



PROA | revista de antropologia e arte

Arte como um modo de ação: alguns problemas com *Art and Agency* de Gell¹

Howard Morphy

Diretor do Departamento de Humanidades da Universidade Nacional Australiana. Publicações recentes incluem *Becoming art: exploring cross-cultural categories* (2007) e a organização de *Australian aboriginal religions* (2005). Endereço: Research School of Humanities, Old Canberra House Building, Lennox Crossing, Australian National University, Canberra, ACT 0200, Australia. howard.morphy@anu.edu.au.

Tradução: **Guilherme Ramos Cardoso**²



Resumo:

Este artigo dialoga com os argumentos teóricos do livro *Art and Agency*, de Alfred Gell. Sugere-se que Gell, ainda que sustentando enfaticamente uma perspectiva orientada para a ação, desvia a atenção da agência humana ao atribuir agência aos objetos. Argumenta-se que as propriedades mesmas da arte, que Gell exclui da sua definição de objeto de arte e, em grande medida, da sua análise – estética e semântica – são essenciais para a compreensão da arte como um modo de agir no mundo e do impacto que obras de arte têm sobre as pessoas.

Palavras-chave: Estética, agência, teoria antropológica, arte, teoria da ação, Yolngu.

As resenhas de *Art and Agency*, de Alfred Gell, ficaram nitidamente divididas entre aquelas que viram o livro como uma contribuição teórica capital para a antropologia da arte (cf. HOSKINS, 2006), em alguns casos levando a arte, pela primeira vez, a ser vista como um tema relevante para a antropologia, e aquelas que o consideraram um trabalho sugestivo, porém equivocado, marcado por exclusões significativas e contradições internas no seu argumento (cf. WINTER, 2007). Curiosamente, o último grupo é formado, sobretudo, por antropólogos que dedicaram grande parte do seu tempo ao estudo da arte, e o primeiro predominantemente por autores que não o fizeram. Entre os mais críticos, muitos destacaram nos seus comentários que Gell, se tivesse vivido mais, poderia ter modificado seu argumento (cf. LAYTON, 2003:457). Aqueles que o louvaram não precisaram fazer esse tipo de observação.

Como um dos antropólogos da arte para quem Gell apontou a mira do seu julgamento, talvez não surpreenda que eu pertença ao campo mais crítico. Ao mesmo tempo que a leitura do livro é muito rica, repleta de estudos de caso interessantes, comentários perspicazes, com a oferta de inúmeros tópicos para pesquisa, como um todo ele é muito problemático³. O problema não está tanto nos detalhes, mas antes em aspectos mais gerais do argumento, que são sintomas de algumas dificuldades subjacentes aos recentes desenvolvimentos da teoria antropológica. Duas delas que eu gostaria de destacar, centrais no livro de Gell, são a dificuldade em enfrentar a complexidade e uma definição demasiado estreita da questão central da antropologia. A separação dessas questões se traduz em uma lacuna fundamental entre o posicionamento teórico do livro e os métodos de análise que Gell emprega (cf. ARNAUT, 2001:206).

Apesar de o livro se chamar *Art and Agency*, o argumento, de forma geral, obscurece o papel da agência humana na produção artística e falha ao fornecer uma base teórica para a compreensão de como a arte pode ser uma forma de ação – um meio de intervir no mundo. Isso, em parte, porque o conceito de agência – “ações” causadas por intenções prévias (GELL, 1998:17) – é aplicado tanto para humanos como para os objetos que eles produzem e com os quais interagem (ibid., p. 153). A despeito de a extensão de agência a objetos inanimados ser um tópico central para a análise antropológica, como uma teoria a respeito de que tipo de coisas os objetos são, acarreta alguns problemas. De modo geral, objetos não modificam a si mesmos. Embora seja possível imaginar a existência de objetos agentivos no ciberespaço e no reino da robótica e da inteligência artificial, não são esses os casos a que se refere Gell. O que os seres humanos pensam que um objeto é capaz de fazer precisa ser separado daquilo que verdadeiramente é sabido que os objetos fazem. Minha intuição é de que os objetos agentivos de Gell, por mais que a ideia possa parecer sedutora a princípio, é o caso de uma analogia que foi longe demais e cujo tratamento ele teria mudado nas reescritas subsequentes do livro. Indicações disso aparecem na distinção que ele traça entre agentes primários e secundários – estes últimos são aqueles cuja incapacidade de ação intencional⁴ é conhecida. Esse ponto, contudo, parece uma contradição.

A análise de Gell também confunde o fenomenológico com o analítico. Algumas pessoas podem, de fato, atribuir agência a objetos inanimados, os quais se acredita são capazes de ações intencionais. Elas podem realmente não fazer nenhuma distinção, quanto ao princípio da intenção, entre a mão de Deus e a mão do homem. Embora para vários fins possa ser suficiente para o antropólogo saber apenas que se crê que o objeto em foco tem agência, exatamente da mesma forma que de um ato mágico particular se acredita que seja efetivo, a questão deve ser explorada etnograficamente. Não há razão por que todos os antropólogos devam se interessar por fenômenos religiosos, mas, se um deles está interessado na fenomenologia da experiência religiosa, então o modo pelo qual as pessoas são levadas a acreditar em propriedades mágicas, no poder espiritual ou na influência de um determinado objeto torna-se central. Gell reconhece isso de passagem, ao escrever sobre a adoração de ídolos hindus: “A subjetividade imputada e

a animacidade do ídolo não são obtidas exceto pela superação das diferenças óbvias entre uma imagem inerte e um ser vivo. Como isso acontece?” (ibid., p. 118).

Considero a questão do “como” uma das mais importantes da antropologia da arte, e Gell não consegue responder a ela efetivamente⁵. No caso do deus hindu, ele se fixa em um argumento apenas. A atenção do espectador está centrada no olho do deus, o deus olha para o espectador assim como o adorador olha para ele. O espectador imagina que está sendo olhado ao ver-se refletido no olhar do deus. Esse processo recíproco provê uma imagem de agência (ibid., p. 120). Não farei uma crítica detalhada dessa análise, somente vou listar os tipos de problema que constato nela. Apesar de ser uma hipótese razoável investigar um aspecto do processo de ver um ídolo, Gell não faz esforços para coletar a evidência que a prove. Sem etnografia, ela tem o mesmo status da explicação “se eu fosse um Nuer⁶”. Em segundo lugar, ela desconsidera ou toma por dado tudo o que está fora do contexto imediato da visão, o sistema de crença do espectador, a iconologia hindu, a socialização relacionada a essa visão, e assim por diante. E também descarta – quase encobre – todos os outros aspectos da forma do objeto e de seu contexto de observação. Em etapas posteriores do livro, Gell realmente apresenta uma perspectiva teórica que inclui esses elementos, mas o faz de modos que não se ligam à hipótese original a respeito da visão recíproca que dota o objeto de agência. Por exemplo, o conjunto das deidades hindu e suas representações poderia ser tratado como um objeto distribuído, da mesma maneira que as imagens marquesanas: um domínio de imagens que reflete traços estruturais da sociedade e é análogo à mente do indivíduo. Apesar de eu considerar ambas as formulações altamente problemáticas, ao menos elas lidam com contextos históricos mais amplos e com detalhes da forma. De todo modo, nessa etapa inicial do seu argumento, Gell estabelece um quadro teórico que exclui a maioria dos elementos contextuais que poderiam ser classificados como culturais ou estruturais.

Gell fornece uma definição deliberadamente – quase provocativamente – limitada a respeito da teoria antropológica, afirmando que “seu objeto são as ‘relações sociais’ – relações entre participantes em sistemas sociais de vários tipos” (ibid., p. 4). “A cultura”, escreve ele, “não tem uma existência independente da sua manifestação em interações sociais” (idem, ibid.). Adotar essa posição lhe permite colocar as análises semântica e estética, de modo geral, fora do campo da teoria antropológica, tornando-as irrelevantes para a compreensão da dimensão agentiva dos objetos. Ele sustenta sua posição, parcialmente, criando uma série de falsas ideias: estética é igualada a beleza⁷; contemplação parece ser uma condição para a resposta estética; estética é separada de função⁸; semântica e análise simbólica da arte envolvem tratar os objetos como textos, e assim por diante. Entretanto, é precisamente através dessas dimensões particulares que obras de arte se tornam índices de agência e criam efetivamente a forma particular de agência em questão. De qualquer modo, apesar de desconsiderar a estética e a semântica como partes da sua teoria geral, aquilo a que a maioria das pessoas se refere como dimensão estética ou semântica dos objetos por vezes se revela central nas suas análises.

