

Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas¹

Els Lagrou

Els Lagrou é professora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ e membro do Comitê de Gestão Científica do GDRI (Groupement de Recherche International) "Anthropologie et Histoire des arts", do Musée du Quai Branly/CNRS/Laboratoire d'Anthropologie Sociale Collège de France. É autora, entre outras obras, de A Fluidez da Forma, arte, alteridade e agência em uma sociedade ameríndia (kaxinawa) (Topbooks, 2007).

Um texto que busca esboçar o quadro da arte indígena brasileira não pode senão começar com um paradoxo: trata-se de povos que não partilham nossa noção de arte. Não somente não têm palavra ou conceito equivalente aos de arte e estética em nossa tradição ocidental, como parecem representar, no que fazem e valorizam, o pólo contrário do fazer e pensar do Ocidente neste campo. Dois problemas centrais e interligados ressaltam desde o começo da discussão: a tradicional distinção entre arte e artefato e o papel da inovação na produção selecionada como 'artística'.

Estas questões, no entanto, dizem muito mais respeito a discussões internas às recentes história, filosofia e crítica da arte e da estética de tradição ocidental do que a uma hipotética impossibilidade, em outras sociedades, de a percepção sensorial gerar apreciações qualitativas parecidas com o que vem a ser chamado de 'fruição estética' entre nós. Ou seja, não é porque inexistem o conceito de estética e os valores, que o campo das artes agrega na tradição ocidental, que outros povos não teriam formulado seus próprios termos e critérios para distinguir e produzir beleza.

Por outro lado, é importante frisar que toda sociedade produz um estilo de ser, que vai acompanhado de um estilo de gostar e, pelo fato de o ser humano se realizar enquanto ser social por meio de objetos, imagens, palavras e gestos, os mesmos se tornam vetores da sua ação e de seu pensamento sobre seu mundo. Desta maneira, a

importância dada à busca da beleza pode variar enormemente e pode não adquirir a aura de 'veneração quase religiosa' que adquiriu no Ocidente pós-iluminista². Visto que as razões que levaram a tal culto são historicamente específicas, fica difícil saber onde está o perigo do etno- ou eurocentrismo: na posição que defende a universalidade da sensibilidade estética como apanágio da humanidade, ou na posição contrária que denuncia o 'esteticismo' como atitude etnocêntrica por ser essencialmente valorativa, apreciadora e, portanto, discriminatória; é impossível gostar sem desgostar³.

É também sabido que, há várias décadas, a parcela mais significativa da produção artística nos centros metropolitanos e legitimadores do mercado de arte erudita pouco tem a ver com a procura e apreciação do 'Belo' que marcou a origem da filosofia moderna sobre arte e estética no século XVIII. Muito do que é produzido na vertente, hoje em dia dominante, da arte conceitual tem mais a ver com o questionamento de tal definição do que com sua afirmação. O que estes artistas visam com sua obra é provocar um processo cognitivo no espectador que se torna, desta maneira, participante ativo na construção da obra, à procura de possíveis chaves de leitura. Quanto mais complexas e menos evidentes as alusões presentes na obra, mais esta será conceituada.

A obra de arte, portanto, não serve somente para ser contemplada na pura beleza e harmonia das suas formas, ela age sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas. Se fôssemos comparar as artes produzidas pelos indígenas com as obras conceituais dos artistas contemporâneos, encontraríamos muito mais semelhanças do que à primeira vista suspeitaríamos (GELL, 1996). Pois muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados, ou, como diria Gell, que levam a *abduções*, inferências com relação a intenções e ações de outros agentes⁴. São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo⁵.

Se objetos indígenas cristalizam ações, valores e ideias, como na arte conceitual, ou provocam apreciações valorativas da categoria dos tradicionais conceitos de beleza e perfeição formal, como entre nós, por que sustentar que conceitualmente esses povos desconhecem o que nós conhecemos como 'arte'? É preciso enfatizar este ponto para melhor entender o que exatamente as produções artísticas provindas de contextos originalmente autônomos de produção têm a nos oferecer e por que sua

tradução para o contexto metropolitano tem provocado tanta discussão entre *connaisseurs* e críticos de arte por um lado e antropólogos de outro.

Como mencionado anteriormente, a grande diferença reside na inexistência, entre os povos indígenas, de uma distinção entre artefato e arte, ou seja, entre objetos produzidos para serem usados e outros para serem somente contemplados, distinção esta que nem a arte conceitual chegou a questionar entre nós, por ser tão crucial à definição do próprio campo. Somente quando o *design* vier a suplantá-las as 'artes puras' ou 'belas-artes' teremos nas metrópoles um quadro similar ao das sociedades indígenas⁶.

A inexistência da figura do artista enquanto indivíduo criador – cujo compromisso com a invenção do novo é maior que sua vontade de dar continuidade a uma tradição ou estilo artístico considerado ancestral – é outra diferença crucial. Não que artistas contemporâneos metropolitanos não trabalhem dentro de tradições estilísticas bem definidas. Vale lembrar que o fundador da arte conceitual, Marcel Duchamp, instalou seu urinol há praticamente um século, em 1917, e, desde então, o paradigma do fazer artístico não mudou. *Ideologicamente* a figura do artista se projeta como inventor do seu próprio estilo, como inovador incessante, ao modo de um Picasso, emblema do Modernismo na arte. A fonte de inspiração e legitimação se encontra no *gênio* do artista, que é visto como agente principal no processo de relações e interações que envolvem a produção de sua obra, produzida com o único fim de ser uma obra de arte.

Por mais que a arte moderna sempre se constitua como lugar de reflexão sobre a sociedade, ela tem sido enfática na defesa de sua independência de outros domínios da vida social. "A arte pela arte" é um credo tanto de artistas quanto dos que pretendem levar a arte a sério, e reflete, segundo Overing (OVERING, 1991). nossa dificuldade ocidental de pensar a criatividade individual e a autonomia pessoal juntamente com a vida em sociedade. Em nossa tradição pós-iluminista o artista assume a imagem do indivíduo desprendido, livre das limitações do "senso comum" sociocêntrico. O pensamento ocidental associa coletividade com coerção e se vê, desta maneira, obrigado a projetar o poder da criatividade para fora da sociedade.

