

traduções

---

# Definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte

Alfred Gell\*

---

Nesse capítulo de *Art and agency: an anthropological theory*, Alfred Gell questiona o caráter antropológico de teorias sobre a arte que reivindicam esse atributo, e apresenta os pressupostos para a formulação de uma teoria que leve em conta efetivamente áreas de reflexão da Antropologia.

*antropologia da arte, agência, teoria antropológica*

A expressão “teoria antropológica da arte visual” provavelmente evoca uma teoria que lide com a produção de arte nas sociedades coloniais e pós-coloniais tipicamente estudadas pelos antropólogos, mais a chamada “arte primitiva” — agora normalmente denominada “arte etnográfica” — nos acervos dos museus. A expressão “teoria antropológica da arte” seria igual à “teoria da arte” aplicada à arte “antropológica”. Mas não é isso que tenho em mente. A arte das margens coloniais e pós-coloniais, na medida em que é “arte”, pode ser abordada através de qualquer uma das “teorias da arte” existentes, ou de todas elas, até onde essas abordagens são úteis. Os críticos, filósofos e estetas vêm trabalhando há muito tempo; as “teorias da arte” constituem um campo vasto e bem estabelecido. Aqueles cuja profissão é descrever e compreender a arte de Picasso e Brancusi podem escrever sobre as máscaras africanas enquanto “arte”, e de fato precisam fazê-lo por causa das relações fundamentais entre arte da África e a arte ocidental do século vinte. Não faria sentido desenvolver uma “teoria da arte” para a nossa própria arte e uma outra teoria, claramente diferente, para a arte daquelas culturas que por acaso, no passado, estiveram sob o domínio colonialista. Se as teorias da arte ocidentais (estéticas) se aplicam à “nossa” arte, então elas se aplicam à arte de todos, e devem ser utilizadas para tal.

Sally Price (1989) queixa-se com razão da essencialização e a consequente guetificação da chamada arte “primitiva”. Argumenta ela que essa arte merece ser avaliada pelos espectadores

---

\*Alfred Gell (1945-1997), antropólogo britânico, lecionou na London School of Economics and Political Science. Publicou os livros *Metamorphosis of the Cassowaries* (1975), *The Anthropology of Time* (1992) e *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia* (1993). *Art and Agency* foi finalizado um pouco antes de sua morte.

ocidentais de acordo com os mesmos padrões críticos que aplicamos à nossa própria arte. A arte das culturas não-ocidentais não é essencialmente diferente da nossa, na medida em que é produzida por artistas individuais, talentosos e imaginosos, que merecem o mesmo grau de reconhecimento que os artistas ocidentais, não devendo ser vistos nem como filhos da natureza “instintivos”, exprimindo espontaneamente seus impulsos primitivos, nem tampouco como expoentes subservientes de algum estilo “tribal” rígido. Como outros autores contemporâneos que escrevem sobre artes etnográficas (Coote 1992, 1996; Morphy 1994, 1996), Price acredita que cada cultura tem uma estética específica, e a tarefa da antropologia da arte é definir as características da estética inerente de cada cultura, de modo que as contribuições estéticas de artistas não-ocidentais específicos possam ser avaliadas corretamente, isto é, em relação a suas intenções estéticas culturalmente específicas. Eis o credo dessa autora:

O xis do problema, tal como o vejo, é que a apreciação da arte primitiva quase sempre é expressa em termos de uma escolha falaciosa: uma opção é deixar que o olho esteticamente discriminador seja nosso guia com base em algum conceito de beleza universal jamais definido. A outra é mergulhar em - material tribal - para descobrir a função utilitária ou ritualística dos objetos em questão. Essas duas rotas são geralmente encaradas como antagônicas e incompatíveis. [...] Eu proporia a possibilidade de uma terceira conceitualização situada mais ou menos entre esses dois extremos. [...] Ela requer a aceitação de dois princípios que ainda não são muito aceitos pelas pessoas cultas nas sociedades ocidentais.

— Um dos princípios é que o - olho - até mesmo do especialista mais dotado de talentos naturais não é nu, porém enxerga a arte através da lente de uma formação cultural ocidental.

— O segundo princípio é que muitos primitivos (incluídos tantos artistas quanto críticos) também são dotados de um - olho - discriminador - o qual também vê através de um dispositivo óptico que reflete sua própria formação cultural.