Gell (1998:7) abstém-se da definição de objetos de arte, alegando que ela deve ser determinada pelo quadro teórico que ele adota para analisá-los. Porém, tendo descartado a necessidade

de desenvolver uma definição substantiva de arte, o autor afirma que objetos normalmente identificados pelas pessoas como objetos de arte ilustrarão o livro. Por coincidência, sua categoria pré-teórica coincide com a sua categoria pós-teórica. Pode ser que o autor tenha centrado seu argumento em um conjunto bastante diferente de objetos, os quais não correspondem àqueles convencionalmente caracterizados como obras de arte. Decerto, muitos dos seus argumentos teóricos se aplicam igualmente bem a outros corpos de objetos de cultura material, no entanto isso não surpreende, já que poucos defenderiam que os atributos dos objetos de arte são exclusivos daqueles enquadrados nessa categoria.

O fato de Gell optar por selecionar objetos que outros definem como objetos de arte pode não ser inteiramente arbitrário; pode ser em parte explicável mesmo nos termos da sua teoria. Apesar de não definir objetos de arte, Gell afirma que eles são mediadores das ações humanas, ou, em seguida, em uma afirmação com formulação ligeiramente diferente, escreve: “a antropologia da arte (...) ocupa-se daquelas situações nas quais há um índice de agência, que é, normalmente, algum tipo de artefato” (ibid., p. 66). Ainda que não seja uma característica definidora dos objetos de arte, penso que Gell está certo ao enfatizar seu papel na mediação. Para usar um “gellismo” conveniente, eu diria que objetos de arte tendem a ser aqueles nos quais a mediação é temática. A mediação é sempre constituinte dos objetos de cultura material, mas para os objetos de arte o papel mediador é fundamental. Eles estabelecem mediações entre domínios da existência, entre artista e público e entre os objetos dos quais são índices e as pessoas que com eles interagem.

Gell está, precisamente, interessado naqueles aspectos de um objeto antes designados por muitos como possuidores de significância simbólica. Portanto, ele se interessa por uma Ferrari não como um meio de transporte, e sim como um índice de status masculino; e nos inhames dos Abelam não como alimentos, e sim como índices de poder masculino. Embora a maioria vá concordar que muitas análises simbólicas sejam simplistas e, não raro, em vez de discutirem como os objetos contribuem para os processos socioculturais, desviam a análise para como eles os refletem, meu ponto é que a abordagem de Gell está frequentemente baseada em interpretações e pressupostos similares. Não seria injusto afirmar que, em partes da sua tese, Gell sustenta uma teoria refletiva do significado social. Os objetos de arte de Gell são, muitas vezes, meros papagaios sociais⁹. De forma geral, ele falha ao demonstrar como objetos artísticos podem ser parte do processo de criação de poder, status, diferenciação de papéis; por que eles podem ser presentes poderosos; como são capazes de criar o sentimento da presença de Deus; ser compreendidos ou experimentados como fontes de poder espiritual ou invocar a ideia de uma mente sobre-humana.

Ao insinuar uma relação direta entre o objeto como índice e o agente ao qual está ligado, Gell realiza um truque que não apenas cria problemas para ele, como também é o expediente por meio do qual faculta a exclusão da sua análise do que outros têm visto como os temas centrais de uma antropologia da arte. Gell (1998:14-15) afirma que índices são tipos de signo do qual o significado é abduzido. Ele se refere brevemente à literatura teórica sobre abdução, citando Boyer (1994:147), que, por seu turno, se apoia em Holland: “abdução é ‘indução a serviço da

explicação, na qual uma nova regra empírica é criada para tornar previsível aquilo que de outra forma seria misterioso” (Gell, op. cit., p. 14). No entanto, em seguida a discussão é conduzida de volta a um âmbito mais próximo à interpretação de um índice peirciano, pelo exemplo que usa, ao afirmar que há relação direta entre uma pessoa sorrindo e a emoção de felicidade (assim como há relação entre a fumaça e o fogo). Logo, a figura de uma pessoa sorrindo será submetida ao mesmo processo interpretativo de uma pessoa de verdade sorrindo: “A aparência de uma pessoa sorrindo (em uma figura) provoca (...) uma inferência de que (a menos que esteja fingindo) essa pessoa é amigável (...) Temos acesso, em suma, à mente de outra pessoa” (Ibid., p. 13).

Embora no início Gell tome como ilustração de signo indicial o exemplo peirciano clássico da fumaça e do fogo, a maioria dos exemplos que ele utiliza para levar a discussão adiante são representações altamente complexas, que não derivam sua forma do mesmo modo que signos naturais estão conectados ao seu desencadeador. São os seres humanos que percebem, conceitualizam, respondem aos objetos e fazem as conexões. Compreender tais respostas – como os objetos são entendidos de determinada maneira, como isso se relaciona aos modos pelos quais eles são usados contextualmente e como isso contribui para processos socioculturais em curso – é um componente central de uma antropologia da cultura material e da arte. A análise deve incluir, no sentido mais amplo, o significado que o objeto adquire em um contexto cultural, em que o significado é mais do que uma leitura simplista de signos no objeto, algo a que a paródia de Gell o reduz. O autor, entretanto, é quase explícito ao declarar que parte da sua motivação ao utilizar o conceito de significado abduzido vem do fato de que, assim, ele não precisa explorar tais questões: “Parece haver algo irredutivelmente semiótico a respeito da arte (...) Estou preocupado em evitar a mais leve acusação de que a arte (visual) é ‘como a linguagem’ e de que as formas relevantes de semiose são ‘semelhantes à linguagem’” (ibid., p. 14)¹⁰.

Não há teoria da representação plenamente desenvolvida em *Art and Agency* e, certamente, no seu enquadramento teórico geral, teorias da representação não ocupam posição central. Pode-se argumentar que representações são substituídas por signos indiciais ou abduções de agência. Contudo, a ausência de uma teoria da representação ou semiose é problemática precisamente porque a abdução de agência na forma de signos indiciais requer uma teoria dos signos, de modo a demonstrar os sentidos nos quais eles são indiciais (cf. LAYTON, 2003). A falha em fornecer uma teoria clara do significado resulta no deslizamento do índice de Gell por todo o espectro do conjunto peirciano de signos, do qual é explicitamente considerado parte (cf. ARNAUT, 2001). A catedral de Salisbury de Constable é vista como uma derivação da catedral em si, da mesma forma que exúvias são fragmentos destacados da pessoa [personhood] distribuída de uma vítima. A ausência de discussão teórica do processo representacional faz com que muito da análise de Gell soe ingenuamente realista: a forma da maçã é um agente secundário na sua própria representação. O retrato de Luís XIV de Rigaud o mostra como ele deseja parecer, ao passo que Churchill não gosta do retrato que dele fez Donald Sutherland porque se parece demais com ele: “O problema para Churchill era de que ele era incapaz de se resolver com a própria feiura”

(GELL, op. cit., p. 37). Qual o princípio para atribuir feiura a Churchill? Como sabemos que Sutherland foi motivado por um desejo estrito de realismo? Quais as convenções particulares utilizadas no retrato de Sutherland e como seu retrato difere daqueles de outros artistas? O pano de fundo cultural e o conhecimento sobre arte afetam a interpretação e a resposta da pessoa ao retrato? As convenções de representação, que no caso de Luís XIV o fazem parecer como quer, fornecem informação vital para a análise histórica e antropológica.