Segundo Lévi-Strauss, um resultado deste estatuto solitário de gênio é que o artista moderno teria perdido, em virtude de um uso idiossincrático de signos e símbolos, sua capacidade de comunicação: não há linguagem fora da sociedade. Em entrevista cedida a Charbonnier no começo dos anos sessenta (CHARBONNIER, 1989, p. 63-91), Lévi-Strauss propõe uma interpretação antropológica da diferença entre

arte moderna e "primitiva". Nossa tradição intelectual ocidental seria responsável por três diferenças entre a arte "acadêmica" e a arte "primitiva"; diferenças que a arte moderna tenta superar desde o começo do Século XX. A primeira diferença diz respeito à *individualização* do artista ocidental, especialmente com relação à sua clientela, que provoca e reflete uma ruptura entre o indivíduo e a sociedade em nossa cultura - um problema inexistente para o pensamento indígena sobre socialidade. A segunda se refere ao fato da arte ocidental ser *representativa* e *possessiva* enquanto a arte "primitiva" somente pretenderia significar. A terceira reside na tendência de a arte ocidental se fechar sobre si mesma: "peindre après les maîtres" (pintar seguindo os mestres). Os impressionistas atacaram o terceiro problema através da "pesquisa de campo" e os cubistas o segundo, recriando e significando em vez de tentar imitar de maneira realista - aprenderam com as soluções estruturais oferecidas pela arte africana; mas a primeira e crucial diferença, a da arte divorciada do seu público, não pôde segundo, Lévi-Strauss, ser superada e teria resultado em um "academicismo de linguagens": cada artista inventando seus próprios estilos e linguagens ininteligíveis.

Na maior parte das sociedades indígenas brasileiras, o papel de artesão/artista não constitui uma especialização e a possível desconexão entre seu fazer e as preocupações do grupo não se coloca. Se a técnica em questão compete às pessoas de seu gênero, cada membro da sociedade pode se tornar um especialista na sua realização. Porém, sempre há os que se sobressaem, estes são considerados 'mestres'. Assim, entre os Kaxinawa (grupo pano, Acre), a mestre na arte da tecelagem é chamada de *ainbu keneya*, 'mulher com desenho' ou ainda de *txana ibu ainbu*, 'dona dos japins', ou seja, liderança ritual feminina da aldeia, responsável pela organização do trabalho coletivo do preparo do algodão. Este mesmo título, 'dona dos japins', é dado às mulheres que lideram o canto feminino durante a performance ritual. O japim é um pássaro que tece elaborados ninhos alongados, pendurados nos galhos das árvores. Em cantos rituais seu ninho é chamado de *txana disí*, 'rede do japim' e assim o pássaro serve de metáfora para indicar a excelência na tecelagem.



Tecelã kaxinawa (fotografia de Els Lagrou, 1995)

O líder de canto masculino é igualmente chamado de *txana ibu*, 'dono dos japins'. O japim, além de ser um pássaro tecelão, é também aquele que imita o maior número de cantos de outros pássaros e animais. Mulheres aprendem cantos que as ajudam a aprender a tecer com desenho, assim como a desenvolver outras atividades produtivas da vida em comunidade, enquanto homens aprendem cantos ligados a sua esfera específica de produtividade. A capacidade mimética musical, procurada e emulada pelos cantores da aldeia, que absorvem as qualidades desse pássaro no rito de consagração do novo líder de canto⁷, importa antes por causa do seu valor 'produtivo', do que 'representativo'. O canto masculino torna possível a caça: ao imitar o canto dos animais, o caçador os chama para perto de si, os seduz para poder capturá-los. O canto feminino torna presente ao ritual as entidades donas das substâncias utilizadas para 'refazer' o corpo da criança, indo do milho e da água utilizados para produzir a caiçuma às plantas medicinais e tintas utilizadas na sua decoração.

Tecer e cantar são duas atividades produtivas, constitutivas do cotidiano kaxinawa, cuja estética consiste em uma arte de produzir a vida de modo próprio, *kuin*, ao modo dos Kaxinawa. O japim seria o modelo de artista a emular pelos humanos, pois além das capacidades de tecelão e cantor, o japim compartilha com os humanos o hábito de viver em comunidade, um conhecimento considerado condição para qualquer outra habilidade.



Agosto Feitosa Kaxinawa, *txana ibu* de Moema, com esposa e netos, ouvindo sua própria gravação (fotografia de Els Lagrou).

Existem também grupos, como os Bororo, grupo de língua Jê do Brasil Central, cuja produção artística não deriva do aperfeiçoamento das capacidades produtivas acessíveis a cada gênero respectivamente. Entre os Bororo a fabricação dos diferentes enfeites plumários, das braçadeiras aos cocares, se organiza de acordo com uma lógica clânica, reservando a utilização de determinados ingredientes (tipos de penas de aves específicas e de determinadas cores) e a

produção de certos objetos a determinados grupos rituais (DORTA, 1986; CAIUBY NOVAES, 2006).



Enfeite cabelo bororo (foto Els Lagrou). Acervo Museu do Índio.

Entre os Kayapó-Gorotire, por outro lado, o direito de uso de certos enfeites é condicionado pelo nome da pessoa. Essa divisão de privilégios e tarefas de acordo com o pertencimento a grupos sociais dentro de uma comunidade, entretanto, não corresponde ao que se entende comumente entre nós por especialização artesanal ou profissional, visto que todos os membros de todos os grupos têm o direito de produzir algum tipo de enfeite ou artefato.



Brinco kayapó-gorotire (fotografia de Els Lagrou). Acervo do Museu do Índio.

