ARMADILHAS, QUIMERAS E CAMINHOS: TRÊS ABORDAGENS DA ARTE NA ANTROPOLOGIA CONTEMPORÂNEA

ANDRÉ DEMARCHI¹
UFRJ

RESUMO: *Partindo dos conceitos de armadilhas, quimeras e caminhos propostos respectivamente por Alfred Gell, Carlo Severi e Els Lagrou, o presente ensaio bibliográfico apresenta as características, semelhanças e especificidades de três abordagens da arte na antropologia contemporânea. Um dos focos do trabalho recai sobre as rupturas que essas abordagens realizam em relação a análise simbólica que por muito tempo dominou os estudos antropológicos sobre arte. Rompendo com o entendimento da arte enquanto linguagem simbólica, os estudos analisados enfatizam, cada um a sua maneira, a ação cognitiva da arte em contextos nativos, privilegiando categorias como agência, eficácia, contra-intuitividade e presentificação. Na última parte, mostro como essas categorias são aplicadas à arte ameríndia através do trabalho de Els Lagrou sobre a arte kaxinawa.*

PALAVRAS-CHAVE: *arte; agência; presença; ação cognitiva.*

ABSTRACT: *Based upon the concepts of traps, chimera and pathways proposed by Alfred Gell, Carlo Severi and Els Lagrou respectively, this bibliographic essay presents the characteristics, similarities and specificities of three approaches on art in contemporary anthropology. The work focuses on the ruptures created by these approaches, concerning the symbolic analysis that has long dominated the anthropological art studies. Breaking away from the conception of art as a symbolic language, the studies we analyzed emphasized, in different ways, the cognitive action of art in native contexts, privileging categories such as agency, efficacy, counter-intuitiveness, and presentification. In the conclusion, we demonstrate how these categories are applied to Amerindian Art through the work of Els Lagrou on Cashinahua Art.*

KEYWORDS: *art; agency; presence; cognitive action.*

Introdução ou a calma-ria

¹ Doutorando em Antropologia pelo PPGSA/IFCS/UFRJ. Suas áreas de interesse são etnologia ameríndia, arte e antropologia urbana. Atualmente realiza pesquisa sobre a arte dos grupos indígenas Mebêngôkre (Kayapó). E-mail: andredemarchi@gmail.com .

O presente trabalho tem um sabor especial para o autor que agora o escreve, pois se trata do primeiro texto escrito por ele sobre o tema geral da etnologia dos povos das terras baixas da América do Sul e, em específico, das artes destes povos. Tal sabor transformou-se em alguns momentos num temor provocado pela insegurança típica do marinheiro de primeira viagem ao se deparar com os mares nunca antes navegados, a não ser por uma curiosidade fugidia e desprestigiada que o acompanhava ao estudar antropologia urbana, tanto na graduação como no mestrado. Ao fim e ao cabo, sente-se agora, no início do doutorado, capaz de dizer que, embora esteja embarcando numa primeira viagem, crê estar enfim no barco certo.

Pois bem, o tema escolhido para essa primeira estadia no mar da etnologia, vem a ser justamente um tema que algumas décadas atrás passava por um daqueles momentos de marasmo – muito comum no conhecimento científico – quando certo modelo teórico predomina por tempo demais sobre dados distintos, ou quando certo campo do conhecimento ainda está por demais contaminado dos valores de um outro. O fato é que aí já se prenunciava uma grande tempestade que desestabilizaria certas bases teóricas e metodológicas e daria outro rumo à correnteza.

A chamada antropologia da arte padecia, por volta da década de 80, do século passado, deste estado de marasmo teórico. Tal calma era provocada por duas razões principais: 1) O fato das artes ou produções materiais nativas ainda permanecerem vinculadas ao domínio de competência de uma outra disciplina, a estética², cujos critérios de análise eram ou deveriam ser opostos aos da antropologia³ (LAGROU, 2007); 2) O fato de que, naquela altura, grande parte da produção antropológica sobre arte, baseava-se em *interpretações*, no sentido estrito do termo, pois a arte era entendida como um sistema simbólico ou lingüístico, que caberia ao antropólogo desvendar, interpretando os

² Para um debate sobre a validade transcultural do conceito de estética, ver Overing (1996).

³ Além disso, segundo Lagrou, “uma abordagem da chamada cultura material, considerada como excessivamente classificatória, técnica e formal, tinha desviado, por muito tempo, a atenção da antropologia social para os sistemas de pensamento e organização social – negligenciando o fato de sistemas de pensamento poderem ser sintetizados e expressos, de maneira exemplar, nos objetos” (LAGROU, 2007, p. 37).

signos, segundo o contexto específico de cada sociedade (VIDAL e SILVA, 1992).

Vidal e Silva (1992), em seu balanço teórico e metodológico da “antropologia estética”, mostram como essa abordagem lingüística ou simbólica da arte parece se confundir com a própria especificidade da antropologia ao lidar com a “arte” de outros povos:

Os antropólogos possuem uma maneira específica de abordar as manifestações artísticas e estéticas. Desde os trabalhos de Boas, Mauss, Levi-Strauss e, mais recentemente, Victor Tuner e Geertz, sabemos que, se queremos entender o simbolismo da arte, precisamos entender a sociedade. Segundo esses autores, nas sociedades pré-industriais, a ambição da arte é significar e não apenas representar. Por isso a arte envolve todo um sistema de signos compartilhados pelo grupo e que possibilita a comunicação (VIDAL e SILVA, 1992, p. 281).

Toda uma tradição antropológica se funda então na abordagem da arte como um sistema simbólico, uma linguagem visual, que deve ser apreendida através do entendimento da sociedade. Os signos só seriam compreensíveis a partir do entendimento da própria sociedade, por que *a representam* ou *significam-na*. Institui-se uma idéia que está presente, de modo geral, nas abordagens provenientes deste modelo: a relação primordial entre a arte e seu contexto específico de produção: a correlação direta ou indireta existente entre um grafismo ou uma imagem, por exemplo, e a representação ou significação da ordem sócio-cultural de que faz parte⁴.

