



A Estética dos Outros

Dra. Shirley Campbell
Tradução de Érica Giesbrecht

Shirley Campbell é professora visitante na Australian National University. Autora de The Art of Kula (New York, Berg, 2002), livro que analisa a arte ritual produzida pelos homens nas Ilhas Trobriand, em Papua Nova Guiné, onde desenvolveu pesquisa de campo. Recentemente, tem discutido, a partir de conceitos e metodologias da antropologia, o interesse dos australianos pelas academias de ginástica e a lógica desses locais de construção e exibição dos corpos. Email: shirley.campbell@anu.edu.au

Quando viajei para as ilhas Trobriand para dar início ao meu trabalho de campo, havia levado comigo uma variedade de miçangas para dar às pessoas, ciente de que nos contatos de outrora e na conseqüente colonização, a troca de miçangas por comida e outros itens nativos era generalizada. Afinada com a sensibilidade do final do século XX, eu sabia bem da paixão continuada dos trobriandeses por adornos corporais de todo tipo, particularmente pelas novidades que podiam ser trazidas da Austrália. Anteriormente em meu campo etnográfico eu me interessara pelo *Kuwa* (gargantilha vermelha, branca e preta feita de conchas *spondylus* ou *chama* e de sementes de banana) usados por todos nas ilhas Trobriand. Como o material original era de difícil obtenção eu pensei que com minhas miçangas de plástico poderia criar algo similar, imitando o que eu julgava ser a aparência destas gargantilhas com as minhas miçangas de plástico. Finto um cordão, amarrei-o com orgulho no pescoço e o exibi antes de me inteirar, ainda que minimamente, sobre as conformidades locais acerca dos adornos corporais.

Ao invés das esperadas exclamações de deslumbre e de elogios, recebi avaliações desconcertantes e carregadas de indignação em relação ao quanto aquilo estava “errado”; as cores estavam na ordem errada, levando à gozação e ao ridículo. Além de um ego machucado, esta experiência me fez entender que usar as três cores de qualquer jeito não era o suficiente, ainda que eu achasse que tinha feito tudo certo. Era preciso usar as cores de um modo particular, de acordo com as convenções culturais trobriandesas de ordenação de cores. Só

assim se chegaria a um efeito satisfatório. Esta compreensão evidenciou uma estética trobriandesa que não poderia ser ignorada.

Discussões sobre se nós, enquanto acadêmicos ocidentais, podemos falar sobre os processos de avaliação de outras pessoas têm sido recorrentes, já que o conceito de estética possui lugar único em nosso discurso cultural. Enquanto alguns dentre nós, interessados pela produção de arte/artefatos num contexto transcultural, se opõem aos efeitos que estes objetos surtem nas pessoas para quem foram produzidos, há também aqueles que impõem limites quando se trata de atribuir uma "estética" para a avaliação destes mesmos itens e também de performances. Essas questões vem se tornando um debate clássico no tema anunciado mais pungentemente pela discussão de Tim Ingold sobre a estética enquanto categoria transcultural (1996), de forma que uma discussão "a favor e contra" sobre o peso de se atribuir este termo a sistemas nativos de apreciação dá continuidade ao debate. Parece apropriado pensar que este debate devesse se estender ao uso da palavra "arte", como termo utilizado para produção nativa, já que a sua aplicação é antes restrita ao contexto ocidental, apesar de sua estreita utilização até mesmo no ocidente estar sendo desafiada pelo discurso pós-moderno. De fato, muitas palavras ao longo da história da Antropologia foram analisadas minuciosamente antes de serem aplicadas ao 'Outro' porque seus significados tinham uso específico na experiência ocidental. Seguindo a lógica deste argumento, talvez devêssemos deixar de uma vez de escrever sobre o 'Outro' já que a tradução é fragilizada pelos usos de significados inapropriados. Mas, infelizmente a Antropologia tem sido e sempre será um campo de investigações dependente de traduções.

