seja, para ela, Geertz teria sido o primeiro a afirmar que símbolos não somente representam mas transformam o mundo, por serem não só “modelos de”, mas “modelos para”.

Nesse sentido, apontam, diferentemente de Geertz, que etnografia não deve servir à interpretação de uma cultura, mas deve ser plurivocal e polifônica, isto é, deve ser capaz de expressar as trocas entre vozes e perspectivas diversas.

Em última instância, as críticas desenvolvidas por tais autores implicavam numa mudança na própria ideia de cultura, conforme aponta Clifford (1986, p. 15) e reitera Caldeira (1988, p. 142): o princípio da produção textual dialógica “situa as interpretações culturais em diferentes contextos intercambiáveis e obriga os escritores a encontrar diversas maneiras de apresentar realidades, que são de fato negociadas, como inter-subjetivas, cheias de poder e incongruentes”, portanto, “cultura”, nesta visão, “é sempre algo relacional, uma inscrição de processos comunicativos que existem, historicamente, entre sujeitos em relações de poder”.

E, nesse mesmo sentido de “plurivocalidade”, alguns desses antropólogos críticos (e outros vinculados a eles pela antropologia cultural estadunidense, como Price) que se aventuram no tema, propuseram, como vimos, a ideia de uma categoria estética “transcultural”, isto é, existente, sob diferentes manifestações, nas mais variadas culturas..

Essas duas dimensões (linguístico-interpretativa e transcultural estética) são questionadas por Gell no primeiro capítulo de “Arte e agência...” (2018 [1998]), a partir da análise de um texto de Morphy (um desses antropólogos críticos que trataram do tema), servindo de fechamento para críticas reiteradamente feitas pelo autor aos mencionados aspectos.

Lembremos, então, que Gell concebe a linguagem como uma instituição singular (de base biológica), através da qual é possível “falar sobre objetos e atribuir ‘significados’ a eles, no sentido de ‘encontrar algo a dizer sobre eles’” (2009 [1998], p. 251). Todavia, não é porque é possível falar sobre eles, que os objetos das artes visuais fazem parte da linguagem ou constituem uma linguagem alternativa. Afinal, tais objetos ou não falam, ou sua fala se dá num código escrito. Do mesmo modo, para falar sobre eles, usa-se signos, mas eles próprios não são signos dotados de significados, ou se possuem “significados, então fazem parte da língua (isto é, são símbolos gráficos, não formando uma língua visual separada”. Em outras palavras, seja qual for a direção tomada, para Gell, objetos de arte não “significam” (à maneira dos signos linguísticos), pois apenas a linguagem é capaz de tal feito.

Ainda sobre esse aspecto, também devemos lembrar, que a crítica à ideia de uma “linguagem da arte” é recorrente em sua obra pela discordância do autor a respeito da noção de “significado simbólico”, isto é, da ideia de discutir a arte em termos de significados e símbolos, frequentemente considerados coexistentes à noção de “arte”. Gell prefere, como vimos, enfatizar as ideias de “agência, intenção, causação, resultado e transformação”, por entender a arte como um “sistema de ação” que implica e é implicado por diversos agenciamentos sendo, portanto, capaz de mudar o mundo e não meramente como algo que deva codificar “significados simbólicos” a respeito do mundo. E que, por isso, sua própria abordagem seria mais adequadamente *antropológica*.

A isso, Gell (2009 [1998], p. 250) também acrescenta a impossibilidade de reduzir as múltiplas respostas sociais e/ou emocionais aos artefatos que compõem a vida social e estão em constante transformação, a uma categoria estética transcultural. Pois, se isso fosse feito, a resposta estética poderia ser entendida como uma generalização oca, vazia, já que significaria igualar as respostas do “Outro etnográfico” às daquele que o estuda. Independente disso, Gell afirma que não é possível destacar entre os artefatos aqueles para os quais há respostas estéticas ou não.

Gell, então, recusa as duas dimensões da proposta de Morphy para uma definição do objeto artístico, entendendo que, uma *antropologia* da arte desenvolvida sob os termos por ele propostos, não necessitaria de um critério de definição independente e anterior à própria teoria. Isto é, o antropólogo não precisaria definir o objeto de arte de antemão, já que a natureza desse objeto dependeria e seria determinado em função da matriz de relações sociais no qual está inserido. Nesses termos, a definição é teórica e não possui uma “natureza intrínseca, independente do contexto relacional” e, de ponto de vista (adequadamente) *antropológico*, qualquer coisa poderia ser tratada como objeto de arte, inclusive pessoas vivas (GELL, 2009 [1998], p. 252).

Devemos também lembrar que Gell trata daquele tipo de índices potencialmente desencadeadores de abduções de agência social e, principalmente, daqueles índices que possuem interferência humana direta: os índices artefactuais. E mais, embora a agência do artefato normalmente seja atribuída a uma pessoa, o autor (GELL, 2018 [1998], p. 115) argumenta que deveríamos tentar tomar o índice em si e a partir de si mesmo. Assim, se a dificuldade dessa ação se situa

no “nosso ponto de vista natural”, por sermos pessoas, o exercício de concebê-los como pessoas ou pessoas parciais, pode ajudar. Isso significaria, lembremos, entender os índices não como meros mediadores de personitude, mas como possuidores de personitude intrinsecamente, entendendo personitude como “um resíduo cristalizado da performance e agência na forma de objeto, por meio da qual o acesso a outras pessoas pode ser obtido, e por meio da qual a agência delas pode se expressar” (GELL, 2018 [1998], p. 116). E, por isso, não há limites para os tipos de ação ou agência que podem ser mediadas pelas obras de arte.

Ao tomar os índices como pessoas e, por conseguinte, implicadas e capazes de estabelecer relações sociais, nada seria mais adequado que propor uma abordagem *propriamente* antropológica, isto é, uma antropologia social da arte, capaz de lidar com essas interações sociais. Do mesmo modo, **não faria sentido haver uma distinção entre arte e artefato** (como muitos de seus antecessores fizeram), pois, nessa lógica, toda obra de arte é artefactual (por ser constituída por e de personitude) e todo artefato é um índice. Do mesmo modo (e estendendo sua crítica a uma abordagem estético-visual), não seria coerente entender a arte como aquilo que é dotado de certo ideal estético (enquanto níveis determinados de beleza e/ou perfeição técnica) e detentor de fim em si mesmo e, por isso, impossível de ser alcançado pelos “primitivos” ou, simplesmente, como algo extraordinário de uso não-cotidiano; enquanto que artefato seria aquilo que teria alguma empregabilidade, seria “útil” de alguma forma e, portanto, “inferior” à arte. Para Gell, essa separação é inexistente, pois, como dito, todo índice é “útil”, na medida em que está implicado, implica e é composto de relações sociais, isto é, na medida em que sua natureza “é uma função da matriz sócio-relacional na qual está inserido” (GELL, 2018 [1998], p. 10).

Essa indiferenciação permitiu, dentre outras coisas, o **estudo do tema em diferentes contextos (em sociedades ocidentalizadas e não-ocidentalizadas)**. Pois, por um lado, o que era até então chamado de “antropologia da arte” não tratava de “arte” (em seu sentido de excelência), mas de uma ideia “menor” de arte (“artefato” ou “arte etnográfica”), que, por sua vez, era próprio das sociedades não-ocidentalizadas. Assim, a conceituação de arte enquanto índice do qual é possível abduzir agências sociais fundou um campo antropológico da arte no qual as sociedades ocidentalizadas, e seus índices (seja meu

lençol florido ou a réplica do Van Gogh na minha sala), também estão incluídos. Contribuindo para o, então, crescente movimento na antropologia em conceber que o “Outro” pode ser o “Mesmo”, isto é, que o objeto da antropologia poderia ser também encontrado “em casa”. Por outro lado, forneceu uma **concepção de “arte” aplicável, mais adequadamente, em contextos não-ocidentalizados, como as sociedades indígenas.**

Partindo de uma reflexão semelhante, Lagrou (2003, p. 100)¹¹¹ afirma que a grande vantagem da proposta de Gell está, justamente, na significativa ampliação da categoria de objetos que podem ser tratados a partir desta nova definição de “objetos de arte” e, por conseguinte, de uma antropologia da arte, que agora deve ser entendida como responsável pelo estudo das relações sociais na vizinhança de objetos que medeiam agência social. Um campo de estudos que, como postulado por Gell (1998, p. 7 apud LAGROU, 2003, p. 100), se funde sem problemas com a antropologia social das pessoas e seus corpos, ao tratar tais objetos como pessoas. Proposta que, comenta Lagrou (2003, p. 100 e 101), quando percebida comparativamente às cosmologias dos povos indígenas (melanésios, no caso de Gell e, ameríndios, no caso dela), é bastante pertinente.