De todo modo e salvando as devidas proporções da profundidade ou não das abordagens da arte como sistema simbólico ou lingüístico, o que parece ter provocado todo o marasmo teórico mencionado acima foi a paradoxal dificuldade enfrentada por esta antropologia em elaborar uma teoria propriamente antropológica para a abordagem da arte. A calma se dava então por uma série de apropriações de conceitos de outras disciplinas, sobretudo, àquelas relativas ao estudo da linguagem

⁴ Esta idéia aparece claramente tanto na abordagem sistêmica e cultural apresentada por Geertz (1983), onde ele afirma que de nada vale falar sobre arte se ela não está relacionada ao “saber local”, quanto na abordagem estruturalista de Levi-Strauss (1973) na qual a arte Kadivéu só pode ser entendida através de seu sentido e sua função.

e do signo, como a lingüística e a semiótica. Berta Ribeiro, na introdução à publicação da *Suma Etnológica Brasileira* (1986), expõe claramente esta questão:

Preliminarmente torna-se necessário elucidar os conceitos utilizados nos estudos modernos de “arte primitiva”. Eles são encontrados geralmente nos dicionários de lingüística e, mais freqüentemente, nas obras especializadas dessa disciplina e da semiologia. Tais são, entre outros: Fonema, morfema, significante, significado, ícone, índice, símbolo, sinal, metáfora, metonímia, gramática, semântica, linguagem simbólica, comunicação visual (RIBEIRO, 1986, p. 16).

O que parece ter causado toda a calmaria a que me refiro parece ter sido mais a forma como tais conceitos foram utilizados – ou a que perguntas eles se propunham a responder – do que a utilização destes conceitos listados por Berta Ribeiro (1986) na construção de uma teoria antropológica da arte. Digo isso, porque as teorias que vieram (desculpem-me o clichê) como tempestade depois da calmaria fazem claramente uso de conceitos da semiótica, mas, no entanto, buscam responder a outras perguntas diferentes daquelas propostas pela antropologia simbólica ou lingüística. Estou me referindo aqui aos trabalhos de Alfred Gell (1998 e 2001), Carlos Severi (1993, 2002, 2004 e 2007) e Els Lagrou (1993, 2006, 2007) que, como será exposto, fazem outras perguntas e respondem a outras questões sobre a arte e a antropologia.

Alfred Gell (1998 e 2001) diz explicitamente que está interessado em responder questões como: para aonde determinado índice ou objeto de arte aponta? Que elementos estão envolvidos nesta capacidade do objeto em mediar e produzir relações sociais? Como a forma do objeto age cognitivamente sobre as pessoas? E porque isso ocorre? Já Carlos Severi (1993, 2002, 2004 e 2007), irá se perguntar como e porque certas imagens permanecem como memória de um povo e outras caem no esquecimento? Porque algumas delas são contra-intuitivas e outras não? Enfim, Lagrou (1993, 2006, 2007) se questionará a respeito da relação entre desenho e superfície: Quais os efeitos causados pelo desenho quando aplicados à superfície imperfeita dos corpos? O que

eles causam nos corpos? Quais formas fixam, como fixam e porque fixam? E quais formas fluem, como fluem e porque fluem?

Neste sentido, se para a antropologia simbólica a arte não só representa, mas significa, para àquelas abordagens que proponho apresentar neste trabalho, a arte e suas imagens presentificam, ou seja, não representam uma realidade, uma natureza ou determinado aspecto da sociedade⁵. Assim, tanto para Gell, quanto para Severi e também para Lagrou, o que interessará no estudo da arte é a sua capacidade de ação cognitiva pela condensação de relações, intencionalidades e identidades complexas, contraditórias e paradoxais.

Esta característica peculiar destas novas abordagens da arte é o primeiro passo na direção dos conceitos de *Quimera*, *Armadilha* e *Caminho*, expressos respectivamente por Severi, Gell e Lagrou. A consequência fundamental presente na elaboração destes conceitos é o deslocamento de uma análise voltada para o símbolo (e conseqüentemente para o significado), para aquela centrada no caráter icônico das imagens, no caso de Severi; para o estatuto das obras de arte enquanto índices, no caso de Gell; e, no caso de Lagrou, para a possibilidade de junção de uma abordagem indexical e icônica.

Quimeras

O caminho trilhado por Severi até a noção de *imagens quiméricas* inicia-se nos seus estudos sobre os cantos xamânicos Cuna (1993). Na passagem do seu estudo de gabinete ao trabalho de campo uma questão sobre a eficácia terapêutica dos cantos se coloca: os pacientes aos quais são dirigidos não compreendem seu significado. Surge assim um descontentamento evidente sobre as análises baseadas no aspecto narrativo do discurso simbólico, que se abre como uma possibilidade de discernir outras formas de memória social que não aquelas que operam através da narração. Essa necessidade, posta pela própria pesquisa de campo, será elaborada teoricamente através da junção de uma antropologia da memória com princípios do cognitivismo, que

⁵ Outras versões da noção de presença no estudo das artes, do xamanismo e do ritual entre os ameríndios podem ser encontradas em Viveiros de Castro (2007) e Aristóteles Barcelos (2005).

proporcionam uma abordagem dos aspectos performativos, ou pragmáticos de contextos de comunicação ritual.

Dessas inquietações surge certa preocupação no modo como algumas imagens permanecem na memória de um povo e outras caem no esquecimento, ou como certas idéias se espalham rapidamente, como é o caso, por exemplo, dos contextos de movimentos messiânicos. Essas preocupações estabelecem a possibilidade de re-elaborar o problema da transmissão de representações sociais em termos de uma antropologia cognitiva fundada nas noções de complexidade, contradição e paradoxo.