O fator considerado responsável pelo êxito de um artefato depende do tipo de arte em questão: pintura corporal, tecelagem, trançado, cerâmica, escultura, produção de máscaras ou arte plumária. Quando predomina a dificuldade técnica, serão prezadas a concentração, habilidade, perfeição formal e disciplina do mestre. Mas quando predomina a expressividade da forma, a fonte de inspiração é quase sempre atribuída a seres não humanos ou divindades que aparecem em sonhos e/ou visões. Dificilmente se responsabilizará a 'criatividade' do artista pela produção de novas formas de expressão. O artista é antes aquele que capta e transmite ao modo de um rádio transistor do que um criador. Prezam-se mais suas capacidades de diálogo, percepção e interação com seres não-humanos, cuja presença se faz sentir na maior parte das obras de aspecto figurativo, do que a capacidade de criação *ex nihilo*, criação do nada. Esta ideia de ser mais receptor, tradutor e transmissor do que criador vale para a música, a performance e a fabricação de imagens visuais e palpáveis. O complexo processo de criação artística e performance do xamã entre os Araweté é descrito por Viveiros de Castro nos seguintes termos:

O xamã é como um rádio', dizem. Com isto querem dizer que ele é um veículo, e que o corpo-sujeito da voz está alhures, que não está dentro do xamã. O xamã não incorpora as divindades e os mortos, ele conta-canta o que vê e ouve: os deuses não estão "dentro de sua carne", nem ocupam o seu

hiro (corpo). Excorporado pelo sonho, o xamã ou seu "ex-corpo" (*hiro pe*) fica na rede, enquanto sua *i~* - aquela que será do céu - sai e viaja. Mas é quando ele volta que o xamã canta. E, quando os deuses descem à terra com ele - que é quem "faz descer" (...) os deuses -, descem em corpo, não em seu corpo... Um xamã encena ou representa os deuses e mortos, ele torna visíveis e audíveis suas ações, mas não os encarna em sentido ontológico (VIVEIROS DE CASTRO, 1986, p. 543).

Tradutora dos mundos dos seres invisíveis, a figura do xamã muitas vezes coincide com a do artista entre os ameríndios. Entre os Araweté, a arte do xamã reside na evocação de imagens mentais através do canto: "Como um todo, os cantos xamanísticos são uma fanopeia - projeção de imagens visuais sobre a mente, para usarmos uma definição de Pound -, evocações vívidas mas elípticas de situações visuais ou sensoriais" (id: 548). Teremos a oportunidade de voltar ao tema da tradução artística de outros mundos, importa notar aqui que esta atividade prevê a possibilidade de diferentes ênfases e processos de transposição: em alguns casos, como no exemplo citado acima, o meio privilegiado de expressão das imagens em movimento é o canto, em outros os seres invisíveis ganham existência material através da fabricação de imagens, 'roupas' e instrumentos.

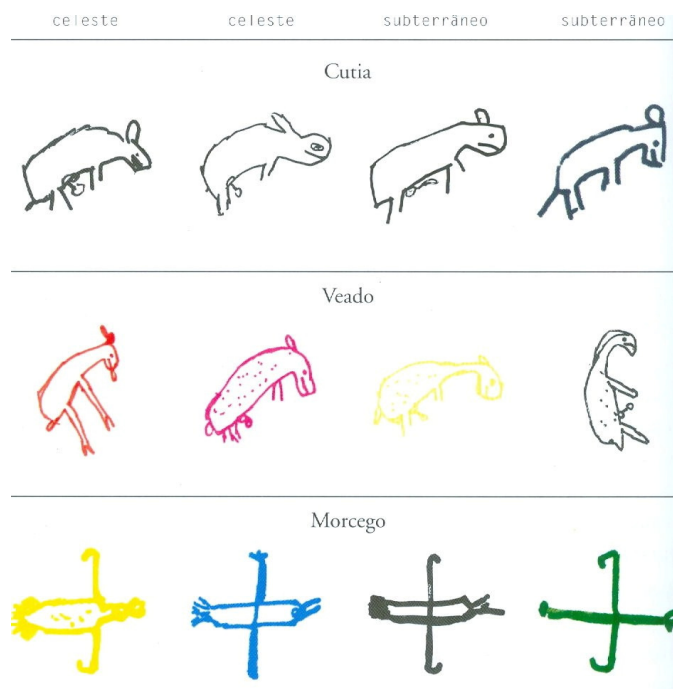
Entre os Wayana, o peso do 'modelo' tem sentido cosmológico. Inovar é perigoso, porque o modo certo de se produzirem corpos e artefatos foi estabelecido pelos demiurgos dos tempos de criação. O conservadorismo estilístico deste grupo de língua karib lembra o dos Wauja (autodenominação dos Waura, grupo arawak, Alto Xingu), produtores de máscaras rituais, no sentido de que ambos acreditam que a relação intrínseca entre o modelo e sua cópia torna a produção artesanal uma empreitada arriscada. No caso wauja o ser parcialmente reproduzido no artefato pode se vingar se a confecção for artisticamente mal feita, enquanto entre os Wayana existe o risco da tradução do ser em artefato ser tão completa que ele ganhe agência e vida próprias (VAN VELTHEM, 2003).



**Cesto wayana com motivo *palapi*, "espécie de andorinha". (fotografia de Els Lagrou).
Acervo do Museu do Índio. Fonte identificação peça, Van Velthem 1995: 248.**

Assim como os Pirahã (GONÇALVES, 2001.), os Wayana se referem à produção artesanal como um "fazer, experimentar": *ukuktop* (VAN VELTHEM, 2009), que tem como modelo a perfeição tecnológica dos deuses criadores ou demiurgos. No caso Pirahã, somente Igagai, o deus criador, saberia criar todas as coisas, enquanto os humanos não fariam outra coisa que tentar imitá-lo através do experimento. É o experimento que produz o evento e assim o mundo é feito de semelhanças que produzem diferenças.

O "experimento" (...) é um conceito importante na forma de os Pirahã apresentarem sua cosmologia. Nada é feito de uma só vez: tudo passa por etapas, testes e experimentações. Faz-se sempre algo pequeno, um modelo em miniatura, e, se der certo, concretiza-se o que se tencionava executar. O "experimento", ao mesmo tempo em que indica o modo de criação, explicita o risco de não dar certo e permite a criação de novas coisas. A quase totalidade das coisas e dos seres do Cosmos é percebida como resultado de atos, de processos: as nuvens são produtos da interferência dos humanos ao usarem fogo; o vento, os raios, a lua, o sol, as estrelas, os animais e os vegetais foram e continuam sendo produzidos pelos seres *abaisi* (deuses) a partir da lógica do "experimento", modo de fabricação que utiliza distintos materiais como areia, terra e vegetais – dos quais são extraídas as tinturas e madeiras -, os quais, misturados, possibilitam a emergência da diferença (GONÇALVES, 2001, p. 33).



