

taphysica

La
V.P.
epi
lige
=

PROCESSE — SPIN...
center of
to space in



! (function & excellent

res-
d. with an
atinum et



HARRISON HAYFORD

HERSHEL PARKER

and objects for use and
painted in their distinctive

lled or
rown as
e tradi-
nd Plateau
score and
transport food and material
nomads. These utilitar-

O AVESSE DO VISÍVEL: ONTOLOGIA E ICONOLOGIA

Philippe Descola

antropologia da figuração
gênese das imagens representação

O ensaio se debruça sobre a antropologia da figuração. Segundo Descola, diferentemente da história da arte, que permanece atrelada a contextos históricos específicos, a figuração seria operação universal que confere aos artefatos formas de organização da experiência no mundo. No intuito de discutir uma gênese das imagens mediante a tese da existência de uma operação universal, o autor apresenta e discute quatro fórmulas ontológicas: animismo, naturalismo, totemismo e analogismo.

Que me permitam, para evitar qualquer equívoco, começar por uma confissão: eu me coloco entre os que, cada vez mais numerosos, se recusam a ver na arte uma categoria universal da experiência humana por meio da qual poderiam ser classificados com precisão certos tipos de processos e de objetos com base em propriedades perceptivas ou simbólicas que lhes seriam inerentes. É por isso que a expressão antropologia da arte me parece indevida: em primeiro lugar pelo fato de que o campo a que ela remete é tão limitado no tempo e no espaço, que impede qualquer possibilidade

de generalização comparativa, contradizendo assim as promessas de universalidade que seu título promete; em seguida porque, com raríssimas exceções – a de Alfred Gell principalmente¹ –, essa iniciativa não se fundamenta em nenhuma teoria geral da vida social ou da natureza humana nem tampouco tem como objetivo produzir uma, o que a referência à antropologia permitiria esperar. Fazer antropologia da arte consiste o mais frequentemente em estudar o contexto social e cultural da produção e da recepção de *artefatos* não ocidentais que foram investidos, pelos ocidentais, de uma qualidade estética, o que permite tornar seu significado acessível a usuários a quem eles não eram destinados originalmente,

THE REVERSE OF VISIBLE: ONTOLOGY AND ICONOLOGY
The essay dwells on the anthropology of figuration. According to Descola, unlike the history of art, which remains tied to specific historic contexts, figuration would be a universal operation, which provides artifacts with forms of organization of experience in the world. In order to discuss a genesis of the images considering the thesis of existence of a universal operation, the author addresses and discusses four ontological formulae: animism, naturalism, totemism and analogism.
| Anthropology of figuration genesis of images representation

Camille Henrot, still *Grosse Fatigue*, 2013. Vídeo cor, som, 13min.

empregando para isso critérios análogos aos que concorrem à apreciação estética de objetos tradicionalmente acolhidos nos museus de arte: análise das funções que esses objetos cumprem, simbolismo a eles ligado, exigências formais às quais devem responder, evoluções estilísticas pelas quais passaram, mudanças de sentido que os afetaram quando transportados para fora de seu ambiente de origem. Obviamente, nos encontramos aí em um patamar do trabalho intelectual diferente do ocupado pelas teorias antropológicas do parentesco, do ritual ou da circulação de riquezas, um patamar certamente tão nobre quanto os precedentes, já que corresponde no presente àquele em que a história da arte prosperou entre nossos vizinhos especialistas do passado, mas que seria melhor, por uma questão de esclarecimento, chamar de etnologia da arte; o primeiro e o mais antigo ramo dessa área do conhecimento, a história da arte, se liga aos objetos artísticos ocidentais; o segundo, a etnologia da arte, teria assim como campo o estudo dos *artefatos* oriundos de culturas não ocidentais que parecem apresentar em relação a esses objetos um aspecto familiar.

