



## "Como todos os outros": arte e estética na antropologia modernista\*

Kátia Maria Pereira de Almeida

A questão menos interessante da teologia é saber se o deus existe

Paul Veyne

René Char en Ses Poèmes

*A partir de um famoso diálogo entre Claude Lévi-Strauss e Franz Boas, o objetivo deste artigo é discutir a relação entre a reflexão antropológica, a produção artística e a experiência estética a ela associada. Essa discussão estrutura-se em torno dos desafios analíticos que as experiências artístico-estéticas, colocadas em um contexto intercultural, representam para a chamada "antropologia modernista." Essa expressão, sugerida pela antropóloga britânica Marilyn Strathern, qualifica a produção antropológica constituída a partir da crítica ao evolucionismo social.*

*Arte étnica, cultura material, antropologia de arte:*

Ao ser entrevistado por Didier Eribon, Claude Lévi-Strauss narra um episódio célebre referente a seu primeiro encontro com Franz Boas. Diante de um dos cofres "maravilhosamente esculpidos" pelos Kwakiutl da Colúmbia Britânica, o antropólogo francês, sem conter sua admiração, teria dito a Boas que considerava uma experiência inigualável viver com índios capazes de fazer tais "obras-primas". Comentário ao qual Boas – que, como é sabido, pesquisou os Kwakiutl durante décadas – teria respondido secamente, para espanto de Lévi-Strauss: "São índios como todos os outros".<sup>1</sup>

O comentário de Boas, qualificado por Lévi-Strauss de "puritanismo intelectual", é emblemático, a meu ver, do ponto de vista das relações, no mínimo complexas, entre as perspectivas relativista e valorativa na antropologia pós-evolucionista. O estatuto problemático que marca essas relações manifesta-se de modo mais radical quando o tema em discussão é o mesmo que teria "irritado" Boas: o juízo estético sobre produções artísticas não ocidentais.

O objetivo deste artigo é, justamente, debater a relação entre a reflexão

antropológica, a produção artística e a experiência estética a ela associada. Creio que o debate em torno dessa relação pode ser interessante, porque a validade intercultural das categorias "arte" e "estética" é, em si mesma, questionável, ao menos do ponto de vista da antropologia.

Devo esclarecer que os desdobramentos históricos, tanto teóricos quanto institucionais, dessa relação entre a(s) perspectiva(s) antropológica(s) e a(s) arte(s), embora delimitem o campo discursivo deste artigo, não serão objeto de uma apresentação sistemática. Todavia, não posso deixar de mencionar que a trajetória teórico-institucional da antropologia, enquanto saber específico, levou-a a excluir a cultura material de modo geral e as "artes" em particular, considerando-as objetos de preservação museológica e reservando a ambas um lugar **menor** em sua estratégia teórica. Essa exclusão não significa ausência completa desse tema do cenário discursivo nem pode ser tomada como um fato episódico desprovido de maiores implicações, pois aponta para a relação a um só tempo **problemática** e **constitutiva** entre a(s) perspectiva(s) antropológica(s) e o domínio específico da arte.

Em um dos ensaios mais recentes sobre esse tema, Marcus & Meyers afirmam que o "vínculo forte" – aqui qualificado como problemático e constitutivo – entre a antropologia e a arte residiria nas diferentes estratégias de construção dos valores culturais, "situando e evocando a diferença".<sup>2</sup> O alcance dessa afirmação pode ser facilmente percebido se considerarmos que, a partir do final do século 19, arte e cultura se estabelecem como "domínios mutuamente afirmativos de valor" na escala do humano,<sup>3</sup> para além das fronteiras do Ocidente. Foi exatamente a partir da expansão das investigações antropológicas que o princípio da pluralidade dos valores tornou possível postular a relatividade radical das culturas e, conseqüentemente, das formas de arte.

A investigação do vínculo entre a produção material esteticamente marcada e as outras dimensões que configuram os universos socioculturais – a questão de fundo aqui implicada – é, portanto, condicionada pelas múltiplas concepções de "cultura", "sociedade" e "diferença" acionadas em circuitos teóricos e institucionais distintos. A hipótese que pretendo desenvolver neste artigo diz respeito aos desafios analíticos que as experiências artístico-estéticas, colocadas em um contexto intercultural, representam para a delimitação dessas concepções e das vias que lhe dão acesso historicamente privilegiadas pela antropologia.

Quais seriam, porém, esses desafios analíticos que colocariam o próprio estatuto da antropologia em questão? Em termos metodológicos, trata-se da tentativa de compatibilizar os juízos estéticos, fundamentalmente valorativos, com o relativismo que constitui o cartão de visitas dessa disciplina; em termos teóricos, o que está em jogo é a atribuição de especificidade – a um só tempo discursiva e ontológica – a um domínio separado de objetos e práticas, o que seria incompatível com a afirmação da totalidade e da sistematicidade do binômio sociedade/cultura. Esse duplo desafio traduziu-se, em termos institucionais, na demarcação de diferentes espaços e práticas

relativos à separação de interesses e funções entre o museu e a academia, ou seja, entre as atividades conjuntas de preservação, classificação e exibição, por um lado, e a reflexão teórica, por outro.