Animais de diferentes patamares, desenho pirahã (Marco Antonio Gonçalves, 2001)

A partir de diferentes experimentos que produzem efeitos sempre novos de seres que se parecem, mas nunca são iguais, os Pirahã constroem uma imagética altamente estética, precisa e detalhada dos diferentes corpos de seres que habitam os vários patamares que compõem seu cosmos. A importância do ato e do evento é responsável pelo fato de o mundo nunca estar acabado, estando em constante processo de fabricação e transformação por causa dos atos que produzem efeitos e novos seres. Elemento especialmente marcante desta cosmologia é o fato de serem os acidentes que acontecem com os seres humanos os responsáveis pelo surgimento dos deuses imperfeitos que povoam o cosmos e vivem a lamentar suas imperfeições nos cantos xamanísticos. Se os Pirahã tendem a enfatizar a imperfeição tanto da criação quanto da imitação, entre os Wayana:

Os objetos são (...) compreendidos enquanto cópias dos elementos existentes nos tempos primários porque os substituem, porque tomam o lugar, no presente, daqueles seres e elementos do passado. Assim, a rede de dormir, *état* reproduz/constitui a teia da aranha primordial, um determinado banco *muierê*, encarna o urubu rei, a peneira circular *pomkari* tem exatamente o mesmo aspecto do corpo de uma serpente constritora enrolada. Os objetos, tanto os de uso cotidiano como os empregados em rituais apresentam, portanto, as características formais de seus modelos, seres corporificados (VAN VELTHEM, 2009, p. 213-236).

A ênfase wayana é, portanto, na reprodução fiel de um conhecimento ancestral, tanto no que diz respeito às técnicas de produção de artefatos e pessoas, quanto aos mitos que são compreendidos como pertencentes aos demiurgos e que explicam as afinidades existentes entre determinados artefatos e animais ou seres sobrenaturais. A afinidade entre um artefato, sua forma, a técnica de produção e sua decoração, de um lado, e o ser vivo que lhe serve de modelo, de outro, remete à capacidade agentiva de ambos, artefato e modelo. “Eficácia e utilidade constituem o objetivo primeiro de toda e qualquer criação, uma vez que coisas inúteis não são produzidas” (*Ibidem*).

Como os cantores araweté, os artistas wauja, autores de máscaras, painéis e, também, de desenhos em papel de grande apelo plástico (BARCELOS, 1999). localizam em sonhos sua inspiração para a representação dos *apapaatai*, seres sobrenaturais causadores de doenças e passíveis de serem apaziguados através da promoção de grandes festas em sua homenagem. Neste caso, são fabricadas suas ‘roupas’ encenadas na forma de máscaras de grandes proporções. Os desenhistas wauja são os xamãs ou pajés da aldeia, os que sabem sonhar com estes seres sobrenaturais. Deste modo, os xamãs tornam-se os maiores artistas desta sociedade, pois, ao sonharem com os *apapaatai*, seres invisíveis a olho nu, criam novas imagens destes seres que serão materializadas na forma de máscaras rituais. Esses mesmos seres são visualizados pelo pajé em miniatura dentro do paciente, onde atuam como agentes patogênicos e precisam ser retirados como parte do processo de cura.



Máscaras wauja, apapaatai atujuwa (fotografia de Aristóteles Barcelos Neto).

Desde Kant, o Ocidente tem associado o fenômeno artístico ao 'extraordinário' e ao 'sublime', além de dar grande ênfase à modalidade representativa e figurativa das expressões plásticas. Não é de se estranhar que este 'olhar educado', um olhar marcado por uma cultura visual específica, foi procurar a arte dos outros em lugares que apresentavam características afins aos objetos de arte conhecidos no Ocidente ou descobertos pelos arqueólogos nas 'altas culturas' antigas. Essas culturas, produtoras do que eram consideradas produções artísticas 'mais sofisticadas', eram na sua maior parte marcadas pelo desenvolvimento de aparatos estatais mais ou menos absolutistas como a China, Índia, Mesopotâmia, e, nas Américas, o Império Incaico e Asteca.

Assim, os colecionadores de arte 'primitiva' muitas vezes só reconheciam peças incomuns, 'espetaculares' e de uso não cotidiano como candidatas a serem incluídas nas coleções de arte não ocidental, desconhecendo o fato de a maior parte da produção artística indígena se encontrar no campo da chamada 'arte decorativa' de uso cotidiano (GELL, 1998, p. 73), assim como desconsiderando a realidade da avaliação nativa da qualidade das peças, que nem sempre segue a lógica da valorização do incomum (OVERING, 1996; LAGROU, 1998, 2007).

Por exemplo, o que caracteriza a pintura corporal e facial ritualmente mais eficaz e, portanto, mais apreciada no ritual de passagem de meninos e meninas kaxinawa é o fato de ela ser mal em vez de bem feita: as linhas grossas aplicadas com os dedos ou sabugos de milho, com rapidez e pouca precisão, permitem uma permeabilidade maior da pele à ação ritual quando comparadas com as pinturas delicadas aplicadas com finos palitos enrolados em algodão, pinturas estas que são consideradas bem feitas e esteticamente mais agradáveis e que são usadas pelos adultos nessa e em outras ocasiões. Estas representariam a roupa do cotidiano ou das festas e contrastam com a 'roupagem' liminar dos neófitos por causa de sua menor suscetibilidade a processos de transformação.

A apreciação valorativa não está, assim, necessariamente nos aspectos comumente considerados como padrões estéticos nativos; pode estar condensada, pelo contrário, na sua temporária distorção. A lição metodológica tirada desta constatação é a impossibilidade de isolar a forma do sentido e o sentido da capacidade agentiva; o sentido e efeito de imagens e artefatos mudam conforme o contexto em que estes se inserem. Constatamos a partir deste exemplo que a 'eficácia da arte' reside na capacidade agentiva da forma, das imagens e dos objetos. A forma não precisa ser bela, nem precisa representar uma realidade além dela mesma, ela age

sobre o mundo à sua maneira e surte efeitos. Deste modo, ela ajuda a fabricar o mundo no qual vivemos.