Essas considerações explicam por que prefiro definir a atividade à qual me dedico como antropologia da figuração ou da criação de imagens. Diferentemente da arte, que permanece ligada a contextos históricos específicos, a figuração é operação universal por meio da qual um objeto material qualquer é investido de modo ostensivo de uma "agência" socialmente definida em seguida a uma ação de modelagem, de disposição, de instalação ou de ornamentação;² essa ação visa conferir ao objeto um potencial de evocação icônica de um protótipo real ou imaginário que ele, objeto, denota de modo indicial posto que alguma coisa da intencionalidade do protótipo ou dos que fizeram a imagem é ativa nele; enfim, a deno-

tação deve poder determinar alguma semelhança direta de tipo mimético ou qualquer outro tipo de motivação identificável de modo mediato ou imediato, a ideia sendo que é na relação icônica com o protótipo que reside principalmente o efeito de agência. A figuração, porém, não está inteiramente entregue à fantasia expressiva daquele que representa, assim como não é reduzível ao frágil encontro entre as características do protótipo e as limitações técnicas da execução; ela procede do que Merleau-Ponty chama com êxito de "um forro do invisível",³ um esquema ao mesmo tempo sensível e inteligível por meio do qual uma matéria e uma forma se combinam, segundo convenções que permanecem frequentemente não formuladas, a fim de produzir uma imagem que responda às expectativas de todos aqueles por quem e para quem ela é gerada. Esse esquema figurativo, contudo, esta é minha hipótese, não é estranho ao que chamei, em outra ocasião, de modos de identificação, ou seja, formas de organização da experiência do mundo correspondendo às diversas maneiras de inferir qualidades nos existentes, por conseguinte, de lhes dotar ou não de certas aptidões, tornando-os capazes de tal ou qual tipo de ação.⁴

Assim, a identificação me pareceu poder ser fundada nas diversas possibilidades de imputar a um *aliud* indeterminado fisicalidade e interioridade análogas ou diferentes daquelas que o humano experimenta; desse modo ela se pode dividir em quatro fórmulas ontológicas: a maioria dos existentes tem interioridade semelhante embora se distinguindo por seus corpos, e esse é o animismo (Amazônia, norte da América do Sul, Sibéria, certas partes da Ásia do Sudeste e da Melanésia); os homens são os únicos a possuir o privilégio da interioridade, embora ligando-se ao *continuum* dos não humanos por suas características ma-

teriais, e esse é o naturalismo (a Europa a partir da era clássica); certos humanos e não humanos compartilham, no interior de uma determinada classe, as mesmas propriedades físicas e morais oriundas de um protótipo, ao mesmo tempo se distinguindo em bloco de outras classes de mesmo tipo, e esse é o totemismo (principalmente os aborígenes australianos); todos os elementos do mundo se diferenciam uns dos outros no plano ontológico, razão pela qual é preciso encontrar entre eles correspondências estáveis, e esse é o analogismo (China, Europa do Renascimento, África ocidental, Andes, América Central...). Essas quatro fórmulas, contudo, induzem efeitos sobre a gênese das imagens. Existe certamente um pequeno número de dispositivos figurativos cuja distribuição é mais ou menos universal e, portanto, independente das ontologias localmente do-

minantes – podemos pensar sobretudo na pictografia como arte da memória, na heráldica como instrumento de diferenciação, na caricatura ou no graffiti como apropriação lúdica do outro; mas, se excluirmos esses poucos modos transculturais e facilmente reconhecíveis de criação da imagem, todos os outros produtos da atividade figurativa variam segundo o tipo de entidade que essa atividade revela, segundo o tipo de agência do qual esses produtos são investidos, e segundo os meios pelos quais eles são tornados visíveis. Em resumo, cada um dos modos de identificação estipula propriedades diferentes para os objetos figuráveis e, desse modo, recorre a um modo de figuração particular. É o que gostaria de examinar agora.