Gell, na sua análise, fia-se em conjecturas a respeito do que os objetos representam e comunicam, mas fracassa ao se dedicar a como eles o fazem. A presença e a ausência de fatores estéticos no seu trabalho provam-se igualmente problemáticas. Gell dedica, de fato, atenção considerável a analisar propriedades de objetos que outros definiriam como estéticos. Ele evita referir-se à questão da estética transcultural ao adotar uma definição particularmente limitada de estética, que retoricamente a faz cair em ideias ocidentais de beleza.

Ele escreve que “estéticas indígenas são essencialmente apropriadas para refinar e expandir sensibilidades estéticas do público de arte ocidental, oferecendo um contexto cultural no qual objetos de arte não ocidentais podem ser assimilados às categorias da apreciação artística ocidental” (ibid., p. 3). Ainda que, naturalmente, como admite Gell em outro escrito, a crítica antropológica do primitivismo na arte ocidental tenha tendido para a direção oposta: afastar a arte não ocidental de ser interpretada de acordo com a estética do modernismo (cf. ERRINGTON, 1998; PRICE, 1989). Certamente, isso teve como consequência a transformação de categorias ocidentais de apreciação da arte.

Ironicamente, o comentário estético do próprio Gell parece às vezes influenciado por esse discurso, e ele apresenta descrições modernistas quase arquetípicas da arte não ocidental. Escrevendo sobre a caixa de cal iatmul, ele observa que, “examinando esse recipiente de cabaça, podemos ver que ele é decorado com belos padrões, formados a partir de motivos que obviamente não se assemelham a objetos do mundo real (...) um exercício livre no emprego de curvas, ovais, espirais e círculos em arranjos simétricos ou repetitivos” (GELL, op. cit., p. 74). A descrição é etnográfica e presume um observador universal que interpreta e responde ao objeto da mesma forma que Gell. Ele também se satisfaz em fazer juízos de valor confiantes a respeito de obras de arte específicas: “A A’a das Ilhas Austrais é possivelmente a peça mais admirável da escultura polinésia” (ibid., p. 137).

Ao excluir as estéticas indígenas do campo da antropologia, Gell esboça uma analogia com a antropologia do direito, em face de que princípios éticos tais como as concepções de certo e errado estão fora do campo da disciplina¹¹. Ele afirma que a antropologia do direito não é o estudo das ideias de certo e errado das pessoas, mas das disputas e sua resolução, ecoando uma agenda funcionalista.

Gell cria uma falácia ao afirmar, por um lado, que propriedades “estéticas” não podem ser abstraídas antropológicamente dos processos sociais que envolvem o emprego de objetos de arte concorrentes, em configurações sociais específicas; e ao arrasar, por outro, a estética e a beleza.

Assim, o autor é capaz de ridicularizar interpretações estéticas da forma de escudos da Nova Guiné afirmando que, antes de serem objetos contemplativos de beleza, os desenhos inspiram terror nas mentes dos inimigos (cf. O'HANLON, 1995). Mais à frente evoca os desenhos nos escudos asmat, “que parecem ter sido compostos em um espírito de terror” (GELL, op. cit., p. 31): olhar para eles é como olhar nos olhos de um tigre.

É raro aqueles que escrevem sobre estética hoje restringirem seu domínio ao da beleza, que é ela mesma um conceito complexo e não necessariamente oposto a sensações de terror¹². Além disso, não basta apenas afirmar que escudos são eficazes porque inspiram terror. Tal afirmação precisa ser demonstrada etnograficamente e requer os mesmos métodos que seriam usados para analisar objetos que criam um sentimento de serenidade. O terror nos desenhos asmat é uma projeção da perspectiva interpretativa do próprio Gell e nem sempre reflete pontos de vista asmat. Ironicamente, Gell é o universalista aqui, que não precisa voltar-se para a agência dos Asmat para sustentar suas interpretações.

De qualquer modo, a retórica contra a estética não é seguida à risca em sua própria análise e, em diversas seções do livro, o autor examina a forma dos trabalhos artísticos para determinar “por que agentes sociais em circunstâncias específicas produzem as respostas que produzem a obras de arte específicas” (ibid., p. 4). As duas áreas que ele investiga mais detalhadamente são a criação de ilusões de movimento e as relações entre conjuntos de objetos e/ou partes componentes de objetos que estão em conformidade com a ideia de que um objeto ou conjunto de objetos possui atributos da mente.

Ele afirma que a natureza dinâmica e instável de certos padrões cria a ilusão de movimento “na qual o aspecto dinâmico do ato de percepção é subjetivamente experimentado como uma propriedade dinâmica do objeto sendo percebido” (ibid., p. 78). A construção teórica desse argumento não requer que trabalhos artísticos realmente mostrem propriedades de coisas vivas. Entretanto, uma vez que a agência desempenha papel tão grande em sua teoria, não surpreende que Gell dê atenção considerável aos modos pelos quais objetos podem ser vistos ou pensados como dotados de agência. Nessas análises, ele não está examinando objetos meramente como índices dos quais o significado é abduzido, mas como entidades complexas que podem ser analisadas a partir de uma multiplicidade de perspectivas diferentes, todas contribuindo para compreender como, em um caso particular, é possível pensar objetos como possuidores de agência. Assim, apesar de negá-lo, sua análise centra-se naquilo que é em geral se consideram atributos estéticos e semânticos dos objetos.

Gell concentra-se no componente dinâmico das obras de arte em dois outros domínios. Um é o vocabulário associado à tecnologia de encantamento e ao conceito de armadilha (cf. GELL, 1996). Ambos são conceitos produtivos que ecoam a linguagem convencional da apreciação de arte. Contudo, o conceito de encantamento de Gell é bastante inusitado porque, apesar de se apoiar na admiração que alguém sente ao ver um trabalho artístico particular, seja ele um Vermeer, seja uma proa de canoa decorada para o kula, a admiração pressupõe o efeito e é

transformada em sentimento de espanto e inadequação diante de uma realização técnica tão arrebatadora: “o espectador é incapaz de recuperar mentalmente a origem do índice do ponto de vista do criador, o artista” (GELL, op. cit., p. 71).

Na análise de estilo, Gell desenvolve um ponto de vista ligeiramente diferente, que mostra outro modo pelos quais os objetos podem ser vistos como agentes ativos. Ao referir-se a objetos decorativos, lembra que seus desenhos criam relações do tipo parte-todo que, aliadas ao potencial de criar ilusões dinâmicas, fazem dos desenhos recipientes inerentes de complexidade – raramente de fácil interpretação. Com isso, Gell não quer dizer que seus significados sejam difíceis de interpretar, mas que é difícil ver como as partes se encaixam, como são construídas. Ele toma como exemplo “um tapete oriental intrincado” e pergunta quem “é capaz de dizer que se resolve totalmente com seu padrão, ainda que os olhos repousem várias vezes no tapete e se detenham ora nessa relação, ora nessa simetria, ora naquela” (ibid., p. 80). Embora seja um exemplo crucial, de algum modo essa “visão refletiva” não é considerada por Gell parte da experiência estética; decodificar sua complexidade é o que dá força ao padrão, não sua aparência. Essa parece ser uma perspectiva problemática e muito subjetiva. Enfatizar como algo é construído, como as partes se relacionam com o todo, pode ser o que mais atrai Gell no artefato em questão, porém seu efeito visual é ao menos tão relevante quanto para outras pessoas que o veem. Certamente, a complexidade do desenho é uma questão pertinente para tratar, entretanto não há razão a priori para privilegiá-la. Além disso, cada caso de complexidade requer análise e contextualização etnográficas. Gell parece admitir que sua própria interpretação subjetiva de um desenho é universal e culturalmente relevante, mas não fornece nenhuma evidência a respeito. Sua discussão do desenho kolam do Sul da Índia oferece um bom exemplo: “Queremos ver a figura como uma única linha contínua, mas sabemos que são quatro fios separados” (ibid., p. 86). Ainda não encontrei mais ninguém que quisesse interpretar a figura como linha contínua.

