

GELL, ALFRED. *ART AND AGENCY: AN ANTHROPOLOGICAL THEORY*. OXFORD: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1998. 271 P. IL.

ARISTÓTELES BARCELOS NETO\*

Deve-se ao antropólogo britânico Alfred Gell um dos mais importantes impulsos teóricos para o estudo da arte nas últimas décadas. Gell, que fez trabalhos de campo na Nova Guiné e na Índia, realiza, com impressionante erudição, a tarefa de construir e, ao mesmo tempo, aplicar um modelo teórico inovador aos objetos de arte. Essa tarefa reveste-se ainda do duplo objetivo de estabelecer uma antropologia da arte “livre” dos vieses da estética, da filosofia, da história da arte e da sociologia da arte, e de demonstrar que objetos como estatuetas, pinturas, entalhes, ornamentação corporal, etc. são tão valiosos para uma teoria antropológica quanto regras de aliança e descendência, por exemplo.

A definição de arte tem sido um problema de ordem epistemológica que dificilmente satisfaz a todos. Gell não se sente obrigado a definir a arte *a priori*, como fizeram muitos antropólogos, de modo a satisfazer estetas, filósofos e historiadores da arte. A definição de arte usada por Gell é, como ele mesmo explica, *teórica*, e não estética ou semiótica: “... a teoria é presumida sobre a idéia de que

a natureza do objeto de arte é uma função da matriz sócio-relacional na qual ele está embutido. O objeto de arte não tem uma natureza ‘intrínseca’, independente do contexto relacional” (p. 7).

O autor argumenta que as obras de arte deixaram de ser objeto de especial interesse teórico da antropologia há sete décadas - as duas últimas grandes obras dedicadas ao tema, *Die Marquesaner und ihre Kunst* de Karl von den Steinen e *Primitive Art* de Franz Boas, datam, respectivamente, de 1925 e 1927 - e que outros objetos, tais como parentesco, economia de subsistência, gênero, religião, etc., acabaram tendo preponderância no desenvolvimento da disciplina. O projeto de Gell é reabilitar a arte como objeto *standard* usando os materiais teóricos já produzidos pela própria antropologia, e não como seus predecessores ou contemporâneos, que adaptaram, em geral sem sucesso, teorias da linguagem e da estética para um tipo de objeto que em nada se adequa a elementos descritivos como fonema, morfema, frase, gramática, belo etc.

Gell anunciara, em um trabalho anterior - “The technology of enchantment and the enchantment of technology”<sup>1</sup> - que uma

\* Bacharel em Museologia pela UFBA e mestre em Antropologia Social pela UFSC. É doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, onde desenvolve pesquisa sobre arte, ritual e cosmologia dos Wauja do Alto Xingu.

1 Publicado In: Coote Shelton (orgs.). *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 1992. pp. 40-67.

antropologia da arte só se sustentaria na medida em que a preocupação com a *Estética* fosse deixada de lado. Para explicar esse ponto de vista, o autor toma como exemplo o ateísmo metodológico da sociologia da religião e propõe que uma antropologia da arte deve praticar, em correspondência, um *filistinismo metodológico*, i.e., nas palavras do autor, “a antropologia da arte não pode ser o estudo dos princípios estéticos desta ou daquela cultura, mas a mobilização de princípios estéticos no curso da interação social (...) No que diz respeito a uma possível teoria antropológica da ‘estética’, tal teoria deveria tentar explicar porque agentes sociais, em situações particularizadas, produzem as respostas que dão a obras de artes igualmente particularizadas” (p. 4).

Segundo Gell, a arte é a religião da cultura ocidental desde o século XIX. Pouco importa se a origem cultural das obras é Ashanti, Walbiri, Zuñi ou se é um Brancusi, o fato é que elas, no interior de museus e galerias - as instituições-templo -, tornaram-se objetos de culto; nem mesmo intelectuais de classe média, como os antropólogos, estão livres do sentido (quase) dogmático que tal culto assume no Ocidente. No nosso meio, dizer que não gosta de arte é de fato uma heresia. O que Gell defende não é a supressão desse culto, e sim um *ateísmo estético* como um método antropológico para o estudo da arte, o qual permita que os antropólogos não transfiram as concepções estéticas de sua cultura para aquelas que eles estudam.