Qualquer esforço etnográfico para descrever e analisar as culturas de outras pessoas é dependente de nossa habilidade de traduzir o que se passa em suas vidas. A tradução é por si só um instrumento fraco e com muito potencial para deturpar. A Antropologia foi desde o início uma vítima deste esforço devido à sua própria natureza. Entretanto, a disciplina tem conseguido desenvolver, discutir e redefinir palavras problemáticas transferindo conceitos antes pensados unicamente como ocidentais. Deste modo, a disciplina tem sido favorável a uma redefinição, ao menos para os antropólogos, de nossa própria noção sobre nós mesmos enquanto ocidentais (e daqueles com fortes laços intelectuais com o pensamento acadêmico ocidental), de tal modo que uma abordagem de cima para baixo deste 'outro' se torne insustentável.

Falar sobre o 'outro' com aqueles que compartilham das mesmas convenções culturais e da mesma linguagem do interlocutor necessariamente requer tradução. Isto tem sido a pedra no sapato dos etnógrafos desde o início e

tem sido sempre contornado por meio de esclarecimentos que inserem os significados dentro do contexto para o qual a tradução está sendo aplicada. Uma tradução nunca é perfeita, mas permite, ou ao menos deveria permitir, um grau de imparcialidade, refutando a idéia de que este 'outro' careça dos quesitos necessários associados aos significados das palavras. Quando procuramos pela palavra certa para transmitir significado relacionado a outro contexto pode ser necessário qualificar o nosso próprio significado, para compará-lo aos fenômenos que estamos descrevendo em contextos diferentes. No debate contrário à aplicabilidade do discurso estético à arte e aos artefatos culturais de outros povos, existe o perigo de reificarmos nossas próprias construções de significados. Isto é cômico, dadas as evidências reais, dentro do contexto ocidental, de mudanças em nosso próprio uso deste discurso, à medida que repensamos nossas próprias categorias. Há também, ao que me parece, um julgamento implícito em se clamar a propriedade de palavras e dos conceitos a que fazem referência, como se outras fossem insuficientes.

Existe um amplo espectro de trabalhos voltados para a questão da estética na Filosofia e na Filosofia da arte, em particular. Não é minha especialidade, nem minha intenção adentrar estes debates com profundidade. Em sua maioria, eles enfocam a maneira pela qual os discursos culturais ocidentais sobre o assunto se desenvolveram e então passaram a dialogar com as concepções ocidentais, já que estas são elaboradas e refinadas. Mesmo uma breve leitura da bibliografia relacionada à estética demonstra uma grande variação da definição desta categoria em contextos ocidentais, tanto historicamente quanto lexicamente. Neste debate há uma clara diversidade de seu emprego entre interlocutores, cada um de certo modo escolhendo sua própria versão do significado, de modo a encaixá-lo em seu argumento 'a favor' ou 'contra' a proposta. Como este debate ocorreu ao final do século XX no bojo de discussões pós-modernas mais amplas que objetivavam redefinir alguns limites, parece estranho que alguns dentre os contrários ao uso da estética como uma categoria transcultural tenham baseado seus argumentos em definições relativamente limitadas. Uma definição mais atualizada aparece no Oxford Dictionary of Aesthetics (2005) e não limita uma abordagem estética a uma única questão, muito menos a um único contexto cultural:

O estudo de sentimentos, conceitos e juízos advindos de nossa apreciação das artes ou de uma classe mais ampla de objetos considerados emocionantes, belos ou sublimes. A teoria estética se ocupa de questões como: o que é a obra de arte? O que torna o trabalho de arte

bem sucedido? A arte pode ser um veículo da verdade? A arte opera por meio da expressão dos sentimentos do artista, comunicando sentimento, despertando sentimento, expurgando ou simbolizando sentimento? Qual a diferença entre compreender e não compreender a obra de arte? De que modo obtemos prazer estético em coisas que surpreendem: tragédias ou cenas naturais aterrorizantes? Por que objetos pertencentes a diferentes categorias podem parecer igualmente bonitos? A percepção da beleza tem conexões com virtudes morais e com o encontro do universal ou essencial; e a educação e a prática estética estariam associadas a isto? Qual é o papel da imaginação na produção e apreciação da arte? Julgamentos estéticos são capazes de melhoramentos e treinos e a partir daí de algum tipo de objetividade?