No referencial desses dois princípios, a contextualização antropológica representa não uma elaboração tediosa de costumes exóticos que competem com a verdadeira - experiência estética -, e sim um meio de expandir a experiência estética para além de nosso próprio campo de visão estreitamente limitado por nossa cultura. Tendo aceito as obras da arte primitiva como merecedoras de representação lado a lado com as obras dos artistas mais reputados das nossas próprias sociedades [...] nossa próxima tarefa é reconhecer a existência e a legitimidade dos referenciais estéticos dentro dos quais elas foram produzidas. (Price 1989:92-3)

Esta visão é perfeitamente coerente com a relação estreita entre história da arte e teoria da arte que vigora no Ocidente. Há uma analogia óbvia entre “estética específica de uma cultura” e “estética específica de um período”. Teóricos da arte como Baxendall (1972) demonstraram que a recepção da arte de períodos específicos na história da arte ocidental dependeu do

modo com a arte era “vista” no período, e que as “maneiras de ver” mudam ao longo do tempo. Para apreciar a arte de um período específico, devemos tentar redescobrir a “maneira de ver” que os artistas desse período implicitamente supunham que seu público utilizaria para apreciar suas obras. Uma das tarefas do historiador da arte é ajudar nesse processo, fornecendo o contexto histórico. A antropologia da arte, seria razoável concluir, tem um objetivo mais ou menos semelhante, embora seja a “maneira de ver” de um sistema cultural e não de um período histórico que tem de ser elucidado.

Não faço nenhuma objeção às sugestões de Price no que diz respeito a dar mais reconhecimento à arte e aos artistas não-ocidentais. De fato, a única objeção que uma pessoa bem-intencionada poderia levantar com relação a um determinado programa seria talvez a de alguns “especialistas”, os quais têm o prazer reacionário de imaginar que os produtores da “arte primitiva” colecionados por eles são selvagens, ainda recentemente moradores das árvores. Esses idiotas podem ser deixados de lado logo de saída.

Não obstante, não acho que a elucidação dos *sistemas estéticos não-ocidentais* constitua uma “antropologia” da arte. Em primeiro lugar, um tal programa é exclusivamente cultural, e não social. A antropologia, do meu ponto de vista, é uma disciplina das ciências sociais, e não uma das humanidades. Essa distinção, reconheço, é sutil, porém implica o fato de que a “antropologia da arte” focaliza o contexto social da produção, circulação e recepção da arte, e não a avaliação de obras de arte específicas, o que, a meu ver, é função do crítico. Talvez seja interessante saber, por exemplo, por que os Yoruba avaliam um entalhe como esteticamente superior a outro (R. F. Thompson 1973), mas isso não nos diz muito a respeito do porquê os Yoruba fazem entalhes. A presença de um grande número de entalhes, entalhadores e críticos de entalhes entre os Yoruba num determinado período é um fato social, cuja explicação não pertence ao domínio da estética indígena. Do mesmo modo, as nossas preferências estéticas não podem por si só dar conta da existência dos objetos que coletamos em museus e apreciamos esteticamente. 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. Essa produção e essa circulação têm de ser mantidas por certos processos sociais de natureza objetiva, que estão ligados a outros processos sociais (troca, política, religião, parentesco, etc.). Se não existissem, por exemplo, sociedades secretas como a Poro e a Sande na África Ocidental, não existiriam máscaras Poro e Sande. As máscaras Poro e Sande podem ser consideradas e avaliadas do

ponto de vista estético, por nós e pelo público de arte indígena, apenas por causa da presença de certas instituições sociais nessa região. Mesmo que reconheçêssemos a existência de algo semelhante a uma “estética” como traço do sistema ideacional de toda a cultura, estaríamos longe de possuímos uma teoria que pudesse dar conta da produção e circulação de objetos de arte específicos em meios sociais específicos. De fato, como já argumentei em outro lugar (Gell 1995), não estou de modo algum convencido de que toda “cultura” tem um componente de seu sistema ideacional comparável à nossa “estética”. Creio que o desejo de ver a arte de outras culturas esteticamente nos diz mais a respeito da nossa própria ideologia e a veneração quase religiosa de objetos de arte como talismãs estéticos, do que a respeito dessas outras culturas. O projeto de uma “estética indígena” está essencialmente voltado para o refinamento e a expansão das sensibilidades estéticas do público de arte ocidental, fornecendo o contexto cultural dentro do qual os objetos de arte não-ocidentais possam ser assimilados às categorias da apreciação de arte da estética ocidental. Não há nada de mau nisso, porém está longe de ser uma teoria antropológica da produção e da circulação da arte.