Não obstante no nível da teoria exclua fatores semânticos e estéticos da sua análise, Gell não rejeita completamente a análise da forma. Mencionei antes que a seção final do livro é centrada na análise formal detalhada de conjuntos de objetos. Ele começa com uma análise quase clássica de variações formais no interior do corpo da arte marquesana, baseada em ilustrações publicadas de objetos. Desenvolve, então, duas teorias que ligam os resultados da sua análise estilística à forma da sociedade marquesana e, em seguida, explica os trabalhos artísticos como manifestações da mente estendida do artista, ou agência coletiva do grupo. Em ambos os casos, salta do nível do indivíduo para o domínio coletivo abstrato, que assume características de um organismo vivo. Gell fornece uma análise extremamente detalhada das variações formais na arte marquesana, excluindo dela o significado deliberadamente (ibid., p. 159). Ele argumenta que o estilo existe em um grau de relativa autonomia, no qual seu núcleo estrutural ou seus eixos de coerência são produzidos puramente pelas relações entre os objetos. No final das contas, no caso marquesano, isso pode ser reduzido ao princípio da menor diferença. Gell, então, liga esse princípio da menor diferença ao fato de que um princípio similar reside no cerne da sociedade marquesana: um aspecto central dessa sociedade, de acordo com

Gell, é a “preocupação decisiva com a diferenciação no contexto de dissolução” (ibid., p. 219)¹³. O autor afirmara anteriormente que obras de arte “fazem parte de famílias, linhagens, tribos, populações inteiras, assim como pessoas. Elas possuem relações umas com as outras, assim como com as pessoas que as criaram como objetos individuais. Elas casam, por assim dizer, e geram proles, as quais carregam a marca dos seus antepassados” (ibid., p. 153).

Não tenho dúvidas de que pode haver uma conexão entre aspectos estruturais dos estilos artísticos e da organização social¹⁴. Também creio na autonomia relativa da forma e na importância da análise formal como parte do método antropológico. Não acho a análise de estilo de Gell convincente, no entanto, precisamente porque ele não empreende o esforço de colocar a arte no contexto de sua produção e de seu uso. Ao fim, a arte marquesana é reduzida por Gell a um análogo estrutural dessa sociedade, mais do que a parte integrante de seus processos de reprodução e transformação ao longo do tempo – em contraste com a análise luminosa que fez da tatuagem polinésia (GELL, 1993). Em *Art and Agency*, não há nenhuma tentativa de conectar os diferentes fios do seu argumento aos contextos de produção e utilização dos objetos.

* * * * *

Até aqui, argumentei que Gell usa um conceito problemático de agência que confunde diferentes níveis de análise (WINTER, 2007). Ao centrar-se no nível da ação social tomando objetos como agentes, a teoria de Gell desconsidera os fatores que tornam possível aos membros de uma sociedade usar objetos como agentes da sua ação individual e, certamente, em algumas circunstâncias, conceber que determinados objetos possuam eles próprios agência¹⁵. O significado preexiste à ação e, de fato, é uma das coisas que tornam a agência possível; o significado da ação social não está circunscrito somente pelas relações que estabelece, ainda que ela se tornem parte do seu significado, definido de forma ampla. O significado inclui o conteúdo dessas relações e os propósitos pelos quais as pessoas se unem na ação.

Pessoas que usam obras de arte, interagem com elas, respondem a elas, o fazem com alguma bagagem de conhecimento e experiência, que pode incluir o conhecimento minucioso do trabalho artístico em si mesmo, das inumeráveis interações prévias que o cercam, ou de objetos similares. Do mesmo modo, as pessoas respondem às propriedades físicas de um trabalho artístico e à complexidade da sua composição, em parte na circunstância do momento, mas em parte à luz da história de suas observações de obras de arte e de outros objetos, influenciadas pelo modo como as experiências são interpretadas em relação ao seu pano de fundo cultural, suas crenças religiosas, seu status social ou gênero, e assim por diante.

No começo do seu livro, Gell escreve: “Eu vejo a arte como um sistema de ação” (GELL, 1998:6), uma visão com a qual eu concordo plenamente”, embora a isso ele acrescente um codicilo: “que pretende, antes, mudar o mundo do que codificar sentenças simbólicas sobre

ele”. Embora eu também rejeite a ideia de que a arte diga respeito primordialmente a codificar sentenças simbólicas sobre o mundo, acho que, em muitos casos, seu componente semântico pode, sim, integrar seu modo de agir no mundo, pode estar direcionado à mudança ou a qualquer outro objetivo que motive a pessoa a utilizá-la.

Na segunda seção da presente crítica, esclarecerei a perspectiva que adoto sobre a arte como um modo de agir no mundo, resumindo a forma como a produção artística dos Yolngu é usada em uma situação particular: as pinturas no peito de um menino em sua cerimônia de circuncisão. Mostrarei a complexa interação entre fatores estéticos e semânticos, enfatizando a necessidade de situar uma performance artística específica em relação à sociedade Yolngu como um todo, e levando em conta os múltiplos contextos de observação e as diferentes posições dos espectadores. Também problematizarei a ideia de que há um arquivo de imagens, à semelhança de uma mente distribuída, separado da agência dos indivíduos que produzem as pinturas. O sistema da arte yolngu é indubitavelmente supraindividual, ainda que o antropólogo deva concentrar-se na produção artística contextualmente e ter como objeto o arquivo de imagens produzidas pelas mentes e pela imaginação de indivíduos em interação, como parte de um corpo de conhecimentos que eles detêm sobre o mundo e sobre os meios e os princípios com que nele podem agir.

Em muitas sociedades e para muitas pessoas, trabalhos artísticos ou objetos que podem ser definidos como tais a partir de perspectivas específicas são parte integrante dos processos que socializam as pessoas na forma de ver as coisas, que inculcam crenças, criam significados e compreensões sobre o mundo. Obras de arte são produzidas e produtivas. Diferem radicalmente segundo o modo pelo qual estão envolvidas nesses processos e são usadas ou encontradas. Em muitos casos, significados codificados podem ser completamente irrelevantes para o processo; em outros, podem ser centrais. Isso depende da arte e das expectativas do observador (cf. MORPHY, 2007, capítulo 6, para a análise comparativa das artes yolngu e abelam). Entretanto, em casos nos quais o significado codificado é relevante, é improvável que seja comunicado em uma única observação, através da “leitura” do objeto. O significado iconográfico não é lido de pronto nem tem o efeito de uma sentença na linguagem comum. De fato, mesmo nos casos em que objetos concentram significado iconográfico, este pode ser irrelevante para o impacto do objeto em um contexto particular.

As pinturas corporais yolngu condensam significados iconográficos e sociológicos e, não obstante, em algumas situações e para alguns participantes, o significado iconográfico pode ser largamente irrelevante. As pinturas são concluídas em espaços semirrestritos (Figura 1). Poucas pessoas, com exceção dos artistas, podem olhar diretamente para a pintura até que esteja completa, quando é exposta por um instante para exame e, hoje certamente, para o olhar apreciador. Mesmo assim, é provável que a maioria dos espectadores a tratem como regalia cerimonial, que tenham a sensação de estarem se vestindo para uma ocasião especial, mais propriamente do que usando um artigo para ser decodificado. (Embora, claro, o contexto seja uma das coisas que contribuam com seu significado e com o poder que adquire ulteriormente.)

No caso yolngu, muitos espectadores pouco saberão sobre o significado do trabalho artístico particular: não se espera das pessoas que demonstrem conhecimento extenso a respeito dos significados da arte de um clã distante, e mulheres e jovens, em geral, submetem-se aos demais. O principal impacto do desenho pode se dar por meio do seu efeito estético – a luminosidade bruxuleante do desenho, que é relativamente autônoma do seu significado semântico, mas que é interpretada como um indício de poder ancestral (MORPHY, 1992).



FIGURA 1 Pinturas corporais em iniciados, em uma cerimônia de circuncisão em Yilpara, 2003. A fotografia ilustra a relação entre os participantes. O menino permanece deitado por várias horas enquanto os desenhos são pintados sobre seu peito. Eles são cercados por membros da sua metade, que cantam músicas relacionadas às pinturas e fazem referência às jornadas dos seres ancestrais expressas nas imagens. Parentes do sexo feminino sentam-se por perto, acompanhando os acontecimentos e executando suas próprias tarefas.