\*

Em um dos ensaios pioneiros a respeito das condições de possibilidade históricas e teóricas de uma antropologia da arte, Anthony Forge<sup>4</sup> mapeou o que seria a "história curiosa" dessa relação, que ele situa entre as décadas de 1920 e 1960. Segundo Forge, depois de ter ocupado lugar estratégico na consolidação da especificidade teórica da antropologia – e nas reflexões e investigações dos seus fundadores, como Haddon, Tylor e Boas –, o interesse pela cultura material de modo geral e pela arte em particular teria cessado. Essa interrupção coincidiria com as críticas à hierarquização teórica evolucionista e seus reducionistas princípios causais, classificatórios e tipológicos. E, conseqüentemente, com o desenvolvimento da etnografia, nos padrões estabelecidos por Malinowski, a um só tempo como técnica de investigação e estratégia retórica. A tese defendida por esse autor é de que o aprimoramento dos instrumentos de investigação e a sofisticação do *corpus* teórico da antropologia teriam provocado o **estreitamento** do campo de investigação, em decorrência dos três fatores que aponteí (a perspectiva relativista, a exigência de totalidade e a separação entre o museu e a academia).

O mais interessante é que, durante o mesmo período, a valorização da chamada arte primitiva por parte dos artistas europeus consolidou-se e expandiu-se direta ou indiretamente. Isso fez com que Forge concluísse, com muita pertinência, que a antropologia estaria colocando em segundo plano "justamente aquele aspecto das culturas não européias que a própria cultura do antropólogo achava mais **estimulante**".<sup>5</sup> Os antropólogos, portanto, embora tenham contribuído para esse processo com a circulação de objetos e, especialmente, com a organização de exposições, não apenas não foram os

responsáveis pelo movimento de valorização estética das artes ditas primitivas, como passaram a questioná-lo.

Robert Goldwater desenvolve esse argumento e complementa o mapeamento feito por Forge do ponto de vista do campo discursivo da história e da crítica de arte. Segundo ele, teriam sido "um contexto **estético** e uma seqüência de atitudes **subjetivas** as condições de possibilidade para uma posterior análise objetiva da arte primitiva".<sup>6</sup> A despeito do fato de que as reflexões etnológicas nunca tenham desaparecido, esse contexto estético valorativo teria formatado não só as reações às artes ditas primitivas, mas também e fundamentalmente as perguntas que foram feitas a elas e os interesses que despertaram em diversos agentes sociais, entre os quais os próprios antropólogos.

A partir do começo do século 20 – o marco da "descoberta" simbólica da arte primitiva situa-se em torno de 1905, com o interesse de Picasso pelas máscaras africanas –, as "outras" artes ganharam visibilidade por meio da produção pictórica e discursiva dos artistas. Um conjunto heteróclito de objetos passou a ser submetido à avaliação estética segundo interesses divergentes e, por vezes, contraditórios. De maneira sucessiva, diversos movimentos artísticos, ligados fundamentalmente ao Cubismo, ao Expressionismo e ao Surrealismo, impuseram sua perspectiva ao público, à revelia das tentativas de avaliação objetiva por parte dos antropólogos que, além do mais, já tinham perdido o interesse inicial por esse tema e não o discutiam sistematicamente, ao contrário dos artistas, que o faziam de modo compulsivo. Segundo o autor, não foi casual o fato de que, durante décadas – entre 1920 e 1960 para seguir a periodização de Forge –, "uma atitude fundamentalmente estética, subjetiva e culturalmente específica em relação à arte primitiva teria sido dominante".<sup>7</sup>

O desenvolvimento posterior de uma atitude objetiva e de um interesse sistemático seria, paradoxalmente do ponto de vista do relativismo cultural, "inseparável

da história dos **modos de ver**, tanto fora quanto dentro da disciplina".<sup>8</sup> O alargamento desse interesse, num primeiro momento, sobrepôs fenômenos diferentes, revestindo produções extremamente heterogêneas com uma visibilidade "primitiva" genérica para, só a seguir, diferenciá-las, tanto em termos técnicos quanto formais. Esse processo de atribuição diferenciada de visibilidade gerou uma divisão de interesses entre artistas e antropólogos: ao fascínio dos primeiros pela "forma", pelo "estilo", pela "expressividade", correspondeu a inquietação dos segundos com o "contexto", a "função" e o "significado".<sup>9</sup>

Desse modo, a antropologia forneceu os meios para a renovação da estética ocidental, mas, paradoxalmente, recusou-se a incorporá-la à estratégia mais ampla de investigação da diversidade sociocultural.<sup>10</sup> Isso ocorreu porque a condição de possibilidade para a realização do projeto antropológico, construído a partir de uma relação constitutiva com a alteridade, foi a invenção do "etnocentrismo" a um só tempo como princípio metodológico negativo e inexorável – a contrapartida necessária do relativismo –, e teia de organização narrativa. Parece-me, assim, que o principal problema colocado pela reflexão em torno das categorias arte e estética, no âmbito antropológico, seja não só a construção inevitavelmente valorativa desses domínios, mas também do cruzamento entre eles.