O animismo é definível pela generalização nos não humanos de uma interioridade de tipo humano combinada à descontinuidade das fisicalidades

Camille Henrot, still *Grosse Fatigue*, 2013. Vídeo cor, som, 13min





Camille Henrot, still *Grosse Fatigue*, 2013. Vídeo cor, som, 13min

corporais, portanto das perspectivas sobre o mundo e das maneiras de habitá-lo. Representar uma ontologia desse tipo é tornar visível a interioridade dos diferentes tipos de existente e mostrar que ela habita corpos de aparências dessemelhantes, mas identificáveis sem equívocos por indícios de espécie. Isso explica por que, em regime anímico, encontram-se frequentemente imagens compósitas nas quais são combinados elementos antropomórficos evocando a intencionalidade humana e atributos específicos de animais, de espíritos, até mesmo de plantas; as imagens mais correntes, pelo fato de ser mais coerentes no plano cognitivo, são aquelas que comportam indícios considerados de humanidade – traços do rosto, por exemplo – transplantados sobre formas inteiri-

ramente teriomórficas. Tais imagens no entanto só são compósitas em aparência: elas não representam quimeras compostas de pedaços anatômicos emprestados de diversas espécies, mas sim não humanos nos quais se assinala por meio de alguns atributos humanos que eles possuem, assim como os humanos, interioridade que os torna capazes de vida social e cultural. É o caso, de modo exemplar, das máscaras Yup'ik do Alasca representando espíritos animais e acolhidas na casa comunal quando dos rituais de inverno. A interioridade do animal é representada o mais frequentemente pela inserção de rosto humano em cabeça animal, mais raramente pela adição de membros humanos a um corpo animal. Considerando-se o papel crucial que a metamorfose

tem na ontologia anímica, devemos também esperar que esta última receba expressão figurativa. Sendo a metamorfose antes de tudo anamorfose, uma mudança de ponto de vista, todos os dispositivos funcionando como comutadores podem servir a essa finalidade. É o caso das máscaras de transformação da costa noroeste do Canadá, certamente, mas também de certos tipos de adereços ou motivos animais com os quais se ornamentam os corpos humanos em movimento: como eles são habilmente decorados e oscilam entre posturas animais e posturas humanas, a ilusão de um vai e vem entre duas espécies é fácil de criar.⁵

A fórmula do naturalismo é inversa à do animismo: não é pelos corpos, mas por seu espírito, que os humanos se diferenciam dos não humanos, da mesma forma que é por seu espírito que eles se diferenciam entre si, por grupos, graças à diversidade de realizações que sua interioridade coletiva autoriza, exprimindo-se mediante línguas e culturas distintas; quanto aos corpos, eles todos são submissos aos mesmos decretos da natureza e não permitem ser particularizados por gêneros de vida, como era o caso no animismo. Se a emergência do naturalismo europeu pode ser fixada no início do século 17, é preciso observar que cada um dos campos da prática dentro dos quais os modos de identificação operam seu trabalho de discriminação ontológica possui sua própria lógica de transmissão e, portanto, seu nível específico de mutação, ou seja, os sintomas de uma mudança de ontologia não aparecem simultaneamente em cada um desses campos. Tudo indica que foi isso que aconteceu ao ser o analogismo progressivamente gerado do naturalismo na Europa: o mundo novo começou em primeiro lugar a tomar corpo nas imagens, quase dois séculos antes de se tornar objeto de um discurso reflexivo. Se os dois traços que uma figuração da ontologia na-

turalista deve em primeiro lugar objetivar são a interioridade distintiva de cada humano e a continuidade física dos seres e das coisas dentro de um espaço homogêneo, então não há nenhuma dúvida de que esses dois objetivos receberam um início de realização na pintura flamenga desde o século 15, bem antes que as transformações científicas e as teorias filosóficas da idade clássica lhes conferissem a forma argumentativa que assinala geralmente o nascimento do período moderno para os historiadores das ideias. O que caracteriza a nova maneira de pintar que nasce na Borgonha e na Flandres dessa época é a irrupção da figuração do indivíduo pintado dentro de um quadro realista, primeiramente nas iluminuras, depois nos quadros caracterizados pela continuidade dos espaços representados, pela precisão com a qual os mínimos detalhes do mundo material são mostrados e pela individuação dos sujeitos humanos. Uma maneira de representar se instala assim na Europa traduzindo-se por crescente virtuosismo em dois gêneros inéditos: a pintura da alma, ou a representação da interioridade como indício da singularidade das pessoas humanas, e a imitação da natureza, ou a representação das contiguidades materiais no interior de um mundo físico que merece ser observado e descrito por si próprio.