Se digo isso, é por motivos diferentes do fato de que eu possua ideias corretas ou incorretas a respeito da impossibilidade de se usar “estética” como um parâmetro universal para a descrição e comparação de culturas. Mesmo se — como supõem Price, Coote, Morphy e outros — todas as culturas têm uma “estética”, os relatos descritivos das estéticas de outras culturas não constituiriam uma teoria antropológica. As teorias que são nitidamente “antropológicas” têm certas características definidoras ausentes nesses relatos de esquemas de avaliação que, qualquer que seja a sua natureza, são apenas de interesse antropológico por desempenharem um papel dentro de processos sociais de interação, através dos quais são gerados e mantidos. A antropologia do direito, por exemplo, não é o estudo de princípios éticos e legais — os conceitos de certo e errado que têm as outras pessoas — e sim de disputas e sua resolução, no decorrer das quais os litigantes costumam apelar para tais princípios. Do mesmo modo, a antropologia da arte não pode ser o estudo dos princípios estéticos desta ou daquela cultura, e sim a mobilização de princípios estéticos (ou algo semelhante) no decorrer da interação social. A teoria estética da arte simplesmente não se assemelha, sob qualquer aspecto importante, a qualquer teoria antropológica referente a processos sociais. Ela se assemelha, sim, a teorias da arte ocidentais — o que precisamente ela é, sem dúvida, embora não mais



**Garrafão antropomórfico**

Objeto utilitário

Tlatilco, México

c. 1.200-800 d.c.

Bell, J. (2008). Uma nova história da arte. São Paulo: Martins Fontes.

aplicada à arte “ocidental”, e sim a uma arte exótica ou popular. Para desenvolver uma teoria da arte nitidamente antropológica, não basta “tomar emprestada” uma teoria da arte existente e aplicá-la a um novo objeto; é necessário desenvolver uma nova variante das *teorias antropológicas existentes* e aplicá-la à arte. Não estou tentando ser mais original do que os meus colegas que aplicaram teorias da arte existentes a objetos exóticos; estou apenas querendo ser não-original de uma maneira nova. As “teorias antropológicas existentes” não dizem respeito à arte; elas tratam de assuntos como parentesco, economia de subsistência, gênero, religião, e coisas semelhantes. Assim, o objetivo é criar uma teoria sobre a arte que seja antropológica porque se assemelha a essas outras teorias que podem tranquilamente ser caracterizadas como antropológicas. Naturalmente, essa estratégia imitativa depende muito do que se considere ser a antropologia, e de como se veja a diferença entre a antropologia e as disciplinas vizinhas.



Maria José

**Noivinha**

Escultura em Cerâmica

Origem: Serra Branca, BA

Fotografia: Luciano Vinhosa

O que constitui a característica definidora das “teorias antropológicas” enquanto classe, e que base tenho eu para afirmar que esquemas de codificação por avaliação estética não se enquadrariam nessa categoria? A meu ver, na medida em que a antropologia tem um objeto próprio, esse objeto são as “relações sociais” — relações entre participantes de sistemas sociais de diversos tipos. Reconheço que muitos antropólogos que seguem a tradição de Boas e Kroeber, inclusive Price, consideram que o objeto da antropologia é a “cultura”. O problema dessa formulação é que 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. A cultura não tem uma existência independentemente das suas manifestações nas interações sociais; e isso é verdade até mesmo quando simplesmente pedimos a alguém que “nos fale sobre a sua cultura” — nesse caso, a interação em questão é a que se dá entre o antropólogo que faz a pergunta e o informante (provavelmente um tanto perplexo).

O problema do programa da “estética indígena”, a meu ver, é que ele tende a reificar a “resposta estética”, independentemente do contexto social de suas manifestações (e que a antropologia boasiana de modo geral reifica a cultura). Na medida em que é possível existir uma teoria antropológica da “estética”, uma tal teoria tentaria explicar por que motivo os agentes sociais, em determinados contextos, respondem do modo como respondem a obras de arte específicas. Creio que se pode traçar uma distinção entre isso e uma outra tarefa, certamente meritória, porém essencialmente não antropológica: fornecer um “contexto” para a arte não-ocidental de tal modo que essa arte possa se tornar acessível a um público de arte ocidental. Porém, as respostas do “público” de arte indígena à arte indígena não se esgotam de modo algum com a enumeração daqueles contextos em que algo semelhante a um esquema avaliador estético é utilizado na “apreciação” da arte. Tais contextos podem ser raros ou mesmo inexistentes, e no entanto “o que nos parece arte” é assim mesmo produzido e entra em circulação.