O "ressurgimento" do estudo da arte na antropologia começa a partir da década de 1960 e, segundo avaliações recentes, já se teria tornado lugar-comum, embora esse ressurgimento não tenha retirado desse tipo de reflexão o caráter "menor" que ainda possui. Não pretendo discutir aqui todos os motivos que levaram a essa redescoberta, mas devo mencionar que ela coincide com a pulverização do campo da antropologia a partir do movimento que ficou conhecido como pós-estruturalismo. Desde então, trata-se de evitar as grandes estratégias teóricas – que aplicavam à análise da arte e da estética referenciais teóricos forjados para lidar com outras temáticas – e propor táticas analíticas contingentes e específicas.

Contudo, mesmo essa redescoberta e a tentativa terminológica de incorporar a arte ao campo da antropologia, transformando-a em objeto de estudos legítimo, podem ser tomadas como evidência de que "essa relação é **extrínseca** e, portanto, problemática".<sup>11</sup>

Talvez seja possível desenvolver o argumento que acabei de apontar por meio de um pequeno exercício de história das idéias: a análise da produção bibliográfica (metodológica e/ou teórica) que apresenta o campo dos estudos antropológicos sobre esse tema. Além das tentativas sistemáticas de definição do objeto de análise, a característica mais marcante dessa produção é o discurso de **legitimação** tanto do objeto em si quanto da análise a ser construída em torno dele. Esse discurso, portanto, desdobra-se no plano **metateórico**, indicando que falar sobre a arte em outras sociedades significa, para a antropologia, discutir a própria possibilidade de "falar-sobre-a-arte-em-outras-sociedades".

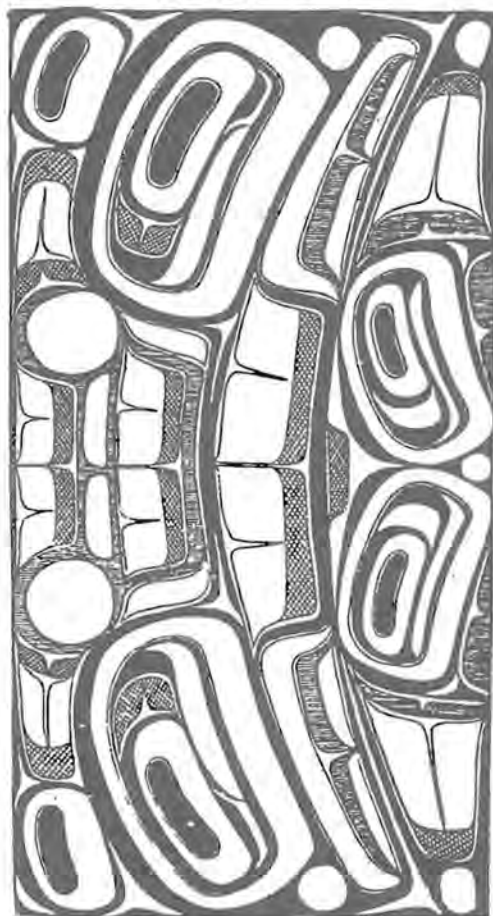
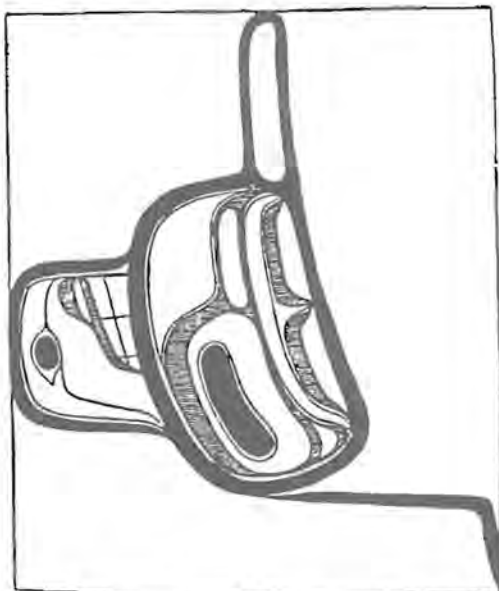
A despeito do fato de que, como mencionou Geertz, uma dimensão crítica atravesse e instaure o campo das ciências sociais contemporâneas – "estamos imersos em metacomentários"<sup>12</sup> –, a reflexão em torno da própria construção das categorias antropológicas, a generalidade de suas referências e as condições de seu uso seriam mais acentuadas no caso do debate sobre a arte, porque, nesse caso, a discussão a respeito da aplicabilidade intercultural dessa categoria seria "especialmente inexplorável" e, entretanto, "particularmente improdutivo".<sup>13</sup> A arte seria, assim, um fenômeno "difícil de ser discutido" pelos antropólogos e existiria "em um mundo próprio, para além do alcance do [nosso] discurso".<sup>14</sup>

Coincidência ou não, essa dimensão metateórica permite encontrar o que constitui, a meu ver, o princípio subjacente à volumosa e diversa produção dedicada diretamente à abordagem da arte e da estética, a partir de uma perspectiva antropológica, que prolifera a partir da

década de 1970. Essa bibliografia volumosa é guiada por estratégias organizacionais heterogêneas e inclui, além de inúmeros ensaios críticos e revisões bibliográficas, estudos introdutórios gerais (escritos ou editados por Anderson,<sup>15</sup> Anderson & Field,<sup>16</sup> Hatcher,<sup>17</sup> Layton,<sup>18</sup> Maquet<sup>19</sup>) e um grande número de coletâneas que englobam estudos de casos específicos (Blebueck,<sup>20</sup> Coote & Shelton,<sup>21</sup> Jopling,<sup>22</sup> Greenhalgh & Megaw,<sup>23</sup> Forge,<sup>24</sup> Otten,<sup>25</sup> Weiner,<sup>26</sup> para citar apenas alguns). O denominador comum dessa produção é a combinação entre a antropologia como disciplina (e as noções subjacentes de cultura e/ou de sociedade), a arte e a estética como temáticas e a noção de "primitivo" como qualificação, em toda a sinonímia que precedeu o prefixo "etno-" e participa do mesmo campo semântico: "tribal", "tradicional", "nativo", "indígena", "folk", "popular", "pré-letrado".