A comparação entre figuração anímica e figuração naturalista permite melhor destacar seus contrastes. Nos dois casos, trata-se de revelar a interioridade, mas por meios bastante diferentes já que o campo das entidades às quais se confere intencionalidade não tem igual extensão: o animismo não se preocupa absolutamente em representar a interioridade dos humanos (ela é previsível enquanto arquétipo de qualquer interioridade) e se atém sobretudo a revelar a dos não humanos sob a forma de atributos humanos (geralmente um rosto), enquanto o naturalismo

reserva a interioridade apenas aos humanos e vai então representá-la enquanto propriedade geral de uma espécie e indício da singularidade de cada pessoa, por meio da particularização das fisionomias (principalmente do olhar). O tratamento da fisicalidade é ainda mais diferente. O animismo torna visíveis os atributos físicos por meio dos quais cada espécie de existente se distingue das outras, mas sem que haja uniformidade dos códigos formais, preocupação com a semelhança mimética nem justaposição de figurações (no sentido da imitação da natureza) porque, como cada classe de existente intencional possui um ponto de vista legítimo sobre o mundo, não existe qualquer posição privilegiada a partir da qual uma uniformização totalizante da representação pudesse ser operada – daí a ausência de qualquer figuração paisagística no animismo.

O que acontece no naturalismo é o contrário: a ênfase nas continuidades físicas exige com efeito que os existentes sejam pintados em grande número e com técnicas similares no interior de um espaço homogêneo onde cada um deles ocupa uma posição racionalmente conectada a dos demais; daí o fato de que a paisagem, a natureza morta e a perspectiva monofocal sejam expressões emblemáticas da pintura moderna e constituam sua radical novidade. Enquanto o animismo objetiva subjetividades revelando seu modo de incorporação, o naturalismo consegue tornar invisível o mecanismo (a perspectiva como ponto de vista arbitrário) por meio do qual são subjetivadas as objetividades que ele retrata. Naturalismo e animismo se distinguem, assim, pela relação que estabelecem entre o grau de iconicidade e o tipo de agência do que representam. A preocupação com o realismo que caracteriza a pintura moderna se traduz pelo desejo de incluir na imagem o maior número possível de qualidades inerentes ao pro-

tótipo, com o paradoxal resultado de que quanto mais a imagem é semelhante – no *trompe-l'oeil*, por exemplo – mais ela reivindica ser uma imitação e, por consequência, mais ela atrai a atenção sobre a destreza do pintor, ou seja, sobre o papel preponderante de sua agência. Por contraste, o animismo parece relativamente indiferente à semelhança, reflexo de uma atitude que vê nas imagens não cópias do real, mas tipos de réplica incorporados do protótipo (geralmente um espírito ou um animal-espírito), para isso dotados de agência tão possante quanto a dele; diferentemente do caso naturalista, é porque a imagem não é verdadeiramente mimética que sua agência predomina sobre a do humano frequentemente anônimo que a confeccionou, reforçando assim com eficácia a agência do protótipo.

A identificação totêmica é fundada na divisão, no interior de uma classe de existentes, regrupando humanos e diversos tipos de não humanos a partir de um conjunto de qualidades físicas e morais que a entidade epônima reconhecidamente encarna no mais alto nível. Nas sociedades aborígenes da Austrália, onde essa ontologia é a mais comprovada, o núcleo de qualidades caracterizando a classe totêmica é considerado originário de um protótipo primordial, tradicionalmente chamado de “ser do Sonho”. A figuração deve assim revelar a identidade de humanos e não humanos da classe totêmica; identidade interna, posto que eles incorporam igual “essência”, cuja origem está localizada num lugar e cujo nome sintetiza o campo de atributos que eles possuem em comum; identidade física, pois eles são constituídos por iguais substâncias, organizados segundo estrutura semelhante e possuem por consequência igual gênero de temperamento e de disposições.