A teoria antropológica da arte elaborada por Gell é uma teoria das relações sociais que toma as obras de arte como agentes do mesmo modo que indivíduos humanos são tomados, por exemplo, nos estudos de

economia política ou parentesco. Para viabilizar sua proposta, o autor criou um esquema constituído por quatro entidades relacionais que se interagem como agentes ou pacientes a depender do contexto. São elas: *index* (a entidade material que motiva inferências abduativas, interpretações cognitivas, etc., ou seja, o que comumente chamamos de arte), *artist* (a quem é atribuída à responsabilidade causal pela existência e pelas características do *index*), *recipient* (aquele em relação ao qual os *indexes* são considerados exercer agência, ou que exerce agência através dos *indexes*), *prototype* (a entidade tomada para ser representada no *index*).

O conceito de agência que Gell emprega é relacional e dependente do contexto, e não classificatório ou categórico. Um aspecto importante na construção da sua teoria é a recusa do uso da noção de significado simbólico em detrimento da ênfase sobre a *agência, intenção, causalidade, resultado e transformação*. Gell defende que uma abordagem centrada na agência é “muito mais antropológica do que uma alternativa semiótica porque aquela está preocupada com a mediação prática dos objetos de arte no processo social, ao contrário da interpretação dos objetos ‘como se’ eles fossem textos” (p. 6).

Dentre as dezenas de exemplos de agência artística analisados por Gell, um dos mais interessantes diz respeito ao ataque à tela *Rokeby Venus* de Velázquez. Em 1914, na Galeria Nacional de Londres, uma certa Mary Richardson produziu pelo menos seis grandes cortes com golpes de faca na *Rokeby Venus*. Ao fazer isso, ela, assumiu a posição de *artist* no esquema analítico, pois sua ação imputou características ao *index*. Richardson

declarou que “tentou destruir o retrato da mais bela mulher na história da mitologia como um protesto contra o governo (e aqui entra a noção de intencionalidade que Gell considera indispensável para o estudo da arte) pela destruição (moral) da Sr<sup>a</sup> Pankhurst, a mais bela personagem da história moderna” (p. 64).

A Sr<sup>a</sup> Pankhurst, militante feminista encarcerada pelo governo britânico, tornou-se assim o *prototype* ‘agente’ da *Rokeby Venus* “retalhada”. Nesse caso, o sofrimento do *index* conota o sofrimento do *prototype*, a própria Sr<sup>a</sup> Pankhurst. Através desse exemplo, Gell demonstra como seu esquema é capaz de descrever estruturas agências complexas, envolvendo múltiplos *prototypes*, *artists*, *indexes* e *recipients*.

O livro é dividido em nove capítulos que evoluem da apresentação de seus pressupostos e da demonstração muitas vezes comparativa, através dos mais variados exemplos históricos e etnográficos - todos, aliás, criteriosamente ilustrados -, das interações entre as agências artísticas para uma sofisticada discussão sobre as teorias do estilo, da magia, da idolatria, da feitiçaria e da “pessoa distribuída”, esta última, sem dúvida, uma das contribuições mais originais do livro. Trata-se de uma adaptação das idéias de *fractal person*, proposta por Roy Wagner ao material melanésio, e de *partible person*, desenvolvida por Marilyn Strathern em *The Gender of the Gift* a partir da noção de “*dividual*”, com a qual Mckim Marriott contrastou a noção de pessoa na Índia àquela de indivíduo no Ocidente.

No oitavo capítulo, *Style and Culture*, Gell aborda um assunto que tem produzido repetidos equívocos entre antropólogos,

arqueólogos, estetas e historiadores da arte: a definição de estilo e sua complexa (ou confusa) relação com a cultura. O autor defende a posição de que é um “erro imaginar que a ‘cultura’, em um sentido geral, é responsável pelo estilo visual dos artefatos. A cultura pode ditar a prática e o significado simbólico dos artefatos (...), mas o único fator que governa a aparência visual dos artefatos é a sua relação com outros artefatos do mesmo estilo. O estilo visual é um domínio autônomo no sentido em que só pode ser definido nos termos das relações entre artefatos e outros artefatos” (p. 216). Para Gell, a relação estilo-cultura não pode ser estabelecida através de uma relação direta entre as propriedades estilísticas das obras de arte e as propriedades dos sistemas socioculturais, como, por exemplo, a associação da simetria na arte maori com a guerra ou a troca competitiva recíproca (p. 160).