A despeito da variabilidade terminológica e teórico-analítica, o que caracteriza o conjunto dessa produção é uma espécie de "compulsão por categorização"<sup>27</sup> tanto em relação à delimitação semântica da terminologia ("para saber como a arte opera necessitamos de um conceito **instrumental** a respeito do que a arte é")<sup>28</sup> quanto da especificação metodológica dos parâmetros analíticos ("onde está o *locus* da arte: em seus objetos, em seus usos privados ou sociais, em sua produção?").<sup>29</sup> Os marcos dessa produção são o artigo de Azevedo publicado em 1958 no *American Anthropologist* e o longo e curioso ensaio de Haselberg publicado em *Current Anthropology* em 1961, seguido por 25 comentários e uma réplica da autora, e, uma década mais tarde, o seminário organizado por Forge, já citado, que permanece uma referência importante sobre o tema.

Para além da contribuição variada das análises específicas ou genéricas e da qualidade desigual dessa produção, vale a pena mencionar dois aspectos. Em primeiro lugar, a **improdutividade** das discussões em torno das definições. Por um lado, porque a maior parte dessas tentativas procura especificar traços substantivos, formais ou semânticos, que todos os fenômenos



analisados deveriam partilhar. Por outro, devido à falta de **consenso**: a ordenação dos objetos artísticos é feita em função de muitas dimensões diferentes, e, quando a mesma dimensão é enfatizada, o recorte dos autores difere significativamente. O desacordo verifica-se também em relação ao parâmetro selecionado, ao modo de classificar os objetos segundo o mesmo parâmetro e ao estabelecimento dos recortes.<sup>30</sup>

Compulsão por categorização, compulsão etnográfica: a necessidade imperiosa de trabalho de campo sistemático – e sempre insuficiente, para afastar o risco do etnocentrismo – teria precedência sobre as generalizações. Mas a tentativa de investigar "do ponto de vista do nativo", ou seja, de tentar identificar a arte e a estética como "categoria lingüística" e "prática social" – a máxima da investigação estética proposta por Mauss –, é fonte de mal-entendidos quando se trata de dar conta da rede de descontinuidades discursivas que caracteriza esse tipo de investigação. Por um lado, porque a maneira como o antropólogo recorta o objeto nem sempre – eu diria que dificilmente – corresponde a uma categoria interna à cultura estudada e, como tal, concretizada em uma classe identificável de objetos materiais. Por outro lado, porque os conceitos estéticos acionados na produção e na recepção, mesmo no universo nativo, não são idênticos. Assim, não há necessariamente uma coincidência entre aquilo que os "nativos" (produtores ou consumidores) dizem a respeito de suas experiências e aquilo que o observador apreende a partir delas.<sup>31</sup>

Desses fatores depreende-se que, a despeito de sua dimensão compulsiva, as tentativas de categorização não dão conta da delimitação dos fundamentos do fenômeno artístico e da experiência estética de modo a permitir que o pesquisador possa atribuir à arte o estatuto de objeto antropológico: "uma teoria analítica da arte requer uma **definição** que seja analítica em sua **construção**".<sup>32</sup> Para chegar a uma definição desse tipo, seria preciso esclarecer, primeiro, "em que o antropólogo está

**interessado** quando tenta compreender o fenômeno no contexto de outras culturas".<sup>33</sup>

Refletindo sobre essa questão, recordei-me do argumento central de Paul Veyne em *O Inventário das Diferenças*. Nesse livro, originalmente uma aula inaugural, Veyne afirma que o único meio de viabilizar qualquer pesquisa diante da inesgotabilidade virtual dos saberes do inventário – como a história e a etnografia – é sua estruturação formal por meio de problemáticas e conceitos que interferem na construção do objeto teórico e também na seleção das informações relevantes para sua análise. Desse modo, Veyne identifica um elemento necessariamente **crítico** nas atitudes do historiador e do etnógrafo, que devem decidir "sobre o que consideram antropológicamente **interessante**".<sup>34</sup> A noção de interesse, para esse autor, é uma noção ainda envolta em mistério nas ciências sociais e não se confunde com a curiosidade: a melhor maneira de defini-la é em contraposição ao "cotidiano"<sup>35</sup> e, por que não dizer, à "banalidade".<sup>36</sup>

\*

"Se você não sabe a resposta, discuta a pergunta." A máxima citada por Geertz a respeito do debate, também ele **interminável**, entre ciências naturais e humanas, poderia nos ajudar a entender essa construção compulsiva de categorias, mas não seu fracasso.<sup>37</sup> A análise da produção bibliográfica que acabei de mencionar demonstra que as experiências artísticas não ocidentais parecem dotadas de um alto teor de **periculosidade** (metodológica, teórica e institucional) para o cartão de visitas da antropologia: o relativismo. Esse, mesmo em suas versões mais sofisticadas e (pós) modernas, parece não resistir aos desafios analíticos que já foram mencionados. Podemos concluir, assim, que quando o objeto ameaça de tal modo um saber é porque ele toca algo que lhe é fundamental. Isso talvez explique por que não é suficiente relativizar o objeto e admitir que diferentes culturas têm diferentes subclasses de arte e diferentes parâmetros de avaliação estética.