Menino com “desenho grosso” (*huku kene*) ou “desenho mal feito” (*tubo kene*) de uso ritual, motivo *nawan kene*, desenho de estrangeiro/inimigo (fotografia de Els Lagrou)



Menina sendo pintada com *kene kuin*, no estilo *pua kene* (desenho cruzado) com motivo *nawan kene* (fotografia de Els Lagrou).

Esta nova ênfase na agência de imagens e artefatos e no processo cognitivo de *abdução* de agência e intencionalidade que provocam nas pessoas que com eles interagem expressa a grande influência exercida pelo trabalho póstumo de Alfred Gell, *Art and Agency* (GELL, 1998), que veio coroar um processo de quinze anos de críticas ao modelo representacionista nas ciências humanas e sociais. O deslocamento da atenção do significado para a eficácia do artefato tem um rendimento particularmente interessante no contexto da análise de artefatos e imagens ameríndias porque permite fugir do segundo dos pressupostos que definem a discussão no campo das artes no Ocidente.

Se como afirmamos acima, a própria história de arte no Ocidente se incumbiu de questionar o critério de beleza como definidor do estatuto de obra de arte, o peso do critério interpretativo não diminuiu. Assim, na definição do importante filósofo de arte, Arthur Danto, pode ser considerado arte aquele objeto que foi produzido em diálogo com a história da arte. No caso das artes produzidas fora do contexto metropolitano, este contexto seria substituído, em termos claramente hegelianos, pelo discurso religioso ou cosmológico do lugar (DANTO, 1989, p.18-32). A arte, portanto, para se distinguir do 'mero' artefato de uso cotidiano e utilitário deve ser obra de reflexão, expressando o 'Espírito do seu Tempo' (*Zeitgeist*), ou, no caso, o 'Espírito do seu povo' (*Kulturgeist*).

Reconhecendo que no contexto nativo todos os objetos podem possuir várias funções, inclusive utilitárias, Danto afirma que mesmo assim é preciso e possível distinguir entre 'meros objetos utilitários', os artefatos, e 'objetos especiais', candidatos ao estatuto de obra de arte. Para deixar claro como se pode fazer esta distinção, o autor propõe um exemplo imaginário para o qual procurou inspiração na etnografia africana. Ou seja, em vez de procurar exemplos na etnologia existente, o filósofo produz uma hipótese plausível sobre dois povos de uma mesma região que poderiam existir em termos lógicos. Os dois povos produziram cestos e panelas de barro que em termos formais seriam indistinguíveis para um observador externo.

Um dos povos, o povo cesteiro, teria uma relação privilegiada com seus cestos que seriam considerados como possuindo um significado e poder especial. Segundo os sábios da tribo o próprio mundo é (como) um cesto, tecido de grama, ar e água pela deusa criadora do povo, uma tecelã. As pessoas ao produzirem cestos "estariam imitando a criatividade divina, assim como escultores e pintores imitam Deus na Sua Criatividade, segundo Giorgio Vasari" (Danto, 1989: 23). Para o povo oleiro, as panelas é que são "densas em significados". "Os sábios do povo oleiro dizem que Deus

é oleiro, por ele ter moldado o universo a partir do barro informe, e os oleiros, que são artistas, são agentes inspirados que re-encenam na sua arte o processo primevo através do qual a simples desordem de mera sujeira recebe graça, significado, beleza e até uso” (DANTO, 1989, p. 23-24). Deste modo, “encontrando-se na encruzilhada entre arte, filosofia e religião, as panelas do povo oleiro pertencem ao Espírito Absoluto. Seus cestos, bem tecidos para garantir utilidade duradoura, são insípidos componentes na prosa do mundo” (ibid.). Com o povo cesteiro acontece o contrário. Entre eles são os cestos que ganham em valor, enquanto as panelas são meros objetos utilitários. Vemos neste exemplo que Danto permite que os artefatos tenham utilidade, mas esta utilidade nada tem a ver com o valor e o significado do objeto.

Gell critica de forma contundente a definição interpretativa da arte defendida por Danto (GELL, 2001). O que produziu a reflexão, tanto de Danto quanto de Gell, foi uma exposição onde Suzan Vogel, historiadora de arte e curadora de uma exposição chamada *Art/Artifact* no *Center for African Art* em Nova Iorque, expunha uma rede de caça amarrada dos Zande como se fosse uma obra de arte conceitual. A curadora plantou, desta maneira, uma verdadeira armadilha para o público, que se equivocou totalmente acerca do que viu, sem saber se o exposto era para ser visto como uma obra de arte conceitual ou não. Defendendo a distinção conceitual entre arte e artefato, Danto argumenta que a rede não pode ser uma obra de arte porque ela foi feita meramente para um uso instrumental, não possuindo o poder de invocar um significado mais elevado ou transcendental. Os critérios que justificam a inclusão de certas panelas e cestos no ‘Museu de arte’ e a exclusão de outras panelas e cestos, aparentemente iguais a estas em forma e execução são, segundo Danto, unicamente interpretativos. As panelas do povo oleiro e os cestos do povo tecelão ganhavam estatuto de obra do espírito graças a sua associação com a criatividade divina e apesar da sua utilidade.

Argumentando contra Danto, Gell vai mostrar, a partir da ideia da armadilha (e a rede Zande colocada na exposição é um exemplo singular do tipo de lógica operante nessa ideia), que instrumentalidade e arte não necessariamente precisam ser mutuamente excludentes (*Ibidem.*). Muito pelo contrário, se reforçam uma à outra. Logo, uma armadilha feita especialmente para capturar enguias, por exemplo, poderia representar muito melhor o ancestral dono das enguias, do que sua máscara, visto que não representa somente sua imagem, mas presentifica, antes de mais nada, a ação do ancestral: sua *eficácia* é tanto instrumental, quanto sobrenatural e reside na relação complexa entre intencionalidades diversas interconectadas através do artefato, como

aquelas da enguia, do pescador e do ancestral. Desta maneira, Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação.