Assim, ao se perceber, continua Lagrou (2003, p. 101) que o alargamento do conceito de pessoa está na base da teoria antropológica desde Mauss, os diferentes sentidos que a relação entre objetos e pessoas podem adquirir são, de fato, uma problemática legitimamente antropológica. A autora relembra que conceitos de pessoa podem ser unitários (como nas sociedades ocidentalizadas) ou múltiplos, como é o caso da pessoa melanésia explicitado na obra de Gell. A Melanésia, afirma Lagrou (2003, p. 101), foi a fonte de constituição do conceito de “dividual” de Strathern ou “pessoa distribuída” de Gell. Isto é, aquela ideia de “pessoa que se espalha pelos traços que deixa, pelas partes de si que distribui entre outras pessoas”. Mas, do mesmo modo, relembra Lagrou, para Gell existem “objetos distribuídos” e “mente estendida”, “que se espalha através de um grupo de objetos relacionados entre si como se fossem membros de uma mesma família”. E ela (2003, p. 101) conclui que, a relação entre objetos e pessoas

¹¹¹ Vale lembrar que Els Lagrou é uma antropóloga/etnóloga belga naturalizada brasileira, professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro e referência mundial em estudos sobre arte ameríndia brasileira, especialmente, a arte dos Kaxinawá (auto-denominados Huni Kuin).

como descrita no concernente ao caso da Melanésia, pode ser facilmente comparado – salvo, claro, suas respectivas particularidades – com o material amazônico¹¹², em geral (principalmente ao se tomar como referência a discussão da pessoa amazônica), e, Kaxinawá (povo *Pano* que ela estuda), em particular.

Afinal, para Lagrou (2003, p. 102), pensar sobre arte entre os ameríndios implica na reflexão sobre as noções de pessoa e corpo, pois os objetos, as pinturas e os corpos são temas interrelacionados no universo indígena: “a pintura é feita para aderir a corpos e objetos são feitos para completar a ação dos corpos”.

Não me adentrarei demasiadamente na etnografia feita por Lagrou, apenas tecerei brevemente algumas considerações feita pela autora a respeito da agência social dos objetos entre os Kaxinawá (Huni Kuin). Segundo a antropóloga, o rito de passagem é o ritual que mais agrega conceitos-chave sobre a fabricação dos corpos. Dentre tais corpos, o corpo da criança é considerado o mais importante artefato produzido entre os Kaxinawá. Nessa produção, estão envolvidos diversos outros objetos e adereços que ajudam na transformação da pessoa, assim como na cristalização de certas características e de futuras desempenhos/performances do corpo. Tais objetos (como o “banquinho” de iniciação) reúnem imaginários condensados que são acessados através da tradução e da exegese (o que se difere um pouco da abordagem gelliana) de cantos rituais do rito. A “vida dos objetos” deriva justamente do universo imaginativo que tais objetos podem reunir e invocar (LAGROU, 2003, p. 102).

Segundo a antropóloga (2003, p. 103), a natureza conceitual do banco ritual não surgiu nitidamente da observação de sua produção, de sua ornamentação ou de seu uso e circulação, como propusera Gell. Surgiu da tradução e exegese dos cantos que acompanhavam as ações ligadas ao objeto. Só então aí foi possível, continua, perceber o paralelismo entre a produção, decoração, maturação etc. do banco e do corpo das crianças (meninas e meninos) em processo de iniciação. Sendo, para ela (LAGROU, 2003, p. 103), impossível separar forma e sentido, sentido e ação: as pinturas e objetos tanto *expressam* quanto *agem* sob a realidade de modo específico e contextual.

¹¹² Principalmente ao tomarmos como referência a discussão da pessoa em sociedades indígenas brasileiras feita pelos antropólogos brasileiros Eduardo Viveiros de Castro e Roberto DaMatta e o antropólogo estadunidense Anthony Seeger (1979).

Enfatizando a contribuição gelliana para o trabalho de Lagrou (especialmente sobre a ideia de agência de objetos), acredito também ser possível ressaltar as descrições da autora feitas sobre o grafismo Kaxinawá. Para a autora, um aspecto a ser destacado no grafismo desse povo (como na arte decorativa de outros povos da Amazônia), é a relação dinâmica entre figura e fundo. Essa qualidade cinética da imagem que impossibilita o olho de escolher qual perspectiva adotar, mantendo-a (a imagem) em movimento, já havia sido mencionada por Gell em sua obra. Mas a questão que aqui importa entre os Kaxinawá é que

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. [...] 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'. (LAGROU, 2003, p. 104)

Não à toa, Lagrou (Ibidem, p. 104) relata que uma velha senhora Kaxinawá contou que “o desenho é a língua dos espíritos”.

Assim, a qualidade de agência pode ser observada entre os Kaxinawá tanto em adornos gráficos (pintados e tecidos nos seus objetos e corpos), como nos próprios artefatos de modo geral (como um banco ritual que é fabricado paralelamente à fabricação da criança). Afinal, para os Kaxinawá, “a arte é, como memória e conhecimento, incorporada e objetos não são senão extensões do corpo” (LAGROU, 2003, p. 105).

Outra autora que se refere a esses agenciamentos – mas o faz antes mesmo da publicação de Gell –, é a antropóloga brasileira Lucia Hussak van Velthem (2003 [1995]), que fez seu principal trabalho de campo entre os Wanyana. Para este povo *Karib*, a captura e domesticação dos predadores de seu universo se dá mediante a arte (como cestarias e afins) e, por isso, os motivos dos cestos descrevem seres sobrenaturais que estão ali presos, que foram ali capturados. Trata-se de um desenvolvimento de habilidades daqueles que constroem e da construção mesma de artefatos semelhantes aos seres prototípicos a que eles se referem, isto é, as pessoas constroem corpos de artefatos (e de pessoas), produzindo seres semelhantes (em suas principais características e em termos de suas capacidades agentivas) aos seres prototípicos. Tais corpos

de artefatos guardam parte da potência desses seres. Outro ponto importante e que foi apontado por Lagrou (2003, p. 2014) sobre o trabalho de Van Velthem, é que, entre os Wayana, os artefatos possuem tempo e ritmo de vida similares aos de uma pessoa: isto é, podem descansar (nas pilastras das casas) e morrer (ao perderem seu *telos*). De maneira semelhante a Gell (ainda que não adote o mesmo repertório teórico desenvolvido pelo antropólogo inglês), na etnografia de Van Velthem, os artefatos Wayana aparecem com capacidade agentiva plena e não como seres cuja agência lhes é transferida provisoriamente pelos humanos e posteriormente “retirada”, como um “faz de conta”.

Sobre essa “anterioridade”, reforço que a proposta de Gell toma como base um assunto tradicional da antropologia, isto é, a relação entre pessoas e objetos tratados “como se” fossem pessoas (no caso, Gell toma isso não “como se”...) e o faz, principalmente, em se tratando do contexto melanésio. Por isso, não é de se estranhar que certa ideia de agenciamento (ainda que não recebesse esse nome) já houvesse sido tratada anteriormente e houvesse casos similares em outros contextos. A originalidade de Gell, a meu ver, está tanto em afirmar as coisas como possuidoras de personitude (não apenas “como se fossem pessoas”), quanto em reunir essas informações sob um eixo metodológico-operacional aberto.

Outro exemplo de alguém que tomou a abordagem gelliana como base, é o antropólogo brasileiro Aristóteles Barcelos Neto (2004) que, por sua vez, realiza sua etnografia entre os Wauja, povo *Aruak* do Alto Xingu. A justificativa pela escolha desse referencial teórico-metodológico é descrita logo no início de sua obra:

deve-se ao fato dela oferecer maiores possibilidades de explicar a categoria *apapaatai* do que teorias do simbolismo. A perspectiva ‘simbólica’ dos estudos antropológicos da arte procura saber o que a arte pode ‘dizer’ sobre alguma coisa. Não digo que a arte não se presta a ‘dizer’ isso ou aquilo sobre a ‘cultura’ e a ‘sociedade’, mas não é essa a opção teórica que persigo aqui. O problema social e cultural que os *apapaatai* impõem é antes o da sua condição de *sujeito* – é sobre o que eles *fazem* ou são capazes de *fazer* ou sobre o que se é capaz de fazer *para* e *com* eles que os Wauja se colocam a pensar – do que sua condição de símbolo (BARCELOS NETO, 2004, p. 18).