Uma abordagem dos objetos de arte que seja puramente cultural, estética e “apreciativa” representa um beco sem saída para a antropologia. O que me interessa não é isso, e sim a possibilidade de formular uma “teoria da arte” que se encaixe naturalmente no contexto da antropologia, dada a premissa de que as teorias antropológicas são “reconhecíveis” inicialmente como teorias sobre as relações sociais, e não como outra coisa qualquer. A maneira mais simples de imaginar isso é supor que pudesse existir uma espécie de teoria antropológica em que as *pessoas* ou “agentes sociais” fossem, em certos contextos, substituídos por *objetos de arte*.

## O objeto de arte

Isso levanta de imediato a questão da definição de “objeto de arte”, e também, aliás, de “arte”. Howard Morphy (1994:648-85), numa análise recente do problema da “definição da arte” no contexto antropológico, examina e rejeita a indefinição institucional (ocidental) de arte, segundo a qual “arte” é tudo aquilo que é tratado como arte pelos membros do mundo da arte institucionalmente reconhecido (Danto 1964) — críticos, *marchands*, colecionadores, teóricos, etc. É compreensível: não existe “mundo da arte” em muitas das sociedades estudadas atualmente por antropólogos, e no entanto essas sociedades produzem obras algumas das quais são reconhecidas como “arte” pelo nosso “mundo da arte”. De acordo com a “teoria institucional da arte”, a maior parte da arte indígena só é “arte” (no sentido que damos à palavra “arte”) porque nós assim a consideramos, e não porque as pessoas que a fazem pensam assim. Aceitar a definição de arte dada pelo mundo da arte obriga o antropólogo a impor à arte das outras culturas um referencial de caráter abertamente metropolitano. Até certo ponto, isso é inevitável (a antropologia é uma atividade metropolitana, tal como a crítica de arte), mas Morphy, por motivos compreensíveis, não está inclinado a aceitar o veredicto do mundo de arte ocidental (que não tem informação antropológica) quanto à definição de “arte”, além das fronteiras físicas do Ocidente. Ele propõe, em vez disso, uma definição dualista: os objetos de arte são aqueles que “têm propriedades semânticas e/ou estéticas, usadas para fins de apresentação ou representação” (ibid:655), isto é, os objetos de arte ou são signos-veículos que transmitem “significados”, ou são objetos feitos com o fim de provocar uma resposta estética endossada pela cultura, ou então as duas coisas ao mesmo tempo.

A meu ver, essas duas condições para se atribuir o status de objeto de arte são questionáveis. Já manifestei minha opinião de que é impossível abstrair antropológicamente as “propriedades estéticas” dos processos sociais que cercam a concessão do status de “objeto de arte” em contextos sociais específicos. Assim, por exemplo, acho improvável que um guerreiro no campo de batalha sinta um interesse “estético” pelo desenho do escudo utilizado por um guerreiro inimigo; no entanto, foi para ser visto por esse guerreiro (e para assustá-lo) que o desenho foi posto ali. Se o escudo assemelha-se ao que aparece na folha de rosto desta obra (p.XXIV), é inquestionavelmente uma obra de arte do tipo que interessa aos antropólogos, mas suas propriedades estéticas (para nós) são totalmente irrelevantes para suas implicações

antropológicas. Antropologicamente, não se trata de um escudo “belo”, e sim de um escudo que provoca o medo. As incontáveis gradações de respostas sociais/emocionais aos artefatos (terror, desejo, admiração, fascínio, etc.) nos padrões da vida social em constante modificação não podem ser abrangidos pela categoria dos sentimentos estéticos, nem a ela reduzidos; se tal for feito, a resposta estética se tornará de tal modo generalizada que perderá todo e qualquer significado. O efeito da “estetização” da teoria da resposta é simplesmente o de igualar as respostas do Outro etnográfico, na medida do possível, às nossas. De fato, as respostas aos artefatos nunca são de tal modo a destacar, em meio ao espectro de artefatos existentes, aqueles que são abordados de modo “estético” e aqueles que não são.