Gell sempre se interessou pela 'arte conceitual' e era assíduo visitante das galerias londrinas. Tal envolvimento com o mundo da arte conceitual levou-o a propor uma mudança de perspectiva muito bem-vinda e ao mesmo tempo surpreendente para a antropologia da arte: se no mundo da arte contemporânea a arte não se define mais pelo critério do belo e sim pela lógica do trocadilho ou da armadilha conceitual, pelo complexo entrelaçamento de intencionalidades sociais, por que continuar avaliando a arte de outros povos com critérios que não valem mais no nosso próprio mundo artístico? Por que achar que as máscaras africanas são as peças que mais se aproximam da nossa noção de arte? É neste momento que Gell sugere associar, numa exposição imaginária, obras conceituais ocidentais com armadilhas de povos sem tradição artística institucionalizada. As armadilhas africanas, oceânicas e amazônicas se aproximariam mais da arte conceitual contemporânea do que as máscaras ou esculturas, por causa da complexidade cognitiva envolvida na montagem das armadilhas; por causa da maneira como agem sobre a mente do receptor, sugerindo uma complexa rede de intencionalidades, onde o caçador mostra conhecer bem os hábitos da sua presa através da própria estrutura da armadilha (GELL, 2001).

É exatamente esta distinção entre arte e artefato que a maioria das etnografias sobre a produção de artefatos e artes indígenas vem negando há mais de dez anos: não há distinção entre a beleza produtiva de uma panela feita para cozinhar alimentos, uma criança bem cuidada e decorada e um banco esculpido com esmero. Como afirmam os piaroa (Venezuela), todos estes itens, de pessoas a objetos, são frutos dos pensamentos (*a'kwa*) do seu produtor, além de terem capacidades agentivas próprias: são belos porque funcionam, não porque comunicam, mas porque agem (OVERING, 1991).

Na classificação piaroa, toda criação pela qual um indivíduo é responsável é considerada seu *a'kwa* (pensamento). Portanto, os produtos do trabalho de uma pessoa, o filho do mesmo e uma transformação xamanística, como a transformação do xamã em jaguar ou anaconda, são todos considerados os "pensamentos" desta pessoa. Os produtos do roçado de uma mulher são seu *a'kwa*, assim como a zarabatana feita por um homem é seu *a'kwa*, e um ralador feito por uma mulher é seu *a'kwa* (OVERING, 1986, p. 148-149).

Tintas, pinturas e objetos *agem* sobre a realidade de maneiras muito específicas que precisam ser analisadas em seu contexto. No caso do grafismo na pele dos jovens

kaxinawa, a qualidade das linhas, sua grossura, era o que interessava às pintoras, mais que os nomes dos motivos. O grafismo que cobria os corpos das crianças não servia de sistema de comunicação, a informar por meios visuais sobre o pertencimento desta pessoa a determinadas metades ou seções; visava, pelo contrário a unificar os corpos e cobrir as peles. Sua função era performativa e produtiva, dizia respeito à dinâmica relação entre grafismo e suporte. O desenho cobrindo a pele agia como filtro a deixar penetrar na pele e no corpo os cantos e os banhos medicinais sobre ele aplicados. O desenho abria a pele para uma intervenção ritual e coletiva sobre o corpo da criança, que estava sendo moldado, fabricado, transformado. Como a maioria dos ritos de passagem ameríndios, as intervenções sobre o corpo visam a moldar tanto a pessoa, quanto o corpo do futuro adulto. A reclusão, a dieta, o uso de eméticos e banhos medicinais, os testes de resistência, ou seja, todo um conjunto de intervenções objetiva moldar um corpo forte, um 'corpo pensante', como dizem os Kaxinawa, 'com coração forte' – revelando a simultaneidade dos processos de modelagem física, mental e emocional.

A imagem tem sentido porque funciona e não *apesar* do fato de ter utilidade. A imagem sintetiza os elementos mínimos que caracterizam a forma como o modelo opera e é por esta razão que uma imagem é um índice e não um símbolo ou um ícone do seu modelo. Entre os Wayana, o *tipiti*, prensa de mandioca, é uma cobra constritora, pois constringe como a cobra. No entanto, ele não possui cabeça nem rabo, para não se tornar um ser independente que devora humanos. O *tipiti* é um artefato que compartilha com a cobra a capacidade agentiva de constringir e é isto que se quer fazer com a mandioca (VAN VELTHEM, 2003, p. 130). O *tipiti* wayana evoca, deste modo, a lógica da armadilha de enguia invocada por Gell. O que os artefatos imitam é muito mais a capacidade dos ancestrais ou outros seres de produzirem efeitos no mundo do que sua imagem. Podemos entender, então, por que a separação entre capacidade produtiva e reflexão, proposta por Danto para salvar a noção de arte e protegê-la da contaminação pelo conceito de artefato, não procede no mundo indígena.



Tipiti wayana (fotografia de Els Lagrou). Acervo do Museu do Índio.

Na tradição pictórica ocidental, temos que a cópia tende a ser de natureza diversa do modelo. A pintura na tela é feita de materiais distintos daqueles que conformam o modelo e, na sua confecção, são utilizadas técnicas próprias à pintura, de maneira que as técnicas de produção de um quadro difiram das técnicas de produção, por exemplo, do corpo humano ou então do vaso com flores representados no quadro. Uma escultura de um torso humano também não visa a reconstituir o corpo, sua estrutura, nem seu modo de funcionar; somente pretende invocá-lo, representá-lo. No universo artefactual ameríndio, no entanto, a cópia é muitas vezes considerada como sendo da mesma natureza que o modelo, e tende a ser produzida através das mesmas técnicas que o original. Por essa razão, podemos afirmar que, entre os ameríndios, artefatos são como corpos e corpos são como artefatos. Na medida em que a etnologia começa a dar mais atenção ao mundo artefactual que acompanha a fabricação do corpo ameríndio, a própria noção de corpo pode ser redefinida.