Na conclusão de um de seus artigos Severi expõe os passos seguidos na direção das imagens quiméricas.

Existem pelo menos dois modos de construir memórias sociais: um opera através da narração (e renovação contínua) de uma série de histórias; o outro, sempre vinculado à elaboração da memória ritual, tende a criar um número relativamente estável de imagens cada vez mais complexas, cada vez mais “carregadas” de significados e cada vez mais persistentes ao longo do tempo. (...) Antes de mais nada, essas imagens são sempre construídas em um contexto ritual (SEVERI, 2000, p. 148).

As imagens do branco, certas estatuetas que servem como espíritos auxiliares do xamã, são complexas porque apresentam significados contraditórios e ambivalentes na cosmologia Cuna. Complexa é também a própria identidade do xamã, composta pelo que o autor denomina de “condensação de conotações contraditórias” acumuladas no contexto dos rituais (SEVERI, 2002). Daí surge a idéia de que em contextos de comunicação ritual o xamã torna-se um *enunciador complexo* capaz de emprestar sua voz a diferentes seres invisíveis, espíritos do bem e do mal, seres vegetais e animais. É essa complexidade que define o uso ritual da linguagem e, por conseguinte a eficácia do rito de cura, pois os contextos de comunicação ritual “não são definidos somente pelo uso de qualquer forma lingüística específica, mas pela elaboração reflexiva da imagem do enunciador e por seu efeito persuasivo” (SEVERI, 2002, p. 39).

Em outro artigo, Severi (2004) elabora com mais clareza sua “abordagem cognitiva para a complexidade cultural” através da análise do peculiar movimento messiânico dos Índios Apaches. Neste texto, ele retoma e complexifica o conceito de contra-intuitividade proposto por Sperber e Boyer, segundo a sua abordagem da pragmática do ritual. Para estes autores a contra-intuitividade é o que define o sucesso e a permanência de uma representação em uma determinada cultura, devido a “saliência psicológica” provocada por ela. Nas palavras de Severi:

Boyer tem argumentado que o optimum cognitivo resulta da combinação de suposições intuitivas e contra-intuitivas que geram um tipo específico de saliência cultural. Este tipo de saliência é supostamente responsável pela persistência no tempo e/ou pela rápida propagação em uma comunidade, de uma dada representação (SEVERI, 2004, p. 816).

Embora chame a atenção para a contribuição das idéias de Boyer no campo da antropologia cognitiva, Severi (2004) afirma que as representações mentais contra-intuitivas são muito frágeis e por isso podem não causar saliência alguma. Neste ponto, o autor retoma a análise de categorias complexas e contraditórias como “alma”, “sombra” e “duplo”, cujo conteúdo semântico é indefinido e nunca totalmente compreendido. O entendimento meramente semântico destas noções não é suficiente para explicar a posição que elas ocupam nas tradições xamânicas dos índios americanos. Para entendê-las, é preciso atentar para as condições pragmáticas que definem seu uso no contexto ritual. A contra-intuitividade destas noções estão localizadas em seu uso no contexto ritual e não no seu conteúdo semântico:

a persistência no tempo e o sucesso, de noções deste tipo, não são explicadas por seu conteúdo contra-intuitivo, mas por sua inserção em contextos de comunicação ritual precisamente definidos e contra intuitivos. Em muitas situações importantes, uma representação culturalmente bem sucedida é uma representação contra-intuitiva formulada dentro de condições contra-intuitivas de comunicação (SEVERI, 2004, p. 817).

E aqui chegamos enfim as imagens quiméricas. Toda essa preocupação de Severi com a complexidade e com o paradoxo irá desembocar no estudo de certas imagens que “capturam a imaginação”, e tal como os xamãs ameríndios, concentram em si uma série de conotações contraditórias. A noção de imagens quiméricas é, na verdade, a tradução da idéia da condensação ritual para o entendimento de certas imagens complexas.

A abordagem de Severi (2007) para as imagens, irá se desenvolver seguindo a tradição Walburgueriana

de considerar uma pintura ou um objeto esculpido como um mero elemento em uma série de representações que devem envolver necessariamente ações rituais, textos, tradições orais ou até simples imagens mentais (SEVERI, 2007, p. 88).

Daí, Severi (2007) conjugar em suas análises uma abordagem icônica com a exegese nativa, tal como o faz no estudo dos pictogramas ameríndios, na interpretação do movimento messiânico dos índios Apaches, ou quando se refere às artes da memória.

Embora essa preocupação com a imagem e as palavras seja importante para Severi, desejo reter a idéia de uma abordagem da imagem que une a iconicidade com a exegese nativa, com o intuito de demarcar a especificidade de sua abordagem da arte. Veremos agora, através das armadilhas propostas por Alfred Gell, uma outra leitura das obras de arte, mais ligada ao índice do que ao ícone, mais preocupada com a capacidade de ação dos objetos artísticos numa cadeia de relações sociais, mas, no entanto, fundada também em certos preceitos cognitivos.

Armadilhas

O percurso percorrido por Gell até a noção de armadilha como um modo de compreender as obras de arte constitui o início de um caminho mais longo no sentido de estabelecer uma teoria “verdadeiramente” antropológica da arte, fundada no entendimento do objeto de arte (e de sua produção e circulação) enquanto função de seu contexto relacional,

da matriz de relações sociais na qual está inserido (GELL, 1998). O importante para Gell é compreender os objetos enquanto *índices* numa cadeia de relações e interações sociais onde ocupam o lugar de *agentes* ou *pacientes* dependendo de sua posição nessa cadeia. O conceito de índice, retirado da semiótica peirceana, torna-se importante porque permite a Gell fugir da análise do significado de uma obra de arte ou do que ela quer comunicar, e se preocupar em compreender para onde determinado objeto aponta, qual a sua capacidade de agir sobre o mundo e transformá-lo. Neste ponto, outros conceitos importantes são o de agência e o de sua abdução. Um índice, segundo Gell gera necessariamente a abdução de agência, uma operação cognitiva particular que permite uma inferência causal de algum tipo a respeito de intenções e capacidades de objetos e pessoas (GELL, 1998, p. 13).