Tampouco me agrada a ideia de que a obra de arte é reconhecível, em termos genéricos, na medida em que participa de um código “visual” para a comunicação de significados. Rejeito categoricamente a ideia de que qualquer coisa, salvo a própria linguagem, tem “significado” na acepção que se quer dar ao termo. A linguagem é uma instituição singular (com base biológica). Usando a linguagem, podemos falar sobre objetos e atribuir “significados” a eles no sentido de “encontrar algo a dizer sobre eles”, mas os objetos de arte visual não fazem parte da linguagem por esse motivo, e tampouco constituem uma linguagem alternativa. Os objetos de arte visual são objetos a respeito dos quais podemos falar, e o fazemos com frequência — mas eles próprios ou não falam, ou então seus proferimentos em linguagem natural se dão num código grafêmico. Falamos sobre objetos usando signos, mas os objetos de arte, salvo alguns casos especiais, não são eles próprios signos dotados de “significados”; e se têm significados, então *fazem parte da língua* (isto é, são símbolos gráficos), não formando uma língua “visual” separada. Vou retornar a essa questão periodicamente, pois minha polêmica contra a ideia de uma “linguagem da arte” tem muitos aspectos diferentes, os quais é melhor examinar separadamente. Por ora, contento-me em simplesmente avisar ao leitor que evitei a utilização do conceito de “significado simbólico” no decorrer de toda a presente obra. Essa minha recusa em discutir arte em termos de símbolos e significados pode causar alguma surpresa ocasionalmente, já que o domínio da “arte” e o do simbólico são considerados por muitos mais ou menos coextensivos. Dou ênfase não à comunicação simbólica, e sim à *agência, intenção, causação, resultado e transformação*. Encaro a arte como um sistema de ação cujo fim é mudar o mundo, e não codificar proposições simbólicas a respeito do mundo. A abordagem da arte centrada na “ação” é inerentemente mais antropológica do que a abordagem

semiótica alternativa, porque se preocupa com o papel prático de mediação que desempenham os objetos de arte no processo social, e não com a interpretação dos objetos “como se” eles fossem textos.

Tendo rejeitado os dois critérios de Morphy para discriminar a classe de “objetos de arte” para os fins da antropologia da arte, resta ainda, naturalmente, o problema de propor um critério para a atribuição do status de objeto de arte. Felizmente, porém, a teoria antropológica da arte não precisa fornecer um critério para o status de objeto de arte que seja independente da própria teoria. O antropólogo não é obrigado a definir o objeto de arte antecipadamente de modo a satisfazer os estetas, ou os filósofos, ou os historiadores da arte, ou quem quer que seja. A definição do objeto de arte que utilizo não é institucional, nem estética, nem semiótica; é uma definição *teórica*. O 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 (a ser apresentada adiante). Nada pode ser decidido antecipadamente a respeito da natureza desse objeto, porque a teoria baseia-se na ideia de que a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz de relações sociais na qual ela está inserida. Não tem uma natureza “intrínseca”, independente do contexto relacional. A maioria dos objetos de arte que analiso são objetos bem conhecidos, que não temos nenhuma dificuldade em identificar como “arte”; por exemplo, a “Mona Lisa”. Na medida em que reconhecemos uma categoria pré-teórica de objetos de arte — dividida em duas grandes subcategorias de objetos de arte “ocidentais” e objetos de arte “indígenas” ou “etnográficos” — minha discussão será calcada em termos dos membros “prototípicos” dessas categorias, para simplificar. Mas, na verdade, qualquer coisa poderia ser tratada como objeto de arte do ponto de vista antropológico, inclusive pessoas vivas, porque a teoria da arte antropológica (que pode ser definida aproximadamente como “as relações sociais na vizinhança de objetos que atuam como mediadores de agência social”) se encaixa perfeitamente na antropologia social das pessoas e de seus corpos. Assim, do ponto de vista da antropologia da arte, um ídolo num templo que se acredita ser o corpo da divindade e um médium que também forneça um corpo temporário à divindade são tratados teoricamente no mesmo nível, apesar do primeiro ser um artefato e o segundo, um ser humano.

## Sociologia da arte

Acabo de definir de modo provisório a “antropologia da arte” como o estudo teórico das “relações sociais na vizinhança dos objetos que atuam como mediadores da agência social”; e propus que, para que a antropologia da arte seja especificamente antropológica, ela tem que partir da ideia de que, sob os aspectos teóricos relevantes, os objetos de arte equivalem a pessoas, ou, mais precisamente, a agentes sociais. Não haverá nenhuma alternativa a essa proposição aparentemente radical? Seria possível talvez dar um passo atrás diante do abismo, e admitir que, ainda que a teoria antropológica da arte não seja uma “estética transcultural” nem tampouco um ramo da semiótica, ainda assim ela pode ser uma sociologia das “instituições” da arte que não implicaria necessariamente afirmar de modo radical que os objetos de arte equivalem a pessoas. Há, de fato, uma florescente “sociologia da arte” que examina precisamente os parâmetros institucionais da produção, recepção e circulação dos objetos de arte. Porém, não é por coincidência que a “sociologia da arte” (ou seja, das instituições da arte) interessa-se acima de tudo pela arte ocidental ou, no máximo, pela arte de Estados adiantados providos de burocracias, tais como a China, o Japão, etc. Não pode existir uma sociologia “institucional” da arte a menos que existam as instituições relevantes; ou seja, que existam um público para a arte, o patrocínio público ou privado aos artistas, críticos de arte, museus de arte, academias, escolas de arte, e assim por diante.