Aplicando os princípios da “teoria da capacidade agentiva” do objeto de arte de Gell (descritos no capítulo anterior), Barcelos Neto (2004, p. 22) dá ênfase ao estatuto ontológico da arte desse povo, isto é, o local que a arte ocupa

– e como passa a ser um agente social – no processo de adoecimento, cura e festejar no contexto relacional que envolvem agências humanas e não-humanas (os *apapaatai*). Os *apapaatai* são seres-espíritos, principais causadores de doenças, mas também – quando festejados em processos ritualísticos que envolvem máscaras, por exemplo – seres de cura e proteção. Como bem resume Silva (2008, p. 95 e 96) sobre a obra de Barcelos Neto e os *apapaatai*:

O objetivo da etnografia wauja é reconstruir os processos envolvidos na passagem da doença ao ritual, sendo o xamanismo pivô desse movimento, ao qual se somam outros movimentos que constituem um e tenso ciclo de transformações sociocosmológicas, manipulações das diferenças e modos de relacionamentos com estas (Barcelos Neto, 2004: 23). A construção lógica da tese busca acompanhar a estrutura seqüencial de ações que os Wauja caracterizam por *passear* (com), *trazer* e *fazer apapaatai*, seres prototípicos da alteridade [...]. *Passear com apapaatai* significa sofrer de um adoecimento causado pelo deslocamento da alma do doente para o mundo dos *apapaatai*. A alma do doente é fracionada, o que permite que ela seja raptada (distribuída) por uma diversidade considerável de *apapaatai*. A ação de *trazer apapaatai* compete ao xamã visionário (*yakapá*), cujo papel é descobrir com quais *apapaatai* estão a(s) alma(s) do doente, a partir de uma terapêutica para recuperar e devolver a alma ao doente. No ritual, parentes consangüíneos e/ou afins do doente são convocados a incorporar os *apapaatai*. Esses parentes assumem o *status* de *kawoká-mona*, ou seja, de indivíduos que “apresentarão” ritualmente os *apapaatai* para o doente. A terapêutica se completa quando os *kawoká-mona* fazem os *apapaatai*, ou seja, os parentes se transformam em *apapaatai* em rituais e situações subseqüentes, através da cosmética, da música e da dança. Os *kawoká-mona* fabricam máscaras e/ou aerofones rituais, sobre os quais o doente (ou ex-doente) assume a posição de *nakai wekeho*, “dono do ritual”, aquele que custeia a fabricação dos *apapaatai* e que deles cuida e alimenta. O ritual de *apapaatai* é mais que um meio de curar, pois apresenta também implicações sociológicas através dos diversos eventos subseqüentes à festa em si. Um “dono ritual” pode chegar a manter o ritual por anos a fio [...]. Há duas categorias sociais permanentes e fundamentais para a manutenção do ritual: os *kawoká-mona* e o *nakai wekeho*. Das articulações destas duas categorias resulta uma série de serviços e de produtos, que correspondem à uma extensão da potência agentiva dos *apapaatai* para domínios das alianças econômicas e políticas entre os *kawoká-mona*, os *nakai wekeho* e o restante da comunidade.

Pode-se dizer, então, que as máscaras encarnam os *apapaatai*, isto é, são uma das formas corpóreas desses seres e não meras representações, são as “roupas” e instrumentos através das quais esses seres tornam-se presentes no mundo. Sendo corpos dos *apapaatai*, são detentoras de sua capacidade agentiva e, portanto, não podem ser consideradas artefatos meramente acionados para representá-los (num “faz de conta” simbólico) que perderiam sua capacidade agentiva ao fim do ritual, mas são potentes em si mesmas.

Em suma, a apreensão das experiências artísticas e estéticas nativas entre os Wauja se daria, segundo Barcelos Neto – que emprega a teoria da capacidade agentiva gelliana –, a partir da observação do modelo nativo constituído sobre as relações estabelecidas com seres-espíritos prototípicos via adoecimentos e rituais de “cura”, com implicações muito mais amplas em decorrência da complexidade de relações entre agenciamentos múltiplos.

Outra contribuição da abordagem gelliana é **o papel da sua “teoria do nexa da arte” (ou da “capacidade agentiva”) para um movimento paradigmático que se convencionou a chamar “virada ontológica”**. Ao entender que a “agência social” não pode ser definida em termos de atributos biológicos “básicos” (como coisas inanimadas *versus* pessoa encarnada), mas sim em termos relacionais, o que uma coisa é em si mesma passa a não importar, mas onde ela se encontra em uma teia de relações sociais. Portanto, ainda não seja possível afirmar que Gell tenha dado o primeiro passo para tal “virada” na antropologia (pois isso dificilmente seria localizável, como ele mesmo aponta ao falar sobre as relações entre pessoas e coisas na disciplina), certamente é um dos autores que possibilitaram e corroboraram para os estudos de outras ontologias na disciplina (como entendemos atualmente). Entretanto, **o que se constitui como uma de suas maiores contribuições, passará a ser uma de suas maiores limitações**¹¹³. Pois, ainda que conceba a capacidade agentiva das coisas, se-

¹¹³ Acho que agora é um bom momento para lembrar ao leitor que, este trabalho, não tem como objetivo apresentar críticas ao pensamento gelliano, apenas algumas de suas contribuições face às abordagens antecessoras e apenas indicações de algumas limitações que sirvam de referência para pesquisas futuras. Sobre críticas mais diretas à obra de Gell, sugiro dois textos de revisão: “Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio” de Lagrou (2003) e “Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens”, de Cesarino (2017), sobre os quais farei breves apontamentos. A primeira autora, faz uma crítica à ideia de sentido em Gell, embasando-se no comentário do antropólogo britânico Daniel Miller (1994) sobre a ideia de “sentido” e a crítica feita a Gell pelo antropólogo também britânico Robert Layton (2003). Segundo Lagrou (2003, p. 102), Miller (1994) teria demonstrado como é mais produtivo buscar a “*significance*” (valor) do objeto, ao invés de “*meaning*” (sentido simbólico) e, assim, continua Lagrou, Gell deve ter, na prática, intentando criticar apenas o segundo (apesar de aparentar o contrário), pois, seria impossível eliminar todo e qualquer sentido. O uso que Gell faz de “sentido” foi criticado por Layton, afirma Lagrou (2003, p. 100), para quem Gell teria “abusado” do uso do conceito peirciano de “índice”. Segundo Layton, tal abuso teria se dado pelo fato de o autor não almejado pensar ou falar em cultura ou quadros de referência que guiam a percepção, optando por chamar os objetos de arte por índices inseridos em redes de ação. Mas, para Layton, os índices só podem funcionar desta maneira por serem, de alguma forma, ícones que requerem certo tipo de interpretação contextualmente informada para que, por fim, possam desencadear a rede de interações que Gell se interessa. Cesarino, por sua vez, elenca críticas contemporâneas à publicação da obra Gell, assim como alternativas atuais à sua proposta. Sobre o primeiro ponto, Cesarino afirma (2017, p. 5), que muitas dessas críticas (como Layton e Morphy), estariam menos preocupadas em apontar problemas teóricos mais profundos, do que em demarcar diferença de base em relação ao programa de Gell (a ideia de estética, por exemplo) ou em estabelecer pequenos “ajustes de contas”. A única exceção, segundo Cesarino, seria as críticas apresentadas pelo antropólogo australiano James Leach (2007) em torno da ideia de abdução, para quem essa ideia evocaria uma demasiada centralidade no indivíduo e

gundo Gell (2018 [1998], p. 192), para elas se tornem “agentes sociais” no sentido requerido, é necessário que haja, de fato, pessoas humanas “no entorno” desses objetos inertes, pois eles não são *per se* pessoas biologicamente humanas. Em poucas palavras, para serem agentes sociais as coisas necessitam de personitude que é adquirida externamente a elas.