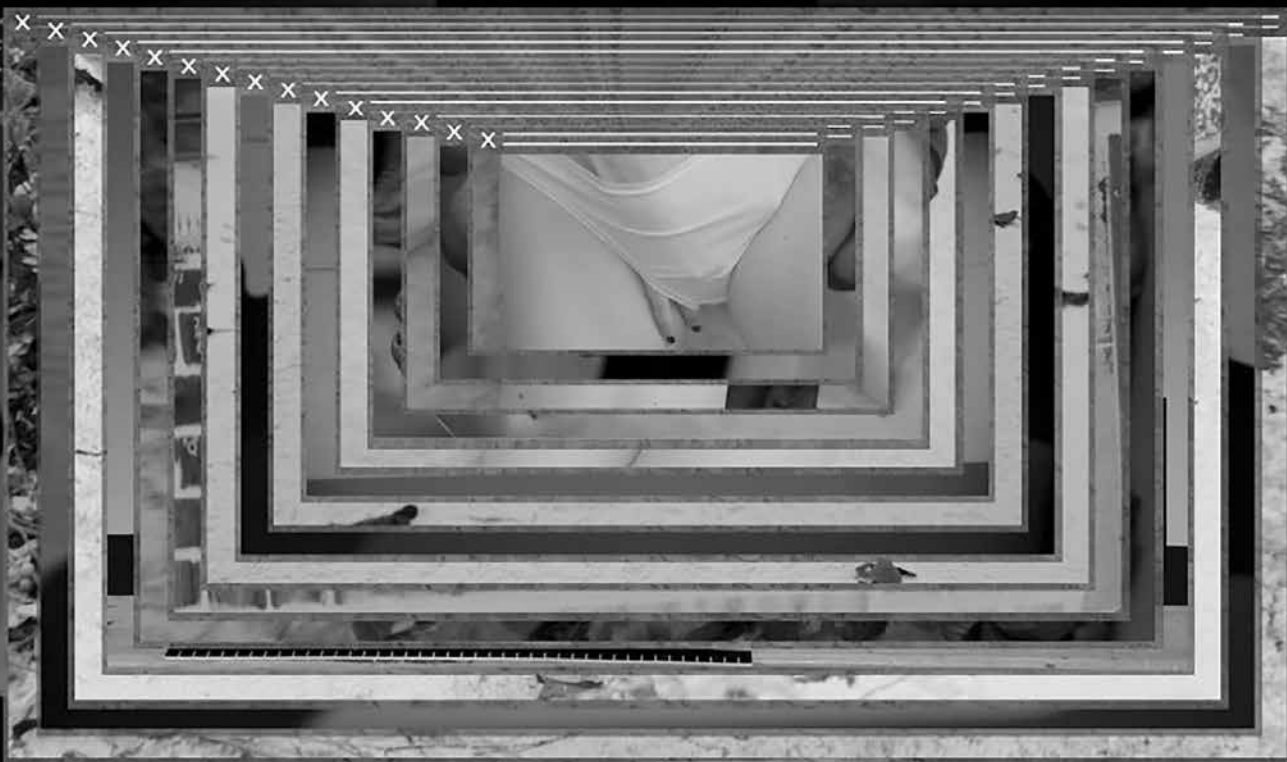
Duas modalidades de operação de objetos figurativos do totemismo estão presentes em todo o



Camille Henrot, still *Grosse Fatigue*, 2013. Vídeo cor, som, 13min

continente australiano, e as chamarei de “presentificação estrutural” e “presentificação estruturante”. A primeira, bem ilustrada pelas pinturas segundo o estilo dito raio-X – silhuetas animais ou humanas inertes em cujo interior são representados com grande exatidão esqueleto e órgãos – da parte ocidental da terra de Arnhem, principalmente a dos Kuwinjku, consiste em colocar em evidência a permanência das identidades de estrutura entre humanos e não humanos empregando a linguagem figurativa da fisicalidade.⁶ Isso é caracterizado por três traços recorrentes: a nitidez da organização morfológica e das divisões internas (representando a permanência da relação metonímica de identidade entre humanos e não humanos); a inclusão na figura do totem de seus

atributos e criações apresentadas como órgãos (representando não um ser particular situado no mundo, mas qualidades do mundo envolvidas por um ser particular); a imobilidade rígida do ser do Sonho representado (simbolizando o caráter inalterável das divisões que ele instituiu, de modo que o movimento está no gesto representativo e não na figura). Todo dinamismo, toda narração, todo pano de fundo se encontram aqui excluídos em favor da única representação da ordem incorporada nos protótipos. Ao contrário, a presentificação estruturante representa as ações dos seres do Sonho sob a forma de marcas deixadas por eles e caracteriza as pinturas (antigamente sobre areia, hoje sobre tela para o mercado mundial) dos aborígenes do deserto central.⁷ Trata-se de uma série