A preocupação com a simetria só faz sentido no interior do estilo, ou seja, em associação a outros aspectos formais - ritmo, hierarquizações e combinações motivicas. A defesa de seu argumento é feita a partir de uma minuciosa e extensa análise formal das transformações gráficas e plásticas na tatuagem marquesana, análise que permite a Gell definir um “axis de coerência” do estilo marquesano. Nesse caso específico, o “axis” corresponde ao princípio da “diferença mínima” (princípio estrutural em que as formas adquiridas pelos motivos e figuras envolvem a mínima modificação dos motivos adjacentes). Gell esclarece que esse princípio não pode ser detectado em um artefato isolado, mas apenas no conjunto das relações entre todos os artefatos marquesanos.

A partir desse ponto, o autor considera ter atingido o nível de abstração necessário para uma interpretação cultural do estilo. O princípio da “diferença mínima” está ligado à enorme preocupação marquesana com a “diferença social” em um contexto político hierárquico no qual a diferença era difícil de ser mantida (p. 219). Isso teria se processado historicamente através de “minúsculas variações” dos motivos enquanto uma resposta contra fusões uniformes na sociedade marquesana: a tatuagem era a arte (o meio) da diferenciação e hierarquização. O que há de especial nessa interpretação é que Gell a atinge através de uma análise profunda e cuidadosa do estilo, sem se voltar para as categorias políticas propriamente ditas da sociedade marquesana. Ao fim, o esforço teórico e metodológico de Gell recupera e dá um novo impulso à antiga contribuição que Lévi-Strauss ofereceu a partir do estudo comparativo da representação desdobrada nas artes da América do Sul e do Norte e da China.

Mas Gell não pára por aí. A questão da “distribuição” do *index* (e do *agent*) é retomada e continuada no capítulo seguinte, *The Extended Mind*, no qual o autor desenvolve uma longa argumentação conclusiva em torno da “isomorfia estrutural entre os processos cognitivos, e as estruturas espaço-temporais dos objetos distribuídos no domínio artefactual” (p. 222). A passagem do artefactual ao mental é teoricamente explicada através da idéia de que a pessoa pode ser entendida como a soma de todos os *indexes* que ela produziu ao longo de sua vida; esses *indexes* estendem e distribuem temporal e espacialmente a existência (e agência) da pessoa.

Assim, as máscaras *Malangan* da Nova Irlanda, o *Kula* de Gawa, a *oeuvre* de Marcel Duchamp e a Casa Comunal maori - os exemplos escolhidos por Gell - são formas (no sentido físico concreto) que a pessoa (como entidade coletiva ou individual) adquire; em outras palavras: essas formas são pessoas objetificadas que assumem plena autonomia nos mais diversos processos sociais. É curioso que Gell não utilize um único exemplo amazônico para elaborar sua teoria. Penso que, se o tivesse feito, certamente não precisaria usar exemplos que ele próprio considera polêmicos, como os que ele lança mão ao longo do capítulo sobre a teoria da pessoa distribuída. Aliás, os modos amazônicos de pensar e fazer arte anunciam a própria teoria de Gell, na medida em que, para a maior parte da Amazônia indígena, a arte assume o status pleno de sujeito, chegando, em muitos casos, a ser agente de si própria, o que coloca os conceitos ocidentais de representação em uma posição muito frágil.

Identifico em *Art and Agency* uma série de pistas bastante sistemáticas para o estudo das artes na Amazônia, especialmente nos capítulos *The Distributed Person*, para a análise dos animais como arte e da *distribuição* dos seres “sobrenaturais” através da cultura material, *The Critique of the Index* e *Style and Culture*, para a análise dos sistemas gráficos da Amazônia e Brasil central, os quais foram estudados em profundidade apenas entre os Kayapó, por Lux Vidal, os Kadiweu, por Lévi-Strauss, os Shipibo-Conibo, por Peter Roe e os Tukano, por Reichel-Dolmatoff. Como os principais exemplos empíricos

de *Art and Agency* são provenientes da Polinésia, Melanésia e Índia tem-se aí uma contribuição excepcional para avanços

comparativos entre as artes das terras baixas da América do Sul e das regiões supra referidas.