Fotografia: Howard Morphy.

Cada pintura pode ser produzida apenas em ocasiões raras e vislumbrada por poucos minutos; cada estágio da pintura será visto somente por um pequeno segmento da sociedade, embora o significado do trabalho e seu papel no processo cultural não possam ser entendidos como existentes unicamente no contexto particular dessa visualização. A pintura é algo mais

amplamente conectado e durável do que permitem supor as ocasiões da sua produção. Longe de estar desconectada da vida, está ligada a pessoas e lugares. Existe no arquivo mental que é a arte yolngu e nas imaginações dos artistas capazes de produzi-la nos momentos em que é requisitada. A dimensão semântica da pintura é vital, na medida em que as concepções yolngu da transmissão de conhecimento religioso nela estão contidas.

De fato, os Yolngu se referem hoje à pintura como seus textos. A capacidade de produzir pinturas é vista como sinal de que uma pessoa tem conhecimento, e a capacidade de produzir desenhos complexos é considerada uma habilidade técnica suprema, que, no caso yolngu, é atribuída ao gênio criativo dos seres ancestrais – e nesse aspecto é um exemplo da tecnologia de encantamento de Gell (1992). Os significados codificados na forma das pinturas corporais são evocados em muitos outros contextos, que não necessariamente o da cerimônia de circuncisão dos meninos, por meio do canto das canções clânicas, da observação das feições da paisagem, dos nomes pessoais que se referem a lugares ancestrais representados nas pinturas, e assim por diante.

Gell desdenha de interpretações semânticas da arte ritual, pois acredita que os elementos estão ali para serem lidos de imediato, e seu quadro teórico, com frequência, simplesmente torna a iconografia redundante. Isso se revela de forma clara em sua análise altamente reducionista da visualização de ídolos indianos. Ele afirma que o impacto da “devoção imagística” é obtido inteiramente “olhando-se nos olhos do deus. A união vem do contato visual, não do exame de todos os outros detalhes que a imagem possa apresentar” (GELL, 1998:118). Com efeito, na análise de Gell esses detalhes permanecem não analisados. No entanto, é um erro imaginar que a significância cultural das formas do desenho possa ser compreendida relacionando-as a um único contexto de visualização. Ora, a significância da composição detalhada da imagem requer que ela seja relacionada ao produtor da obra, ao seu processo de aprendizado sobre ela, aos cânticos, histórias e lugares que a ela remetem, à maneira como o trabalho é executado – não simplesmente à forma como ela é “olhada”. A análise iconográfica não pode ser reduzida, nem vista como coincidente com contextos particulares de ação, ou eventos agentivos. Antes, ela é relevante para compreender como se crê que um objeto tem poder e de que forma esse objeto contribui para um sistema mais amplo de significados ligados a processos sociais.

Os Miny'tji (desenhos ancestrais) yolngu são geralmente produzidos para finalidades específicas – como uma pintura corporal, a decoração de um mastro funerário oco, uma escultura de areia, e assim por diante. Como objetos físicos, eles têm curta duração, raramente conservam-se por mais de alguns dias. Hoje, muitas pinturas persistem de forma estável em museus e galerias de arte, na Austrália e ao redor do mundo, ou como ilustrações em livros. De modo geral, contudo, no tocante aos Yolngu, as pinturas constituem parte de um arquivo virtual – um vasto repertório de pinturas de diferentes lugares que existem, em grande parte, na cabeça das pessoas e são produzidas em ocasiões em que se verifica a ação ancestral, no contexto de cerimônias, e, em alguns casos, para venda a pessoas de fora.

A produção de arte yolngu em um contexto cerimonial é um ato criativo que influencia o modo pelo qual a pintura será vista e interpretada nessa circunstância e também contribui para sua significância no arquivo virtual da arte desse povo – e, conseqüentemente, para a produção de outros trabalhos artísticos em ocasiões futuras. As decisões tomadas pelo artista são parte de um processo que é produtivo e potencialmente inovador em cada situação na qual uma imagem é produzida. A pintura escolhida pode afetar qualquer coisa, desde a jornada da alma da pessoa morta, até as relações entre clãs ou a identidade espiritual de um menino sendo circuncidado. No caso da circuncisão, a pintura pode ser um “presente” [gift] da mãe clânica (märi) ou de uma irmã clânica (yapa), consolidando uma relação que, no longo prazo, provavelmente influenciará padrões de casamento e herança de terras (para uma discussão detalhada, cf. MORPHY, 1991).

Do mesmo modo que ocorre com qualquer ação humana, existem componentes mais ou menos usuais na ação artística, alguns dos quais convencionalizados, rotineiros e normalmente produzidos com pouca reflexão. Alguns aspectos do processo de fabricação da pintura são exatamente como andar de bicicleta. Se tomarmos o exemplo da pintura no peito de um iniciado yolngu durante a circuncisão, poderemos ilustrar o tipo de escolha que é feita. A pintura é selecionada a partir de uma categoria de pinturas que representam locais importantes associados a seres ancestrais. Ela é caracterizada por desenhos complexos e intrincados, finalizados com delicadas hachuras cruzadas, traçadas com um pincel de cabelos humanos (Figura 2). A pintura está entre as propriedades mais importantes de um clã. No dia da circuncisão do menino, ela leva cerca de quatro horas para ser completada, tempo durante o qual o jovem deve permanecer totalmente imóvel. O término do processo deve se dar antes do final da tarde, pois a circuncisão deve ser realizada um pouco antes do pôr do sol.

Esses aspectos são compartilhados, comuns a toda cerimônia de circuncisão, portanto deixam pouco espaço para a escolha do artista. Tal sequência particular de eventos e formas provavelmente se desenvolveu na *longue durée*. A natureza da pintura contribui, em larga medida, para a efetividade da ocasião e para o poder do ritual, que, por sua vez, aumenta a importância das pinturas. O menino deitado por horas em estado de transe irá lembrar-se daquela situação para o resto da sua vida. A pintura constitui o centro de interesse dos rituais vespertinos, criando um espaço reservado em torno do qual as pessoas cantam e dançam. O seu efeito estético é considerável e, junto com as braçadeiras de penas e as bolsas dilly, a pintura cria os meninos à imagem e semelhança dos seres ancestrais. Toda a performance é conduzida pelos líderes rituais de modo a criar um grande evento, e as pessoas garantem que os artistas mais talentosos desempenham um papel decisivo na produção da pintura corporal.



FIGURA 2 As etapas finais do acabamento de uma das pinturas, que representa a jornada de duas mulheres ancestrais, as irmãs Djan'kawu, que criaram olhos d'água nos territórios dos clãs da metade Dhuwa e deram à luz seus membros. Nesse caso, o menino pertence ao clã Djapu. O padrão de fundo significa as nuvens que se acumulam na estação chuvosa, os reflexos do sol e a propagação de seus raios, criando padrões no céu, na terra e no mar.

Fotografia: Howard Morphy.

Até agora estivemos considerando atributos que pertencem à pintura corporal como classe; o significado ainda não entrou na análise. Cada pintura feita no peito de um menino, na cerimônia de circuncisão, difere das demais, provavelmente pelos seus detalhes formais. A escolha das pinturas é feita com base no parentesco e na aliança. Será escolhida uma pintura que pertença a um clã da metade do menino, a seu próprio clã ou a um clã ao qual ele esteja intimamente associado por descendência. Se a pintura vier de um clã em situação diferente destas, será vista como um presente e como reconhecimento de uma relação. A pintura no peito da criança é uma importante afirmação da sua posição social e do modo pelo qual está ligada a fontes de poder espiritual. O fato de que as pinturas efetivamente codificam relações entre grupo social, seres ancestrais e território é parte fundamental do seu significado, e seu uso em uma cerimônia de circuncisão é uma poderosa declaração a respeito da identidade do grupo, das relações pessoais e intergrupais – um excelente exemplo de arte como elemento mediador, nos

termos de Gell. Se todas as pinturas fossem idênticas, não teriam essa função diferenciadora. Considera-se que as pinturas têm o poder de definir a identidade do grupo, mas é a agência humana que gera seu potencial. O uso da pintura em uma cerimônia de circuncisão cria um laço estreito entre ela e a pessoa que pode estar refletida no nome pessoal. Ela se torna também parte do arquivo de memória associado a pinturas, o qual liga os desenhos potenciais a um amplo conjunto de significados, variando do mais pessoal ao mais institucionalizado. Uma pintura é uma posição nomeada e conhecida, com certas características, mas é também uma pessoa nomeada e conhecida.