Camille Henrot, still *Grosse Fatigue*, 2013. Vídeo cor, som, 13min

de grafemas que tendem para a pictografia – são combináveis, sequenciais e de denotação constante – e suas sequências ilustram em geral a narração de relatos descrevendo as operações geradoras dos seres do Sonho, simultaneamente como movimento numa superfície e como efeito incorporado dessas operações nos traços do relevo. Em resumo, como bem observou Ingold, quer se representem agentes da geração sem suas marcas para mostrar que o mundo forma uma unidade com o corpo inerte dos que o ordenaram, quer se representem as marcas sem os agentes para indicar que, eles desaparecendo de cena, termina sua ação instituinte.⁸ Essa maneira de tratar o tempo contrasta fortemente com o que o animismo se esforça para revelar – nas máscaras articuladas, por exemplo –, isto é, a alternân-

cia de ponto de vista entre humano e não humano ou um rápido movimento no tempo presente, em oposição a uma estrutura estática – protótipos totêmicos ou resultados de sua ação incorporados no ambiente – remetendo às origens do mundo. Isso contrasta também com o que o naturalismo objetiva nas imagens, isto é, a diversidade de individualidades humanas e sua apreensão realista nas diversas épocas da vida, combinadas à homogeneidade da representação do espaço e dos objetos que ele contém. A diversidade das expressões fenomenais da interioridade humana se opõe assim à unidade e à imutabilidade dos protótipos totêmicos, ao mesmo tempo que a continuidade material dos objetos do mundo se opõe à singularidade dos lugares engendrados pelos seres do Sonho.

A identificação analogista se baseia no reconhecimento de discontinuidade geral entre interioridades e fisicalidades conduzindo a um mundo povoado de singularidades, um mundo que seria difícil de habitar e de pensar em razão da profusão de diferenças que o compõem, a menos que se faça o esforço de encontrar entre os existentes, como entre as partes de que eles são feitos, sistemas de correspondência permitindo um percurso interpretativo. Numa ontologia cujo conjunto dos existentes é fragmentado numa pluralidade de instâncias e de determinações, existem maneiras de representar a associação dessas singularidades, de modo que a objetivação do analogismo nas imagens poderia parecer menos específica que os modos de representação das três outras ontologias. Não é todavia impossível colocar em evidência alguns traços marcantes que uma representação analogista deveria evidenciar. Uma vez que o analogismo enfatiza a fragmentação das interioridades e sua distribuição em uma infinidade de suportes físicos, é preciso em primeiro lugar dessubjetivar a interioridade dos humanos e dos não humanos, de modo a que ela seja disseminada e associada a uma fisicalidade por sua vez também dividida. Em outras palavras, trata-se de revelar um conjunto de discontinuidades tênues e coerentes, quer diretamente num objeto cuja natureza compósita deverá ser evidente – as quimeras são criações por excelência do analogismo –, quer indiretamente indicando que a imagem é uma parte metonímica do protótipo – daí a importância da *mimesis* nos objetos servindo à “magia imitativa” tão característica do analogismo; podemos também evidenciar o fato de que cada indício possui um sentido e uma agência apenas porque se encontra inserido num aglomerado de indícios diversificados e estruturado de modo espacial – pelo envolvimento concêntrico (um relicário na Melanésia ou na Europa) – ou

