

# OBJETO DE CLASSE: FORMA E UNIVERSALIDADE

## REFLETINDO SOBRE HISTÓRIAS DA ANTROPOLOGIA DA ARTE

**N**a quase totalidade dos trabalhos preocupados em demarcar o objeto da Antropologia da Arte<sup>1</sup> encontramos uma história do interesse da Antropologia pelas artes visuais.<sup>2</sup> Nessas montagens retrospectivas, algumas ocorrências aparecem de modo freqüente. Há sempre referência, por exemplo, ao surgimento, no século XV, de gabinetes de curiosidades, coleções de soberanos ou poderosos europeus formadas com material tido então como exótico e raro, que incluía desde utensílios e objetos rituais de povos distantes até conchas e espécimes animais e vegetais considerados estranhos. Também é amiúde registrado o posterior aparecimento dos museus, na segunda metade do século XIX, muitos deles a partir das coleções dos gabinetes, onde este material, engordado com a colonização, seria então tratado como itens da vida de povos em inexorável processo de extinção e como testemunhos de momentos da evolução humana, e exposto ao público. E é apresentada, de modo recorrente, a subsequente abordagem que este material foi recebendo dos antropólogos à medida que a antropologia era constituída como disciplina científica, na passagem do século XIX para o XX. Algo como uma pré-história

LÍGIA DABUL\*

### RESUMO

A proposta deste artigo é discutir alguns pressupostos a respeito da arte embutidos em histórias da antropologia da arte. Inicialmente tenta-se demonstrar o quanto ingerências sociais não controladas incidiram sobre formulações bastante correntes acerca dos processos que levaram a antropologia a construir, e de determinado modo, a arte como objeto de reflexões. Em seguida é desenvolvida a hipótese de haver razoável intersecção entre o objeto da antropologia da arte e o da estética, apontando-se algumas implicações desta coincidência. Finalmente são sondados limites da abordagem da relação arte/vida social tal como proposta ou suposta nessas histórias da antropologia da arte, concentrando-se na discussão acerca da identidade étnica.

\*Professora do Departamento de Sociologia e Metodologia das Ciências Sociais da Universidade Federal Fluminense. Aluna do Mestrado em História da Arte (Área de Concentração Antropologia da Arte) da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

do interesse da antropologia pelas artes visuais, ou do próprio objeto da antropologia da arte, é de alguma maneira narrada, e a proposta de cada autor de se pensar antropologicamente a arte é colocada e discutida como um misto de continuidade e ruptura com este panorama.

Algumas rupturas fundamentais costumam aparecer associadas, nestes trabalhos, às reflexões do antropólogo Franz Boas. Uma delas seria considerar como produtos culturais objetos até então tratados como produtos materiais derivados de determinadas técnicas e da utilização de certa matéria-prima. Outra consistiria em contextualizar estes objetos, retirando-os de categorias genéricas que os agregavam nos museus e refletindo sobre eles a par-

tir das culturas específicas em que eram produzidos e utilizados. E ainda, como Boas também teria proposto, tratá-los como objetos estritamente artísticos, desvincilhando-os das questões relativas, por exemplo, a estágios evolutivos aos quais estariam associados, ou a relações entre povos que sua recorrência denunciaria, e perguntando-se mais diretamente sobre seu caráter estético.

Se os museus são vistos a partir de seus "precursores", os gabinetes de curiosidades, por conta de suas coleções, e das formas de adquiri-las e

montá-las, a Antropologia da arte é vista a partir dos museus principalmente no que estes se diferenciariam dos gabinetes – a intenção de tratar cientificamente objetos artísticos. Será frequentemente localizado nos museus o surgimento de teorias (sobretudo a evolucionista e a difusionista, em matizes os mais diversos) e discussões que marcariam os primórdios da antropologia e do seu interesse pelas artes, com as quais especialmente Boas estaria debatendo nos seus estudos sobre arte primitiva. A construção dessa continuidade, ao lado daquelas rupturas, pode ser tomada como ponto de partida para pensarmos um pouco sobre algumas noções que costumam estar associadas às propostas de delimitação do objeto do que seria uma antropologia da arte. Desnaturalizar alguns itens dessa história, mais que discutir sua veracidade, talvez nos abra campo para questões sobre alguns pressupostos embutidos no que se coloca com frequência como interesse da Antropologia no tratamento de fenômenos artísticos, e nos ajude a qualificar determinadas ênfases e ausências nessa abordagem que a princípio poderiam ser concebidas como derivações naturais de sua própria história.

A história da antropologia da arte tende a ser contada como uma história da superação, via reflexão científica, tanto do etnocentrismo do olhar ocidental sobre a arte de outros povos como da submissão do fenômeno artístico a determinações que lhes seriam exteriores. Até o surgimento da antropologia e do seu interesse pelos fenômenos artísticos, ou dos trabalhos de Boas, o tratamento dado aos objetos artísticos aparece como fruto, ou ao menos como marcado pela sociedade ocidental na qual é produzido, e pelas relações que ela estabelece com os produtores dos objetos artísticos; depois disso encontramos reflexões sobre as mais variadas temáticas relativas às artes, normalmente referidas a discussões precedentes ou suas contemporâneas produzidas no seio da Antropologia. Isto é, a reflexão antropológica sobre arte aparece como movida por interesses exclusivamente científicos, derivada das questões que a própria disciplina vinha levantando e da tentativa de superação dos problemas/limites apresentados pelos pressupostos teóricos e ideológicos embutidos nas formas através das quais os museus coletavam, organizavam e expunham o ma-

terial que primeiramente serviu de referência para a Antropologia pensar sobre as artes.

Mas em alguns trabalhos encontramos uma associação do surgimento da reflexão antropológica sobre arte, isto é, da consideração da arte dos povos primitivos como arte e de seu tratamento como fenômeno em primeiro lugar estético, a transformações no modo ocidental de se conceber a arte. Haveria uma conjuntura de nova visão das artes plásticas no ocidente simultânea à constituição de um interesse da antropologia pelas artes plásticas.<sup>3</sup> Para alguns autores, essas mudanças teriam sido mesmo condição para o aparecimento de uma reflexão propriamente antropológica da arte.<sup>4</sup> Mas do estabelecimento dessas relações não decorrem questões sobre o comprometimento das formulações sobre arte que a Antropologia proporá com idéias sobre arte que serão produzidas ao longo do período abrangido pelos relatos. A maneira, ou maneiras da Antropologia abordar as artes serão tomadas até como contribuições às transformações que se seguirão ao resgate do caráter artístico de objetos primitivos<sup>5</sup>, mas seu desenvolvimento, seus ganhos e impasses serão apresentados como imunes a ingerências dessa ordem. Ou a Antropologia aparece como reforço dessa nova percepção ocidental da arte, ou aquela associação é simplesmente esquecida.

O que aqui gostaríamos de indicar, ainda que de maneira preliminar e um tanto assistemática, é que, longe de possuir uma história apenas de superação de limites de determinada forma de se conceber objetos artísticos, ou, nas palavras de D’Azevedo (1958:703), “the museum approach to art”, e de desenvolvimento de teorias sobre arte como fenômeno social que paulatinamente puderam se afastar do olhar etnocêntrico, a constituição de uma reflexão antropológica das artes esteve e permanece vazada por ingerências sociais raramente levadas em conta por aqueles que dela se ocupam. Partindo de algumas proposições de Pierre Bourdieu sobre o fenômeno artístico, tentaremos indicar que tanto ou mais que dar elementos para novas percepções das artes plásticas, a Antropologia atualizou e atualiza formas de concepção do fenômeno artístico próprias de determinados estratos sociais de determinadas sociedades em determinado período histórico, concepções que marcarão a própria delimitação de

seu objeto.<sup>6</sup> Mais adiante, estaremos preocupados em apontar como estas formas de concepção ofereceriam limites para se pensar a etnicidade, se a arte é tomada como via de acesso para se compreender processos de construção de identidades étnicas.

## OBJETO ARTÍSTICO E DISPOSIÇÃO ESTÉTICA

Pierre Bourdieu poderá nos dar elementos para pensar tanto as mudanças, ou alargamento, da categoria *arte* na sociedade ocidental, o que em certo momento viabilizou a inclusão de objetos de sociedades não-ocidentais nessa categoria; como a constituição do espaço social a partir do qual essas mudanças foram promovidas. De um lado, a inclusão de novos objetos na categoria *arte*, que a princípio poderia aparecer como evolução ou extensão de determinada maneira de se conceber as artes plásticas, será tratada como item de um conjunto de lutas e rupturas simbólicas. De outro lado, tal luta – simbólica –, ao invés de ser tratada como enclausurada em algum nível ou esfera da vida social (ideológico, artístico, estético, simbólico, etc), será remetida diretamente às relações sociais estabelecidas pelos atores que a promoveram, quando poderá ser visualizada, mais que um certo confronto de idéias, a luta pela determinação de que atores sociais deterão o poder de demarcação do que é ou não artístico.