Os autores que trabalham com a sociologia da arte, tais como Berger (1972) e Bourdieu (1968, 1984), estudam as características institucionais específicas das sociedades de massa, e não a rede de relacionamentos que se formam em torno de obras de arte específicas em contextos interativos específicos. Essa divisão de trabalho é característica; a antropologia interessa-se mais pelo contexto imediato das interações sociais e suas dimensões “pessoais”, enquanto a sociologia trabalha mais com as instituições. Há, é claro, uma continuidade entre a perspectiva sociológica/institucional e a perspectiva antropológica/relacional. Os antropólogos não podem ignorar as instituições; a antropologia da arte tem de levar em conta a base institucional da produção e circulação de obras de arte, na medida em que tais instituições existam. Porém, mesmo assim podemos afirmar que há muitas sociedades em que as “instituições” que fornecem o contexto para a produção e circulação da arte não são instituições especializadas em “arte”, e sim instituições de âmbito mais geral; por exemplo, cultos, sistemas de trocas, etc. A

antropologia da arte permaneceria para todo o sempre um campo muito pouco desenvolvido se se restringisse à produção e à circulação de arte institucionalizadas comparáveis às que é possível estudar de modo direto no contexto de Estados burocráticos/industriais adiantados.

Tal como existe, a “sociologia da arte” está representada na “antropologia da arte” basicamente sob a forma de estudos do *mercado* da arte “etnográfica”, como a importante obra recente de Steiner (1994). Morphy (1991), Price (1989), Thomas (1991) e outros escreveram obras muito esclarecedoras a respeito da recepção da arte não-ocidental pelo público de arte ocidental; esses estudos, porém, estão voltados para o mundo de arte (institucionalizado) da arte do Ocidente, e também para o modo como os povos indígenas respondem à recepção da sua produção artística neste mundo artístico que lhes é alheio. Creio que é possível traçar uma distinção entre essas investigações da recepção e apropriação da arte não-ocidental e o âmbito de uma teoria da arte genuinamente antropológica, o que não implica de modo algum denegrir tais estudos. É preciso perguntar se uma determinada obra de arte foi de fato produzida tendo em mente essa recepção ou apropriação. No mundo contemporâneo, boa parte da arte dita “etnográfica” na verdade é produzida para o mercado da metrópole; neste caso, é impossível lidar com ela de outro modo que não a partir dessas bases específicas. Porém, nem por isso deixa de ser verdade que no passado, e ainda hoje, obras de arte eram e são produzidas para uma circulação muito mais limitada, que não depende de qualquer recepção que elas possam ter do outro lado das diversas fronteiras culturais e institucionais. Esses contextos locais, em que a arte é produzida não como função da existência de instituições de “arte” específicas, e sim como subproduto da mediação da vida social e da existência de instituições de tipo mais genérico, justificam afirmar ao menos uma autonomia relativa de uma antropologia da arte que não seja circunscrita pela presença de instituições de qualquer tipo especificamente relacionadas à arte.

Assim, tudo indica que a antropologia da arte pode, ao menos em caráter provisório, ser separada do estudo das instituições da arte ou do “mundo artístico”. Isso implica a necessidade de retomar e reconsiderar a proposição afirmada acima. Dizer que os objetos de arte, para que possam figurar numa teoria da arte “antropológica”, têm de ser considerados como “pessoas” pode parecer uma ideia estranha. Mas essa estranheza só ocorre se não levarmos em conta que toda a tendência histórica da antropologia vem em direção a uma radical desfamiliarização e relativização do conceito de “pessoa”. Desde os primórdios da disciplina, a antropologia tem dado uma atenção toda especial a uma série de problemas que dizem respeito às relações claramente estranhas entre pessoas e “coisas” as quais parecem de algum

modo “manifestar-se” ou atuar como pessoas. Esse tema básico foi anunciado pela primeira vez por Tylor em *Primitive culture* (1875) onde, como os leitores certamente lembram, o autor discute o “animismo” (ou seja, a atribuição de vida e sensibilidade a coisas inanimadas, plantas, animais, etc.) como atributo definidor da cultura “primitiva”, se não da cultura em geral. Frazer retoma esse mesmo tema em seus volumosos estudos da magia simpática e contagiante. Preocupações idênticas vão aparecer, de modo diverso, na obra de Malinowski e na de Mauss, só que agora relacionadas à “troca”, bem como ao tema clássico da antropologia que é a magia, a respeito do qual ambos os autores muito se estenderam.