Parafraseando Geertz, o problema parece não estar na resposta, mas na própria pergunta.

O discurso sobre a arte e a estética é, na verdade, um metadiscurso sobre as **consequências** que a análise desses objetos tem para os princípios mais caros da própria antropologia. Essa espécie de "culpa" teórica parece dominar tanto a produção da antropologia cultural americana quanto da antropologia social britânica, desde que a crítica ao evolucionismo redefiniu essa disciplina em seus moldes modernistas: o relativismo tem como contrapartida necessária o questionamento contínuo e, por vezes, excessivo, de suas condições de possibilidade. A antropologia da arte exige, assim, a formulação e explicitação de uma verdadeira "epistemologia da arte"<sup>38</sup> e a (re)fundação contínua do campo com a problematização da própria perspectiva. Como destacou Shelton, todavia, a epistemologia que tem sido proposta é uma "epistemologia cética",<sup>39</sup> que põe em dúvida sua própria possibilidade e, ao fazê-lo, acaba por inviabilizar-se sistematicamente.

Para Coote & Shelton, "a história do estudo antropológico da arte não pode ser facilmente separada da história da antropologia de modo geral. Os 'ismos' teriam sido os mesmos e na mesma ordem: evolucionismo, difusionismo, funcionalismo, estrutural-funcionalismo, estruturalismo, pós-estruturalismo".<sup>40</sup> A antropologia da arte, portanto, mesmo em seu ressurgimento, nunca teria assumido a dianteira, seguindo as direções contrárias das correntes "maiores" que estruturam esse campo.

O fato que acabo de mencionar traduz-se em um descompasso de interesses: os antropólogos que investigam a arte recorrem necessariamente a outras temáticas, tidas como estruturais, como a política, a economia ou o parentesco, embora os estudiosos interessados em outros temas raramente recorram ou mesmo mencionem o estudo da arte. Para alguns autores, isso poderia ser explicado pela falta de uma abordagem teórica unificada no estudo antropológico desses

fenômenos. Inspirado pela corrente principal, esse estudo estaria condenado a refletir a própria diversidade – eu acrescentaria também as similaridades – dessa abordagem. A relação entre a arte e o resto da antropologia permanece, assim, **assimétrica**. A marginalização da arte no interior da antropologia continua, "a despeito do crescente reconhecimento de que a própria materialidade da arte oferece um meio privilegiado para a investigação de outras sociedades".<sup>41</sup>

\*

Entre as décadas de 1950 e 1970 (periodização que poderia ser estendida até a primeira metade da década de 1980), simultaneamente, portanto, ao ressurgimento do interesse antropológico pela arte, a antropologia teria elaborado o que ficou conhecido como "abordagem contextual". Segundo essa abordagem, dependendo da corrente teórica privilegiada, a arte deve ser situada em seu contexto social ou cultural específico, cabendo ao antropólogo tentar identificar e traduzir sua função e seu significado. De acordo com Fratto, há um pressuposto teórico não explicitado por trás desse programa, já que, para recolocar a arte no contexto, é preciso que ela tenha sido dele destacada.<sup>42</sup>

"Colocar as coisas em contexto", como todo mundo sabe, não é um drama exclusivo da antropologia da arte ou da etnoestética, embora eu acredite que esse drama encontrou aí seu terreno mais fértil. E, ao fazê-lo, revelou seu enraizamento mais profundo. A obsessão com a delimitação de contextos, bem como a possibilidade de transitar entre eles, é, de acordo com Marilyn Strathern, o princípio que marca a antropologia<sup>43</sup> desde que a etnografia de culturas específicas possibilitou explorar o dualismo entre observador e observado, e problematizar, primeiro implícita e depois explicitamente, "a relação do antropólogo com o 'outro' construído como objeto de estudos".<sup>44</sup>

Como isso foi possível? Por intermédio justamente do relativismo antropológico. É sintomático, portanto, que o principal

problema que surge daí seja a um só tempo metodológico e heurístico: "como produzir um conhecimento a respeito de diferentes universos sociais quando tudo o que o pesquisador tem a seu dispor são parâmetros pertencentes a seu próprio universo".<sup>45</sup>