Bourdieu (1989b) localiza em meados do século passado, e associa às iniciativas do pintor francês Édouard Manet, transformações nas maneiras de se conceber os objetos artísticos no ocidente, transformações que marcarão até nossos dias a inclusão ou exclusão de determinados objetos na categoria *arte*.<sup>7</sup> Ao anunciar tratar o que chamou de “revolução simbólica” inaugurada por aquele artista, e desdobrada pelos impressionistas, Bourdieu (1989b:255) enfatiza o embate como constitutivo do surgimento dessas novas e importantes formas de produção e percepção do objeto artístico: “Só se pode compreender a pintura moderna que nasce em França à volta dos anos 1870-1880, se se analisar a situação na qual e contra a qual ela se realizou, quer dizer, a instituição acadêmica e a pintura convencional que é a expressão dela”.

O processo que se dispõe analisar é em seguida descrito (Idem): “o desabamento das estruturas

sociais do aparelho acadêmico (‘ateliers’, Salões, etc.) e das estruturas mentais que lhe estavam associadas encontrou condições favoráveis nas contradições introduzidas pelo aumento numérico da população de pintores oficiais. Esta explosão morfológica favoreceu a emergência de um meio artístico e literário fortemente diferenciado e preparado para estimular o trabalho de subversão ética e estética que Manet teve de operar”. E Bourdieu refere-se então a uma “conversão coletiva de modos de pensamento”, ocorrida junto à constituição de um mundo social autônomo, que teria concorrido para a criação das nossas – modernas – categorias de percepção e apreciação do objeto artístico. Assim o autor aponta esta correlação (1989b:256): “A construção social de um campo de produção autônomo, quer dizer, de um universo social capaz de definir e de impor os princípios específicos de percepção e de apreciação do mundo natural e social e das representações literárias ou artísticas desse mundo, caminha a par da construção de um modo de percepção propriamente estético que situa o princípio da ‘criação’ artística na representação e não na coisa representada e que nunca se afirma tão plenamente como na sua capacidade de constituir esteticamente os objectos baixos ou vulgares do mundo moderno”.

Para nossos fins, convém destacar as noções associadas à categoria *arte* que foram sendo constituídas, contra e ao lado das noções próprias ao academicismo. Em resumo, Bourdieu afirma ser a arte acadêmica uma “arte de escola”, e por isso uma “arte de execução”, cabendo ao artista obedecer aos cânones impostos por seus mestres, inclusive na definição dos objetos legítimos e na maneira de tratá-los. Para ser valorizado, restará ao artista demonstrar virtuosismo na atualização das regras técnicas apreendidas na Academia, e erudição, na apresentação de cultura histórica (1989b:264). Este culto à técnica, que aparecerá como valor em si, resulta numa evitação da originalidade, numa constante demonstração pelo artista da sua capacidade de utilização da técnica acadêmica, via de regra mobilizada para o tratamento de uma temática histórica a ser “relatada” pelo pintor. Este “relato” será tão bem feito quanto reproduzir com “veracidade” certa situação histórica extraída de um conjunto temático rígi-

damente hierarquizado e limitado, e que deverá, ao ser perfeitamente retratada, comunicar com clareza determinado conteúdo, a ser “lido”, mais que visto, no quadro, então mero referencial de um conteúdo.

A busca dessa lisibilidade e do virtuosismo técnico adequam-se a uma “estética do acabado”, que no limite inviabiliza a percepção do próprio trabalho do pintor e da presença da matéria pictórica. E será o abandono de preocupações com o acabamento do quadro objeto de críticas contundentes aos trabalhos de Manet. Este foi frequentemente acusado de ignorar a arte de pintar, de ceder à facilidade de apresentar esboços ao invés de trabalhos completos, e de, ao expor o que seriam impressões próprias apenas à primeira fase – pessoal – do trabalho artístico, a do esboço, negligenciar a etapa final – e pública – da apresentação de um trabalho acabado, fruto da inteligência obediente às regras e erudita. Segundo Bourdieu (1989b:272), expor publicamente impressões diretas significava “uma transgressão ética, uma forma de facilidade e de deixar-passar, uma falta à disciplina e à atitude de reserva que se impõem ao mestre acadêmico. O acabado é com efeito aquilo que, ao idealizar, torna impessoal e universal, quer dizer, universalmente apresentável (...). A ruptura com o estilo acadêmico implica a ruptura com o estilo de vida que ele supõe e exprime.”

Despreocupado com a lisibilidade do quadro, isto é, com a leitura de um sentido, Manet também negligencia a narrativa, cara à pintura acadêmica interessada em representar dramaticamente uma “história”. Situações e objetos distantes dos temas históricos moralmente valorizados então serão registrados sem que nada possa ser direta e definitivamente lido como sentido proposto pelo artista.

Bourdieu indica que a supressão da hierarquia de temas tratados pela academia e o primado da forma no trabalho de Manet necessitam ser compreendidos conjuntamente. Um jogo de cores só pode ser o foco de preocupações de um artista naquele contexto quando, em primeiro lugar, os valores vinculados a um conjunto rígido de temas estão relativizados a ponto de não ser compulsório o seu tratamento e ser possível e eficaz então escolher-se objetos distanciados deles para aqueles experimentos. Isto é, a forma só poderá ser mais

importante que as significações quando estas não forem mais valorizadas. Estaria em jogo, portanto, o próprio não reconhecimento da legitimidade do Estado na demarcação, efetuada então através da Academia e seus mestres, do que é ou não artístico, e assim de quem é ou não artista, porque adequado ou não a uma determinada visão de mundo. As mudanças formais, simbólicas, empreendidas por Manet serão desse modo consideradas por Bourdieu tão carregadas de determinações e implicações políticas quanto os procedimentos de recusa direta da autoridade da Academia, como na conhecida promoção do Salão de recusados.

Tal mudança nas noções que compõem a categoria *arte* coincide com o próprio deslocamento do poder de determinados atores sociais – até então prepostos do Estado instalados na Academia – de delimitação do que é arte e de quem é artista, para outros atores sociais. Se o Estado mantinha um conjunto de pintores em concorrência, num mercado criado e controlado por ele, Manet conviverá com um crescimento excessivo do número de pintores que, por excederem de fato a capacidade de absorção desse mercado, ou por se colocarem diretamente fora desse mercado, acabam por criar um novo mercado sujeito a regras de funcionamento distintas do controlado pelo Estado. Mas este afluxo numérico de produtores artísticos constitui também um espaço social diferente daquele no qual a organização oficial da arte se dava: “a proliferação dos produtores em excesso favorece o desenvolvimento, fora da instituição, depois contra ela, de um meio artístico negativamente livre – a boemia –, que será ao mesmo tempo o laboratório social do modo de pensamento e do estilo de vida característicos do artista moderno e o mercado em que as audácias inovadoras em matéria de arte e arte de viver encontrarão o mínimo indispensável de gratificações simbólicas”. (1989b:278)

Para Bourdieu será neste espaço social que se constituirá um “*campo* de concorrência pelo monopólio da legitimidade artística”, autônomo, em oposição ao “*aparelho*” “controlado por um corpo” que até então conservava esta legitimidade. O *campo* abolirá a hierarquia pré-fixada desse *aparelho*, impossibilitando que determinados atores sociais detenham *a priori* a capacidade de estipular o que é ou não arte (1989b:278-279): “A constitui-

ção de um campo é, no verdadeiro sentido, uma *institucionalização da anomia*. Revolução de grande alcance que, pelo menos na ordem da arte que se vai fazendo, elimina qualquer referência a uma autoridade suprema, capaz de resolver em última instância: o monoteísmo do nomoteta central cede o lugar à pluralidade dos cultos concorrentes dos múltiplos deuses incertos”.