A “virada ontológica” (que, a meu entender, pode ser rastreada e se manifestar em diferentes áreas) é um movimento paradigmático no qual se questiona a centralidade do humano na vida social, assim como, a própria constituição do “social” (e outras questões...). Na antropologia, o movimento parte da crítica à tradicional dicotomia entre natureza e cultura, resultante das diversas análises fundamentadas etnograficamente, de cosmologias e modos de existência outros nos quais concebe-se a coexistência de múltiplas naturezas (humanos e não-humanos) que partilham de uma mesma cultura (cf. explicado por Viveiros de Castro, 2004). Assim, seres humanos não seriam o centro do mundo social e o mundo social (cf. explicado pelo pensador francês Bruno Latour, 2012 [2005]), por sua vez, não pode ser mais concebido como um domínio independente e reificado (cf. tradição durkheimiana), mas como uma rede de relações e conexões complexas entre humanos e não-humanos.

O movimento em questão é plural e heterogêneo, podendo ser localizado em seu “*corpus*” diversos autores (não necessariamente coniventes com tal “localização”), dentre os quais destaco, em linhas muitíssimo gerais, Latour (2012 [2005]), Descola (2014), Ingold (2012) e Viveiros de Castro (2004). O primeiro, por propor a simetria entre humanos e não-humanos e o questionamento da existência do “social” enquanto entidade autônoma e universal; o segundo, por

na habilidade técnica. Cesarino (2017, p. 6) também afirma que, embora Gell tenha delimitado um campo conceitual para a antropologia social da arte, diversos autores seguiram caminhos diferentes, como as “antropologias da imagem”. Caminho seguido, por exemplo, pela “antropologia da figuração” Descola (2010), pela “antropologia da memória” do antropólogo italiano Carlo Severi (2007) e pela homônima “antropologia das imagens” do historiador de arte alemão Hans Belting (2011 [2001]). Descola, fortemente influenciado por Gell (CESARINO, 2017, p. 7), propõe o estudo das variações dos modos de figuração em diferentes regimes ontológicos; Severi, intenta superar contradições advindas da separação entre a antropologia da arte e o estudo de tradições orais através de uma antropologia da memória que, segundo Cesarino, na realidade, é uma antropologia da imagem: por procurar imagens densas e, por isso, transmissíveis, dissemináveis e persistentes com o intuito de entender as operações cognitivas envolvidas nas práticas e técnicas que requerem ordenação e funcionamento de uma tradição particular; e, por fim, Belting, para quem o estudo das imagens deve estar atrelado às noções de imagem da cultura a qual faz parte e, para isso, a antropologia torna a compreensão da relação entre imagens, corpos e mídias mais complexo e pertinente. De todo o modo, Cesarino (2017, p. 7) afirma que essas “novas” aproximações ao tema permanecem: genéricas e sem embasamento etnográfico (no caso de Belting) ou, ainda que examinem operações cognitivas universais mediante fundamento etnográfico, não o fazem com base em uma conexão simétrica com outros critérios de pensamento (caso de Descola e Severi).

propor que a existência epistêmica de algo depende da existência ôntica desse mesmo algo: ou seja, se x e y vivem em mundos diferentes (com diferentes seres), é porque tais mundos estão organizados sob premissas ontológicas distintas; o terceiro, por propor a substituição do conceito de “objeto” por “coisa” e, conseqüentemente, a superação do modelo hilemórfico (matéria-forma) pela ideia de “malha”, para pensar o fluxo criativo entre as coisas; e, o quarto, por diferenciar que o perspectivismo é um multinaturalismo, enquanto o relativismo é um multiculturalismo. Considero pertinente citar tal diferenciação:

O perspectivismo não é um relativismo, mas um multinaturalismo. O relativismo cultural, um multiculturalismo, supõe uma diversidade de representações subjetivas e parciais, incidentes sobre uma natureza externa, una e total, indiferente à representação; os ameríndios propõem o oposto: uma unidade representativa ou fenomenológica puramente pronominal, aplicada indiferentemente sobre uma mesma diversidade real. Uma só “cultura”, múltiplas “naturezas”; epistemologia constante, ontologia variável – o perspectivismo é um multinaturalismo, pois uma perspectiva não é uma representação. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 239 e 240)

Independentemente de qual autor tomemos, parece que o movimento tem como principal característica uma “simetrização” e, para o que nos importa aqui, a superação da diferenciação entre humanos e não-humanos com base no reconhecimento, nos termos de Viveiros de Castro, de um “multinaturalismo”. Isto é, na superação da ideia de diversidade cultural (“multiculturalismo”) baseada em representações simbólicas – e, portanto, só existente em termos epistêmicos –, para o reconhecimento de diferentes realidades (ontologias), seus diferentes seres (ou atores, actantes, agentes etc.) e, só então, diferentes epistemologias.

E é nesse sentido que Latour (2012 [2005], p. 57) afirmara que, se a ideia dos antropólogos (dos cientistas sociais, de modo geral), é propor uma metafísica alternativa, precisam, antes, se engajar na fabricação de mundos daqueles que estudam, através, então, de uma metafísica aplicada, antidogmática e pluralista. Afinal,

Se a metafísica é a disciplina inspirada pela tradição filosófica que pretende definir o equipamento de base do mundo comum, então a metafísica aplicada é para onde leva as controvérsias sobre as entidades que nos fazem agir e que não cessam de povoar o mundo de novas forças e de contestar outras. Nossa questão se torna então: como explorar a metafísica dos atores? (LATOURE, 2012 [2005]).

Mas Viveiros de Castro (2009, p. 7 e 8) adverte que, imaginar uma nova antropologia do conceito, pressupõe a construção de um novo conceito de antropologia. Isto é, uma antropologia a partir da qual “a descrição das condições de autodeterminação ontológica dos coletivos estudados prevalece absolutamente sobre a redução do pensamento humano (e não-humano) a um dispositivo de reconhecimento: classificação, predicação, juízo, representação [...]”.

Como “solução”, Cesarino (2017, p. 8) – inspirado nas ideias de Gow (INGOLD, 1996) e Holbraad (2003) –, aponta que tal antropologia deve se concentrar em realizar “ontografias”. Isto é, levantamentos das condições de possibilidade de outros mundos e de seus conceitos, dentre os quais, aqueles conceitos envolvidos em suas formas expressivas. Cesarino (2017, p. 8) também comenta que diversos autores (como Latour), entendem que a antropologia tem se dedicado a essa tarefa de compreender outros mundos possíveis, assim como, os problemas de conexão e tradução decorrentes. Mas, afirma, falta um conhecimento mais acurado das teorias etnográficas¹¹⁴, de forma geral, para que, através delas, sejamos capazes de projetar conexões entre diferentes imaginações conceituais e suas respectivas formas de expressão. Pois, antes das “ontografias” ou, de certa “decolonização” da antropologia, “quem estaria, mais especificamente, contemplado em tal horizonte genérico anterior?": uma imagem espectral ou “um mundo potencialmente pensável para além de certo mecanismo narrativo?” (CESARINO, 2017, p. 9).

Especificamente sobre os estudos da cultura material, Cesarino considera pertinente a coletânea de artigos organizada pela antropóloga neozelandesa Amiria Henare, o antropólogo inglês Martin Holbraad e a antropóloga inglesa Sari Wastell, “*Thinking through things*” (2007), na qual se propõe a superação dos pressupostos tradicionais desse campo de estudo, através de uma aliança entre uma perspectiva ontológica e o estudo das “coisas” dos outros. O antropólogo brasileiro resume (2017, p. 9):

Em *Thinking through things*, Holbraad, Henare e Wastell (2007, p. 7) postulam ‘uma metodologia na qual as ‘coisas’ propriamente ditas podem impor uma pluralidade de ontologias’ ou, em outras palavras, ‘uma metodologia capaz de gerar uma multiplicidade de teorias’, e não exatamente a redução de determinado conjunto de fenômenos e/ou de formas expressivas às perspectivas de um axioma teórico previamente elaborado pelo analista. Partindo das reflexões de Wagner, Strathern

¹¹⁴ Lagrou (2003, p. 111) também reforça essa necessidade.

e Viveiros de Castro, os autores se alinham com um ‘construtivismo radical’ próximo daquele já proposto por Deleuze e Guattari, ou seja, uma tentativa de imaginar, por meio de um exercício heurístico, a aliança estabelecida entre coisas e conceitos ou, em outros termos, o abandono da distinção entre um regime de discurso variável e sua capacidade de determinar um estado de coisas fixo, as *things out there* a serem explicadas ou interpretadas por alguma posição teórica privilegiada (*Idem*, p. 13). Dessa forma, coisas (mas também outras formas expressivas) são ou supõem imediatamente uma conexão com determinados critérios especulativos correspondentes que indicam, assim, não apenas uma variação cultural ou epistemológica (variantes internas, portanto, até então perseguidas pela antropologia), mas também uma multiplicação propriamente referencial a ser perseguida pela imaginação etnográfica.