No entanto, o tipo de índice valorizado por Gell é o que permite a abdução de agência social, na medida em que são portadores de *intencionalidades complexas*. O papel do antropólogo nessa nova antropologia da arte seria descobrir para onde essas intencionalidades apontam; como agem sobre sua “vizinhança”; quais as lógicas de ações, reações e relações sociais desencadeadas por, ou localizadas em, um determinado objeto. Aqui podemos retomar a idéia da armadilha como obra de arte, ou da obra de arte como armadilha.

Ela foi proposta por Gell no contexto de um debate a respeito da exposição *Art / Artifact* (realizada em Nova York no ano de 1988), em que a artista plástica, curadora e antropóloga Susan Vogel, expôs na entrada da exposição uma rede de caça do povo Zande (África), provocando a reação do público que não sabia ao certo se se tratava de uma instalação ou de um mero artefato. Gell aproveita-se da discussão em torno desse fato e polemiza com o filósofo da arte Arthur Danto, defensor da idéia de que a rede Zande não é uma obra de arte devido ao seu caráter utilitário, ou seja, ela não é uma obra de arte porque não permite “uma interpretação historicamente fundamentada” que, para o filósofo, diferenciaria a obra de arte do artefato. Gell (2001) contrargumenta no sentido de aproximar instrumentalidade e arte, definindo a armadilha pela sua capacidade de condensar idéias, significados e conceitos tal como as obras de arte conceitual:

Esses dispositivos incorporam idéias, veiculam significados, porque uma armadilha, por sua própria natureza, é uma representação transformada de seu fabricante, o caçador, 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 nexo de intencionalidades entre os caçadores e as presas animais, mediante formas e mecanismos materiais. Creio que essa evocação de intencionalidades complexas é o que serve para definir as obras de arte, e que, adequadamente emolduradas, as armadilhas para animais poderiam evocar intuições complexas a respeito do ser, da alteridade, do relacionamento (GELL, 2001, p. 184-5; grifo meu).

Gell questiona com esse argumento toda uma visão moderna, ou modernista, baseada em princípios estéticos enraizados na concepção de arte ocidental (e também na antropologia da arte), que, segundo ele, já foram questionados pela própria arte contemporânea. Uma nova antropologia da arte deveria ser construída contra os princípios estéticos enraizados na arte moderna ocidental, se aproximando assim da arte contemporânea que “não se define mais pela lógica do belo, e sim pela lógica do trocadilho ou da armadilha conceitual, pelo complexo entrelaçamento de intencionalidades sociais” (LAGROU, 2006, p. 05).

Para os objetivos deste trabalho é preciso reter a idéia da evocação de *intencionalidades complexas* propiciada pelas armadilhas como o ingrediente central de sua agência; que está próximo o bastante para não ser percebido da noção de condensação ritual (ou condensação de conotações contraditórias, por isso complexas) expressas por Severi e depois reelaboradas para o estudo das imagens quiméricas. Aqui, nota-se uma primeira aproximação entre as duas abordagens e ela parece ser proveniente de duas outras idéias centrais para os autores que são a *presentificação* (ou o caráter não representativo das imagens e obras de arte e sua ação cognitiva). Esses três elementos tornam-se os pressupostos fundamentais destas duas formas de abordar a imagem, no caso de Severi, e os objetos no caso de Gell.

Para ambos, a presença é fundamental para que ocorra a saliência cognitiva. Na abordagem de Severi, o contexto de comunicação ritual e as imagens geradas nele não representam certo aspecto da sociedade: o

que importa em sua análise é a pragmática, o conjunto de ações que permite a uma imagem ser contra-intuitiva. Severi localiza na pragmática ritual a explicação de como ocorre cognitivamente esse processo de presentificação. Ele acontece porque as imagens, textos, cantos, enfim todo o conjunto de intencionalidades e ordens que compõe um ritual além de estarem preñes de conotações paradoxais e complexas, são formulados em contextos contra-intuitivos de comunicação e por isso, tornam-se eficazes cognitivamente.

Para Gell, a *presentificação* concentra-se no próprio estatuto de pessoa concedido a objetos e obras de arte. Se os objetos são também pessoas, então eles agem e não representam. Ou no caso da armadilha,

uma armadilha feita especialmente para capturar enguias, por exemplo, poderia muito melhor representar o ancestral, dono das enguias, do que sua máscara, visto que não representa somente sua imagem, apesar da forma da armadilha ter a forma de uma enguia, mas presentifica, antes de mais nada, a ação do ancestral; sua eficácia tanto instrumental quanto sobrenatural e a relação complexa entre intencionalidades diversas postas em relação como aquelas da enguia, do pescador e do ancestral (LAGROU, 2007, p. 44).

Embora fique evidente o efeito cognitivo que as armadilhas proporcionam à presa ou ao espectador, parece haver aqui um ponto essencial que diferencia a abordagem de Gell e a de Severi. Lagrou (2007) afirma que a análise de Severi estaria voltada para a compreensão do

poder das imagens de afetar as pessoas emocionalmente. A teoria de Gell sobre agência, por outro lado, não exclui absolutamente a emoção como um dos efeitos possíveis da agência dos índices de arte, mas ele está mais interessado em entender cognitivamente o poder da forma e dos objetos de agirem em relações sociais do que em explorar a imaginação humana (LAGROU, 2007, p. 58; grifo da autora).