A autonomia desse campo artístico supõe a construção de uma legitimidade propriamente estética, isto é, a existência de princípios estéticos gerados no interior desse campo, operando diretamente na produção e na recepção das obras de arte. Tais princípios, manipulados desigualmente pelos indivíduos, definem “de dentro” do campo quem dele participa, e que obras podem ser consideradas artísticas, e por isto tenderão a afirmar “o primado da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação”, constituindo esse primado “a expressão mais específica da reivindicação de autonomia do campo e de sua pretensão a deter e a impor os princípios de uma legitimidade propriamente cultural, tanto no âmbito da produção como no da recepção da obra de arte. Afirmar o primado da maneira de dizer sobre a coisa dita, sacrificar o ‘assunto’ (...) à maneira de abordá-lo, ao puro jogo das cores, dos valores e das formas, forçar a linguagem para forçar a atenção à linguagem, constituem procedimentos destinados a afirmar a especificidade e o caráter insubstituível do produto e do produtor, dando ênfase ao aspecto mais específico e mais insubstituível do ato de produção artística”. (1974a:110-111) E agora voltamos ao já tratado acima, acerca das experimentações formais de Manet e dos impressionistas: livrando-se da narrativa, e centrando-se quase que exclusivamente nos elementos óticos da obra, os impressionistas criaram e passaram a exigir do público uma competência para a apreciação dessa obra, e uma disposição propriamente estética que viabilizaria uma apreciação que incluísse a obra na categoria arte.<sup>8</sup>

A chamada arte pós-impressionista<sup>9</sup> desenvolverá a exigência dessa disposição estética ao extremo, o que Bourdieu localiza na própria tentativa de rompimento com o impressionismo.<sup>10</sup> Os artistas modernos afirmarão a sua exclusividade na determinação do que é artístico numa colocação em questão dos próprios limites de suas

concepções de arte: “na medida em que tende a inscrever na própria linguagem da obra uma indagação acerca de sua linguagem, seja pela destruição sistemática das formas convencionais da linguagem, seja por um uso eclético e quase parodístico de formas de expressão tradicionalmente incompatíveis, seja simplesmente pelo desencantamento produzido pela atenção dirigida à forma em si mesma e por ela mesma, a arte moderna acaba por fazer a denúncia de si própria como efeito arbitrário da arte e do artifício, e passa a exigir uma leitura paradoxal que implica o domínio do código de uma comunicação tendente a colocar em questão o código da comunicação”. (1974b:274)

Decorrerão dessa ênfase na demarcação da exclusividade dos artistas na delimitação do que é artístico, e da correlata exacerbação da forma como foco da produção e percepção estéticas, a mudança do elenco de objetos passíveis de serem incluídos na categoria arte, bem como a extensão virtual desse elenco ao infinito, promovidas pelos artistas já na virada do século. Bourdieu incluirá no rol de experiências estéticas levadas a cabo então, ao lado das promovidas por exemplo por Duchamps de inclusão por *artistas de quaisquer* objetos na categoria *arte* porque objetos em primeiro lugar de uma determinada apreciação estética, aquelas de tratamento de objetos não-ocidentais como objetos artísticos: “Não é por acaso que as máscaras da Oceânia e os fetiches dogons deixaram os museus de etnografia e passaram a ser exibidos nas exposições de arte no momento em que, a partir da arte abstrata, a obra de arte afirmava sem concessões nem exceções sua pretensão de impor à percepção da obra as normas puras de sua produção.(...) o museu [de arte] requer o olhar propriamente estético capaz de aplicar-se a qualquer coisa designada como digna de ser apreendida esteticamente, ou seja, capaz de exercitar-se mesmo diante de objetos que não tenham sido produzidos a fim de suscitar tal apreensão”.(1974b:275)

Paulme (1992:601) descreve esse movimento relacionando-o com o foco na forma assinalado por P. Bourdieu como evento fundamental da criação de uma disposição estética:

“Le terme de ‘primitivisme’, apparu au début du XXe siècle, rend compte d’une attitude de la

sensibilidade estética ocidental consistant à valoriser les formes d'art archaïques, populaires ou anciennes et, dans une mesure très variable selon les artistes, à s'en inspirer. Il désigne plus précisément un mouvement d'intérêt pour les arts primitifs entendus au sens d'art des primitifs; son essor, de ce point de vue, est inséparable, au moins en Europe occidentale, de la 'découverte' des arts de l'Afrique noire et de l'Océanie d'abord confondus sous la rubrique générale d'art nègre'. (...) Pour l'artiste du début du siècle, la 'primitivité' de ces différents arts ne se trouve pas tant dans la qualité commune de simplicité qui leur est généralement attribuée, que dans leur rejet du 'naturalisme': ces oeuvres primitives 'dont les auteurs semblaient n'avoir pas cherché à faire ressemblant, mais seulement à permettre aux personnages représentés d'être là, possédaient la qualité souveraine du 'plus vrai que le vrai'. (...) Un peintre comme Juan Gris voit dans l'art nègre' une confirmation de ses recherches plastiques: travailler à 'qualifier des formes'."

Ao se tentar observar como essas novas concepções da arte primitiva interferiram no pensamento antropológico, algumas constatações de certo modo contrariam o que normalmente é proposto pelas histórias da antropologia da arte. Por exemplo, não assistimos na segunda metade do século passado a exatamente *um* pensamento ou a *um* debate gerado nos museus nos quais pudéssemos localizar uma reflexão antropológica que paulatinamente fosse emergindo ou tomando forma como menos etnocêntrica ou menos redutora da especificidade da arte primitiva. Na verdade havia uma intensa heterogeneidade nas maneiras de se conceber nos museus os objetos etnográficos, nos quais se incluíam os que hoje consideramos artísticos.<sup>11</sup> De outra parte, os museus de etnografia constituíam o espaço no qual a própria Antropologia então se conformava como conjunto de interesses e disciplina, porque ali se encontravam ou passavam seus profissionais, o material sobre o qual refletiam, e para onde dirigiam material que coletavam.<sup>12</sup> Longe, portanto, de abrigar algo como uma reflexão pré-antropológica sobre a arte, nos museus formaram-se mesmo as primeiras reflexões da antropologia sobre a arte.

Além disso, é possível reler diversos acontecimentos que marcaram a história de incorporação (ou não) de objetos etnográficos dos museus como artísticos, enfocando-se os esquemas classificatórios ali gerados não apenas como especificidades produzidas para se dar conta de questões que um pensamento antropológico levantava e debatia, mas como ecos ou homologias de discussões que no seio de um grupo social se davam, às quais nos referimos no item anterior. Assim, por exemplo, Dias (1992:200) nos relata razões para a não consideração de determinados objetos etnográficos como artísticos por E. T. Hamy, criador do primeiro museu etnográfico da França:

"A incapacidade de Hamy tem seguramente fundamentos teóricos (a lógica evolucionista e a incapacidade dos 'selvagens' para o belo e o sublime), e de estratégia epistemológica (o estatuto do objeto etnográfico como documento); tem ainda fundamentos ideológicos (o caráter universal do 'instinto artístico' como parte de unidade do gênero humano); mas tem também a ver com uma concepção clássica de arte, a Grande arte. Que, aliada com a grelha evolucionista, resulta numa identificação da arte-imitação".<sup>13</sup>

Ainda, na polêmica acerca da manutenção ou não das coleções americanas, pré-colombianas, em museus de arte, na época da criação do Museu de Etnografia do Trocadéro, poderemos uma vez mais perceber traços de discussões que já se tinham estabelecido entre artistas:

"(...) é no terreno, sempre minado, da dicotomia objecto etnográfico/objecto artístico que a discussão se desenrola, tendo como alvo as coleções do Museu Americano do Louvre: devem permanecer aí, como obras de um passado extinto e como obras de arte, ou devem transitar para o novo museu etnográfico, como objectos etnográficos? Ao fim de oito anos de discussões, vencem os defensores da sua deslocação; o próprio Ministro da Instrução Pública entrara na polêmica, para esclarecer: 'O Parlamento, ao votar o orçamento necessário para a instalação e manutenção das colecções etnográficas que serão reunidas no Trocadéro, quis fazer, para a história dos usos e dos costumes dos povos de todas as épocas, o que

o Museu do Louvre realiza tão bem no que se refere às suas artes.’ ”<sup>14</sup>

De qualquer modo, constata-se que esse material etnográfico que constituía o “campo” ou a organização do “campo” da maioria dos antropólogos de então foi sendo tratado por eles como tendo em muitos casos valor artístico *depois* de assim serem concebidos por artistas.<sup>15</sup> Mas, afora essas breves indicações, não poderíamos dar conta da precedência cronológica da incorporação estética desse material etnográfico por artistas frente à sua valorização como objetos estéticos por antropólogos. Do mesmo modo, não teríamos recursos para sondar as relações que os atores sociais envolvidos com as reflexões antropológicas sobre arte estabeleceram com o que seria um campo artístico em formação ou afirmação. O que de fato nos preocupa, e sobre o que podemos levantar algumas questões, é a possível precedência do olhar estético sobre o sociológico embutida em boa parte dos relatos da história da Antropologia da Arte que compulsamos. O reconhecimento do valor artístico dos objetos estudados pela antropologia da arte, quando aparece nesses relatos como fruto da própria reflexão antropológica e não como possível derivação de uma ocorrência histórica – a conformação de um campo artístico, pode ser tomado como naturalização de um olhar sobre a arte socialmente determinado e circunscrito.