Para Cesarino (*Ibidem*, p. 9), que tem minha afinidade em suas colocações, as ideias apresentadas pelos autores acima – embasados em Wagner, Strathern, Viveiros de Castro etc. – não implicam no abandono do termo “arte”, tampouco na sua generalização a partir de um projeto teórico (tal qual Gell) ou a partir de compêndios comparativos feitos unilateralmente. A questão não está centralizada nesses pontos, mas no interesse em estabelecer um campo conectado através das diferenças entre diversos pressupostos, analogias e produções de sentido através do qual categorias como arte, imagem etc. possam ser revestidas de sentido; sendo, portanto, uma conexão comparativa e tradutória e não a seleção de um conjunto de eventos que satisfaçam um ponto de partida anterior.

Além disso, afirma Cesarino (2017, p. 10) a pergunta sobre a existência de correspondências do termo “arte” ou de conceitos similares em diferentes sociedades, não deveria ser pretexto para a busca. Pois, para ele – nitidamente inspirado na abordagem relacional de Strathern (2004 [1991]; 2013) –, a busca pelo campo acima descrito serve tanto para que “nossos pressupostos sobre objetos e imagens (e sua elaboração pela agência artística) consigam ganhar uma perspectiva distinta quando problematizados por outros pressupostos e produções possíveis de sentido”; quanto para a condução de uma “transformação do próprio conhecimento, produzida por uma forma de vínculo que ultrapassa as duas (ou mais) posições postas em relação”.

Mas como alcançar esse campo? Como construí-lo? Essas são questões levantadas pelo autor que, imediatamente, responde indicando a necessidade

de se produzir uma prática antropológica mais afinada com os dilemas da comparação apresentados por Viveiros de Castro (2004 apud CESARINO, 2017, p. 9 e 10):

[...] a comparabilidade direta não significa necessariamente tradutibilidade imediata, assim como a continuidade ontológica não implica em transparência epistemológica. Como podemos restaurar as analogias traçadas por povos amazônicos a partir dos termos de nossas analogias? O que acontece com as nossas comparações quando as comparamos com as comparações indígenas?

No mesmo sentido, cabe esclarecer que isso não implicaria na retomada da teoria de uma aliança direta entre linguagem e o mundo. Afinal, termos conceituais isolados não podem ser traduzidos diretamente por outros, argumenta Cesarino, pois tais termos implicam uma constelação de outros termos e pressupostos mediante os quais estabelecem seu sentido, além das conexões que estabelecem com aspectos sensoriais e performativos não cabíveis em categoriais da linguagem. Assim, tendo em vista que qualquer reflexão etnográfica implica no controle léxico-conceitual das partes postas em relação “de seus potenciais campos semânticos, de suas trajetórias e de suas variações pragmáticas”, além “da maneira como tais léxicos se relacionam com pessoas, de como se articulam em relações de socialidade e em produções de experiência”, faz-se necessário, afirma o autor (Idem, *ibidem*, p. 11), não se prender ao problema da tradução de entidades linguísticas, ainda que ele seja importante. O que importa realmente, elucida (Idem, *ibidem*, p. 12) é tratar de “outros acoplamentos entre pessoas, coisas e imagens irreduzíveis às categorias classificatórias produzidas por um regime de objetificação como o ocidental”, que os submete ao seu controle capturando-os reiteradamente por “diferentes” dinâmicas de discurso e controle.

A grande pergunta feita por Cesarino (2017, p. 12), direta ou indiretamente pelos autores acima e, aqui, estendida a mim e ao leitor, é como, então, “conectar outras formas de acoplamento e seus critérios de comparação aos nossos” (principalmente – pelo interesse deste trabalho – no que diz respeito às coisas)? Como alternativa, concordo – tal qual Cesarino – com a possibilidade que Strathern (2004 [1991])¹¹⁵ traz para a antropologia através da aplicação da metáfora do ciborgue: como aquele que se produz através do *hibridismo*, isto é, de uma

¹¹⁵ A partir da leitura do “Cyborg Manifesto” (1991 [1984]) da antropóloga estadunidense Donna Haraway.

corporalidade conectiva (porque híbrida) que é composta pela compatibilidade entre distintos atributos e capacidades, e não por um processo de individuação e posição comparativa privilegiada. Segundo Cesarino (2017, p. 13 e 14), essa proposição torna possível imaginar uma corporalidade que não implica ou não “se interessa” por cisões entre interior e exterior, mas com uma outra experiência que é produzida por acoplamentos e extensões entre complexidades transespecíficas (e aqui estendo às obras de arte ou coisas afins). Por isso, entende o antropólogo brasileiro, o desafio estaria na compatibilidade e não na comparabilidade, isto é, na construção de uma corporalidade híbrida entre configurações de mundo diversas e suas também diversas produções de sentido, sendo, portanto, “impraticável” pensar tais complexidades a partir de modelos teóricos comparativos e/ou teorias generalizantes. Assim, concordo que se deve sempre intentar pensar a “a vista a partir de um corpo, ao invés da vista a partir de cima”, como sugere Strathern ([1991] 2004, p. 32, tradução minha).

Por fim, Cesarino (2017, p. 13) propõe como resposta à sua pergunta (articulando as ideias de Strathern), que *não há respostas*. Pois, para ele:

O problema demanda, antes, um exercício perpétuo de pensamento, de variação ou de ensaio em torno das ramificações produzidas pelos acoplamentos de complexidades, cujos caminhos são ainda bastante desconhecidos pela etnologia. O conhecimento etnográfico seria, então, aquele que se produz a partir de um corpo, e não de um ponto de vista distanciado, superior ou privilegiado. Um corpo estabelecido na zona de interconexão entre imaginações distintas, mas não da projeção ou da pressuposição de uma totalidade. Trata-se, então, da capacidade de produzir uma zona de complexidade que pode ser motivada por formas distintas de expressão pela imagem, pela palavra ou pela materialidade. Essa produção seria então dependente do trabalho de ontografia, fundamental para que se estabeleça um vínculo imaginativo com outros regimes de conhecimento e de expressão. É isso que produzirá efeitos em um campo de reflexão que, talvez, não seja mais propriamente nosso ou dos outros, mas sim constituído pela conexão entre distintas capacidades.

Entendo, assim, que a dificuldade não está em afirmar a capacidade de agência de entidades não-humanas (pressupondo ou não pessoas humanas), o que já vem sendo discutido, sob esses termos, há pelo menos três décadas (e, indiretamente, desde o nascimento disciplinar da antropologia), mas no que dizer ou fazer depois disso. E há muitas (e nenhuma) respostas por aí (ainda bem!). Mas, independentemente de qual caminho se siga e “de qual Gell se adote”, é

irrefutável e insubstituível a importância da abordagem deste autor para as hodiernas discussões antropológicas, no geral, e para as discussões sobre as relações entre pessoas e coisas, em particular.

Considerações finais

Sempre gostei de estórias¹¹⁶... de contar, criar, ouvir. Sempre contei estórias para mim mesma. Tendo a acreditar, inclusive, que a vida seja composta pelas narrativas que repetimos para nós mesmos com certa frequência. E com este texto não poderia ser diferente, tentei construir uma narrativa que contasse para o leitor e para mim mesma, a partir de certas seleções (que compõem quaisquer estórias/histórias), um pouco do que entendi como os percursos tomados pela antropologia em suas relações com a arte (nas suas mais diversas manifestações). Principalmente, quis contar (e ouvir) sobre a ressonância de um autor específico nesse percurso: Alfred Gell. Daquilo que, para mim (e algumas outras pessoas), foram seus principais contributos e aquilo que, face à atual teoria antropológica, constitui sua mais evidente “limitação”.

