

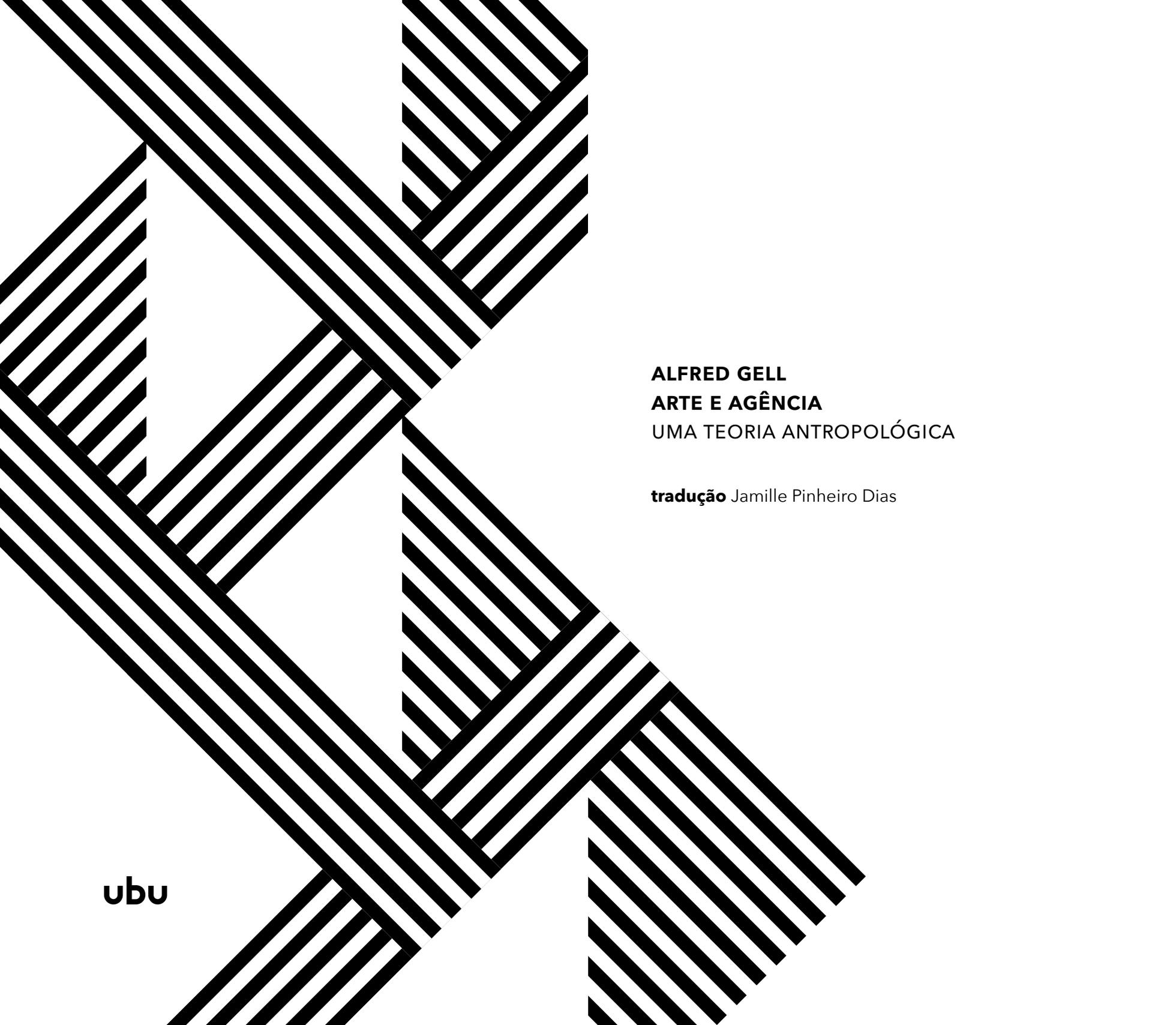
**COLEÇÃO ARGONAUTAS**

*Arte e agência* é um dos mais importantes estudos de antropologia da arte, dedicado a fenômenos tão diversos quanto obras de Marcel Duchamp, pinturas acadêmicas e tatuagens de nativos do Pacífico. Nesta obra póstuma, disponível em português vinte anos após a publicação original, Alfred Gell diferencia sua teoria de abordagens influenciadas pela sociologia, pela semiologia, pela história e pela teoria da arte. Para Gell, é a capacidade de ativar relações entre pessoas, muitas vezes marcadas por posições assimétricas, que confere o estatuto artístico a fenômenos aparentemente tão díspares. Ao analisar o processo de fabricação da arte, Gell descarta uma definição por alguma essência latente ou por julgamento de gosto.

Afastando-se, também, de explicações cognitivistas dedicadas a explicar a influência de imagens sobre a mente, Gell não apela à interpretação simbólica e produz uma teoria que explicita as distintas maneiras pelas quais índices capturam pessoas e se transformam em elementos decisivos de processos sociais. Em muitos dos casos estudados, a agência criadora não é atribuída a um humano, mas a uma divindade, a um espírito ou a uma árvore. A abordagem de *Arte e agência* lida com configurações de mundo e noções de pessoa para as quais o humano não se define à maneira moderna, o que necessariamente conduz a diversas dinâmicas sociais e produções de conhecimento.

Assim, a noção de índice artístico, que suplanta aquela mais carregada, de obra, deve ser elástica o suficiente para evidenciar toda uma série de relações entre agentes ou artistas, protótipos e destinatários. Como pensar sobre essas redes de relação envolvidas em pedras utilizadas em cultos religiosos, como os *otás* de Exu? Em que se diferenciam daquelas movimentadas por uma pintura de Goya? Como lidar com a distribuição da agência artística para além dos limites de atuação do indivíduo? Como imagens cativam pessoas, a ponto de que sejam consideradas animadas?