A arte yolngu consiste em um processo social dinâmico que envolve contínua inovação através da produção: cada vez que uma parte do arquivo virtual é atualizada, há potencial de mudança. Essa mudança pode envolver relações entre grupos. Ao se autorizar a transferência de um desenho de um grupo a outro podem ocorrer mudanças radicais na forma do desenho ou no contexto. Nos últimos anos, situações de criação de novos desenhos compreenderam a petição pintada enviada ao Parlamento australiano e os painéis da igreja de Yirrkala¹⁶, decorações com motivos clânicos em automóveis e a utilização de regalia cerimonial em cerimônias de graduação (cf. MORPHY, 2007). Mudanças na forma dos desenhos, por sua vez, envolvem a transposição de desenhos a novos suportes, como tecidos serigráficos e batik, no uso de cola para madeira como fixador de pigmentos terrosos e no processo contínuo de mudanças sutis na forma dos desenhos ao longo do tempo. Tais mudanças ocorreram a partir da interação com culturas estrangeiras e não raro invasoras, mas também claramente constituem continuidades de processos endógenos. Entre os Yolngu, os desenhos hachurados passaram de contextos relativamente fechados a contextos relativamente abertos. Houve também uma reelaboração do componente figurativo de algumas das pinturas, e certos efeitos dos desenhos começaram a ser enfatizados em detrimento de outros. Essas mudanças mantêm e ao mesmo tempo transformam o valor e as formas dos trabalhos artísticos produzidos: os trabalhos artísticos são colocados em redes de interação cada vez mais extensas e afetam a forma dos desenhos ao gerarem contextos mais amplos de uso, resposta e influência (cf. MORPHY, 1991, para uma análise detalhada). As mudanças não estão restritas a um contexto, porém se movem para lá e para cá, criando uma relação dialógica entre a sociedade Yolngu e o mundo circundante. Inovações que aparecem primeiro na arte feita para venda em uma galeria de Sydney podem ser, no próximo ano, pintadas no peito de um menino durante a circuncisão. Tudo isso acontece em uma comunidade de artistas que tende a negar a ocorrência de qualquer inovação e que afirma a continuidade de uma tradição imutável.

Em relação ao significado, a “teoria” de Gell privilegia e simplifica demasiado a ação social, faz objetos surgirem instantaneamente e falha ao não levar em conta o conhecimento e os pressupostos que as pessoas aplicam quando agem em relação aos objetos. E elas assim fazem como parte de uma história de relação com eles, uma história que é supraindividual, ainda que reproduzida por meio da ação individual. O conhecimento, os significados, as interpretações e experiências que as pessoas empenham nos objetos não podem ser reduzidos à agência individual, nem podem ser pensados como contidos nas séries de objetos produzidas ao longo de um dado

período de tempo¹⁷. Em sua análise da cultura material marquesana, Gell desliza, ironicamente, do contexto de ação e interação quase diretamente para o conjunto da cultura material, mesmo que esse conjunto de desenhos seja apenas parcial, tanto no sentido de que é aquilo que restou da história como em um sentido teórico mais fundamental e relevante, de que compreende unicamente aqueles objetos que já foram produzidos. Um trabalho artístico acabado é somente uma etapa em um processo de ação, etapa à qual a maioria das pinturas jamais chega, pois parcela significativa das obras nunca é finalizada. As pinturas *yolngu* realmente executadas são amostras do que potencialmente poderia ter sido feito. Cada pintura produzida em uma cerimônia de circuncisão representa as muitas pinturas que não foram produzidas naquela ocasião, mas que ainda são parte do arquivo de pinturas possíveis. Louvo Gell pela análise formal dos desenhos marquesanos, mas é essencial que uma análise desse tipo os coloque nos seus contextos de produção e uso e os relacione a suas distribuições no tempo e no espaço.

Reduzir pinturas a conjuntos de objetos concretos, os quais se imagina que se reproduzam, também suprime os espaços entre eles. Isso obscurece as muitas relações possíveis, as interpretações que variam de acordo com o espectador e com o momento da observação, bem como as perspectivas que podem romper completamente com qualquer pretensa sequência histórica. Os conjuntos de objetos produzidos não são, em sentido algum, equivalentes diretos dos seus processos de produção, apesar de fornecerem informações indispensáveis a esse respeito. Para que sejam utilizados como evidência, eles precisam ser reconectados ao processo efetivo da sua fabricação, de seu uso e das interpretações em ação. Os objetos existirão, não como um conjunto isolado de formas registradas, mas como um conjunto de imagens parcial e contextual, contido em qualquer que seja o modelo de memória cultural ou de imaginação cultural que quisermos construir. O trabalho do analista é posicionar-se no momento da ação, quando o arquivo de desenhos emergentes dá origem a uma de suas ocorrências, para levar em conta a história do objeto e o modo como ele alcança o ator em contexto, não aquele pelo qual ocupa um museu ou arquivo. O analista, então, mostra como todo um corpo de conhecimento e experiência é usado para produzir o objeto em questão, como ele influencia a percepção do objeto, como molda as interações entre objetos. Objetos não se reproduzem, como Gell parece sugerir (GELL, *op. cit.*, 153); são criados para serem usados em contextos particulares. Para compreender como um novo objeto é criado, é necessário concentrar-se na agência individual inserida dentro dos sistemas de conhecimento e em relação a fatores históricos e contextuais¹⁸.

* * * * *

Em certa medida, o problema com a análise de Gell reflete um problema-chave da teoria social em geral e da antropologia britânica em particular: a dificuldade em criar modelos dos pré-requisitos supraindividuais da ação – conhecimentos, percepções e concepções, compreensão, tecnologia, crenças e ideologia –, que são componentes essenciais de qualquer situação social. A

questão tem sido formulada nos termos da relação entre estrutura e/ou cultura e/ou sociedade e agência. O nível de realidade que foi ocupado pela cultura, por um longo período, na antropologia americana, e pela estrutura social, na antropologia britânica, compreendendo, em momentos distintos, conceitos como valores, sistemas de conhecimento, crenças e sistemas ideacionais, tem se provado altamente problemático nos últimos anos. Em parte, devido ao fato de a concepção da cultura como processo acabar resvalando para a cultura como grupo limitado. Esse deslize semântico, embora não seja parte da cultura como um conceito teórico, é sempre posto na teoria da cultura na forma de uma crítica simplista. Isso porque o domínio com o qual estamos lidando é abstrato e irrestrito em qualquer sentido absoluto. Depende de estruturas iminentes e contém coisas em níveis de realidade e consciência muito distintos – língua, conhecimento, crenças e valores, por exemplo. O problema em tentar recusar a inevitabilidade do supraindividual é que os teóricos o substituem pela agência dos objetos da cultura material; *affordance* para o ambiente; incorporação [embodiment] em humanos; ou então inventam processos como “estruturação” e “habitus”, e esperam que ninguém perceba que as estruturas abstratas e as fronteiras, ainda que tênues, que elas implicam permanecem amplamente sem exame. Como consequência, grande parte da recente teoria social tem sido redutora e individualista, por um lado, e cientificista, por outro. A sociedade é reduzida às relações pelas quais indivíduos se prendem ao contexto de relações de poder que os constroem, que são por encanto transformadas na base cognitiva para a ação. Precisamos de uma antropologia que não seja redutora, que não tenha medo da complexidade e da multideterminação, que seja analítica e capaz de dar sentido a vastos corpos de dados diversos, que desenvolva, por fim, sistemas sensíveis ao contexto e capazes de situar eventos e ações historicamente. Um programa desse tipo significa inevitavelmente estabelecer alianças com outras disciplinas e implica empreender esforços combinados para que se vejam relações sinérgicas entre os conceitos da antropologia e os de outras disciplinas, incluindo os da linguística, história da arte e ciência cognitiva.