Mas, por que intentar tal feito? Foi possível traçar esse caminho? E, mais, quais os principais empecilhos encontrados?

A escolha por contar-criar essa estória, para além do que já foi dito na Introdução, diz respeito, principalmente, à ideia de que só conseguimos ver certas coisas em retrospectiva. Ou, em termos gellianos (2018 [1998], p. 342), só fui capaz de perceber certas coisas durante o “processo cognitivo” de criação deste trabalho. Por exemplo, só pude selecionar aquilo que julguei como algumas das contribuições de Gell, após analisar os autores que o antecederam. O mesmo ocorre com aquilo que aqui chamei de sua “limitação”: só foi possível visualizá-la após tomar alguns dos atuais desenvolvimentos da teoria antropológica. Como o próprio Gell (2018 [1998], p. 347) menciona, sob inspiração husserliana: “o passado não apenas ‘submerge’ à medida que o presente avança; ele também muda de significado, ele pode ser avaliado segundo diferentes pontos de vista e estabelecer diferentes padrões de protensão de acordo com o modo como o presente se desenvolve”.

E essa possibilidade, de contar essa estória como um objeto temporal unificado, só se deu na medida em que tomei (“eu”, enquanto um sujeito cognitivo)

¹¹⁶ Optei por empregar o termo “estória”, ao invés de “história”, porque acredito que o primeiro tenha a capacidade de exprimir mais direta e assumidamente o caráter inventivo de se contar algo. Pois, ainda que “estória” seja o termo arcaico da língua portuguesa que se empregava, inclusive, para se tratar aproximadamente do que atualmente se concebe como “história”, “estória” é hodiernamente entendido como algo ficcional ou imaginário, isto é, como algo composto por características opostas a certa ideia de “realidade”. Entretanto, não considero que algo ficcional ou imaginário seja contrário ao real: pois a “realidade” histórica é, ela mesma, inventada através das seleções que fazemos.

a obra de Gell como ponto de partida temporal em relação às abordagens teórico-metodológicas que o “antecederam” e o “procederam”. Do mesmo modo, só foi possível, sob essa lógica, tomar a obra de Gell como um objeto temporal unificado (como sua “obra”), por ter selecionado “Arte e agência...” como ponto de partida no que diz respeito aos seus próprios trabalhos “anteriores”.

Por isso, o conjunto de trabalhos aqui selecionados e “estendidos no tempo”, não podem ser considerados (em termos gell-husserlianos), simplesmente como agregados de artefatos datáveis, mas uma entidade dinâmica e instável, transtemporal. Afinal, acontecimentos não possuem por si mesmo a condição de passado, presente e futuro simultaneamente, mas temporária e relativamente ao ponto de vista que se tem do acontecimento em um certo momento de um “agora” que muda sem parar.

Tal caráter dinâmico e instável também advém do modo como outros acontecimentos ou “índices de agência” que se manifestaram e se manifestam para além da minha consciência criativa (como as construções e interpretações dos outros autores), existem e circulam pelo mundo social externo, criando um “campo espaçotemporal interindicial” do qual só fui capaz, como visto, de perceber certas nuances.

Assim, quanto aos principais empecilhos encontrados, pode-se dizer que são derivados de três ordens: da natureza do trabalho, da natureza do tema e da natureza do objetivo proposto. Primeiro, o trabalho é um compêndio dissertativo e é, portanto, limitado pelo seu próprio caráter quanto ao tamanho, alcance e profundidade que pode ter; segundo, o tema escolhido (o campo da antropologia da arte) é amplíssimo e, assim, mais suscetível a ausências intencionais ou não; terceiro, fazer um levantamento de certas características de Gell face às teorias antecessoras possui, confesso, certo nível de ambição que, desde o início, sabe-se inalcançável em sua totalidade, mas, nem por isso, passível de abandono.

No transcorrer do trabalho percebi, também, outras possíveis abordagens ao tema que deixo aqui (juntamente com as possíveis falhas da pesquisa) como sugestões para investigações futuras. Por exemplo, não seria interessante contar-criar a “história” da antropologia sob o ângulo da ideia de agência? Isto é, das relações entre coisas e pessoas? Ou mesmo, o papel da agência das coisas na

“história” da disciplina? Afinal, como sugerido no primeiro capítulo, há certa coincidência biográfica no modo de encarar certos objetos e o próprio “nascimento” da ciência antropológica.

Além disso, também enxergo a necessidade (que, na minha perspectiva, nunca chegará a termo) de construir novas narrativas que possam incluir velhos-novos atores, velhos-novos objetos e agências (em suma, velhas-novas ontoepistemologias) que, em decorrência de um crescente – ainda que demasiadamente vagaroso – processo decolonial do saber acadêmico, estão, finalmente, sendo levados em consideração. Nas palavras de Cesarino (2017), a produção de uma zona de interconexões (não mais “nossa” ou dos “outros”) entre imaginações distintas advinda de outros acoplamentos entre pessoas, coisas e imagens, em diálogo. Um trabalho dependente, portanto, do que se tem chamado de “ontografias”, mediante a qual se realize tal vínculo imaginativo entre diversos regimes de conhecimento e expressão.

Por fim, partindo do pressuposto de que, para além dos objetos teóricos, o principal objetivo prático desta pesquisa foi construir, limitadamente, certa história sobre o papel de Gell para o campo da antropologia da arte, entendo que se este trabalho for usado como aporte ou mapa de possibilidades para pessoas interessadas em percorrer esses caminhos, terá cumprido sua finalidade.

Referências

ALMEIDA, K.M.P. de. Distinção e transcendência: a estética sociológica de Pierre Bourdieu. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 155-168, 1997.

_____. Por uma semântica profunda: arte, cultura e história no pensamento de Franz Boas. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 4, n.2, pp 7-34, 1998.

_____. **O estilo gráfico Shipibo**: arte e estética na Amazônia Peruana. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRJ. Rio de Janeiro (RJ), 2000.

BARCELOS NETO, A. **Apapaatai**: rituais de máscaras no Alto Xingu. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP. 309p. São Paulo (SP), 2004.

_____. **Com os índios Wauja**: objectos e personagens de uma colecção amazônica. Portugal: Museu Nacional de Etnologia, 2004.

BELTING, H. **An Anthropology of images**. Princeton, Princeton University Press. 2011 [2001]

BOAS, F. As limitações do método comparativo da antropologia. In: CASTRO, C. (org.). **Antropologia cultural**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004. [1896]

_____. Os objetivos da pesquisa antropológica. In: CASTRO, C. (org.). **Antropologia cultural**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2004. [1932]

_____. **Arte primitiva**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014 [1927].

BORN, G. Music: ontology, agency and creativity. In: CHUA, L; ELLIOTT, M. (eds.). **Distributed objects**: meaning and mattering after Alfred Gell. London/New York: Berghahn Books, 2013. pp. 130-154.

CALDEIRA, T. P. do R. A presença do autor e a pós-modernidade. **Novos Estudos do CEBRAPA**, n. 21, jul. de 1988.

CHARBONNIER, Georges. **Arte, linguagem, etnologia**: entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Campinas, São Paulo: 1989 [1961].

CESARINO, P. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: relações entre pessoas, coisas e imagens. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 32, n. 93, fevereiro/2017.

CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (orgs.). **Writing cultures**: the poetics and the politics of ethnography, Berkeley: University of California Press, 1986.

CLIFFORD, J. On ethnographic surrealism. **Comparative Studies in Society and History**, v. 23, no. 4, pp.539-564, Oct., 1981. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/178393?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: out. de 2019.

CLIFFORD, J. On ethnographic authority. **Representations**, no. 2, Spring, pp. 118-146, 1983. Disponível em: <

https://is.muni.cz/el/1423/jaro2011/SOC310/rd/tsp/James_Clifford__1983__On_Ethnographic_Authority_in_Representations_2_118-146.pdf>. Acesso em: out. de 2019.

CLIFFORD, J. **The predicament of culture: Twentieth-Century Ethnography; Literature and Arte**. Cambridge MA: Harvard University Press, 1988.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Organizado por José Reginaldo Gonçalves. 2ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002 [1994].

CHOAY, F. **As questões do património: antologia para um combate**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2011.

COOTE, J. Marvels of everyday vision: the anthropology of aesthetics and the cattle-keeping Nilotes. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (orgs.) **Anthropology, art and aesthetics**. Oxford: Clarendon Press, 1992.