Nota-se então que, embora as duas abordagens contenham princípios cognitivos, elas apontam para caminhos diferentes. A

preocupação que move Severi na direção de uma antropologia cognitiva é a compreensão de formas distintas de memória social ou como colocado acima, o porquê de certas imagens tornarem-se parte da memória de um povo e outras não. Uma preocupação muito mais voltada para o entendimento das “artes da memória”, através da articulação de imagens e narrativas num contexto de comunicação ritual, do que para a compreensão cognitiva do “poder da forma dos objetos”, ou mesmo para a compreensão do poder das imagens em afetar emocionalmente as pessoas.

Para Gell (1998), diferentemente, os princípios cognitivos parecem se colocar como condição do funcionamento de seu sistema de ação:

For the anthropologist, the problem of ‘agency’ is not a matter of prescribing the most rational or defensible notion of agency, in that the anthropologist’s task is to describe forms of thought which could not stand up to much philosophical scrutiny but which are none the less, socially and cognitively practicable (GELL, 1998, p. 17).

Essa preocupação com a descrição de formas de pensamento social e cognitivamente praticáveis parece ter sido, para Gell, um aspecto importante de um ambicioso projeto de entendimento antropológico da mente humana.

Ele se unia na London School of Economics a Maurice Bloch na ambição de transformar a antropologia numa ciência cognitiva com capacidade de fazer afirmações universais sobre o funcionamento da mente humana, nas suas manifestações externas. E não é de se estranhar que entre os autores que mais influenciaram o pensamento de Gell destacam-se Lévi-Strauss e (...) Edmund Leach. Estes autores gostavam, como Gell, de modelos e diagramas e, pelo menos Lévi-Strauss pensava, como Gell, que existia uma isomorfia entre a estrutura do mundo cognitivo, mental e sua objetificação no mundo. Ou seja, era possível estudar a mente humana através de suas manifestações sociais, culturais, materiais (LAGROU, 2006, p. 02).

Deve-se considerar que a ênfase na forma e em sua capacidade de ação cognitiva está ligada a importância atribuída ao índice na trilogia peirceana do signo. Abandonando o ícone e o símbolo, e

concedendo total importância ao índice enquanto elemento de agência, Gell queria impor uma visão formal dos grafismos ou da arte, que embora fosse entendida dentro de seu contexto de relação, possuía certa independência do seu significado, já que sua ação ocorreria através da *abdução de agência*. Este conceito, também retirado da semiótica torna-se importante por designar uma “classe de inferências semióticas que são por definição, totalmente distintas das inferências semióticas que usamos no entendimento da linguagem” (GELL, 1998, p. 14). A abdução de agência livraria Gell do significado, da interpretação e da representação. Mas sua lógica não invocaria também certos sentidos inferidos pelo receptor?

Tratarei desta questão adiante. Neste ponto é preciso reter a idéia de que a abordagem de Gell, centrada na capacidade agentiva da obra de arte, em sua capacidade de capturar o receptor por meio de processos cognitivos, trouxe grande tempestade para os mares calmos da antropologia da arte provocando apropriações e críticas de suas idéias no entendimento das artes dos ameríndios⁶.

A próxima seção demarca um esforço no sentido de compreender uma dessas apropriações através do trabalho de Els Lagrou (2007), sobre a arte Kaxinawa. Vejamos então, entre *quimeras* e *armadilhas*, quais os *caminhos* propostos pela autora.

Caminhos

As análises de Lagrou (2007) sobre a arte Kaxinawa têm como um dos temas centrais o poder das imagens (gráficas, poéticas, materiais, corporais) em criar e destruir formas. Neste sentido, assume grande importância o desenho como possibilidade de fixação de formas em superfícies imperfeitas, dentre as quais se destaca o corpo humano, pois “é na luta pelo controle da forma que se baseia a sócio-cosmopolítica Kaxinawa” (LAGROU, 2007, p. 28). O trabalho de Lagrou tem como pressuposto a idéia já difundida de que para os ameríndios, o corpo “é uma matriz de símbolos e um objeto de pensamento” (SEEGER, Damatta e VIVEIROS DE CASTRO, 1979).

⁶ O trabalho de Barcelos (2005) é um bom exemplo das apropriações das idéias de Gell.

Dito isso, posso iniciar a argumentação expondo os pontos centrais de uma das análises pioneiras a respeito dos grafismos ameríndios: o estudo de Peter Gow (1989) sobre os desenhos “abstratos” Piro, que serviu como ponto de partida de Lagrou, em sua inserção no debate sobre a arte. Neste trabalho, Gow faz a afirmação, bombástica para a época, de que os Piro estão interessados nos desenhos por eles mesmos e não no que eles poderiam significar. A importância do desenho estaria relacionada à transformação operada por sua aplicação em determinada superfície de coisas ou corpos (GOW, 1989, p. 25). Interessado pela relação entre desenho e corpo humano, por um lado, e desenho e imagem, por outro, Gow chama a atenção para a função mediadora do desenho entre os mundos dos corpos e das imagens, do visível e do invisível.

A agência do desenho seria dada pelo modo satisfatório ou não que suas formas são aplicadas aos corpos. Essa abordagem intra-estética, em que os desenhos são importantes por eles mesmos, será questionada por Lagrou. Segundo ela, no intuito de escapar a abordagem semântica, Gow acaba por levar sua crítica longe demais enfatizando a “independência da forma com relação ao conteúdo extravisual” dos desenhos e concedendo importância demasiada à técnica. Lagrou enfatiza que é preciso não abandonar totalmente a abordagem semântica, pois ela não é “meramente contextual, nem pode ser reduzida ao modelo lingüístico, mas também não é meramente intra-estética” (LAGROU, 1993, p. 08)⁷.