Essas são algumas das questões que produzem os desafios deste livro. Sua problematização da arte vai além de divisões que costumam colocar produções estéticas não ocidentais em posição de inferioridade. Seus conceitos e métodos comparativos singulares são de importância central para leitores das mais diversas áreas, interessados em compreender as variações das formas de mediação criativa e material que chamamos de artísticas.



**ALFRED GELL**  
**ARTE E AGÊNCIA**  
UMA TEORIA ANTROPOLÓGICA

**tradução** Jámille Pinheiro Dias

**ubu**

9	Prefácio
19	Agradecimentos
	CAPÍTULO 1
23	<b>A definição do problema: a necessidade de uma antropologia da arte</b>
	CAPÍTULO 2
39	<b>A teoria do nexo da arte</b>
	CAPÍTULO 3
61	<b>O nexo da arte e o índice</b>
	CAPÍTULO 4
93	<b>A involução do índice no nexo da arte</b>
	CAPÍTULO 5
113	<b>A constituição do índice</b>
	CAPÍTULO 6
123	<b>A crítica do índice</b>
	CAPÍTULO 7
155	<b>A pessoa distribuída</b>
	CAPÍTULO 8
235	<b>Estilo e cultura</b>
	CAPÍTULO 9
321	<b>Conclusão: a extensão da mente</b>
373	Bibliografia
381	Lista de figuras
385	Índice remissivo
393	Sobre o autor

## PREFÁCIO

Alfred Gell, morto em janeiro de 1997, foi amplamente considerado um dos mais brilhantes antropólogos sociais da sua geração. Com uma escrita e um pensamento analíticos rigorosos, ainda que com frequência lúdicos e provocadores, ele se engajou com desenvoltura nos mais diversos assuntos da teoria social e nos elementos mais intrincados de rituais, práticas e artefatos. Essa capacidade é ilustrada neste livro, que talvez seja a mais radical revisão da antropologia da arte desde seu surgimento como campo de investigação. O livro certamente combina uma boa dose de modelos abstratos com discussões extremamente reveladoras de objetos e estilos de arte em particular.