## OBJETO: O OBJETO?

Esse olhar estético seria aquele derivado do que Bourdieu indica ser uma disposição estética, isto é, uma determinada competência e predisposição de certos atores sociais para o reconhecimento dos objetos artísticos valorizados enquanto tais no campo artístico. Tal disposição diz diretamente respeito à capacidade do ator social manipular o código reconhecido como legítimo que classifica aqueles objetos como artísticos. De outro lado, possuir ou não esta disposição estética distingue, diferencia e localiza os indivíduos na hierarquia social.<sup>16</sup>

Bourdieu de fato associa os diferentes modos de apreciação artística a diferentes estilos de vida, “sistemas de desvios diferenciais que são a reatuação simbólica de diferenças objetivamente ins-

critas nas condições de existência” (1983a:82). Através do conceito de *habitus* (“sistema de disposições duráveis e transponíveis que exprime, sob a forma de preferências sistemáticas, as necessidades objetivas das quais ele é o produto”), demonstra tanto a importância desses diferentes modos de apreciação para a reprodução de estilos de vida, como para a própria demarcação dos diferentes estilos de vida: “Constituído num tipo determinado de condições materiais de existência, esse sistema de esquemas geradores, inseparavelmente éticos ou estéticos, exprime segundo sua lógica própria a necessidade dessas condições em sistemas de preferências cujas oposições reproduzem, sob uma forma transfigurada e muitas vezes irreconhecível, as diferenças ligadas à posição na estrutura da distribuição dos instrumentos de apropriação, transmutadas, assim, em distinções simbólicas.” (1983a:83)

Em um de seus trabalhos voltados para a compreensão da produção e reprodução de diferentes estilos de vida, Bourdieu analisa o *gosto* – “propensão e aptidão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras” (1983a: 83) –, entendendo-o como a “*fórmula generativa* do sistema de disposições generativas (*habitus*)”. (Idem) Refletindo sobre o que nos aparece como atributo natural,<sup>17</sup> que nada teria a ver com determinações sociais, Bourdieu desvela, na produção e atualização dos diferentes gostos de classe, esquemas de identidade/diferenciação sociais fundamentais.<sup>18</sup>

Para nossos fins, importa sobretudo reter suas indicações acerca dos estratos sociais que, através de determinado gosto, exprimem aquela disposição estética a que nos referimos. Isso porque, se estendemos a caracterização que Bourdieu promove em seus trabalhos da concepção de objeto artístico que esses estratos atualizam, para as preocupações e formulações em torno do objeto artístico que encontramos nos relatos da história da antropologia da arte, veremos algumas coincidências. Isto é, estamos propondo que boa parte de orientações quanto ao recorte do objeto da Antropologia da Arte deva-se mais a maneiras de abordagem da arte próprias de determinadas classes sociais que a critérios que garantam um afastamento do etnocentrismo ou da redução da arte

a outros fenômenos. Se pensadas como derivadas de um *habitus* de classe, tais abordagens da arte podem ser então tomadas como atualizações de esquemas que se apresentam como naturais para os que os manipulam, precedendo o que aparece como escolha nos textos de história da antropologia da arte que compulsamos.

Gostaríamos de nos deter em duas características do gosto das classes sociais que manipulariam critérios aceitos socialmente como legítimos na classificação de obras como artísticas ou não: o primado da forma sobre a função do objeto artístico; e a extensão do universo de objetos passíveis de serem percebidos como artísticos. Tentaremos demonstrar e refletir sobre a recorrência dessas características nas abordagens da arte propostas nos relatos da história da antropologia da arte que estamos analisando.

Chama a atenção o fato de nesses trabalhos acerca da antropologia da arte o eixo para se falar sobre arte recair sobre objetos materiais, isto é, sobre objetos artísticos no limite pensados como realidades materiais, fixas e acabadas. Talvez não seja exagero afirmar que boa parte das perguntas seja dirigida aos objetos: o que significam? o que simbolizam? o que representam? por que e por quem foram produzidos? em que contexto são utilizados? Há mesmo autores que o recortam de modo deliberado como o objeto da antropologia da arte, como se na sua materialidade (fixa e acabada) devesse ser buscada sua dimensão sociológica. Por exemplo Dias (1990:142), após propor “definição operatória” da arte, indica que “são tomadas três perspectivas sobre os objectos: enquanto resultado da actividade criativa de um indivíduo, enquanto objecto público usado em contextos socioculturais particulares, enquanto estimuladores de um tipo específico de atenção e de experiência que é universal, humana. Mas não podem deixar de ser tomados em conta os próprios objectos; ao contrário, é sempre deles que se parte, é sempre a eles que se volta. É neles que se encarna a actividade do artista, é sobre eles que o apreciador faz a sua experiência, é a partir deles, e só assim, que se entendem os seus usos e os efeitos que produzem. Os objectos e as interpretações, explicações e usos são necessários uns aos outros, mas são também irredutíveis uns aos outros. O objecto artístico não se esgota no que

dele podemos dizer, nem nos usos que dele se fazem; fica sempre lá, e pode olhar para nós, a obrigar-nos a fabricar mais sentidos, mais discursos”.

Há também formulações acerca do alargamento do interesse da antropologia no estudo da arte que, na realidade, reafirmam o quanto o objeto artístico é o ponto a partir do qual são estabelecidas suas preocupações. É o caso de Silver (1979:269), que em argumento acerca da oportunidade de utilização do termo “ethnoart” para designar o conjunto de objetos abarcados pelos estudos antropológicos sobre arte, coloca que “perhaps more than any other, it does succeed in conveying the idea of a uniquely anthropological view of art concentrating not upon objects, but also upon the socio-cultural processes molding their production, use, meaning, and appreciation”.

Os relatos e comentários que encontramos nesses trabalhos definidores do que seria essa área, ou campo de interesses, da antropologia acerca do que elegem como investigações, debates e proposições relevantes, indicam algumas decorrências dessa ênfase no objeto artístico material. Observa-se, por exemplo, que muitos dos trabalhos citados estariam voltados para a compreensão direta do objeto artístico, lançando-se mão do contexto em que é utilizado, o status de seus produtores, categorias do pensamento nativo, etc para atender essa preocupação. Noutro conjunto de trabalhos, o que se nota é que os objetos artísticos seriam tomados como documentos de situações ou práticas sociais a serem através deles recompostas e reveladas. E ainda, aparecem como testemunhos de universais, especialmente da capacidade humana generalizada de produção estética, ou comprobatórios de formulações acerca de determinada sociedade ou de teorias sociais de grande alcance, no que tocamos adiante.

Mas esta indicação da via de acesso para trabalhos sobre arte ser preferencialmente objetos de arte e não a vida social, ou a arte na vida social, de atores sociais envolvidos com a arte, não retrata por si necessariamente o que vem sendo de fato investigado na Antropologia. Pode indicar, contudo, limites para se pensar a arte como objeto sociológico se se parte de algumas das postulações recorrentes do que seria Antropologia da Arte. Ainda, se entendemos os recortes de objetos e interesses de disciplinas, e a decorrente exclusão

ou desvalorização de objetos e interesses, como construções submetidas tanto à necessidade de singularização de uma área de trabalho como de atualização de formas de percepção da realidade a ser estudada que ultrapassem seus objetivos e recortes “anunciados”, algumas possibilidades de entendimento poderiam ser levantadas a respeito das razões do que estamos chamando de supervalorização do objeto artístico frente aos atores sociais envolvidos na produção do fenômeno artístico. Talvez abordar essa ênfase no objeto material como desdobramento daquela disposição estética a que nos referimos, auxilie na compreensão de sua constituição e implicações.