Conclusão

Propusemos, nesse artigo, a exploração das conseqüências teóricas de lançar um olhar etnológico para as artes indígenas. A especificidade deste olhar etnológico reside em não tomar como referência nenhuma definição de arte previamente dada, seja ela estética, interpretativa ou institucional. Visamos a uma espécie de revolução copernicana para a arte, equivalente àquela operada por Pierre Clastres em relação à política. Em *A Sociedade contra o Estado*, Clastres mostra que poderemos entender as estruturas políticas do igualitarismo ameríndio apenas se invertemos a perspectiva através da qual olhamos para as políticas ameríndias. Ao tentar entendê-las a partir de nossa política, centrada na figura do Estado e da coerção, somente poderemos vê-las sob a ótica da falta: sua política (ainda) não é como a nossa. Se, no entanto, invertermos a perspectiva, poderemos ver as nossas sociedades com Estado enquanto

construções históricas particulares e, portanto, passíveis de desaparecer. Ao olhar para nossa própria sociedade tendo as sociedades ameríndias como referência, os critérios de avaliação necessariamente mudam.

O mesmo pode ser feito com a arte. Se olharmos para a arte como um processo de construção de mundos – e não mais como um fenômeno a ser distinguido do artefato, ou como uma esfera do fazer associada ao extraordinário, que, para manter sua aura de sacralidade, precisa ser separada do cotidiano – a relação cognitiva é alterada. Ao inverter figura e fundo, revela-se outra figura, outro fundo. Nada na forma, nem no sentido ou contexto das coisas as predispõe a serem classificadas como arte ou não. Podem ser obras de arte corpos humanos esculpidos pela intervenção ritual, cuja forma é moldada tanto pelo canto, quanto pelo banho medicinal, pela dieta e ainda pela modelagem mais propriamente física (que pode consistir em diferentes técnicas de produção de corpos/pessoas considerados belos/éticos e esteticamente corretos).

Um resultado é que o corpo se torna artefato conceitual e o artefato um quase corpo e que os caminhos seguidos por corpos e artefatos nas sociedades vão se assemelhando cada vez mais. Outro resultado é que funcionalidade e contemplação se tornam inseparáveis, resultando a eficácia estética da capacidade de uma imagem agir sobre e, deste modo, criar e transformar o mundo. Esta possibilidade da coexistência e sobreposição de diferentes mundos que não se excluem mutuamente é a lição a ser aprendida com a arte dos ameríndios.

Referências bibliográficas

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Arte e mito no Alto Xingu*. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia. Com colaboração de Maria Ignês Cruz Mello. Salvador da Bahia: MAE/UFBA, 1999.

_____, *Apapaatai: rituais de máscaras no Alto Xingu*. (Tese de doutorado, PPGAS (Antropologia), USP: São Paulo, 2005). Edusp, São Paulo, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction*. Critique sociale du jugement. Paris: Minuit, 1979.

CAIUBY Novaes, Sylvia. Funerais entre os Bororo. Imagens da refiguração do mundo. In: *Revista de Antropologia*. v.49, n. 1, , p. 283-315. São Paulo: USP, 2006.

CHARBONNIER, George. *Arte, Linguagem, Etnologia*. Entrevistas com Claude Lévi-Strauss. Campinas: Papirus, 1989.

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade Contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DANTO, Arthur. Artifact and Art. Em *Art/Artefact*. New York: The Centre for African Art. p. 18-32; 206-208, 1989.

DICKSTEIN, Ana Gabriela. *Criação em atos, criação em sentidos: projeto Arte/Cidade e seus conceitos em tensão*. Dissertação de Mestrado, PPGSA (Antropologia)/IFCS, UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

DORTA, Sonia Ferraro. Plumária Indígena. In *Suma Etnológica Brasileira*. Ribeiro, Berta (Org.), v. 3, p. 227-236. Petrópolis: Vozes, 1986.

GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, UFRJ, ano VIII, n. 8, p. 174-191, 2001. ("Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps". *Journal of material Culture*. I/I:15-38, 1996).

_____, *Art and Agency*. An Anthropological Theory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

GONÇALVES, Marco Antonio T. *O mundo Inacabado*. Ação e criação em uma Cosmologia Amazônica. Etnografia Pirahã. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

GORDON, César. *Economia selvagem*. Ritual e Mercadoria entre os índios Xikrin-Mebêngokrê. São Paulo: Unesp, 2006.

GUSS, David. *To Weave and Sing*. Art, Symbol and Narrative in the South American Rain Forest. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1989.

INGOLD, Tim (ed.). Aesthetics is a cross-cultural category. In *Key Debates in Anthropology*, pp. 249-293. London: Routledge, 1996.

KINDL, Olívia. L'Art du *nierika* chez les Huichol du p. 225-248. Mexique. Un 'instrument pour voir'. In: *Les cultures à l'oeuvre. Rencontres en Art*. Paris, 2005.

LAGROU, Els. *Caminhos, Duplos e Corpos*: uma abordagem perspectivista da identidade e alteridade entre os Kaxinawa. Tese de doutorado. USP: São Paulo, 1998.

_____. *A Fluidez da forma*: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

_____. A arte do Outro no Surrealismo e hoje. Em *Horizontes antropológicos*. Antropologia e arte. Orgs. Caleb Faria Alves e Leila Amaral, Ano 14, n. 29. Porto Alegre, 2008.

_____. *Arte indígena no Brasil*: agência, alteridade, relação. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

LEVI-STRAUSS, C. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1973.

_____. *Anthropologie Structurale*. Paris: Plon, 1974.

MORPHY, Howard. The Anthropology of Art. In: COMPANION ENCYCLOPEDIA OF ANTHROPOLOGY. London: Routledge, 1997.

OVERING, Joanna. A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cubeo e os Piaroa. *Revista de Antropologia*: 7-34. São Paulo: USP, 1991.

_____. Aesthetics is a cross-cultural category. In *Key Debates in Anthropology*, p. 249-293. London: Routledge, 1996.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1977. (Estudos)

SEVERI, Carlo. Antropologia da arte. In: BONTE, P. & IZARD, M. (eds.) *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, p. 81-85. Paris: PUF, 1992.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity*. A particular history of the senses. New York/London: Routledge, 1993.