Em um dos artigos de maior impacto na década de 1980, Strathern analisa os diferentes momentos da produção antropológica enquanto diferentes "modos" ficcionais persuasivos. Trata-se, assim, da construção de narrativas dotadas de efeito retórico e senso de localidade. Essas narrativas são classificadas pela autora em momentos distintos: "moderno" (que coincide com o evolucionismo), "modernista" (que vai de Malinowski até o declínio da influência do estruturalismo na década de 1970) e "pós-moderno" (a partir da década de 1980). Depreende-se da discussão proposta por essa autora que o modo hegemônico que consolidou a antropologia é o "modernista", baseado na etnografia como "exploração exaustiva de contextos".<sup>46</sup> Isso, porém, não é tudo. A originalidade da proposta de Strathern está na afirmação de que, a despeito do preceito relativista, quando se depara com categorias e experiências de uma configuração sociocultural concebida como "outra", o antropólogo se defronta com a tarefa de "inscrevê-la em um universo conceitual que tenha espaço para ela e, ao fazê-lo, cria tal universo".<sup>47</sup>

Creio que a discussão sobre o binômio arte/estética lida, de modo inexorável, com o "problema modernista" a que acabo de me referir. É possível constatar isso com uma rápida leitura da bibliografia que mencionei. Todas as tentativas de discutir o tema esbarram nas disjunções apontadas por Strathern como características desse modo: (a) a ruptura (mas não a dissolução) das categorias de arte e de estética presentes na cultura do observador, ampliando sua teia de referências (a arte para o outro não é o mesmo que para nós); (b) a identificação da arte como uma das divisões da realidade social (como a economia, o parentesco, a religião, etc.), da qual ela é uma das versões passíveis de





serem traduzidas em cada uma das outras; (c) a definição dos conceitos de arte e de estética pela negação (nós temos, o outro não) para introduzir discontinuidades nas dicotomias que estruturam a experiência ocidental (como a dicotomia entre racional e emocional, muito acionada nessa discussão); (d) a comparação intercultural que, em busca de similaridades e diferenças, implica sempre a distinção prévia entre as categorias arte e estética, que são, então, comparadas substantivamente; (e) o confronto entre os universos do "eu" e do "outro", o "outro" sendo apresentado como uma espécie de versão do mesmo (ou sua antítese), como na afirmação da universalidade virtual da emoção estética ou do potencial artístico, atualizado diferentemente por cada sociedade específica.<sup>48</sup>

Podemos inferir, portanto, que a antropologia da arte parece ser impossível no âmbito do modo modernista, exigindo a construção de um novo tipo de reflexão ou, melhor dizendo, "ficção". Strathern acena com a possibilidade de uma antropologia reflexiva: no diálogo com o informante, a relação entre o observador e o observado não poderia mais ser assimilada à dicotomia sujeito/objeto. Essa nova ficção, construída a partir de etnografias multicentradas, jogaria com os contextos e seu caráter ficcional, enfatizando a experiência da alteridade, e não sua dissolução em redes substantivas de funções e significados.<sup>49</sup>

O efeito produtivo da justaposição de diferenças (contra a separação que caracteriza o modo modernista, como o indica Strathern em todas as disjunções mencionadas), reside no fato de que "crenças e costumes podem ser justapostos não para revelar similaridades, mas para levantar questões acerca delas". Nessa antropologia sem paradigma, não existiriam textos centrais nem técnicas definitivas, pois "esse empreendimento deliberadamente transdisciplinar joga com o contexto".<sup>50</sup>

\*

Posso, finalmente, retomar a questão com a qual comecei este artigo: a relação entre

relativismo e valor, muito bem exemplificada pelo episódio citado por Lévi-Strauss a respeito de Boas. O relativismo antropológico marca, fundamentalmente, a passagem do espanto (e, por que não dizer, do horror diante da diferença) à tolerância. Entretanto, como vem sendo exaustivamente discutido nas últimas duas décadas,<sup>51</sup> esse relativismo tolerante – e sua contrapartida, a necessidade de contextualização – teve como consequência o nivelamento dos valores e a equiparação dos níveis de experiência, o que levou à suspensão não só de qualquer tipo de julgamento, mas da própria possibilidade de sedução pelo "outro".

Sugiro, assim, que o perigo – etnocêntrico – representado pela explicitação de um interesse, mesmo no plano exclusivamente teórico, ou seja, de um ponto de vista inevitavelmente valorativo, fez com que a trajetória da antropologia enquanto saber específico estivesse condicionada pela exclusão da arte como temática preferencial. Antes, portanto, de inserir a arte no contexto de sociedades e culturas específicas, seria preciso desvendar o que fenômenos desse tipo podem significar para a própria antropologia e suas possíveis (re)significações em função de todos os movimentos teóricos que a marcaram. Construir uma reflexão antropológica baseada no interesse teórico por essas categorias exige, desse modo, um exercício sistemático – embora explícito e controlado – daquilo que constitui o "pecado capital contra o método", para utilizar a feliz expressão de Nicole Louraux,<sup>52</sup> o etnocentrismo.

Essa alternativa, todavia, não é propriamente inovadora, já que está implícita na estratégia analítica de um dos fundadores da reflexão antropológica sobre a arte: Franz Boas.<sup>53</sup> Para esse autor, a universalidade do prazer estético e a relatividade de manifestações e valores artísticos são corolários da unidade biopsíquica da humanidade e da pluralidade de suas manifestações histórico-culturais. Nesses termos, Boas realiza uma passagem fundamental, que viabiliza sua abordagem antropológica da arte, qual seja, a dissociação entre os planos estético e

artístico, e afirma a universalidade virtual da experiência abarcada pelo primeiro e a relatividade atual de manifestações e valores nos quais se traduz o segundo.