Nossas preocupações, assim, dirigem-se para a maneira como, nos textos que compulsamos, as definições relativas ao interesse que na antropologia vai se constituindo em torno da arte levam a recortes e ênfases para abordá-la que traduzem também interesses não diretamente voltados para a arte como fenômeno social. Observa-se que em histórias e definições da antropologia da arte é apontado que seu interesse inicial de investigar arte se deu ao lado do resgate de objetos, antes “curiosidades”, tomados agora como objetos de estudo antropológico. Tentamos indicar possível correlação entre o que é colocado como debates e investigações importantes para a antropologia nesse início de constituição de seu interesse na arte, e aqueles que seriam próprios da abordagem que tomaram esses objetos como estéticos. Parece haver de fato um outro movimento embutido na passagem da categoria “curiosidade” para objeto antropológico, que é o de não ser aceito como objeto artístico para ser aceito como objeto artístico. Tal como no olhar estritamente estético, segundo o que se percebe nessas avaliações da constituição de uma Antropologia da Arte, se partiria também da observação do objeto material, só que agora perguntando-se sobre suas variadas dimensões sociais. Mas, do mesmo modo que na observação estética, parte-se de uma aceitação de sua forma como artística, seja por avaliação direta do observador, seja pela aceitação de critérios nativos. As histórias da Antropologia da Arte reforçariam este percurso ao colocar uma mudança de perspectiva em relação a objetos materiais, ao seu duplo resgate, como dos pontos de partida fundamentais para sua constituição. Pode ser propos-

to, então, que um objeto subjacente ao que se apresenta como antropologia da arte seja a forma, tal como o objeto de estetas e artistas, e que a ênfase no objeto material dê-se na verdade porque ele é necessário para que questões na realidade voltadas para a forma possam ser construídas.

Assim, o objeto da antropologia da arte pode ser pensado em primeiro lugar como objeto artístico, no sentido que a estética costuma lhe emprestar, isto é, como objeto dotado de forma com valor estético. Em segundo lugar, como objeto *material* considerado artístico, isto é, sua materialidade constituindo suporte necessário do valor estético, e a viabilização da observação (e da avaliação, se tomado do ponto de vista estrito da estética) da forma. Nesse sentido, talvez a tendência, indicada por D’Azevedo (1958), de nos estudos antropológicos tomar-se como objeto artístico o objeto material, não derive apenas da sua apreensão como *artefato*, em continuidade com a observação “coleccionista”, mas também como forma, em continuidade com o olhar estético. O fato de nas histórias e definições do interesse da antropologia em investigar a arte pouca ênfase ser dada, por exemplo, aos estudos das técnicas de produção dos objetos artísticos e grande destaque ser dado a questões, trabalhos e proposições acerca da forma reforça essa possibilidade. Então, se muitas das questões que, de acordo com esses relatos, aparecem nos trabalhos da antropologia da arte estão voltadas para o objeto material fixo e acabado, seria também porque é através dele que questões sobre a forma nele embutida podem ser colocadas.

Pesquisas e questões acerca da forma talvez sejam as mais valorizadas, extensas e apresentadas como já constitutivas dos primeiros esforços da antropologia de estudo da arte, inclusive naquele de discutir e comprovar a universalidade da capacidade humana de formalizar representações ou idealizações intencionalmente em objetos materiais. É referido por todos os autores vistos e com frequência foco de agregação dos relatos acerca da antropologia da arte. Com frequência também parte-se da necessidade de compreensão de como é viabilizada socialmente esta capacidade de formalização para que sejam elencadas as reflexões e proposições da Antropologia sobre os artistas, em discussões acerca do estilo, reprodução ou cria-

tividade, individualização ou anonimato, treinamento, lugar social.

Bourdieu reconhece o privilégio da apreciação da forma por aqueles que atualizam a disposição estética, e associa esse privilégio a um afastamento da necessidade, característica das escolhas estéticas das classes populares.<sup>19</sup> Em oposição às classes populares, que sempre perceberiam e avaliariam o valor artístico de um objeto a partir de uma função utilitária (que tenderia mesmo a ser de representar uma realidade valorizada a ponto de ser representável), as classes dominantes, ao contrário, voltariam-se para perceber em primeiro lugar a forma, “por possuir os meios para apreender as propriedades distintivas do modo e do estilo que lhe advêm na sua relação com outras formas (quer dizer, no e pela referência ao campo das obras e à sua história)”.<sup>20</sup>

Ao lado da ênfase na forma, que anteriormente situamos, a partir de trabalhos de Bourdieu como aspecto de um olhar estético historicamente construído e que agora marcamos ser próprio de determinada classe social, a inclusão de objetos até então tidos como não-artísticos na categoria arte caracterizou aquele olhar e marca determinada classe social. Segundo formula Bourdieu (1983a:117), a “legitimidade da disposição pura é tão totalmente reconhecida que tudo leva a esquecer que a definição da arte e, através dela, da arte de viver, é um lugar de luta entre as classes; e isso tanto mais que as artes de viver antagonistas têm muito poucas chances de conseguirem se exprimir, tendo vista as condições das quais elas são o produto. Sempre percebidas somente sob o ponto de vista destruidor ou redutor da estética dominante, elas são objeto de um mal-entendido que não é menos total quando se inspira numa intenção de reabilitação: a pretensão etnocêntrica de dar valor a práticas em função de um sistema de valores estranho nega o sistema de valores das quais elas são o produto tão certamente quanto a intenção oposta de desvalorização”. Assim, mais que demonstrar que essa proposta (de se pensar como universal a capacidade de produção artística) gerada num campo artístico em formação teria influenciado as primeiras formulações da antropologia acerca do fenômeno artístico, o que gostaríamos de indicar é que esse procedimento próprio a determinada classe social estaria mar-

cando formulações que se pretendem exemplares de uma Antropologia da Arte, inclusive através da não-consideração daquelas possíveis ingerências sociais na história da Antropologia.

É possível, portanto, reler propostas de reconhecimento da universalidade da capacidade de produção artística de modo a relacioná-las não apenas a debates tradicionalmente construídos pela antropologia, tal como normalmente a discussão da universalidade é apresentada nesses trabalhos de que estamos analisando, mas como também referidas àquela tendência de reabilitação de que nos fala Bourdieu.

A ênfase na demonstração da generalização do atributo humano de produção artística, ao serem tratados os mais variados itens que teriam marcado a reflexão antropológica acerca da arte, aparece de diferentes modos nesses relatos. Essa capacidade generalizada não é necessariamente abordada de maneira linear. Encontramos também conjuntos de relatos de trabalhos que teriam comprovado não serem universais atributos que, ausentes em determinada sociedade, poderiam desqualificá-la como capacitada a produzir objetos artísticos. Assim, por exemplo, Dias ao lado de afirmações como “a universalidade, pelo menos potencial, da actividade estética como modo de consciência, tem de ser admitida; quer pelos trabalhos etnográficos, que, embora nunca exaustivamente, permitem detectar a sua existência em inúmeras sociedades humanas; quer pela identificação pelos biólogos de áreas especiais do cérebro especialmente capacitadas para ela” (1990:152), faz indicações do tipo “ainda não tendo termo específico – objecto artístico – como é o caso da maior parte das sociedades tradicionais, a presença do conceito tem sido testemunhada em todas elas” (1990:148).

No trabalho de Severi (1992), vemos tentativa de superação das suposições e da discussão acerca da primazia ou não dos ocidentais na produção de critérios demarcadores do que seria artístico, que teriam caracterizado a história da Antropologia da Arte. Parte, então, de análise de sentidos da palavra *art* para destacar dois aspectos da categoria arte como correspondentes ao atributo humano de produção de objetos de arte: capacidade consciente e intencional de construção de objetos; e conjunto de regras do pensamento voltadas

para o conhecimento e representação do real. Como objeto da Antropologia da Arte teríamos as diferentes relações que as diversas culturas estabeleceriam entre esses dois aspectos da noção de arte.<sup>21</sup> Severi, ao enfatizar o caráter dado da capacidade de criação artística, reconhece atributo humano, qualidade inata e universal. E preocupa-se em demonstrar sua difusão dentre todas as sociedades, não sendo questão saber se há ou por que há diferenciação entre indivíduos e grupos de indivíduos em relação a essa capacidade, mas como sociedades diferem na relação que estabelecem entre os dois aspectos dessa capacidade. As perguntas, portanto, não alcançam os atores sociais, produtores historicamente localizados de objetos artísticos. Elas esbarram nas sociedades, ou culturas, de certo modo reificadas como produtoras de objetos artísticos.