Fugindo destas e de outras armadilhas, Lagrou (2007) encontrou na teoria da agência de Gell a tradução de algumas das questões centrais postas pelos dados etnográficos reunidos junto aos Kaxinawa. No entanto, já era possível ver os caminhos da agência, por um lado, e de sua abordagem conciliadora de índice e ícone⁸, forma e exegese, por outro, na sua resenha crítica do trabalho de Gow.

⁷ Para uma reconsideração destas questões e uma nova leitura dos desenhos Piro, ver Gow (1999).

⁸ Essa importância dada tanto ao índice quanto ao ícone será desenvolvida por Lagrou quando aborda a especificidade da relação do *dami*, categoria que para os Kaxinawa está relacionada à figura, com seu *yuxin*, traduzido como imagem: “a relação de *dami* (em seus diferentes usos, desde o ‘fazer de conta’ ao tornar-se como’) com seu *yuxin* (a forma perfeita e terminada a que refere) é simultaneamente indexical e icônica. A relação é indexical porque *dami* é ‘fisicamente’ (ou metonimicamente) ligado ao seu objeto (como pegadas na areia), e icônica porque a relação de *dami* com seu *yuxin* não é somente baseada na contigüidade e na metonímia, mas também numa similaridade formal” (LAGROU, 2007, p. 131-132).

A crítica inicial realizada por Lagrou sobre a teoria antropológica da arte proposta por Gell, já foi esboçada acima, tanto nas considerações feitas ao excesso de formalismo da análise de Gow, quanto na questão sobre os sentidos inferidos ou não pelo receptor no processo de abdução de agência. A questão aqui para Lagrou (2007) é que ela divide a obra de Gell em duas partes. Na primeira, quase que totalmente absorvida pela autora em seu próprio trabalho, o objeto de arte aparece como um índice de agência situado numa rede de relações causais onde se encontram

tipos muito diferentes de sujeitos, todos ligados, uns aos outros, numa relação unidirecional de causa e efeito, isto é, de agentes cujas ações produzem pacientes que, por sua vez, podem se tornar agentes, quando reagem à ação que sofreram (LAGROU, 2007, p. 55).

Na segunda, e aí se insere a crítica de Lagrou, Gell se preocupa com o estilo, com as relações formais entre as formas, pois parte do princípio de que um índice é parte de um conjunto de objetos ou formas relacionados e que, por isso, seria possível traçar as correlações formais entre as formas. Tais correlações são realizadas do exterior e não do interior:

as conexões entre padrões de desenhos e sua lógica gerativa com a lifeworld (o mundo vivido) da sociedade que as produz não foram encontradas através de uma conversa com as pessoas para as quais significam, mas através de correspondências formais entre as estruturas sociais da sociedade e as estruturas formais guiando a produção dos desenhos. Desta forma, Gell, um dos mais virulentos críticos da tradicional antropologia da arte, faz concessões à forma estudada por conta própria, isto é, à análise formal, (...) mas não ao conteúdo (LAGROU, 2007, p. 56).

A questão que parece girar em torno deste debate é aquela relativa às limitações de uma análise puramente formal, de um lado, e as limitações de uma análise puramente semântica, do outro. A crítica de Lagrou, tanto a Gell, quanto a Gow, refere-se ao fato destes autores se preocuparem em demasia com a forma dos grafismos, deixando de lado, ou dando menos importância ao discurso nativo sobre eles.

Contudo, a própria autora afirma que (e assim respondemos a questão das inferências do receptor no processo de abdução de agência) "Gell só foi capaz de tornar seus índices de arte em agentes, porque admitiu algum tipo de sentido e contexto de interpretação que possibilitaram seus artefatos ou imagens de agir" (LAGROU, 2007, p. 56).

Assim temos, por um lado a visão de que Gell não cumpriu até as últimas consequências o seu programa de total abandono do significado de seu modelo teórico; e por outro, a idéia de que isso era impossível porque o modelo de Gell pressupõe, no caráter abdutivo da agência, um sentido que propiciaria certas inferências interpretativas do receptor. Ao invés de excluir o símbolo e o ícone de sua abordagem, o que Gell fez foi mostrar

que na relação pragmática e interacionista do seu modelo, não é preciso distinguir índice de ícone. Pois todo ícone já é na verdade um índice: pois a imagem age sobre a pessoa, partilha nas qualidades daquilo que é imagem (LAGROU, 2006, p. 14-15).

Ou então, que o "símbolo, por sua vez também é englobado pelo índice: tendo em vista que a abdução de agência à qual o índice induz, supõe operações cognitivas" (LAGROU, 2006, p. 14-15).

Ao invés de excluir os outros dois elementos da tríade do signo proposta por Peirce, Gell parece hierarquizá-los transformando tanto o símbolo (ou a interpretação), quanto o ícone (ou a semelhança) em pressupostos para a abdução de agência causada pelo índice. Neste sentido, conclui Lagrou,

o fato de o autor recusar de maneira tão forte a abordagem simbólica, lingüística ou semiótica não significa que ele consiga e queira operar fora destes esquemas de pensamento e sem seus instrumentos; o que ele quer fazer é colocar outras ênfases (LAGROU, 2006, p. 14-15).

Neste ponto reencontramos o fio que irá tecer a própria abordagem de Lagrou sobre a eficácia dos grafismos Kaxinawa quando aplicados à superfície imperfeita dos corpos. A autora propõe um método de análise para os grafismos em que forma e exegese são complementares:

Quando uma leitura iconográfica de unidades isoladas [dos grafismos] parece confusa e contraditória, é necessário introduzir uma leitura mais gestaltica ou estrutural dos padrões como um todo, o que proporciona, no caso Kaxinawa, uma melhor compreensão dos seus usos e significados. Analogias entre esse código visual e outros códigos verbais e não verbais, que juntos formam o pano de fundo para a significação cognitiva e emocional do estilo artístico e, conseqüentemente do seu poder agentivo, são essenciais (LAGROU, 2007, p. 150).