A proposição acima, de que a teoria antropológica da arte é a teoria da arte que “considera os objetos de arte como pessoas”, é, espero, imediatamente identificável como maussiana. Dado que as prestações ou “dons” são tratados na teoria da troca de Mauss como (extensões de) pessoas, então claramente faz sentido ver, do mesmo modo, os objetos de arte como “pessoas”. Aliás, talvez não estivéssemos indo longe demais se sugeríssemos 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 de construir uma teoria que se assemelhasse à de Mauss, só que dissesse respeito a objetos de arte e não a prestações. A teoria do parentesco de Lévi-Strauss nada mais é do que a de Mauss, em que as “prestações” são substituídas por “mulheres”; a “teoria antropológica” que propomos seria a de Mauss em que as “prestações” fossem substituídas por “objetos de arte”. Na verdade, uma teoria assim seria uma caricatura da que me proponho a apresentar, porém faço essa analogia a fim de orientar o leitor quanto às minhas intenções básicas. O que estou tentando dizer é que uma teoria antropológica a respeito de qualquer tema só é “antropológica” na medida em que se aproxima, quanto a certos aspectos básicos, de *outras* teorias antropológicas; do contrário, a palavra “antropológico” perderia o significado. Meu objetivo é produzir uma teoria da arte antropológica que tenha afinidades com outras teorias antropológicas, não apenas a de Mauss, naturalmente, mas diversas outras teorias. Uma das objeções básicas que faço às teorias “estéticas transculturais” e “semióticas” da arte etnográfica é a de que as afinidades teóricas dessas abordagens encontram-se na estética e na teoria da arte (ocidentais), e não autonomamente dentro da própria antropologia. É possível que não exista uma teoria da arte, útil, que se baseie nas teorias antropológicas existentes ou que possa ser derivada a partir delas, mas essa questão só pode ser decidida depois que alguém realizar o experimento de tentar construir uma teoria da arte genuinamente antropológica.

## A silhueta de uma teoria antropológica

A posição a que cheguei é a de que uma teoria antropológica da arte é uma teoria que tem “cara” de teoria antropológica, na qual alguns dos *relata*, cujas relações são descritas na teoria, são obras de arte. Mas qual a feição das teorias “antropológicas”? Será mesmo possível apresentar uma silhueta identificadora de uma teoria antropológica que seja diferente da feita de uma outra teoria qualquer? Talvez não, na medida em que a antropologia é uma disciplina abrangente, que só se distingue de modo muito ambíguo de outras disciplinas tais como a sociologia, a história, a geografia social, a psicologia social e cognitiva, etc. Sou obrigado a reconhecer isso. Por outro lado, examinemos o que os antropólogos fazem melhor, do ponto de vista das disciplinas vizinhas. A antropologia, para ser franco, é considerada boa quando se trata de apresentar análises detalhadas de comportamentos, desempenhos, pronunciamentos, etc., que sejam aparentemente irracionais. (O chamado problema do “meu irmão é um papagaio verde”: Sperber 1985; Hollis 1970.) Como quase todos os comportamentos, do ponto de vista de alguém, são “aparentemente irracionais”, tudo indica que o futuro da antropologia está garantido. De que modo os antropólogos resolvem os problemas que dizem respeito à aparente irracionalidade do comportamento humano? O que eles fazem é localizar ou contextualizar o comportamento não exatamente na “cultura” (que é uma abstração), e sim na dinâmica da interação social, a qual pode sem dúvida ser condicionada pela “cultura”, mas faz mais sentido ver como um processo ou dialética real, que se desenrola no tempo. A visão antropológica interpretativa do comportamento social é compartilhada, evidentemente, com a sociologia e a psicologia social, para não falar em outras disciplinas. A antropologia se distingue delas na medida em que apresenta uma certa profundidade de foco, que talvez possa ser caracterizado como “biográfico”; ou seja, a visão antropológica dos agentes sociais tenta replicar a perspectiva temporal desses agentes sobre eles próprios, enquanto a sociologia (histórica) é muitas vezes, por assim dizer, suprabiográfica, enquanto a psicologia social e a psicologia cognitiva são infrabiográficas. Assim, 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.