Há espaço para considerarmos muitas destas questões à medida que surgem em outros contextos culturais. Esta definição não se baseia em considerações sobre a Beleza ou a Verdade isoladamente. Embora este tenha sido o foco inicial da palavra quando Platão começou a explorar estas idéias na Grécia do século III a.C, autores contemporâneos ampliaram o uso das discussões estéticas. Considerações acerca da 'beleza' não tem sido o único projeto da investigação estética já há algum tempo, embora este conceito sozinho tenha um representativo número volumes dedicados à sua elucidação. Despojada das especificidades evocadas pelo termo, estética veio a ser compreendida como associada a respostas sensoriais a fenômenos, quase sempre circunscritos nas proximidades de objetos e/ou performances, muitas vezes classificadas sob o rótulo de "arte". Como tal, não há razão para suprimir comportamentos, respostas e julgamentos de outras pessoas das discussões circunscritas em seus próprios sentimentos estéticos porque o discurso estético não é mais apenas relativo a noções ocidentais de Beleza e de Verdade. Se podemos ampliar o emprego da palavra no contexto ocidental, porque deveríamos limitar seu uso alhures?

Como sugeri anteriormente, defender que a estética não é uma categoria transcultural é professar uma deficiência nas categorias culturais dos outros, particularmente na habilidade de sociedades nativas ou minoritárias de proferir julgamentos sobre certos fenômenos (aceitamos com prazer um discurso estético indiano ou chinês). Este argumento contrário postula que a estética é um construto da percepção ocidental e sendo assim, é exclusiva do discurso ocidental, aplicando-se somente ao comportamento e julgamentos ocidentais. Em outras palavras, sua tradução não faz sentido porque ela tem apenas significado dentro da experiência cultural ocidental. Mas então, como poderíamos falar do que é claramente um julgamento feito pelos outros? Ao procurar por palavras alternativas e frases complicadas para descrever a maneira como os

nativos respondem aos objetos (e também acerca deles) que podem vir a ser considerados arte/artefatos, estamos de fato fazendo um juízo de valor sobre aquele comportamento, ao mesmo tempo em que reificamos nossa apropriação particular das considerações estéticas. E isso é o que temos de mais caro, porque todo o discurso sobre estética advém da nossa imaginada "Era de Ouro" na questão filosófica grega clássica; o nascimento da civilização ocidental. Sendo assim, todo o debate sobre se a estética pode ser considerada transcultural é débil.

O que é tão precioso no conceito ocidental de estética que nos impede, ou desestimula a aplicá-lo a comportamentos de pessoas fora do contexto cultural ocidental? É quase como se a noção evocada por esta palavra fosse sagrada e assim devesse ser mantida 'intacta' de qualquer dissolução de seu significado 'real'. Não seria este também um argumento contrário a qualquer reconsideração de palavras e conceitos surgindo de nosso passado clássico? Interromper qualquer projeto que busque tornar o passado relevante para o presente é inútil. Em todos os projetos acadêmicos uma veiculação periódica de idéias, conceitos e promessas tidas como invioláveis se faz necessária para a manutenção de sua importância e é concomitante à continuada reelaboração de nossos entendimentos acerca do mundo à nossa volta, especialmente na medida em que foi compartilhado com o 'outro'.

Em minha própria pesquisa sobre a produção de arte/fatos na ilha Vakuta, que faz parte das ilhas Trobriand em Papua Nova Guiné, percebi que as pessoas realizam julgamentos de natureza estética o tempo todo, do mesmo modo em que veríamos pessoas fazendo julgamentos estéticos numa galeria de artes do mundo ocidental. Embora eu não queira entrar numa discussão sobre a diferença entre objetos feitos para o 'uso' e objetos feitos para 'exibição' aqui (se é que realmente se pode fazer uma distinção como essa!), o comportamento, ou seja, a apreciação de algo digno de apreciação, vem da necessidade de reconhecer e de por vezes expressar uma resposta sensorial. Se há ou não respostas sensoriais universais é um outro debate, não necessariamente relevante para esta discussão. O povo de Vakuta geralmente faz julgamentos estéticos sobre as coisas. O exemplo dado no início deste texto não é um mero caso em questão. Há, de fato, ocasiões formais nas quais se espera que as pessoas contribuam com julgamentos que não se limitam unicamente à utilidade de um objeto, mas também se este se ajusta a uma convenção de 'beleza'. Minhas miçangas 'kuwa' não apenas não se encaixaram nas convenções de ordenamento de cores para este tipo de artefato, como também não se ajustaram às idéias sobre as relações 'naturais' entre vermelho, preto e branco. Disseram-me que as cores