VAN VELTHEM, Lucia Hussak. *O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. (Tese de doutorado. PPGAS (Antropologia), São Paulo: USP, 1995). Assírio & Alvim, Museu Nacional de Etnologia, Lisboa, 2003.

_____. Mulheres de cera, argila e arumã: princípios criativos e fabricação material entre os Wayana. *Mana*, v. 15, n. 1, p. 213-236. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté, os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Zahar& Anpocs, 1986.

VOGEL, Susan. 1988. Introduction. In: *Art/Artefact*, p. 11-17. New York: The Center for African Art, 1989.

Como citar este texto

LAGROU, E. Arte ou artefato? Agência e significado nas artes indígenas. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/DebatesII/elslagrou.html> , acesso em: dd/mm/aaaa.

Notas

¹ O argumento deste artigo foi desenvolvido de modo mais completo em livro recém-publicado, chamado *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade, relação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009. O presente texto é uma versão adaptada do primeiro capítulo desta obra.

² GELL, 1998; BOURDIEU, 1979; OVERING, 1991, 1996.

³ Com relação à definição da arte em termos estéticos Gell afirma: "Acredito que o desejo de ver a arte de outras culturas esteticamente nos diz mais sobre nossa própria ideologia e sua veneração quase religiosa de objetos de arte como talismãs estéticos, do que diz sobre estas outras culturas. O projeto de 'estética indígena' é essencialmente equipado para refinar e expandir as sensibilidades estéticas do público de arte ocidental produzindo um contexto cultural no qual artes de outras culturas podem ser incorporadas". (GELL, 1998, p. 3). Severi, por outro lado, considera etnocêntrica a atribuição restritiva do conceito ao mundo ocidental moderno: "O ponto de vista etnocêntrico reserva o termo "arte" somente para a tradição ocidental e nega que as produções plásticas e figurativas das chamadas sociedades primitivas possam refletir uma atitude comparável a do artista europeu" (SEVERI, 1992: 82) e Morphy afirma: "Assim como arte podia ser usada no século dezenove para distanciar 'outros' povos dos Europeus civilizados, ela pode hoje também ser usada como instrumento retórico para incluí-los numa cultura mundial de povos igualmente civilizados." (MORPHY, 1997, p. 648).

⁴ GELL, 1998, p. 13-16. Abdução é um termo derivado da semiótica e refere-se a uma operação cognitiva particular. A abdução é um tipo de inferência, uma hipótese que se formula a partir de uma percepção que comporta certo grau de incerteza. Quando vejo fumaça, posso abduzir a existência de fogo. A fumaça, no entanto pode possuir outras causas. A abdução comporta, portanto, uma área cinza de incerteza, diferentemente da língua falada ou da matemática. A inferência abductiva de Gell parte de um objeto que é interpretado como um índice da agência de alguém. O modo de a arte agir sobre a pessoa se situa, segundo Gell, no campo da experiência intersubjetiva em que uma imagem sempre remete a um artista que a fez com determinadas intenções, ou a alguém que a encomendou ou ainda à pessoa representada na imagem. A obra age na vizinhança de pessoas e será lida como índice da complexa rede de agências à sua volta.

⁵ A inferência abductiva de Gell, ou, em outras palavras, a *abdução* da agência de alguém a partir de um *índice*, refere-se a muitos tipos de processos cognitivos que podem fazer com que o objeto aja sobre a pessoa. Os *índices* são artefatos, objetos, ou obras de arte que estão inseridos numa cadeia interativa que alterna a posição de agente-paciente. O *art nexus*, o nó canônico de relações na vizinhança de objetos de arte, prevê quatro posições: a do *artista*, a do *índice*, a do *protótipo* e a do *recipiente*. Cada um destes pode se encontrar em posição de agente ou paciente. Da combinação destas relações surgem todas as situações possíveis em que coisas mediam relações entre pessoas. A semiótica de Peirce (1977) prevê três tipos de relações entre o signo e o objeto ao qual o signo se reporta: a relação entre o referente e o *símbolo* é da ordem da convenção; assim, a relação entre o símbolo linguístico e o objeto significado é totalmente arbitrária. A relação entre o referente e o *ícone* supõe alguma relação de semelhança; já a relação entre o objeto e seu *índice* é uma relação de contiguidade em que o *índice* participa da natureza do objeto ao qual se refere. Gell decide na sua

abordagem agentiva eliminar os dois outros termos do sistema, o ícone e o símbolo, para ficar somente com o índice O que o autor quer enfatizar é que na perspectiva pragmática e interacionista do seu modelo, não é preciso distinguir índice de ícone. Todo ícone já é na verdade um índice. Tendo em vista que a imagem age sobre a pessoa, ela partilha das qualidades daquilo de que é imagem. Aqui, Gell segue Taussig em *Mimesis and Alterity* (1993), que mostra como o envolvimento sensorial com o percebido estabelece um contato entre o percepto e aquele que percebe, uma copresença, por esta razão ver e tocar são experiências muito próximas.

⁶ Uma polêmica surgida em torno de uma das instalações do Arte-Cidade em São Paulo (1994-2002) ajuda a esclarecer a questão. O artista estrangeiro Acconci construiu um confortável abrigo para os moradores de rua. Quando a exposição terminou, a prefeitura retirou o abrigo do local sob intensos protestos dos moradores e simpatizantes (DICKSTEIN, 2006, p. 127). Caso tivesse sido permitido à obra efetivar de forma permanente sua utilidade para os moradores, ela deixaria de ser obra de arte e se tornaria projeto urbanístico.

⁷ Ao chegar ao fim de um longo processo de aprendizado, o aspirante ao *status* de dono de canto captura um japim, come seu miolo cru e leva o crânio com o bico para a aldeia. Ao chegar na aldeia, o mestre pega o bico do pássaro e o molha com pimenta malagueta, depois toca repetidamente a língua de seu discípulo com o bico. Enquanto procede deste modo, o líder canta para seu discípulo cuja língua saliva abundantemente. O mestre e o japim fortalecem a saliva e a voz do novo líder de canto, transferindo para este seu próprio conhecimento e memória.