Este livro, mesmo tendo sido escrito de maneira lúcida e direta, não é de compreensão necessariamente fácil. É preciso reconhecer que, se o autor tivesse vivido por mais tempo, certamente teria aprofundado seu trabalho – ele deixou notas para revisões que não teve tempo de realizar. O que temos é o esboço de um livro completo, cuja maior parte foi escrita ao longo de apenas um mês; não se trata de uma versão aperfeiçoada. Convém acrescentar, porém, que os ensaios e livros de Gell, na maior parte das vezes, chegaram até nós bem acabados; seu ritmo de escrita era bastante intenso, ainda que preferisse colocar as ideias no papel quando já as considerava claramente elaboradas, do começo ao fim. Assim, pode-se dizer que o livro se aproxima da forma final pretendida, mas lhe falta polimento, e decerto há nele passagens decisivas que teriam sido escritas de maneira mais moderada, ideias que teriam sido acrescentadas ou elaboradas e seções que teriam sido mais bem integradas ao todo se Gell tivesse tido oportunidade.

O que falta à obra, em particular, é um prefácio ou uma introdução apropriada que possibilite antever seu argumento global. Embora eu hesite em resumir o livro de outro estudioso e duvide da minha capacidade de fazer jus às várias dimensões de um argumento complexo e sofisticado, acredito que é isso o que este prefácio deveria tentar fazer para tornar os argumentos que vêm a seguir mais acessíveis, particularmente para os leitores que não têm familiaridade com outros trabalhos de Gell. O livro é baseado em uma série de ensaios, e antropólogos que leram “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology” (1992b), “Vogel’s Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps” (1996) ou o estudo de Gell sobre a tatuagem polinésia, *Wrapping in Images* (1993), poderão antecipar os caminhos tomados por ele.

O ensaio “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”, em particular, possibilita antever alguns dos principais argumentos em questão. Nesse artigo, Gell afirma, de forma provocadora, que a antropologia da arte não havia chegado praticamente a lugar nenhum até aquele momento porque não tinha conseguido se dissociar de projetos de apreciação estética, que estão para a arte assim como a teologia está para a religião. Ele argumenta que se a disciplina, em vez disso, preferisse adotar uma posição análoga à da sociologia da religião, ela precisaria de um filistinismo metodológico equivalente ao ateísmo metodológico da sociologia, e, para isso, repudiar o “culto à arte” que os antropólogos, como intelectuais cultos de classe média, geralmente subscrevem. Isso não implicaria, no entanto, defender uma análise sociológica desmistificadora que aponte para o papel da arte na manutenção das culturas de classes ou na legitimação de ideologias dominantes: Gell sugeriu que esse tipo de abordagem não se ocupa dos objetos de arte em si, considerando sua especificidade e eficácia. Particularmente, ele não se interessava muito por questões suscitadas pelas instituições do mundo da arte, acreditando, em vez disso, que a antropologia da arte deveria abordar o funcionamento da arte em geral.

Ele propôs que era possível abordar problemas de eficácia do objeto de arte, sem sucumbir ao fascínio e à aura desses objetos, considerando a arte uma forma específica de tecnologia, e pensando nos objetos da arte como dispositivos que “contribuem para assegurar o consentimento dos indivíduos dentro da rede

de intencionalidades na qual eles estão envolvidos” (1992b: 43). Por exemplo, as formas fascinantes e maravilhosamente intrincadas dos quadros das proas das canoas trobriandesas (da região de Massim, na Papua Nova Guiné) travam uma espécie de guerra psicológica em uma situação de troca competitiva. Esses quadros confrontam os grupos que acompanham os parceiros de troca, fazendo com que eles se deslumbrem, sejam seduzidos, fiquem confusos e entreguem as preciosidades que têm consigo – as conchas *kula*, famosas na antropologia – por menos do que elas valem. Essa alegação, no entanto, não é redutora: não se sugere aqui que o objeto faz ou faria isso *por si só*, independentemente de um campo de expectativas e entendimentos, que, nesse caso, revestem o artefato com capacidades mágicas conhecidas por terem participado de sua composição. A tecnologia é encantadora porque ela é encantada, porque ela é o resultado de um processo de um virtuosismo que mal se deixa compreender e que exemplifica um ideal de eficácia mágica que as pessoas têm dificuldades de perceber em outros domínios.