CROCE, B. **Breviário de estética e Aesthécia in nuce**. São Paulo: Editora Ática, 2001 [1914].

DESCOLA, P. Claude Lévi-Strauss por Philippe Descola. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 23, p. 183-192, 2009.

_____. L'envers du visible: ontologie et iconologie. In: TAYLOR, A-C.; DUFRÊNE, Th. (eds.), **Cannibalismes disciplinaires: quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent**. Paris, Musée du quai Branly/INHA, pp. 25-37, 2010.

_____. The difficult art of composing worlds (and of replying to objections). **HAU: Journal of Ethnographic Theory**, v. 4, n. 3, pp. 431-444, 2014.

DIAS, J. A. B. F. Arte e antropologia no século XX: modos de relação. **Etnográfica**, v. V, n. 1, 2001, p. 103-129.

Escultura do deus A'a. Disponível em: < <http://www.ancientpages.com/2016/04/09/pacific-god-aa-fascinating-polynesian-sculpture/>>. Acesso em: nov. de 2019.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2000 [1966].

DURHAM, E. Malinowski: Introdução. In: MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné**. São Paulo: Abril, 1978 [1922].

FISCHER, Michael M. J. Da antropologia interpretativa à antropologia crítica. **Anuário Antropológico**, v. 8, n. 1, 55-72, 1984.

FRAZER, J. G. **O ramo de ouro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982. [primeira versão, 1890 / versão com 13 volumes, 1915 / versão condensada, 1922]

GEERTZ, C. "Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico". In: _____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. Petrópolis: Vozes, 1997 [1973]. pp. 85-107.

_____. A arte como um sistema cultural. In:_____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 7ed. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1997 [1976]. pp. 142-181

GELL, A. **Metamorphosis of Cassowaries**: Umeda society, language and ritual. London: Athlone, 1975.

_____. The Market Wheel: symbolic aspects of an Indian Tribal Market. In: GELL, A. **The Art of Anthropology: essays and diagrams**. HIRSCH, E. (ed.). Oxford/New York: Berg Publishers, 2006 [1999/1982]. pp. 107-135

_____. Style and meaning in Umeda dance. In: GELL, A. **The Art of Anthropology: essays and diagrams**. HIRSCH, E. (ed.). Oxford/New York: Berg Publishers, 2006 [1999/1985]. pp. 136-158

_____. The technology of enchantment and enchantment of technology. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (eds). **Anthropology, Art and Aesthetics**. Oxford: Clarendon Press, 1992. pp. 40-63

_____. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Concinnitas**, ano 6, v.8, n.1, p. 41-63, 2005 [1992].

_____. **Wrapping in images**: tattooing in Polinesia. Oxford: Clarendon Press, 1993.

_____. Strathernograms, or, the semiotics of mixed metaphors. In: GELL, A. **The art of Anthropology: essays and diagrams**. HIRSCH, E. (ed.). Oxford/New York: Berg Publishers, 2006 [1999/1995]. pp. 29-75

_____. On Coote's "Marvels of everyday vision". **Social Analysis: The International Journal of Anthropology**, no. 38, Too Many Things: a Critique of the Anthropology of Aesthetics, Sept., pp. 18-31, 1995.

_____. Vogel's net: traps as artworks and artworks as traps. **Journal of Material Culture**, v. 1, n. 1, pp. 15-38. 1996

_____. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Artes e Ensaios**: Revista do Programa de Artes Visuais, Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001 [1996].

_____. Exalting the king and obstructing the state: a political interpretation of royal ritual in Bastar District, Central Índia. In: GELL, A. **The art of Anthropology: essays and diagrams**. HIRSCH, E. (ed.). Oxford/New York: Berg Publishers, 2006 [1999/1996-7]. pp. 259-282

_____. **Art and agency**: an anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

_____. Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte. **Revista Poiésis**, n. 14, pp. 245-261, 2009 [1998].

_____. **Arte e agência**: uma teoria antropológica. São Paulo: Ubu Editora, 2018 [1998].

_____. **The art of Anthropology: essays and diagrams**. HIRSCH, E. (ed.). Oxford/New York: Berg Publishers, 2006 [1999].

GOMBRICH, E. **The sense of order: a study in the Psychology of Decorative Art.** London: Phaidon, 1984 [1979].

HARAWAY, D. A Cyborg Manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late Twentieth Century. In: _____. **Simians, Cyborgs, and Women: the reinvention of nature,** New York, Routledge, 1991 [1984].

HIRSCH, E. Alfred Gell (1945-1997). **American Anthropologist**, v. 101, n. 1, pp. 152-155, Mar., 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/683348?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: agosto 2019.

HOLBRAAD, M. Estimando a necessidade: os oráculos de Ifá e a verdade em Havana. **Mana**, Estudos de Antropologia Social, v. 9, n. 2, pp. 39-77, 2003.

HOLBRAAD, M; HENARE, A.; WATELL, S. **Thinking through things: theorising artefacts ethnographically.** Londres: Routledge, 2007.

INGOLD, T. (ed.). Aesthetics is a cross-cultural category. In: _____. **Key Debates in anthropology.** Londres/Nova York: Routledge, 1996. pp. 201-236

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun., 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S0104-71832012000100002> . Acesso em: nov. de 2019.

LAGROU, E. Prefácio à edição brasileira. In: PRICE, Sally. **A arte primitiva em centros civilizados.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. pp. 9-13.

_____. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha**, Florianópolis, v.5, n.2, dez., 2003, pp. 93-113

_____. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre).** Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

_____. A arte do Outro no Surrealismo e hoje. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun., 2008.

_____. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação.** Belo Horizonte, MG: C/Arte, 2009.

_____. Podem os grafismos indígenas ser considerados quimeras abstratas? Uma reflexão sobre uma arte perspectivista. In: SEVERI, Carlos; LAGROU, Els. **Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. pp. 67-110.

_____. La figuración de lo invisible em Warburg y en las artes indígenas amazónicas. In: SAVKIC, Sanja; BAADER, Hannah (ed.). **Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente.** Berlim (Alemanha): H. Heenemann GmbH & Co. KG / Iberto-Amerikanisches Institut, 2019. pp. 303-327.

LATOURETTE, B. **Reagregando o social.** Salvador: EDUFBA, 2012 [2005].

LAYTON, R. Art and agency: a reassessment. **Journal of The Royal Anthropological Institute** (N.S.), v. 9, pp. 447-464, 2003.

LEACH, J. Differentiation and encompassment: a critique of Alfred Gell's theory of the abduction of creativity. In: HOLBRAAD, M; HENARE, A; WASTELL, S. (eds.), **Thinking through things**, Londres, Routledge, pp. 167-189, 2007.

LÉVI-STRAUSS, C. Picasso et le cubism. **Documents**, Paris, pp. 139-140, 1929-1930 [assinado com o pseudônimo Georges Monnet]

_____. O cubismo e a vida cotidiana. São Paulo, **Revista do Arquivo Municipal**, v. 18, pp. 242-245, 1935;

_____. Comunicação do prof. Cláude Lévi-Strauss: algumas bonecas karajá. **Boletim da Sociedade de Etnografia e Folclore**, São Paulo, ano 1, n. 2, pp. 4-5, 1 nov., 1937.

_____. **Indian cosmetics**. VVV, New York, pp. 33-35, 1942-1944.

_____. The art of Northwest Coast at the American Museum of Natural History. **Gazette des Beaux-Arts**, New York, v. 24, pp. 175-182, 1943.

_____. Le dédoublement de la représentation dans les artes de l'Asie et de l'Amérique. **Reinassance**, New York, v. 2-3, pp. 168-186, 1944-1945.

_____. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1982 [1949].

_____. Sur certains objets de poterie d'usage douteux provenant de la Syrie et de l'Inde. **Syria**, Paris, v. 27, pp. 1-4. 1950.

_____. O desdobramento da representação nas artes da Ásia e das Américas [1944-45]. In:_____. **Antropologia estrutural**. São Paulo, Cosac Naify, 2012 [1958]. pp. 261-291.

_____. A serpente do corpo repleto de peixes [1948]. In:_____. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2012 [1958]. pp. 293-296.