Essa perspectiva, portanto, esclarece de maneira extremamente pertinente os dilemas do relativismo que lhe são subjacentes. Isso porque, por um lado, ela conduz ao reconhecimento do caráter absoluto e comum a toda a humanidade da emoção estética, associando os parâmetros estéticos não mais a critérios preestabelecidos, mas ao exercício de uma faculdade primordial humana. Por outro lado, porque essa perspectiva levanta a questão da existência de valores válidos no plano intercultural e, no limite, da própria possibilidade de transmissão dos princípios estéticos de um grupo social a outro.

A despeito da rentabilidade teórica dessa construção, Boas foi criticado por ter escapado pela via nominalista da compulsão por categorização que, como já foi apontado, marca a discussão sobre a arte, mantendo o termo "primitivo" (do qual mesmo seus alunos tenderão a escapar) e se recusando a discutir as fontes últimas do juízo estético. Para Robert Layton, por exemplo, a explicitação do interesse teórico por parte de Boas não é suficiente, pois não esclarece "através de que recurso independente ele estabeleceu o que é ou não é arte".<sup>54</sup>

Como Boas demonstrou, apontar a arte e a estética como categorias válidas em uma perspectiva comparativa e em um contexto intercultural não implica necessariamente a reificação dos conteúdos a elas associados – o que já foi criticado o suficiente como etnocentrismo ingênuo. Negar, todavia, a construção e a demarcação específica desses domínios (cuja universalidade, essa sim, pode ser posta em dúvida) em casos particulares representaria, em contrapartida, um relativismo também marcado pela ingenuidade.

Concluo este artigo, portanto, destacando a produtividade do uso "nominalista" das categorias arte e estética, tal como já tinha sido proposto por Boas. Nesse sentido,

longe de configurar objetos empíricos definidos ou categorias analíticas, arte e estética são termos heurísticos indissociáveis do interesse teórico que conduz a investigação. Não é por acaso que esse autor, um dos fundadores, em termos cronológicos, da antropologia "modernista", não pode ser adequadamente enquadrado em nenhum dos modos ficcionais descritos por Strathern; antes, parece transitar entre eles.

De acordo com esse novo "modo ficcional persuasivo", trata-se de evitar a reificação da arte como classe identificável de objetos e, também, de evitar a reificação da estética como conjunto de padrões preestabelecidos que informam o juízo artístico. A questão é determinar transculturalmente as condições não de aplicação, mas de **construção** teórica desses conceitos. A viabilidade metodológica dessa abordagem estaria justamente na articulação entre as duas categorias, sob o modo teórico da justaposição de contextos, narrativas, experiências, proposto por Strathern. Assim, mesmo que a arte continue sendo considerada pelos antropólogos "um falso conceito, unicamente nominal", isso não nos impede "de fazer uso simultâneo das artes, numa **multiplicidade determinável**".<sup>55</sup>

---

Kátia Maria Pereira de Almeida é Mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio, Doutora em Antropologia pelo PPGAS/Museu Nacional (UFRJ) e pesquisadora da FAPERJ no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ.

## Notas

- <sup>1</sup> Este artigo é uma versão modificada da comunicação que apresentei no Fórum de Pesquisa Interpretando Narrativas, Performances e Estéticas: Cruzando Imagens, Poéticas Visuais, Gestuais e Sonoras da 22ª Reunião Brasileira de Antropologia realizada em Brasília entre os dias 16 e 19 de julho de 2000. Agradeço a todos os participantes do fórum, especialmente às coordenadoras Carmen Rial, Cornelia Eckert e Guita Debert. Não posso deixar de mencionar, também, que a elaboração deste artigo só foi possível devido à bolsa de fixação de pesquisador concedida pela FAPERJ desde fevereiro do corrente ano.
- <sup>2</sup> Lévi-Strauss, Claude & Eribon, Didier. *De Près et de Loin*. Paris: Odile Jacob, 1988: 57.
- <sup>3</sup> Marcus, George E. & Myers, Fred R. *The Traffic in Culture: an Introduction*. In: *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995: 20.
- <sup>4</sup> Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge and London: Harvard University Press, 1988: 233.
- <sup>5</sup> Forge, Anthony. Introduction. In: *Primitive Art & Society*. London/New York: Wenner Gren/Oxford University Press, 1973: xii-xiv.
- <sup>6</sup> *Idem, ibidem*. O grifo é meu.
- <sup>7</sup> Goldwater, Robert. In: Forge, A. *Op. cit.*: 24. O grifo é meu.
- <sup>8</sup> *Idem*: 27.
- <sup>9</sup> *Idem*: 29. O grifo é meu.
- <sup>10</sup> *Idem, ibidem*.
- <sup>11</sup> Cf. Francastel, Pierre. Esthétique et Ethnologie. In: J. Poinier (ed.), *Ethnologie Générale. Encyclopedie de la Pléiade* (vol. XXIV). Paris: Gallimard, 1968: 1717.
- <sup>12</sup> Dark, P.J. C. What is Art for Anthropologists?. In: M. Greenhalgh & V. Megaw (eds.), *Art in Society*. London: Duckworth, 1976: 34. O grifo é meu.
- <sup>13</sup> Geertz, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*. New York: Basic Books, 1976: 9.
- <sup>14</sup> *Idem*: 11.
- <sup>15</sup> *Idem*: 94.
- <sup>16</sup> Anderson, Richard L. *Art in Primitive Societies*. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1979.
- <sup>17</sup> Anderson, Robert L. & Fields, Karen (eds.). *Art in Small Scale Societies*. 2ed. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1989.
- <sup>18</sup> Hatcher, E. *Art as Culture: an Introduction to the Anthropology of Art*. Lanham: University Press of America, 1985.