Gell tenta limitar o escopo da antropologia e definir muito estreitamente a natureza da teoria antropológica – enfatizando a curta duração, concentrando-se em relações sociais, com seus ecos de Radcliffe-Brown, e excluindo a estética e a semiótica. Ao levar a agência além dos limites do seu significado, ele corre o risco de criar outros daqueles conceitos vagos que, embora direcionem a atenção dos antropólogos para uma dimensão importante do fenômeno considerado – nesse caso, o reconhecimento da arte como um meio de ação no mundo¹⁹ –, chega a uma conclusão furtando-se à análise que seria necessária para demonstrar o argumento. Ao atribuir agência aos objetos em si, Gell desvia o foco da antropologia da arte dos muitos modos pelos quais a arte contribui para a ação social e para a reprodução de identidade²⁰. Ainda assim, ironicamente, o livro está repleto de insights valiosos e análises sugestivas de casos particulares que mostram o quanto a arte, como fonte de dados, pode contribuir para a antropologia, se lhe é dada a centralidade que seu compromisso com o tema demonstra, mais do que o lugar marginal que ele lhe concedeu em seu encapsulamento teórico.

Agradecimentos

Este artigo tem uma longa história. Eu o esbocei em resposta à leitura das provas do livro de Alfred Gell para uma conferência publicada por Thomas e Pinney (2001) e o revisei para a conferência do décimo aniversário da Association of Social Anthropologists (ASA) em Manchester. Então o reescrevi adicionando o exemplo etnográfico para um seminário na Universidade Nacional Australiana, em 2005. Meu argumento foi aprimorado pelos participantes desses seminários, mas minha maior dívida é para com Karen Westmacott e Frances Morphy, pelo seu compromisso crítico com a discussão.

Referências bibliográficas

ARNAUT, K. A Pragmatic impulse in the anthropology of art? Alfred Gell and the semiotics of social objects. *Journal des Africanistes*, v. 71, n. 2, pp. 191-208, 2001.

BOWDEN, R. A Critique of Alfred Gell on Art and Agency. *Oceania*, v. 74, n. 4, pp. 309-24, 2004.

BOYER, P. The naturalness of religious ideas: a cognitive theory of religion. Berkeley: University of California Press, 1994.

CAMPBELL, S. *The Art of Kula*. London: Berg, 2002.

ERRINGTON, S. *The death of authentic primitive art and tales of progress*. Berkeley: University of California Press, 1998.

FISCHER, J. L. Art styles as cultural cognitive maps. *American Anthropologist*, v. 63, n. 1, pp. 79-93, 1961.

GELL, A. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: COOTE, J.; SHELTON, A. (Eds.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: The Clarendon Press, 1992. pp. 40-67.

_____. *Wrapping in images: Tattooing in Polynesia*. Oxford: The Clarendon Press, 1993.

_____. Vogel's Net: traps as artworks: artworks as traps. *Journal of Material Culture*, v. 1, n. 1, pp. 15-38, 1996.

_____. *Art and Agency*. Oxford: The Clarendon Press, 1998.

GUSS, D. *To weave and sing: art, symbol and narrative in the South American rainforest*. Berkeley: University of California Press, 1989.

HANSON, A. When the map is the territory: art in Maori culture. In: WASHBURN, D. K. (Ed.). *Structure and cognition in art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. pp. 74-89

HOSKINS, J. Agency, biography and objects. In: TILLEY, C.; KEANE, K.; KÜCHLER, S., ROWLANDS, M. (Eds.). *Handbook of material culture*. London: Sage, 2006. pp. 74-84.

- INGOLD, T. (Ed.). Key debates in anthropology (Debate: "Aesthetics is a cross-cultural category", presentations for the motion by J. Coote and H. Morphy). London: Routledge, 1996.
- JOHNSON, M. H. On the nature of theoretical archaeology and archaeological theory. *Archaeological Dialogues*, v. 13, n. 2, pp. 117-32, 2006.
- LAYTON, R. Art and Agency: a reassessment. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 9, n. 3, pp. 447-64, 2003.
- LIPSET, D. Dead canoes: the fate of agency in twentieth-century Murik art. *Social Analysis*, v. 49, n. 1, pp. 109-40, 2005.
- MORPHY, H. *Ancestral connections: art and an aboriginal system of knowledge*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- _____. "From Dull to brilliant: the aesthetics of spiritual power among the Yolngu". In: COOTE, J., SHELTON, A. (Eds.). *Anthropology, art and aesthetics*. Oxford: The Clarendon Press, 1992. pp. 181-208.
- _____. *Becoming art: exploring cross-cultural categories*. Oxford: Berg, 2007.
- _____; PERKINS, M. *The anthropology of art: a reader*. Oxford: Blackwell, 2006.
- O'HANLON, M. Modernity and graphicalization of meaning: New Guinea highland shield design in historical perspective. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1 (September), pp. 469-92, 1995.
- PRICE, S. *Primitive art in civilized places*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- THOMAS, N.; PINNEY, C. (Eds.). *Beyond aesthetics: Art and the technologies of enchantment*. Oxford: Berg, 2001.
- Winter, I. Agency Marked, agency ascribed: the affective object in Ancient Mesopotamia. In: OSBORNE, R.; TANNER, J. (Eds.). *Art's agency and art history*. Oxford: Blackwell, 2007. pp. 42-69.

¹Publicado originalmente como “Art as a mode of action: some problems with Gell’s *Art and Agency*”, no *Journal of Material Culture*, 2009, 14: 5. Tradução autorizada pelo autor.

²Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense (PPGA/UFF), com apoio da Capes.

³ Houve certo número de resenhas críticas de *Art and Agency*. Foram feitas resenhas excelentes e generosas por Karel Arnaut (2001) e Bob Layton (2003) e uma um pouco menos generosa por Ross Bowden (2004).

⁴O núcleo do seu argumento pode ser abordado a partir da sua discussão sobre as bonecas infantis (GELL, 1998:17). Ele argumenta que bonecas são seres sociais porque pessoas demonstram agência em relação a elas. Gell reconhece que objetos como carros não podem ter agência de fato, uma vez que não realizam ações intencionais, mas então resvala para um argumento que, com efeito, faz deles componentes protéticos da ação humana. Não podemos abduzir agência (nos termos de Gell) a menos que vejamos pessoas em ação. As pessoas agem usando objetos, portanto objetos e costumes fazem parte do mesmo todo – logo objetos parecem ter agência. A lógica disso, contudo, pode também ser facilmente modificada para: não podemos ver os objetos em ação, a menos que vejamos pessoas os usando, assim objetos não possuem agência eles mesmos, mas apenas no que diz respeito aos modos pelos quais são usados pelas pessoas.

⁵Como discutirei adiante no artigo, parte do problema de Gell com a análise semântica se deve ao fato de ele considerar que a análise semiótica trate objetos como textos a serem lidos. De modo geral, os antropólogos raramente trataram objetos de arte como textos, e a forma pela qual algo significa é absolutamente tão importante quanto o que aquilo significa (cf. GUSS, 1989:91; MORPHY, 1991:142-45). Em muitos aspectos, ainda que não o reconheça, a análise de Gell contribui para a compreensão do “como” e do “o que” relativos ao significado, situando os objetos em questão no quadro mais amplo da sociedade como um todo (ver Arnaut, 2001). No entanto, como ele nega que seja isso o que está fazendo, falha ao colocar esses processos no contexto de produção dos objetos por sujeitos agentivos, ao mesmo tempo que dota os objetos de agência.