_____. Raça e cultura [1952]. In:_____. **Antropologia estrutural dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1976 [1973]. pp. 328-366

_____. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996 [1955].

_____. **O pensamento selvagem**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1989 [1962].

_____. Hommage à Alfred Métraux. **L'Homme**, Paris, v. IV, n. 2, pp. 5-8, mai./auôt. 1964.

_____. The woven forms and the textile arts of Sheila Hicks. In: Woven forms and textile arts (catálogo). Palm Sprins, **Palm Sprinks Desert Museum**, 12 dec. to 2 jan. 1972.

_____. Mythe et musique. Magazine Littéraire, Paris, n. 331, pp. 41-45, juin. 1993 [1979a].

_____. **A via das máscaras**. Lisboa, Portugal: Presença, 1981 [1979b].

_____. Une peintre meditative. In: _____. **Le regard éloigné**. Paris, França: Plon, 1983.

_____. Orsay: a moldura e as obras. **Novos Estudos**, São Paulo, n.20, mar., 1988 [1987].

_____. Posface. In: AUGÉ, Marc (org.). **Territoires de la mémoire**: les collections du patrimoine ethnologique dans les écomusées (catálogo). Salin-les-Bains: Ed. de l'Abaton / Société Présence du Livre / Fédération des Écomusées et des Musées de Société, pp. 115-120, 1992.

_____. **Olhar escutar ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1993].

_____. L'origine de couleur des oiseaux. In: FONDATION CARTIER POR L'ART CONTEMPORAIN. Comme une Oiseau (catálogo). Paris, Gallimard / Elcta. pp. 23-41, 1996.

LICHTENSTEIN, J. O mito da pintura. In: _____ (org.). **A pintura**: textos essenciais. Volume 1. São Paulo: Editora 34, 2004. pp. 9-24

LOTIERZO, T. Significação e emoção estética: Lévi-Strauss e um olhar antropológico sobre a arte. **Cadernos de Arte e Antropologia**, n. 2, pp. 109-127, 2013. Disponível em: < <https://journals.openedition.org/cadernosaa/471> >. Acesso em: ago. 2019.

_____. **Contornos do (in)visível**: a redenção de Cam, racismo e estética na pintura brasileira do último Oitocentos. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da USP. São Paulo (SP), 2013.

_____. **Contornos do (In)visível**: racismo e estética na pintura brasileira (1852-1936). São Paulo: Edusp, 2017.

MACFARLANE, A. Alfred Gell (1945-1997). **Proceedings of the British Academy**, v. 120, pp. 123-147, 2003. Disponível em: <<https://www.therai.org.uk/archives-and-manuscripts/obituaries/alfred-gell>>. Acesso em agosto 2019.

MALINOWSKI, B. **Argonauts of Western Pacific**: na account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea. London: George Routledge & Sons Ltd. New York: E. P. Dutton & Co., 1922.

_____. **Argonautas do pacífico ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné. São Paulo: Abril, 1978 [1922].

_____. **Coral gardens and their magic**: a study of the methods of tilling the soil and of agricultural rites in the Trobriand Islands. London: George Allen & Unwin Ltd., 2 vols., 1935.

MAGNANI, J.G.C. Bronislaw Malinowski (1884-1942). In: ROCHA, E; FRID, M. (orgs.). **Os antropólogos**: de Edward Tylor a Pierre Clastres. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

MARCUS, G.; FISCHER, M. **Anthropology as a cultural critique**: an experimental moment in the Human Sciences. Chicago, The University of Chicago Press, 1986.

MARCUS, G.; MYERS, F. (orgs.). **The traffic in culture**: refiguring Art and Anthropology. Berkeley: University of California Press, 1995.

MILLER, D. Artefacts and the meaning of things. In: INGOLD, T. (ed.). **Companion Encyclopedia of Anthropology**. Londres/Nova York: Routledge, 1994. pp. 396-419

MORPHY, H. The Anthropology of Art. In: INGOLD, T. (ed.). **Companion Encyclopedia of Anthropology**. Londres/Nova York: Routledge, 1994. pp. 648-685

MORPHY, H.; ELLIOTT, D. **In place (out of time): Contemporary Art in Australia**. Oxford, Museum of Modern Art. 1997.

MORPHY, H; PERKINS, M. **The Anthropology of art: a reader**. Oxford, Blackwell, 2006.

MUDIMBE, V.-Y. “Discurso de poder e o conhecimento da alteridade”. In:_____, **A Invenção de África**. Edições Pedagogo. Mangualde, 2013 [1988]. pp. 15-33.

OLIVEIRA, R. P. de. Antropologia e filosofia: estética e experiência em Clifford Geertz e Walter Benjamin. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 209-234, junho, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100009&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: ago. 2019.

ORTNER, S. B. Teoria na antropologia desde os anos 60. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 2, p. 419-466, agosto, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132011000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: ago. 2019.

PASSETTI, D. V. **Lévi-Strauss, Antropologia e Arte: minúsculo – incomensurável**. São Paulo: Edusp/Educ, 2008.

PEIRANO, M. Edmund Leach (1910-1989). In: ROCHA, E; FRID, M. (orgs.). **Os antropólogos: de Edward Tylor a Pierre Clastres**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

PRICE, S. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2001 [1989].

RABINOW, P. Representations are social facts: modernity and post-modernity in anthropology. In: CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. (orgs.). **Writing cultures: the poetics and the politics of ethnography**, Berkeley: University of California Press, 1986.

REINALDIM, I. **Dja Guata Porã: curso de história da arte brasileira**. Aula 01. 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BqV-5F1dVtY&t=1s>>. Acesso em: abril de 2019.

RODRIGUES, J. C. Lévi-Strauss (1908-2009). In: ROCHA, E.; FRID, M. (orgs.). **Os antropólogos: de Edward Tylor a Pierre Clastres**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2015. pp. 167 – 180.

SAID, E. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 [1978].

SAHLINS, M. A doçura da tristeza ou a antropologia nativa da cosmologia ocidental. In:_____. **Cultura na prática**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004 [1996]. pp. 563-617

SEVERI, C. **Le principe de la chimère**. Paris, Rue d'Ulm/Musée du quai Branly, 2007.

_____. A ideia, a série e a forma: desafios da imagem no pensamento de Claude Lévi-Strauss. **Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 01.02, pp. 53-75, 2011.

SEEGER, A.; DA MATTA, R.; VIVEIROS DE CASTRO, E. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**, n. 32, Rio de Janeiro, maio de 1979. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/document/208111306/Anthony-Seeger-Roberto-da-Matta-Eduardo-Viveiros-de-Castro-A-Construcao-da-Pessoa-nas-Sociedades-Indigenas-pdf>>. Acesso em nov. de 2019.

SCHWARCZ, L. K. M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SILVA, M. I. C. da. **Cosmologia, perspectivismo e agência social na arte ameríndia: estudo de três casos etnográficos**. 2008. 179f. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFMG.

STRATHERN, M. **Fora de contexto: as ficções persuasivas da antropologia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013a [1987].

_____. **The gender of the gift**. Berkeley: University of California Press, 1988.

_____. **Partial connections**. Oxford, Altamira Press. 2004 [1991]

_____. Learning to see in Melanesia. Manchester, **HAU – Journal of Ethnographic Theory**, Masterclass Series, v. 2, 2013b.

THOMAS, N. Prefácio. In: GELL, A. **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu Editora, 2018 [1998]. pp. 9-18

TRAJANO FILHO, W. Que barulho é esse, o dos pós-modernos? **Anuário Antropológico**, v. 11, n. 1, 1987. Disponível em: < <http://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6380>>. Acesso em: ago. 2019.

TYLOR, E. B. **Primitive culture: researches into development of mythology, philosophy, religion, language, art and custom**. In two volumes. London: John Murray, Albemarle Street, 1871.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. **O belo é a fera: a estética da produção e da predação entre os Wayana**. Lisboa: Assírio&Alvim; Museu Nacional de Etnologia, 2003 [1995].

VIVEIROS DE CASTRO, E. Perspectivismo e multinaturalismo na América Indígena. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, sep. 2004. Disponível em: < <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqfnfp/article/view/197>>. Acesso em: out. de 2019.

_____. **Metafísicas canibais**. São Paulo: CosacNaify, 2009.

WAGNER, R. The fractal person. In: STRATHERN, M.; GODELIER, M. (orgs.). **Big men and great men: personifications of power in Melanesia**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.