simplesmente não estavam 'certas' e que assim, 'não funcionavam'. 'Funcionar' em que sentido? Certamente não há utilidade em uma determinada combinação de cores, então o 'funcionamento' se refere a uma experiência sensorial culturalmente relevante sobre as relações entre as cores que deve se ajustar à organização 'natural' e agradável a este povo. Do mesmo modo, quando confrontados com combinações de cores gritantemente esdrúxulas em alguma de nossas galerias de arte, podemos ser afetados por certas objeções sensoriais e realizar julgamentos estéticos baseados em nossas convenções sobre associações de cores. Não seriam estes os mesmos comportamentos? E se é assim, então porque não podemos aceitar a estética enquanto um discurso transcultural? Parece perfeitamente óbvio.

Embora eu tenha escrito sobre a produção de objetos dos habitantes de Vakuta para o Kula e analisado o significado destes em relação à execução do Kula (2001, 2002), não dediquei o mesmo tempo à confecção de suas saias. Diferente dos Kriwina, os habitantes de Vakuta não as fazem em série, como descreveu Annette Weiner (1997). Ao invés disto, confeccionam cada traje para troca e exibição. Além de costurarem saias de modo regular e em pequena escala de demanda, as mulheres de Vakuta também participam da produção em massa de saias para cerimônias mortuárias (CAMPBELL, 1989). Isto envolve consideráveis atividades econômicas e de prestígio à medida que materiais são preparados, distribuídos aos outros sob encomenda e então dispostos em séries de exposições públicas antes de serem finalmente distribuídos para homenagear aqueles encarregados das cerimônias mortuárias para os parentes da mulher falecida. Na primeira vez em que as saias são apresentadas ostenta-se o ato de "cortá-las". Neste momento todas as saias novas são mostradas e vestidas por moças enquanto os fazedores e/ou aqueles que as encomendaram cortam a bainha da saia debaixo e a primeira camada tingida de vermelho. Mulheres de todas as vilas se juntam para participar ou para simplesmente sentarem-se juntas e fazer comentários, enquanto mastigam noz de betel. Durante todo este ostentável processo informal as pessoas estão elaborando julgamentos sobre as saias. Estes julgamentos se referem às cores usadas, o número de camadas e a complexidade dos desenhos das folhas de panadus entremeadas às fibras de folhas de bananeiras secas. Algumas mulheres são reconhecidas por possuírem uma mágica que lhes permite criar saias particularmente bonitas, incorporando várias camadas e uma complexidade de desenhos muito admirados. Outras são conhecidas por sua habilidade de fazer mais do que a mera organização de elementos significativos, sendo também consideradas fazedoras de saias de sucesso. Há ainda aquelas que fazem por fazer, produzindo saias duráveis e

adequadas para vestir. Portanto, nesta breve descrição do papel de cada uma na seqüência da cerimônia mortuária e das distinções feitas entre as "artistas", aquelas que possuem a mágica, as "artesãs", aquelas de reconhecida habilidade, e as fazedoras de saias comuns fica evidente que há alguns julgamentos sensoriais muito claros, baseados na convenção cultural e realizados para distinguir níveis de perícia e adequação dos desenhos das saias. Estes julgamentos não se relacionam apenas à durabilidade destas saias, uma vez que mesmo as fazedoras comuns são perfeitamente capazes produzir peças que agüentam a lida do dia-a-dia. Estes julgamentos são relacionados a critérios estabelecidos pela comunidade compreendendo complexidade, equilíbrio, disposição de cores e prazer sensorial, os mesmos comumente utilizados no discurso estético ocidental. Apesar das saias não serem feitas apenas para exibição e apreciação, isto não diminui a experiência sensorial destas pessoas, já que elas exibem e vestem as saias de fibra de banana.