Talvez esta definição de antropologia não seja do agrado geral, porém a meu ver ela de fato abrange a maior parte dos trabalhos considerados tipicamente “antropológicos”. 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. As relações antropológicas são reais e biograficamente consequentes, e articulam-se com o “projeto de vida” biográfico do agente.

Se essas estipulações estão corretas, então a silhueta característica de uma “teoria antropológica” está começando a emergir. As teorias antropológicas podem-se distinguir na medida em que elas tipicamente dizem respeito a relações sociais; estas, por sua vez, ocupam um certo espaço biográfico, no decorrer do qual a cultura é recolhida, transformada e passada adiante através de uma série de etapas de vida. O estudo dos relacionamentos no decorrer do curso da vida (as relações através da qual a cultura se adquire e se reproduz), e dos projetos de vida que os agentes buscam realizar através de suas relações com os outros, permite que os antropólogos realizem sua tarefa intelectual, que é a de explicar por que motivo as

pessoas se comportam do modo como se comportam, mesmo que esse comportamento pareça irracional, ou cruel, ou extraordinariamente santo e desinteressado, conforme o caso. O objetivo da teoria antropológica é dar sentido ao comportamento no contexto das relações sociais. Assim, o objetivo da teoria da arte antropológica é dar conta da produção e circulação dos objetos de arte como função desse contexto relacional.

*Originalmente o primeiro capítulo, "The problem defined: The need for an anthropology of art," do livro*  
**Art and agency: an anthropological theory.** Oxford, Clarendon Press, 1998.  
*Tradução: Paulo Henriques Britto*

## Referências

- BAXANDALL, L. (1972) (org.). *Radical perspectives in the arts*. Harmondsworth: Pelican.
- BERGER, J. (1972). *Ways of seeing*. Londres: BBC/Penguin.
- BOURDIEU, P. (1968). "Outline of a sociological theory of art perception". *International Social Science Journal*, 20/4: 589-612.
- \_\_\_\_\_. (1984). *Distinction: a social critique of judgements of taste*. Trad. Richard Nice. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- COOTE, J. (1992). "Marvels of everyday vision: the anthropology of aesthetics and the cattle-keeping Nilotes". In \_\_\_\_\_ & A. SHELTON (orgs.), *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: Clarendon Press.
- \_\_\_\_\_. (1996). "Aesthetics is a cross-cultural category: for the motion". In T. INGOLD (org.), *Key debates in anthropology*. Londres/ Nova York: Routledge, 266-75.
- DANTO, A. C. (1964). "The artworld". *Journal of Philosophy*, 61: 571-84.
- GELL, A. (1995). "On Coote's 'Marvels of everyday vision'". In J. F. WEINER (org.), *Too many meanings: a critique of the anthropology of aesthetics*, número especial de *Social Analysis*, nº 38, pp. 18-31.
- HOLLIS, M. (1970). "Reason and ritual". In B. R. Wilson (org.), *Rationality*. Londres: Basil Blackwell, 221-39.
- MORPHY, H. (1991). *Ancestral connections: art and an aboriginal system of knowledge*. Chicago: Chicago University Press.
- \_\_\_\_\_. (1994). "The anthropology of art". T. INGOLD (org.), *Companion encyclopedia of anthropology*. Londres/Nova York: Routledge, 648-85.
- \_\_\_\_\_. (1996) "Aesthetics is a cross-cultural category". In T. INGOLD (org.), *Key debates in anthropology*. Londres/Nova York: Routledge, 255-60.
- PRICE, S. (1989). *Primitive art in civilized places*. Chicago: Chicago University Press.
- SPERBER, D. (1985). "Anthropology and psychology: towards an epidemiology of representations". *Man*, 20: 73-98.
- STEINER, C. B. (1994). *African art in transit*. Cambridge/Nova York: Cambridge University Press.
- THOMAS, N. (1991). *Entangled objects*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- THOMPSON, R. F. (1973). "Yoruba art criticism". In W. L. D'AZEVEDO (org.), *The traditional artist in African societies*. Bloomington: Indiana University Press, 19-61.
- TYLOR, J. (1875). *Primitive culture*. Londres: Murray.



**Oxossi**

Objeto ritualístico  
(representação de Orixá)  
Escultura em ferro

Fotografia: Luciano Vinhosa, 2009