de modo temporal, por acréscimos regulares de um elemento ao todo (um altar de ancestrais na África). Em resumo, o objetivo representativo do analogismo é tornar presentes sistemas de correspondência entre elementos descontínuos, o que supõe multiplicar os componentes de uma imagem a fim de melhor desindividualizar seu sujeito. Nesse sentido, e qualquer que seja a exatidão da representação dos detalhes à qual a representação analogista pode atingir, ela não visa tanto imitar com verossimilhança um protótipo “natural” dado objetivamente quanto restituir a trama das afinidades no interior das quais esse protótipo faz sentido e adquire um certo tipo de agência. O que o analogismo procura tornar presente nas imagens se revela ainda mais abstrato do que o que os outros modos de identificação visam representar: não uma relação de sujeito a sujeito, como no animismo, ou uma relação partilhada pela inerência a uma classe, como no totemismo, ou uma relação de sujeito a objeto, como no naturalismo, mas uma metarrelação, isto é uma relação englobando e condensando relações diversas.

Um modo de reduzir essa abstração consiste em examinar como os coletivos analogistas conceitualizaram esse tipo de operação figurativa; podemos para isso tomar como exemplo a estética chinesa.⁹ O ideal da pintura chinesa não é atingir o belo, mas recriar um microcosmo total em que seja visível a ação unificadora à qual se atribuem os sopros vitais no macrocosmo; trata-se assim de representar uma réplica do cosmo em outra escala. O Vazio tem papel central nessa operação: de modo literal, em primeiro lugar, pela superfície importante reservada ao espaço não pintado, que faz o papel de um meio intersticial percorrido pelos sopros ligando o mundo visível ao mundo invisível; mas também, no espaço pintado, pela função do Vazio atribuída à nuvem como me-

diadora entre a Montanha (cuja forma ela toma emprestado) e a Água (da qual ela é formada), os dois termos juntos (*Shan-Shui*) definindo e denotando a pintura de paisagem. Essa pintura de paisagem destaca igualmente outra característica do analogismo: a ambição de revelar a rede de correspondências entre o homem e o universo; pintar a Montanha e a Água, com efeito, é fazer o retrato dos sentimentos e disposições que animam os humanos, os traços principais do meio físico entrando em ressonância com o meio interior. Como toda estética analogista, a estética chinesa fixa assim como objetivos para a atividade figurativa, por um lado, a valorização da maneira pela qual singularidades inicialmente particularizadas por sua natureza, sua situação, sua aparência, chegam a entrar em ressonância, conseguindo reduzir, no espaço da imagem, a amplidão das discontinuidades que as separam; por outro lado, a representação das relações entrelaçadas entre macrocosmo e microcosmo, a imagem sendo percebida não somente como um modelo icônico reduzido do universo do qual ela reverbera certas qualidades a outra escala, mas também como a expressão das correspondências identificáveis entre qualidades humanas e propriedades do cosmo. No regime analogista, não se procura dar a ver coisas, intencionalidades ou estruturas, mas sobretudo, qualquer que seja o protótipo que a imagem representa, revelar processos dinâmicos.

Compreenda-se que os modos de representação pelos quais me interesso não são receitas formais, arquétipos iconológicos ou sistemas processuais, mas a expressão das relações entre a estrutura de uma ontologia, principalmente os contrastes que são nela estabelecidos entre interioridade e fisicalidade, e os meios empregados para tornar visível essa estrutura e ativá-la numa imagem. Se, por comodidade, segui até agora um caminho bas-

tante explorado tentando definir essas estruturas da experiência a partir das marcas linguísticas que elas deixam, tanto nos enunciados daqueles a que elas se referem quanto nas descrições e comentários dos que as observam, eu gostaria de afirmar enfaticamente que o princípio de método não significa por isso que os modos de representação deveriam ser apreendidos como ilustrações de sistemas discursivos que lhes seriam preexistentes. Muito pelo contrário. O exemplo da transição da ontologia analogista à ontologia naturalista na Europa mostra claramente que o registro proposicional e o registro icônico nem sempre se deslocam em velocidades iguais, o segundo tendo aqui se antecipado ao primeiro. Nesses ritmos divergentes pode-se sem dúvida encontrar uma das origens da mudança, a liberdade de inventar formas novas de encarnação de uma agência sendo provavelmente maior no campo figurativo do que em outros campos da vida social mediatizados sobretudo pela linguagem. Se a questão é responder a suas promessas, uma antropologia da figuração deveria então resultar não numa gramática das formas, mas numa morfologia das relações. Um primeiro exemplo disso é dado pelas quatro relações que acabei de evocar brevemente: a comutação anímica, que torna tangível a permutação dos pontos de vista e a alternância constante de cada existente entre forma interior e forma aparente; a semelhança naturalista, como meio de marcar a singularidade das interioridades humanas e de tornar verossímil o quadro do mundo físico; o ordenamento inclusivo do totemismo, maneira de objetivar a relação metonímica das partes com o todo; a conexidade analogista, enfim, e seu sonho de fazer transparecer na textura das coisas uma densa rede de correspondências. Quatro modos de fazer para dar corpo ao mundo, cada um em geral sedimentado nas convenções, nos hábitos e estilos atribuídos a uma época e a uma área geográfica,