- <sup>18</sup> Layton, Robert. *The Anthropology of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- <sup>19</sup> Maquet, Jacques. *L'Anthropologue et l'Esthète: un Anthropologue Observe les Arts Visuels*. Paris: Métailié, 1993.
- <sup>20</sup> Biebuyck, Daniel P. (ed.). *Tradition and Creativity in Tribal Art*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969.
- <sup>21</sup> Coote, Jeremy & Shelton, Anthony (eds.). *Anthropology, Art & Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- <sup>22</sup> Jopling, Carol. (ed.). *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. New York: Dutton, 1971.
- <sup>23</sup> *Op. cit.*
- <sup>24</sup> *Op. cit.*
- <sup>25</sup> Otten, Charlotte M. (ed.). *Anthropology & Art: Readings in Cross-cultural Aesthetics*. Austin: University of Texas Press, 1987.
- <sup>26</sup> Weiner, James F. (ed.). *Too Many Meanings: A Critique of the Anthropology of Aesthetics*. Adelaide: University of Adelaide Press, 1995.
- <sup>27</sup> Haselberg, H. Method of Studying Ethnological Art. In: *Current Anthropology*, 12(4), 1961: 359A.
- <sup>28</sup> Azevedo, Warren d'. A Structural Approach to Esthetics: Toward a Definition of Art in Anthropology. In: *American Anthropologist*, 60, 1985: 703. O grifo é meu.
- <sup>29</sup> Idem: 704.
- <sup>30</sup> A esse respeito, ver Jones, W.T. Talking About Art in Primitive Society. In: Forge, A. *Op. cit.*
- <sup>31</sup> Fratto, Tony F. The Anthropology of Aesthetics. In: *Dialectical Anthropology*, 10, 1985: 33B.
- <sup>32</sup> Azevedo, W. *Op. cit.*: 710. O grifo é meu.
- <sup>33</sup> Dark, R. *Op. cit.*: 34. O grifo é meu.
- <sup>34</sup> Veyne, Paul. *O Inventário das Diferenças*. Lisboa: Gradiva, 1989: 6. O grifo é meu.
- <sup>35</sup> Veyne, Paul. *Le Quotidien et l'Intéressant* (entretiens avec Catherine Darbo-Peschanski). Paris: Les Belles Lettres, 1995: 243.
- <sup>36</sup> Velho, Otávio. Relativizando o Relativismo. In: Bomeny, H. & Birman, P. (orgs.). *As assim chamadas Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: UERJ/Relume-Dumará, 1991.
- <sup>37</sup> Geertz, C. *Op. cit.*: 135.
- <sup>38</sup> Bateson, Gregory. Style, Grace and Information in Primitive Art. In: Forge, A. *Op. cit.*: 239.
- <sup>39</sup> Shelton, Anthony. Predicates of Aesthetic Judgement: Ontology and Value in Huichol Material Culture. In: Coote, J. & Shelton, A. *Op. cit.*: 210.
- <sup>40</sup> Coote, J. & Shelton, A. Introduction. In *Op. cit.*: 3.
- <sup>41</sup> Idem, *ibidem*.
- <sup>42</sup> Fratto, T. *Op. cit.*: 30A.
- <sup>43</sup> Strathern, Marilyn. Out of Context: The Pervasive Fictions Of Anthropology. In: Manganaro, Marc (ed.). *Modernist Anthropology: From Fieldwork to Text*. Princeton: Princeton University Press, 1990: 108.
- <sup>44</sup> Idem: 95.
- <sup>45</sup> Idem: 92.
- <sup>46</sup> Idem: 103.
- <sup>47</sup> Idem: 92. O grifo é meu.
- <sup>48</sup> Idem: 101 e 102.
- <sup>49</sup> Idem: 111.
- <sup>50</sup> Idem: 118. O grifo é meu.
- <sup>51</sup> A esse respeito, ver Rabinow, Paul. 1983. Humanism as Nihilism: the Bracketing of Truth and Seriousness in American Cultural Anthropology. In: Bellah, R., Hann, N. & Sullivan, W. (eds.). *Social Sciences as Moral Inquiry*. New York: Columbia University Press, 1983. Ver também Geertz, Clifford. Anti-anti Relativismo. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais* 8(3), 1988. Menciono também Velho, O. *Op. cit.* E, ainda, Rorty, Richard. Acerca do Etnocentrismo: Réplica a Geertz. In: *Objetivismo, relativismo e verdade*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.
- <sup>52</sup> Louraux, Nicole. O Elogio do Anacronismo. In: Novaes, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1996.
- <sup>53</sup> A esse respeito, ver especialmente Boas, Franz. *Primitive Art*. New York: Dover Publications, 1955 [1927].
- <sup>54</sup> *Op. cit.*: 19.
- <sup>55</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (volume 3). Rio de Janeiro: Editora 34, 1996: 101. O grifo é meu.