Tanto o povo de Vakuta, quanto outros povos da região do Massim¹ são escultores. Mesmo não produzindo para o extensivo consumo turístico, fazem o necessário para o uso dentro de seu ambiente cultural. Esculturas são prerrogativas masculinas, sendo que alguns homens são capazes de produzir peças para consumo local e outros não. Existem aqueles, entretanto, conhecidos por serem particularmente magistrais. Estes homens foram gratificados com a mágica quando eram jovens aprendizes e deste modo, foram capacitados e renomados como mestres escultores, ou 'artistas'. O trabalho deles é avaliado como portador de qualidade muito acima do trabalho dos homens que simplesmente tem habilidades de esculpir objetos adequados para o uso local. Embora estes homens trabalhem seguindo padrões específicos, nos quais os ítems que produzem devem se conformar à norma que assegura o 'poder' que o objeto deve possuir para realizar seu 'trabalho', há meios de avaliação que se relacionam diretamente com o trabalho de escultores em particular.

Enquanto trabalhava mais intensivamente com os mestres escultores ativos durante minha estadia na ilha, aproveitei a oportunidade para me envolver com os visitantes e interessados que por ali passavam, pedindo-lhes para comentar sobre os trabalhos que observavam. Seguindo nossa própria tradição de educação, a maior parte dos comentários diante dos artistas era de natureza positiva, cuidando para não ofender o escultor em seu trabalho. A maioria também ignorava o significado dos desenhos, do mesmo modo que a maior parte dos visitantes de uma galeria ignoram o protocolo para a apreciação da arte, mas todavia não deixam de ir, já que se trata de uma atividade cultural. Voltando a Vakuta, eu também detectei um comportamento avaliativo decorrente da

surpresa com a habilidade do escultor para desenhar os padrões na tábua, apreciar a arte da escultura e responder ao efeito desta aos olhos do apreciador. Comentários como “ele é um mestre escultor com certeza”, “está muito bom”, e por aí em diante eram expressos regulamente. Se “muito bom” se refere ao objetivo desta escultura de fascinar aos parceiros de Kula ou à simples admiração do trabalho não fica muito claro. Mas será que esta distinção fez sentido no contexto Vakuta? Como afirmou Gell a partir do material coletado para seu artigo sobre o encantamento tecnológico (1992), esta apreciação tem a ver com o efeito de deslumbramento da obra, e não com ideais estéticos. Contudo, como poderíamos separar o efeito do ‘trabalho’ do efeito sensorial? Apreciações da arte ocidental não se restringem ao efeito sensorial. Há também o ‘trabalho’ de uma pintura, por exemplo. Sempre esperamos que esta obra nos conte uma narrativa, que transmita algum tipo de mensagem importante a ser detectada, que demonstre um estilo único e/ou uma virtuosidade técnica. É muito difícil separar a resposta sensorial da expectativa de que a pintura também deve executar certo tipo de ‘trabalho’ de acordo com as convenções que estabelecemos para as artes em nossa sociedade. Estaremos nos enganando se pensarmos que podemos ter uma resposta estética completamente objetiva, desprovida de qualquer expectativa ou outros sentimentos de necessidade ou experiência sensorial que podemos vir a chamar de ‘estéticas’. Acredito que a estética já é altamente contextualizada dentro do discurso e uso ocidental. Portanto, negar sua aplicabilidade ao ‘Outro’ é ridículo.

Para além da admiração a qual uma escultura pode induzir, existem julgamentos quanto ao visual da obra. Julgamentos negativos atestam isto. Quando mostramos fotografias de proas esculpidas para o Kula da coleção do Museu e Galeria de Arte da Austrália e Nova Guiné, as pessoas de Vakuta observaram que algumas não poderiam ter sido esculpidas pelos mestres porque suas aparências eram muito “confusas”, desproporcionais ou dispunham as imagens em lugares errados. Repito que enquanto estas avaliações podem se relacionar à ‘função’ que se espera que estas proas realizem, de causar um impacto aterrorizante nos parceiros de Kula (CAMPBELL, 2002), estes julgamentos também são atingidos pelo impacto visual das proas nos consumidores, aqueles que as utilizam dentro de um ambiente cultural e apresentado nas canoas do Kula.