Discussões em torno da questão da universalidade da capacidade de produção artística, como as de C. Severi e diversas outras que encontramos em trabalhos sobre Antropologia da Arte, em geral pressupõem ou diretamente referem-se à capacidade de produção de formas com valor estético. E nos parecem explicáveis as numerosas referências, nestes trabalhos, às reflexões de Franz Boas como marco fundamental para a constituição da antropologia da arte. Ele teria possibilitado a junção das preocupações em torno da universalidade da arte (que de resto já se atestava mesmo nas propostas evolucionistas), com as preocupações com a forma intrínseca a toda produção artística (ambas, diga-se, já presentes no campo artístico, se aceitamos as proposições de Pierre Bourdieu).<sup>22</sup>

Aceitos como também possuindo, por terem determinada forma, valor estético, os objetos de sociedades não-ocidentais são observados como os concebidos como artísticos (por determinada classe social) na sociedade do observador. No limite, poderiam, destacados do seu “contexto” (e, objetos, descartando-se a vida social das preocupações das reflexões sobre arte), serem observados pelo antropólogo como um artista observaria sua própria produção: “(...) os agentes da transformação da arte moderna ocidental [são] os mesmos artistas que re-descobriram as máscaras e os ídolos, que (quase) inventaram as artes primitivas (...) Há muitos pontos em comum entre o estatuto, o propósito e o uso destes objetos artísticos

modernos e os dos objetos de culto, ou de crença, tradicionais (e, não só forçosamente primitivos). As circunstâncias desse encontro entre os artistas ocidentais de vanguarda e os objetos primitivos – no museu, sem saberem nada deles nem das suas sociedades – não lhes permitia interpretar cada um deles; mas não os impediu de sentir nas suas formas o seu estatuto de objetos mágicos, subjectivamente poderosos e eficazes, que eram no seu contexto originário. E quiseram fazer objetos poderosos para nós também. A sua eficácia funda-se em crenças, em experiências e em práticas que são, é claro, muito diferentes das das sociedades primitivas. Mas ambos os objetos, na sua natureza, são semelhantes – eles são, ao mesmo tempo, traço palpável e vivo de um processo interior, e instrumento para outros processos interiores.”<sup>23</sup>

## FORMAS FIXAS DA ETNIA

Tentamos acima indicar o quanto o olhar da antropologia da arte, em relatos que abrangem sua história e seu objeto, pode estar marcado por um determinado olhar socialmente construído e restrito. Agora gostaríamos de concluir apontando mais diretamente algumas decorrências desse fato quando se enfoca fenômenos sociais ligados à etnicidade, isto é, quando o caráter político (e assim processual e relacional) da conformação de identidades étnicas deveria ser privilegiado.<sup>24</sup>

Estamos partindo, portanto, da possibilidade de se explorar<sup>25</sup> o conceito de etnicidade no que está referido a lutas através das quais grupos sociais (que se delineiam então como grupos de interesse), mobilizando-se em torno de características culturais (e/ou raciais) que os definiriam como grupos étnicos, pleiteiam atendimento de reivindicações voltadas para a mudança de sua posição social: acesso à terra, ao mercado de trabalho, a direitos civis, etc.<sup>26</sup> Embora necessariamente ligado a fenômenos de demarcação de limites grupais, e assim a preocupações próprias das discussões sobre identidade étnica e de pertencimento a grupos étnicos<sup>27</sup>, etnicidade pode referir-se especialmente às situações nas quais grupos étnicos interagem e se confrontam em contextos sociais comuns, nesta interação traços étnicos sendo construídos e reconstruídos de acordo com os interesses políticos e econômicos desses grupos.<sup>28</sup>

É sabido que, nestas circunstâncias, não raro discussões em torno da oportunidade e legitimidade de reivindicações de determinados grupos concentram-se em objetos produzidos por esses grupos, objetos que poderiam se enquadrar naqueles freqüentemente estudados pela antropologia da arte. Em questão estaria se de fato podem ser vistos como elementos de reafirmação étnica, muitas vezes remetida a uma suposta tradição, ou cultura tradicional. Nosso interesse diz respeito às decorrências da utilização do instrumental proposto pelas histórias da antropologia da arte para o tratamento dessas questões.

Em primeiro lugar, é possível afirmar que nos textos sobre antropologia da arte que analisamos, os objetos artísticos tendem a ser vistos como produtos de grupos, sociedades ou culturas isoladas. Apenas Graburn (1976), talvez por estar tratando do mercado da chamada arte étnica (ou arte do quarto mundo), reflete sobre a questão da produção de (determinados) objetos artísticos estar marcada pela relação entre etnias, grupos, sociedades ou culturas, e em especial pela manipulação de estereótipos. Parte, num certo sentido, da própria etnia como construção. Nesse caso, o autor reflete sobre diferentes modos da produção artística estar ligada a representações visuais que marcam determinadas identidades étnicas. Contudo, tende a circunscrever tais reflexões à arte voltada para o mercado. Se, de um lado, esse recorte nos dá elementos para supor o quanto outras abordagens negligenciam as implicações do fato de objetos tomados como artísticos serem produzidos muitas vezes com perspectiva de colocação num mercado, de outro lado não explora decorrências das interações entre diferentes grupos na produção de objetos artísticos não voltados (ou tomados como não voltados) para um mercado econômico, isto é, a produção mais valorizada nos estudos antropológicos, segundo aqueles relatos. Mas, num e noutro caso, não é colocada a possibilidade da arte ser concebida não apenas como produção simbólica, mas produção para algo como um mercado simbólico, em que lutas simbólicas em torno de representações étnicas de grupos sociais pudessem ser pensadas junto com a produção artística.

Como já sugerimos, nos relatos que analisamos parte-se do objeto artístico material, fixo e acaba-

do, concentrando-se na sua forma as questões do observador: o que esse objeto representa, significa ou simboliza permanecerá embutido na forma perene. As noções de processo e de relação configuram-se então como estranhas a esse suposto, já que diluiriam a oportunidade de se tomar a forma (fixada pelo objeto material) como motor para a elucidação da arte para determinada sociedade. Se seguimos os debates em torno da construção da identidade étnica, poderemos localizar formulações que, mesmo sublinhando o caráter relacional e processual da construção da identidade social, de algum modo corroboram a fixidez dessa identidade. Abre-se espaço para que possa ser feita sua leitura em algo como significados também cristalizados no objeto artístico. Assim, por exemplo, Oliveira (1976:44), desenvolvendo Becker & Luckmann, coloca que a identidade social “sendo formada por processos sociais, ‘uma vez cristalizada é mantida, modificada ou, mesmo, remodelada pelas relações sociais. Os processos sociais envolvidos na formação e manutenção da identidade social são determinados pela estrutura social’”. (grifos nossos)

Além disso, tais formas, como vimos, tendem a ser pensadas como meios de expressão de sociedades, culturas ou grupos étnicos.<sup>29</sup> Mas seriam expressão delas para elas próprias e/ou para um outro indiferenciado<sup>30</sup>; e expressão de sociedades, culturas ou grupos como totalidades acabadas e perfeitamente delimitadas (elas se expressariam, e não – alguns de – seus membros). Tende a não haver, portanto, espaço para se pensar a produção artística nas relações que historicamente são estabelecidas entre grupos étnicos, ou entre atores sociais concretamente diferenciados. As relações entre sociedades, culturas e grupos, quando concebidas, são relações entre unidades substantivadas, pensadas como anteriores e independentes dessas relações. O objeto artístico, então, aparece no máximo como evidência de uma relação entre sociedades (ou culturas ou grupos étnicos) na qual estão em jogo suas essências já estabelecidas e definitivamente separadas.<sup>31</sup> Do mesmo modo não se coloca espaço para se pensar na multiplicidade de significados que esses objetos podem ter ao longo do tempo, para diferentes atores sociais ou, ainda, para diferentes grupos em relação.

Outro conjunto de limites para se refletir sobre fenômenos ligados à etnicidade, tal como tentamos acima defini-la, advém da própria ênfase na afirmação da universalidade da capacidade humana de produção de formas com valor estético que encontramos naqueles relatos da história da antropologia da arte. O reconhecimento da capacidade de determinada sociedade produzir tais formas, se de um lado é tomado como instrumento importante para o reconhecimento de sua própria existência enquanto sociedade, e por extensão dos direitos advindos dessa condição, por outro lado tende a dirigir as atenções do observador justamente para os elementos de sua produção artística que diluiriam, como indicamos, os aspectos políticos dessa produção, e, assim, daquela condição. Pode-se aqui sugerir que nesses relatos da história da antropologia da arte há esforço tão intenso de se preservar a especificidade dos fenômenos artísticos frente a fenômenos, por exemplo, políticos e econômicos, que a luta em torno da construção da singularidade (condição para se pensar a etnicidade e só passível de ser concebida em processo e em relação) tende a ser negligenciada. Uma determinada forma com valor estético aqui consistiria numa solução de fato singular, mas derivada de um atributo (este sim enfatizado) preexistente: a capacidade de produção formal de toda a humanidade. A arte como fenômeno tanto específico como necessariamente político (como propõe Pierre Bourdieu) está longe de ser concebido se partimos de relatos da história da antropologia da arte.