⁶Concordo com Layton (2003: 457) quando ele escreve que “o argumento de Gell é enfraquecido pelo uso que ele faz da estratégia vitoriana de ou imaginar-se na posição de um membro de outra cultura (GELL, 1998:125), ou traçar um paralelo entre o comportamento de uma criança ocidental e de adultos de outras culturas.

⁷ O argumento de Gell contra a análise da arte a partir da perspectiva da estética transcultural foi desenvolvido, primeiro, no seu artigo inspirador sobre a tecnologia do encantamento (GELL, 1992), por sua vez inspirado pela sua leitura da tese de doutoramento de Shirley Campbell, de 1984, sobre a arte do kula (cf. CAMPBELL, 2002). O argumento de Gell envolve a aplicação do conceito de ateísmo metodológico, do estudo da religião para o estudo da arte. Ateísmo metodológico é o princípio de que “sejam quais forem as convicções religiosas do analista, ou a falta delas, crenças místicas e teístas são submetidas a exame sociológico, presumindo-se que não são literalmente verdadeiras – a religião torna-se a propriedade emergente das relações entre diversos elementos do sistema social” (GELL, op. cit., p. 41). Por analogia, o filisteísmo metodológico é “uma atitude de resoluta indiferença quanto ao

valor estético de obras de arte” (idem, 1998:42). Há, contudo, uma distinção que precisa ser feita entre a resposta estética do antropólogo ao objeto e o valor estético que ele tem no contexto da sociedade que o produz. O que está em jogo é mais uma questão de suspender o juízo estético do que de adotar uma posição de filisteísmo.

⁸A posição de Gell a respeito da estética é cheia de ambiguidades. Assim, ao criticar o historiador da arte Freedburg ele escreve que, “na Índia, a idolatria floresce como uma forma de religiosidade, e ninguém no seu perfeito juízo tentaria criar uma cisão entre a forma bela e a função religiosa dos ídolos venerados” (GELL, 1998:97). Seguramente, nenhum antropólogo deveria separar a dimensão estética da funcional; não se está argumentando contra os antropólogos prestarem atenção na dimensão estética de obras de arte. Negá-la seria absurdo, visto que seria negar uma dimensão do objeto que é fundamental para compreender seu efeito. Contudo, Gell alude, no mesmo parágrafo, a um argumento evolutivo, o qual, como consequência das suas próprias reflexões, posiciona a estética como logicamente subsequente à dimensão religiosa da obra. “Uma vez que é impossível separar a religião do sagrado, o antropólogo da arte inevitavelmente contribui para a antropologia da religião, porque o religioso é, em alguns contextos, ainda que não todos, anterior ao artístico (GELL, op. cit., p. 97). Essa conclusão pode ser consequência do fato de Gell assumir “o ponto de vista ocidental pós-iluminismo que separa o belo e o sagrado” (ibid.). Ora, se a experiência estética não raro faz parte da performance religiosa, isso não é motivo para considerar que o religioso seja anterior ao estético.

⁹A análise é, com frequência, deliberadamente refletiva. O que o ídolo hindu vê é o devoto olhando de volta (Gell, 1998, p. 118 e ss.), “os pensamentos da boneca são um reflexo dos pensamentos da criança (ibid, p. 129)”. Ao mesmo tempo que é importante para acompanhar a análise de Gell, o componente refletivo da observação de objetos e performances é um tanto banal, e ele falha em fornecer evidências das suas interpretações.

¹⁰Essa posição origina-se de uma concepção particularmente estreita que Gell tem tanto do significado como da linguagem, que fica restrita àquilo a que ele se refere como linguagem natural: “Rejeito inteiramente a ideia de que algo além da linguagem em si tenha ‘significado’ no sentido pretendido. A linguagem é uma instituição única (com uma base biológica). Usando a linguagem, podemos falar sobre objetos e atribuir-lhes significados no sentido de encontrar algo para dizer sobre eles, mas objetos de arte visual não são parte da linguagem por essa razão, nem constituem uma linguagem alternativa” (GELL, 1998:6).

¹¹Gell reconhece que a estética pode ser necessária à compreensão da resposta afetiva a objetos e ações em contextos particulares, e escreve que “na medida em que pode haver uma teoria antropológica da estética, uma teoria dessas poderia explicar por que agentes sociais em configurações específicas produzem as respostas que produzem a obras de arte particulares” (GELL, 1998:p. 4). Essa perspectiva é realmente bastante compatível com aquela discutida por Coote e Morphy em Ingold (1996). De fato, eu afirmaria que Gell implicitamente segue esse método na sua análise da ilusão de movimento criada em objetos artísticos.

¹²Certamente, em determinado momento Gell parece considerar que essa “estética melanésia diz respeito à eficácia, à capacidade de cumprir tarefas, não a ‘beleza’” (GELL, 1998:94).

¹³ Como nota Layton, a análise de Gell nesse caso é quase arquetipicamente estruturalista, ainda que “sua objeção fundamental ao modelo linguístico fosse sua confiança no estruturalismo” (LAYTON, 2003:461).

¹⁴ Um estudo pioneiro nesse sentido foi o de Fischer (1961). O estudo de Hanson (1983) sobre a relação entre o estilo artístico e a sociedade maori recebe aprovação restrita de Gell.

¹⁵ Nas palavras de Arnaud, para ser “o centro da ação social e, então, investidos de agência social eles mesmos”.

¹⁶ Os Yolngu usaram sua arte como um meio de convencer os australianos brancos do valor do seu modo de vida e de estabelecer uma base de equivalência entre suas leis e crenças e as dos colonizadores. A petição de 1963 foi uma declaração escrita a respeito de seus direitos ligados à terra e continha demandas enviadas ao Parlamento australiano. Essas declarações foram afixadas em duas folhas de entrecasca de árvore com as bordas pintadas, representando respectivamente as metades Dhuwa e Yirritja, nas quais a sociedade Yolngu é dividida. Os painéis da igreja, por sua vez, eram duas magníficas (se me é permitido um juízo estético) pinturas de cinco metros de altura sobre masonita, produzidas em 1963 por artistas Yolngu experientes, para serem colocadas de cada lado da nova igreja de Yirrkala. Os painéis exibiam, respeitando relações geográficas, os principais desenhos ancestrais dos clãs que ocupam a região.

¹⁷ Defendo plenamente uma abordagem que tire proveito dos arquivos de imagens e coleções de objetos e “trabalhos artísticos” de regiões específicas. Concordo com Gell que a análise formal deveria ser parte integrante do método antropológico. A análise formal deve, de fato, desvelar padrões nos dados que requeiram explicação e facilitem a compreensão da arte – suas propriedades sistemáticas e sua relação com o contexto sociocultural. Contudo, é importante conectar a análise formal aos dados documentados disponíveis – incluindo, por exemplo, a dimensão temporal – e então testar qualquer hipótese que seja etnograficamente desenvolvida ou usando qualquer informação contextual disponível a respeito do uso desses objetos (cf MORPHY e PERKINS, 2006, p. 323-25).

¹⁸ A natureza a-histórica da análise de Gell é parte do que Lipset critica na sua abordagem (LIPSET, 2005).

¹⁹ De fato, essa é a mensagem mais importante que aqueles que respondem positivamente ao livro de Gell levam consigo (cf. HOSKINS, 2006:75). No entanto, suas palavras são muitas vezes reformuladas, como faz Hoskins ao dizer que “ele afirma que as coisas são feitas como uma forma de ação instrumental: a arte (e outros objetos) são produzidos de modo a influenciar os pensamentos e ações dos outros”. Claramente, tal afirmação, estendida de alguma forma para incluir a dimensão performativa dos objetos, é subjacente aos estudos antropológicos mais recentes da arte e da cultura material.

²⁰ Em uma crítica ao uso do conceito de agência de Gell pelos arqueólogos, Johnson escreve: “É difícil evitar a suspeita, contudo, de que sua força está no seu apelo retórico da centralidade da cultura material para dar forma à identidade, mais do que em sua coerência como uma tradição intelectual (JOHNSON, 2006:125).