Embora haja espaço para se argumentar que, considerando os dados fornecidos acima, podemos certamente falar sobre uma prática estética Vakuta e que esta poderia ser de fato um exemplo que não se encaixa na norma do ‘outro’, deve-se notar que Gell, em seu artigo ‘Tecnologia e Encantamento’(1992) foi

fortemente influenciado pela minha análise do material Vakuta quando se posicionou contra o valor estético como uma categoria transcultural. Ao invés disto ele propôs uma nova categoria, a 'tecnologia do encantamento'. Neste trabalho, Gell defende que

"...a estética é um ramo do discurso moral que depende da aceitação de um credo inicial: no objeto esteticamente conceituado reside o princípio do 'bom e verdadeiro', e que o estudo de objetos esteticamente avaliados constitui um caminho para a transcendência." (ibid:41).

Não resta dúvida de que um aspecto da discussão histórica sobre estética tenha seguido esta linha de pensamento. Mas deve-se notar também que esta não é a única linha de discurso estimulada pela questão do comportamento estético. De fato, como se diz na Filosofia da arte, esta fé na arte de promover o 'bom e verdadeiro' caiu em desuso hoje em dia. Alguns argumentariam que a arte não é nem epistemológica e nem ética, mas uma experiência sensorial.

Há uma certa arrogância na suposição de que a discussão de uma estética transcultural seja fora de propósito. Isto lembra um pouco o argumento e convicção históricos de que animais não eram tão inteligentes quanto os humanos, baseado na premissa de que não tinham ferramentas, até que se demonstrou que eles de fato usavam ferramentas. Então se argumentou que não adaptavam ferramentas, mas antes faziam uso destes apetrechos quando oportuno, até que se provou que chimpanzés construíam ferramentas para a tarefa específica de coletar formigas. A partir daí defendeu-se que não eram inteligentes porque não tinham cultura como base de transmissão de comportamento aprendido, até que se demonstrou que um bando de macacos tinha aprendido como limpar batatas com um indivíduo, de modo que a prática não lhes era inata. Mais recentemente evidências de que alguns mamíferos podem se comunicar de maneiras sofisticadas ganhou o potencial de golpear mais uma vez outro monumento da superioridade humana

O comportamento estético é parte da condição humana uma vez que experimentamos de modo sensorial o mundo à nossa volta. Noções de Beleza e de Verdade podem não ser parte daquela experiência já que estes não são os únicos objetos dos julgamentos estéticos. O que não é consistente na experiência humana são os detalhes que envolvem as experiências sensoriais. Estes são critérios aprendidos em nossos próprios sistemas culturais. E não são nem mesmo imutáveis em qualquer cultura em particular. Nossos julgamentos sobre os fenômenos são sempre sujeitos à mudança. O fato do discurso sobre a estética ocidental ter passado por mudanças consideráveis desde sua origem entre os

gregos deveria minar qualquer argumento que limite sua aplicabilidade a outras culturas.

Referências Bibliográficas:

CAMPBELL, S. *The art of kula*. PhD thesis. Canberra: Australian National University, 1984.

_____. A Vakutan Mortuary Cycle. IN: DAMON, F. H. & WAGNER, R. (Eds). *Death Rituals and Life in the Societies of the Kula*. DeKalb: Northern Illinois University Press, 1989, p. 46-72

_____. The Captivating Agency of Art: Many Ways of Seeing'. IN: PINNEY, T. & PINNEY, C. (Eds). *Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment*. Oxford: Berg, 2001, p. 117-135.

GELL, A. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. IN: COOTE, J. & SHELTON, A. (Eds). *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992, p. 40-63.

INGOLD, T. (Ed). *Key Debates in Anthropology*. London: Routledge, 1996.

OXFORD Dictionary of Aesthetics. Oxford: Oxford University Press, 2005.

WEINER, A. *Women of Value, Men of Renown: new perspectives in Trobriand exchange*. St Lucia: University of Queensland Press, 1977.

Como citar este texto

CAMPBELL, S. A estética dos outros. Tradução de Érica Giesbrecht. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/shirleyPT.html> , acesso em: dd/mm/aaaa.

Notas

¹ **(Nota da tradutora)** A Região do Massim a leste da Nova Guiné, concentra vários grupos de ilhas que compõem o distrito Massim, todas envolvidas no sistemático intercâmbio Kula. Os grupos que compõem este distrito são Trobriand, Marshall, Bennett, Murua e Louisiade Islands.