## NOTAS

1. Não entraremos aqui diretamente na discussão acerca da oportunidade de utilização da expressão antropologia da arte em detrimento de outras, como antropologia estética e antropologia da estética, ou ainda da preferência pelo termo *arte* ao invés de outros, mais ou menos correntes na literatura que compulsamos, como *etnoarte*, *arte primitiva*, *arte indígena*, *arte do quarto mundo*. Como antropologia da arte estaremos entendendo qualquer recorte da antropologia feito por antropólogos para indicar a existência da reflexão antropológica sobre arte, qualquer que seja a definição proposta, ou suposta, desta última.
2. Ver, por exemplo, D'Azevedo (1958), Dias (1990), Graburn (1976), Ribeiro (1994 e 1995), Severi (1992), Silver (1979) e Van Velthem (1994). Tais trabalhos – sínteses, verbetes, artigos, ensaios, etc, dirigidos para diferentes públicos, preocupações e debates, não serão aqui abordados na sua efetiva heterogeneidade, o que ultrapassaria demasiado os objetivos deste artigo.
3. Para Silver (1979:269), “In addition to the formal organization of many royal collections, the nineteenth century also witnessed another development contributing to the wider appreciation of native arts. As imperialism grew in the latter half of the century, many European capitals organized major exhibitions incorporating works from distant regions of their empires. Thousands of people, including many prominent artists, gained their first introduction to so-called primitive art through these exhibits. By 1907, the influence of these arts in the work of European artists, such as Picasso, began to be visible. (...) Initial Western interest in ‘primitive’ art, however, was certainly not limited to fine artists alone. Many pioneers in anthropology focused on it as a means of addressing larger theoretical issues.”
4. Assim formula Dias (1990:146-147): “Os objectos artísticos são um dos lugares por excelência em que a gênese intercultural dos conceitos e problemáticas antropológicas fica mais evidente (...): conhecidas pelos europeus desde o século XV, pelo menos, só no século XX as estatuetas e as máscaras africanas são encaradas como objectos artísticos; para que isso sucedesse foi necessário que a arte ocidental ficasse liberta das suas obrigações miméticas (que a fotografia cumpriria), e deixasse de servir directamente uma causa (o Príncipe ou a Igreja), que se ensimesmasse até ao arbitrário, que lhe tenha sido atribuído o estatuto de ‘parque nacional, com todas as vantagens e inconvenientes (sic.) que se ligam a uma fórmula tão artificial’, para usar a imagem brilhante de Lévi-Strauss, lugar de exercício do ‘pensamento selvagem’ tal como nossa civilização reserva alguns espaços para a sobrevivência das espécies animais e vegetais não-domésticas.”
5. Francastel (1968:1727), por exemplo, coloca que “On n’a voulu que souligner ici tout ce que nous devons aux progrès de la préhistoire et de l’ethnographie pour prendre conscience de la valeur méconnue des arts dans la pensée et dans la vie sociale”.
6. Ver, ainda que com preocupações diferentes, Porto Alegre (1992), que, para a análise iconográfica dos registros visuais de índios brasileiros feitos em missões científicas europeias no começo do século passado, procede a uma localização sociológica do olhar branco sobre os índios.
7. Ver, especialmente em Bourdieu (1974a), proposições acerca da extensão dessas transformações para outras sociedades ocidentais, e das relações sociais que a seu

- lado são construídas, mas utilizando o conceito de *mercado*.
8. Tal seletividade será adequada a estilos de vida distanciados daqueles que viabilizavam a valorização e a apreciação de obras acadêmicas: “Tal sucede a partir do momento em que a arte não é mais considerada apenas ocasião de deleite e o objeto de uma devoção destituída de qualquer intenção extra-estética, mas sim como uma razão de existir e um modelo de vida marcado pelas extravagâncias dispendiosas e gratuitas do dileitante, do esteta ou do dândi, novos heróis intelectuais no final do século passado inteiramente voltados ao culto da forma e da maneira.” (1974b:273-274)
  9. E aqui o autor inclui cubismo, construtivismo, expressionismo, dadaísmo e surrealismo.(1974b:274)
  10. Assim relata Bourdieu (1974b:274): “De fato, rompendo radicalmente com tudo que, na pintura impressionista, expressa ainda um vínculo naturalista com a ilusão do real, banindo todos os vestígios de uma complacência romântica pelas efusões do sentimento ou pelas iluminações da instituição metafísica, bem como qualquer vestígio do hedonismo sensualista que coloria a estética do período impressionista e, enfim, a partir de um trabalho metódico com vistas a destruir todas as convenções propriamente pictóricas, o artista moderno assegura a si mesmo um domínio completo de sua arte e, ao mesmo tempo, introduz na prática artística e, paralelamente, na relação entre a obra de arte e o público dos não-artistas, uma contradição insuperável (...).”
  11. Ver Dias (1992).
  12. A esse respeito, N. Dias relata: “Au XIXe siècle, la création de musées ethnographiques répond à un besoin inhérent à l’essor de l’ethnologie. En l’absence d’institutions universitaires, le musée constitue un lieu de passage obligatoire pour tout candidat au métier d’ethnologue. Il suffit de rappeler que des générations d’ethnologues, de A. Bastian, E. T. Hamy, A. H. Pitt-Rivers, E. B. Tylor à A. Van Gennep en passant par F. Boas, ont débuté ou fait carrière au musée. C’est dire que les fonctions de conservation et de recherche étaient, jusqu’à l’cube du XXe siècle, l’apanage des musées pour être ensuite réparties entre ces derniers et les établissements universitaires. Il est vrai que l’ère des musées n’a pas été sans incidences sur le développement de l’ethnologie, dans la mesure où la recherche et son corolaire, l’enseignement, étaient conditionnés par des impératifs d’ordre muséographique, ainsi qu’en témoignent les rapports entre le Bureau of American Ethnology et le United States National Museum, et ceux de l’Institut d’ethnologie de l’université de Paris avec le Musée d’ethnographie du Trocadéro”. (1992:496)
  13. Assim prossegue Dias (Ídem): “A citação de Hamy é eloqüente: ‘Acabamos de constatar que qualquer homem, por mais selvagem que seja, possui, um certo grau, uma espécie de instinto artístico, que lhe permite reproduzir a seu modo imagens mais ou menos grosseiras das coisas da natureza, e particularmente a sua figura, reduzida nos primitivos a contornos mais elementares, mas podendo revestir certas características verdadeiramente étnicas em certos grupos menos atrasados’ ”.
  14. Dias (1992:203).
  15. Referindo-se a texto que citamos de E. T. Hamy (ver nota 13, acima), Dias (1992:200) remarca o fato: “Acontece que esse texto é de 1908, e já um ano antes Picasso pintara as ‘Demoiselles de Avignon’, com uma visita ao Museu de Trocadéro de permeio”.
  16. Para o autor (1983a:89), “Nada distingue, com efeito, mais rigorosamente as diferentes classes do que as disposições e as competências objetivamente exigidas pelo consumo legítimo das obras legítimas”.
  17. Assim formula Bourdieu (1974b:272): “(...) é preciso levar em conta as condições sociais de possibilidade da representação dominante da maneira legítima de abordar as obras de arte – ou seja, as condições sociais de produção do ideal do gosto ‘desinteressado’ e dos ‘homens de gosto’, capazes de obedecer aos cânones de uma ‘estética pura’ em sua percepção ou em sua produção da obra de arte – porque a definição completa do gosto considerado em sua função social de signo de distinção exclui precisamente a consciência de tais condições”.
  18. Sobre mecanismos de transformação de gostos, ver Bourdieu (1983b).
  19. Para Bourdieu (1983a:87), a “própria disposição estética que, com a competência específica correspondente, constitui a condição da apropriação legítima da obra de arte, é uma dimensão de um estilo de vida no qual se exprimem, sob uma forma irreconhecível, as características específicas de uma condição. Capacidade generalizada de neutralizar as urgências ordinárias e de colocar entre parênteses os fins práticos, inclinação e aptidão duráveis numa prática sem função prática, a disposição estética só se constitui numa experiência do mundo liberada da urgência e na prática de atividades que tenham nelas mesmas sua finalidade, como exercícios de escola ou de contemplação das obras de arte. Dito de outro modo, ela supõe a distância com o mundo (...) que está no princípio da experiência burguesa do mundo”. Embora não possamos aqui nos deter nestas formulações de Pierre Bourdieu, é necessário destacar que de certo modo sugerem a impossibilidade da apreciação pelas classes populares da forma como objeto artístico, e mesmo, no limite, a