mas que a fantasia criativa de uma artesão inspirado faz algumas vezes ultrapassar seu quadro ontológico, contribuindo assim para dar às imagens a saborosa imprevisibilidade da qual provém uma parte do poder que elas exercem sobre nós.

Philippe Descola nasceu em 1849, em Paris. Fez estudos de filosofia antes de se orientar para a etnologia americanista. Paralelamente às pesquisas de campo que continua a realizar na Amazônia, consagra-se ao estudo antropológico das relações entre humanos e não humanos. Professor do Collège de France, onde dirige o laboratório de antropologia social, é autor de obra de que se destacam *La nature domestique* (1986), *Les lances du crépuscule* (1993) e *Par-delà nature et culture* (2005).

Tradução Denise Gonçalves

Revisão técnica Inês de Araújo

NOTAS

1 Gell, Alfred. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

2 Não há verdadeiramente tradução consensual em francês do termo *agency* tal como ele é empregado pela filosofia anglofônica contemporânea, no sentido de uma força operante e de uma causa efetiva da ação enquanto essa é vista como dependente de uma intencionalidade humana. A tradução menos ruim seria sem dúvida “agir-intencional”, mas esse é um neologismo um pouco pesado, e eu não vejo razão para que o termo “agência” não possa também adquirir em francês uma extensão filosófica se adicionando à sua denotação institucional corrente, e é nesse sentido que a empregarei aqui (o mesmo vale para o português [NT]).

3 Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. Paris:

Gallimard, 1964: 85.

4 Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2005.

5 Pode-se ver um bom exemplo disso nos motivos que ornamentam o corpo dos participantes da dança do urso e da dança da rã na tribo Kwakuitl, tal como foi relatado por Franz Boas (Boas, Franz. *Primitive art*. New York: Dover Publications, 1955 (1927): 250-251) e discutido com muita pertinência por Hubert Damisch (Damisch, Hubert. *Paradoxe du danseur kwakiutl. Note sur le dédoublement de la représentation*. In Devers, Sylvie. *Pour Jean Malaurie. 102 témoignages en hommage à quarante ans d'études arctiques*. Paris: Plon, 1990: 347-351). Como escreve Boas a propósito do motivo da rã, “a rã é mostrada de tal modo que parece que o corpo da pessoa é a rã” (251).

6 Taylor, Luke. *Seeing the inside: bark painting in Western Arnhem Land*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

7 Munn, Nancy D. *Walbiri iconography: graphic representation and cultural symbolism in a central Australian society*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973; Myers, Fred R. *Aesthetic and practice: A local art history of Pintupi painting*. In Morphy, Howard; Boles, Margo Smith. *Art from the land. Dialogues with the Kluge-Ruhe Collection of Australian Aboriginal art*. Charlottesville: The University of Virginia Press, 1999: 219-259.

8 Ingold, Tim. *Totemism, animism, and the depiction of animals*. In Seppälä, Marketta; Vanhala, Jari-Pekka; Weintraub, Linda. *Animal. Anima. Animus*. Pori: Frame/Pori Art Museum, 1998: 181-207.

9 Ver, por exemplo, Cheng, François. *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris: Editions du Seuil, 1991 e Jullien, François. *La grande image n'a pas de forme*. Paris: Seuil, 2003.