Mas é quando aborda a especificidade do *kene*, desenho gráfico estilizado presente em todos os produtos e artefatos kaxinawa, que a autora apresenta, através de algumas idéias de Bateson, sua concepção de como a arte comunica ou age cognitivamente ou de como o desenho pode funcionar como um *caminho* de acesso simultâneo e sintético para os diversos níveis da vida Kaxinawa. Em comparação com os outros dois elementos (*yuxin* e *dami*) da trilogia da percepção Kaxinawa, *kene* se destaca por ser essencialmente um padrão ou padrões gráficos, enquanto *yuxin* e *dami* estão relacionados à imagem e a figura (LAGROU, 2007).

O caminho percorrido por Lagrou para chegar a uma concepção mais geral sobre o que e como a arte comunica, inicia-se com a busca pela explicação da única informação explícita obtida com uma de suas informantes sobre o significado próprio do desenho. Dona Mariana, uma velha índia, disse à antropóloga que "o desenho era a linguagem dos *yuxin*" (LAGROU, 2007, p. 119). Esta relação entre grafismo, escrita e linguagem, conduz a reflexão de Lagrou no sentido de compreender a arte como uma forma de comunicação não verbal, marcada, como afirma Bateson, por uma relação de alteridade, que se encaixa muito bem à própria noção Kaxinawa do desenho como *caminho* para o estar relacionado.

(...) O desenho alude a relações, ligando mundos diferentes, e aponta para a interdependência de diferentes tipos de pessoas. Nesta sua qualidade de veículo apontando para o estar relacionado reside sua capacidade de agir sobre o mundo: sobre os corpos onde o desenho adere como uma segunda pele e sobre as mentes dos que viajam a mundos imaginários em

sonhos e visões, onde a visualização do desenho funciona como mapa (LAGROU, 2007, p. 66).

Como abordar então um desenho próximo à linguagem, mas com tamanha capacidade de agência, com essa capacidade de fazer relacionar pessoas, dimensões e seres da cosmologia Kaxinawa, sem cair nas armadilhas da abordagem lingüística e simbólica? Lagrou escapa a essa leitura recorrendo às idéias seminais de Bateson (1977), sobre “estilo, graça e informação na arte primitiva”. Bateson foge ao modelo lingüístico porque, para ele, a principal modalidade de comunicação não é a verbal, mas aquela propiciada pelo corpo, pela expressão e pelo gesto. Nesta rede imbricada de relações importam como elementos de significação não apenas

o componente narrativo (o nome ou o referente) (...), mas também (e de maneira mais importante) o estilo, o ‘código icônico’ que transformou o referente em novo artefato, e o meio ou material usado, a composição, o ritmo, e a habilidade demonstrada na performance ou na realização do produto (LAGROU, 2007, p. 123).

Ao analisar uma pintura balinesa, Bateson (1977) demonstra sua capacidade de concentrar noções contrastantes e sintéticas e comunicá-las ao receptor:

Em última análise, este quadro pode ser lido como uma afirmação de que seria um grande erro achar que é preciso escolher entre turbulência e serenidade enquanto projeto humano. A concepção e execução do quadro fornecem a experiência que expõe este erro. A unidade e a integração do quadro afirmam que nenhum destes dois pólos contrastantes pode ser escolhido ao custo da exclusão do outro, porque são mutuamente dependentes. Esta verdade profunda e geral é dita ao mesmo tempo com relação à sexualidade, à organização e à morte (BATESON, 1977, p. 194).

É essa idéia central de síntese simultânea de um conjunto de elementos comunicados que vai interessar Lagrou (2007) em sua abordagem do desenho Kaxinawa como um *caminho* em constante transformação. O desenho é *a escrita dos yuxins*, porque através dele

ocorre uma comunicação sintética que se refere a todos os níveis sociais e cosmológicos simultaneamente.

A expressão estética Kaxinawa não 'fala' especificamente ou exclusivamente sobre as relações sociais (...) ou sobre a complementaridade constitutiva das metades e do gênero. (...) A estética Kaxinawa também não é uma referência exclusiva à interdependência dos lados visíveis e invisíveis do mundo ou à união sexual. (...) A expressão estética é, entretanto, uma comunicação sintética que se refere a todos estes níveis simultaneamente (LAGROU, 2007, p. 127).

Seguindo este modelo poderíamos dizer que, em termos gerais, a arte, Kaxinawa ou Balinesa, comunica porque, indo além da mera representação de um conhecimento sobre o mundo, consegue expressar, através de um código visual, a simultaneidade e as interconexões de diferentes níveis existenciais ou sociais, capacidade esta impossível de ser realizada pelo código verbal, "pela simples razão de ser impossível verbalizar tudo de uma só vez" (LAGROU, 2007, p. 126).

Notamos, assim, que também para Lagrou, através de Bateson, a arte comunica porque expressa de modo sintético uma simultaneidade de elementos impossíveis de serem expressos por palavras. Encontramos aqui uma vez mais a capacidade da arte de concentrar pólos contrastantes, de interligar níveis simultâneos, e porque não, como afirmariam Severi e Gell, de condensar *conotações contraditórias* e de entrelaçar *intencionalidades complexas*.

Unindo em sua análise uma abordagem icônica e indexical do grafismo e compreendendo a agência do desenho segundo uma concepção da comunicação estética como sintética e simultânea, Lagrou parece fornecer uma outra leitura, diferente das de Severi e Gell e singular por utilizar elementos presentes nas abordagens dos dois autores. No entanto, como marca comum às três abordagens fica clara a preocupação de compreender a obra de arte (os desenhos, objetos e imagens) como um referente complexo, que sintetiza, entrelaça e condensa elementos paradoxais e contraditórios e, por isso, age cognitivamente. Nas três abordagens a eficácia da arte é eminentemente

cognitiva. A arte ou as imagens, nem apenas representam nem somente significam, mas pelo contrário presentificam.