- inexistência de uma estética popular não submetida ao campo artístico. Por outro lado, ainda assim estas formulações nos parecem adequadas para percebermos mecanismos definidores da estética que se vai conformando como legítima no campo artístico e em relação à qual aquela disposição estética é constituída.
20. Bourdieu (1983a:89). Chama a nossa atenção que diversos trabalhos de Antropologia da Arte refiram-se, com frequência baseando-se em Pomian (1985), diretamente à oposição função ou utilidade X significado ou valor estético, e marquem o interesse da antropologia da arte no “pólo” oposto ao da função. Ver, por exemplo, Ribeiro (1994:135) a respeito da cultura material de povos indígenas: “Como objetos úteis eles são consumidos. E como bens simbólicos são dotados de significado. Os dois aspectos, embora possam coexistir, colocam-se, na maioria dos casos, em polos (sic.) opostos”.
  21. Notar a realocização que Severi promove da tradição do que seria uma antropologia da arte, quando relê essa tradição a partir da definição que propõe, demonstrando que clássicos, como Franz Boas, teriam quase que inconscientemente partido de tal definição e interesse de investigação. Isto é, C. Severi afirma que já haveria, latente, na já constituída antropologia da arte, sua delimitação a partir da definição que propõe (e que clássicos de certo modo já proporiam). Ou seja, o objeto da Antropologia da Arte *deve ser* esse muito porque já *tem sido* esse.
  22. Almeida (1996:196) descreve o modo como tal junção de preocupações pode ser localizada na obra de F. Boas: “(...) no âmbito da arte decorativa primitiva – seja ela representativa, simbólica ou geométrica, o denominador comum, e princípio ativo da análise, é a potencialização do elemento formal. O formalismo assim configurado corresponde à busca do princípio de inteligibilidade dos fenômenos artísticos em seu conteúdo intrínseco – contra todas as formas de determinismo extrínseco predominantes até então – e dá-se na interface com as teorias germânicas que, na virada do século, discutem o processamento específico dos fenômenos artísticos, atribuindo uma ênfase teórica aos signos visuais. Ao afirmar o caráter único, relativo e irreduzível dos fatos artísticos, a fenomenologia de Boas, tributária do seu formalismo, produz uma crítica metodológica baseada na dinâmica da alteridade, como contraponto à hierarquização teórica evolucionista e seus princípios causais, classificatórios e tipológicos reducionistas. No ponto nevrálgico da perspectiva boasiana, a arte vai equacionar o relativismo antropológico no limite entre a arbitrariedade e a historicidade da cultura e a irreduzibilidade das experiências culturais. Nesses termos, a universalidade do prazer estético e a relatividade de manifestações e valores artísticos são tomadas como corolários da unidade biopsíquica da humanidade e da pluralidade de suas manifestações histórico-culturais”.
  23. Dias (s/d:86).
  24. Não estaremos, naturalmente, dando conta de todas as dimensões dessa abordagem, necessariamente submetida a concepções como de cultura, sociedade, etnia, etc. Isolando elementos derivados das concepções de arte que localizamos em relatos da história da antropologia da arte, tentaremos apenas indicar os seus limites para determinado modo de estudo da produção de identidades étnicas.
  25. Ver proposta nesta direção em Porto Alegre (1995).
  26. Tais formulações derivam das apresentadas por Weber (1964).
  27. Ver propostas de investigação referidas como fundamentais para a reflexão sobre tais fenômenos em Barth (1976).
  28. Ver, a respeito desses interesses, Cohen (1969).
  29. Ver por exemplo Ribeiro (1995:29): “Só recentemente a etnologia passou a estudar esses objetos como representações visuais de suas etnias”.
  30. Em Van Velthem (1994:88), por exemplo, podemos perceber esse suposto da indiferenciação: “Nas sociedades indígenas a arte é um elemento que perpassa todas as suas esferas. O artista é antes de tudo um artesão e seu conhecimento está ao alcance de todos assim como o resultado de seu ofício, pois confecciona coisas que desempenham um papel pragmático na vida comunitária. Entretanto, sobretudo através da decoração, esses mesmos objetos podem clarificar para os membros desta comunidade, as intrincadas e abstratas noções do código social (...)”.
  31. Observa-se que mesmo em formulações relativas à mudança social, a arte, em alguns destes relatos, aparece um tanto associada à cultura preexistente, a noção de *resistência* indicando não apenas a excepcionalidade do processo histórico na arte, mas seu papel reprodutor: “Outro ponto importante é o estudo da estética no contexto de transformação social, acarretado pelos contatos inter-étnicos. A assim chamada ‘estética da mudança’ (...) deve ser enfocada como uma forma de retórica, um legítimo mecanismo de atuação através do qual os grupos indígenas podem redefinir a sua própria cultura e resistir social e politicamente aos impactos sofridos.” (Van Velthem, 1994:87)

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Kátia M. P. de., JONAITIS, A. (Org.). (1996), “A Wealth of thought: Franz Boas on native american art”. *Mana. Estudos de Antropologia Social*. v. 2, n. 1: 194-197.
- BARTH, Fredrik. (1976), *Los grupos étnicos y sus fronteras:*

- la organización social de las diferencias culturales*. Mexico, Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, Pierre. (1974a), "O mercado dos bens simbólicos". In: MICELI, S. (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1974b), "Modos de produção e modos de percepção artísticos". In: MICELI, S. (Org.). *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1983a), "Gostos de classe e estilos de vida". In: ORTIZ, R. (Org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo, Ática.
- \_\_\_\_\_. (1983b), "A metamorfose dos gostos". In: BOURDIEU, P. (Org.). *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro, Marco Zero.
- \_\_\_\_\_. (1989a), "Gênese histórica de uma estética pura". In: BOURDIEU, P. (Org.). *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro, Difel/Bertrand Brasil.
- \_\_\_\_\_. (1989b), "A institucionalização da anomia". In: BOURDIEU, P. (Org.). *O poder simbólico*. Lisboa/Rio de Janeiro, Difel/Bertrand Brasil.
- OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. (1976), *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo, Pioneira.
- COHEN, Abner. (1969), "Introduction" e "Conclusions". In: *Custom and politics in urban Africa*. London, Routledge and Kegan.
- D'AZEVEDO, Warren. (1958), "A structural approach to esthetics: toward a definition of art in anthropology". *American Anthropologist*, v. 60, n. 4 :702-714.
- DIAS, Nélia. (1992), "Musées". In: BONTE, P. IZARD, M. (Orgs.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, PUF.
- DIAS, José Antônio Fernandes. (1990), "Uma definição de arte para uma Antropologia da Arte". *Ler História*, n. 20 :131-157.
- \_\_\_\_\_. (1991), "Recensões: Le Musée d'Ethnografie du Trocadéro (1878-1908). *Anthropologie et Muséologie en France*". *Antropologia Portuguesa*, n. 9-10 :195-205.
- \_\_\_\_\_. (s/d), "O métier que existe. Antropologia e arte contemporânea". *Hojas de antropologia social*.
- FRANCASTEL, Pierre. (1968), "Esthétique et ethnologie". In: POIRIER, J. (Org.). *Ethnologie générale*. Paris, Gallimard.
- GRABURN, Nelson H. H. (1976), "Introduction: the arts of the fourth world". In: GRABURN, N. (Ed.). *Ethnic and tourist arts. Cultural expressions of the fourth world*. Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- PAULME, Denise. (1992), "Le primitivisme dans l'art". In: BONTE, P., IZARD, M. (Orgs.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, PUF.
- POMIAN, Krystof. (1985), "Coleção". In: LE GOFF, J. (Org.). *Memória/História*. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda.
- PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. (1994), "Imagem e representação do índio no século XIX". In: GRUPIONI, L. (Org.). *Índios no Brasil*. Brasília, Ministério da Educação e do Desporto.
- \_\_\_\_\_. (1995), *Mudança cultural*. Programa de Curso. Fortaleza, Programa de Pós-Graduação em Sociologia-Universidade Federal do Ceará. (Mimeo).
- RIBEIRO, Berta. (1994), "As artes na vida do indígena brasileiro". In: GRUPIONI, L. (Org.). *Índios no Brasil*. Brasília, Ministério da Educação e do Desporto.
- \_\_\_\_\_. (1995), "Acheugas à definição de arte indígena". *Interfaces*, ano I, n. 1 :21-31.
- SEVERI, Carlo. (1992), "Anthropologie de l'art". In: BONTE, P., IZARD, M. (Orgs.). *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*. Paris, PUF.
- SILVER, Harry R. (1979), "Ethnoart". *Annual Review of Anthropology*, n. 8 :267-307.
- VAN VELTHEM, Lúcia Hussak. (1994), "Arte indígena: referentes sociais e cosmológicos". In: GRUPIONI, L. (Org.). *Índios no Brasil*. Brasília, Ministério da Educação e do Desporto.
- WEBER, Max. (1964), "Comunidades étnicas". In: *Economia y Sociedad*. México, Fondo de Cultura Económica.