Conclusão

As abordagens antropológicas da arte discutidas neste trabalho têm em comum o fato de estarem fundadas, todas elas, em pressupostos cognitivos. Fugindo das abordagens simbólicas e representacionistas os autores aqui apresentados centram suas análises na idéia de que a arte ou certas imagens são eficazes por fazer presente um conjunto de relações sociais, por condensá-las e sintetizá-las, tornando assim salientes cognitivamente. Neste sentido, estas análises parecem se iniciar no justo ponto onde se esgota a antropologia simbólica. Um dos cânones desta antropologia afirmava em fins dos anos 1960:

Quando passamos a considerar os elementos normativos da vida social e o indivíduo, nossa análise tem, necessariamente, de ficar incompleta. Pois essa relação faz parte também dos significados dos símbolos rituais. Com ela, no entanto, chegamos aos confins de nossa atual competência antropológica, pois, aí, estamos lidando com as estruturas e as propriedades das psiques, um campo específico tradicionalmente estudado por disciplinas distintas da nossa. Em uma das extremidades do espectro de significados do símbolo, vamos encontrar o psicólogo individual e o psicólogo social, e até mesmo, para além deles (se me permitem o chiste amistoso dirigido a um amigo invejado), brandindo a cabeça de sua Medusa, o psicanalista, pronto para transformar em pedra o temerário intruso das cavernas de sua terminologia. Trêmulos e agradecidos regressamos à luz do dia social. Aqui os elementos significativos do sentido de um símbolo são relacionados com o que ele faz e com o que se faz com ele, por intermédio de quem e para quê (TURNER, 2005, p. 80).

As antropologias da arte apresentadas aqui parecem se dispor a ir além dos confins da competência da antropologia simbólica, não evidentemente através da busca por esse significado oculto acessível

apenas pelos psicólogos, individuais e sociais, e pelos psicanalistas, mas através de um outro caminho. Aquele que aponta para os aspectos cognitivos presentes nas relações complexas impostas pela arte. Regressam, neste sentido, “a luz do dia social” não para se restringirem ao que determinado objeto ou imagem representam ou significam, mas para compreenderem como eles agem nestes “confins” até há pouco tempo atrás não acessíveis para os antropólogos.

Assim, a preocupação com os elementos que produzem saliência cognitiva, com os contextos e imagens contra-intuitivas, com as armadilhas, as quimeras e os caminhos, conduz a antropologia, através da análise da arte, a um outro lado em que eficácia e presença, são mais importantes do que significação e representação. E isto ocorre seja pelo caminho da análise indexical, seja pela conjugação de uma análise icônica com a exegese nativa, seja pela junção destas duas abordagens específicas.

Os caminhos que se abrem após a tempestade que remexeu os mares da antropologia da arte, parecem apontar agora para outra calmaria. Nesta passagem do mar revolto para a maré baixa fica uma questão mais que atual: é possível uma abordagem contemporânea e antropológica da arte que não esteja baseada em princípios cognitivos universais?

Referências bibliográficas

BARCELOS, Aristóteles. **Apapaatai**: rituais de máscaras no Alto Xingu. 2005. 310 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – USP, [2005].

BATESON, Gregory. Style, grace e information dans l’arte primitif. In: **Vers une ecologie de l’esprit**. Paris: Ed. Seuil, 1977. p. 167-194.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural. In: _____. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 142-181.

GELL, Alfred. **Art and Agency**: an anthropological theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

_____. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

GOW, Peter. Visual compulsion: design and image in Western Amazonia. **Revindi**, Budapeste, v. 2, p. 19-32, 1989.

_____. Piro designs: painting as meaningful action in an amazonian lived world. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, Londres, v. 5, n. 2, p. 229-246, 1999.

LAGROU, Elsje Maria. Resenha do artigo de Peter Gow - Visual compulsion: design and images in Western Amazonian Cultures. **Antropologia em primeira mão**, Florianópolis, n. 9, p. 1-27, 1993.

_____. **Alfred Gell ou a eficácia da sua 'pessoa estendida' na obra póstuma 'Art and agency'**. Paris: LAS, 2006. [mimeo].

_____. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Tropiques**. Paris: Plon, 1973.

OVERING, Joana. Aesthetics is a cross-cultural category. In: WEINER, James (Org.). **Key Debates in Anthropology**. Nova Yourk: Routledge, 1996. pp. 249-293.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RIBEIRO, Berta (Org.). **Suma Etnológica Brasileira**: v. 3. Petrópolis: Vozes, 1986.

SEEGER, Anthony; DA MATTA, Roberto; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. **Boletim do Museu Nacional**, Rio de Janeiro, v. 32, p. 2-19, 1979.

SEVERI, Carlo. Talking about souls: the pragmatic construction of meaning in Cuna ritual language. In: BOYER, P. **Cognitive aspects of religious symbolism**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 165-181.

_____. Memory, reflexivity and belief: reflections on the ritual use of language. **Social Anthropology**, Cambridge, v. 10, n. 1, p. 23-40, 2002.

_____. Capturing imagination: a cognitive approach to cultural complexity. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, Londres, v. 10, n. 4, p. 815-838, 2004.

_____. **Le principe de la chimère: une anthropologie de la mémoire - Aesthetica**. Paris: ENS-MQB, 2007.

TURNER, Victor. **Floresta de símbolos: aspectos do ritual ndembu**. Niterói: EdUFF, 2005.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, Lux. **Grafismo indígena**. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992. p. 279-293.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A floresta de cristal: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 14/15, p. 319-338, 2007.