Havia uma pequena inconsistência no artigo de 1992, uma vez que parecia supor que a antropologia da arte continuava sendo o estudo da arte “primitiva” (Gell recusava o termo eufemístico “não ocidental”, por considerar que ele incluía a alta arte oriental e outras tradições, que claramente possuíam um lugar social diferente daquele das formas canônicas de arte tribal). No entanto, os exemplos que ele utilizou ao chamar a atenção para o “efeito halo da dificuldade técnica” e outros aspectos dos objetos de arte incluíram telas do ilusionista americano John Frederick Peto, além de Picasso. A sugestão de que Gell pode na verdade ter elaborado uma teoria do funcionamento de todas as formas de arte, e não apenas daquelas supostamente características de populações específicas, é uma premissa do livro que ora se apresenta.

Os primeiros capítulos consistem em uma elaboração radical dos argumentos do ensaio de 1992. Gell começa se rendendo à conveniência, em termos culturais e políticos mais amplos, do reconhecimento do caráter distintivo dos sistemas estéticos não ocidentais. Afirma, no entanto, que isso não pode constituir uma teoria “antropológica”, por considerar que as teorias antropológicas se preocupam basicamente com as relações sociais durante o período coberto pela vida das pessoas. Como reconhece Gell, essa

abordagem que se dedica ao estabelecimento de definições pode ser controversa, mas não há dúvida de que proporciona um ponto de partida produtivo para a investigação em questão. Há dois argumentos relacionados a favor de um distanciamento da estética “transcultural”. O primeiro diz respeito ao fato de muitas peças canônicas de arte tribal claramente não terem sido produzidas para suscitar uma apreciação “estética” no sentido convencional – como os escudos asmat do sudoeste da Nova Guiné, que tinham, pelo contrário, um papel a desempenhar na guerra psicológica mortal da caça de cabeças, tão fundamental na socialidade asmat antes da pacificação. O segundo argumento é uma rejeição categórica das analogias linguísticas que foram mobilizadas por tantas teorias semióticas e simbólicas da arte. Reside provavelmente aí o sentido mais radical deste livro. Para muitos estudiosos – e, de fato, em grande parte do pensamento sobre a arte característico do senso comum – a ideia de que a arte é uma questão de significado e comunicação é algo axiomático. Este livro, em vez disso, sugere que a arte consiste no *fazer*.

O “fazer” é teorizado como agência, como um processo que envolve índices e efeitos; a antropologia da arte é construída como uma teoria da agência, ou da mediação da agência por índices, compreendidos simplesmente como entidades materiais que motivam inferências, respostas ou interpretações. Os protótipos são as coisas que os índices podem representar, como uma pessoa em um retrato – apesar de as coisas poderem ser “representadas” de maneira não mimética e não visual. Os destinatários (*recipients*) são aqueles sobre os quais os índices exercem efeito, ou que podem eles mesmos, em alguns casos, ser efetivos via índice (o retrato de uma propriedade rural encomendado pelo seu proprietário pode ser um veículo da agência autocelebrativa do destinatário, mais do que da agência autocelebrativa do artista). Os artistas são aqueles considerados, por meio de uma relação imediata e causal, responsáveis pela existência e pelas características do índice, mas, como acabamos de observar, eles podem ser veículos da agência de outros, e não os agentes criativos autossustentados das ideias ocidentais do senso comum e da teoria do mundo da arte. Nesse contexto, é importante observar que, apesar das diferenças notáveis entre o estilo e a orientação deste livro e o desconstrucionismo melanesista de Marilyn Strathern (1988; ver também

Wagner 1992), poderíamos considerar que Gell abraça plenamente a noção stratherniana de pessoa “partível” ou “distribuída”. Conforme explicita o autor, derivam também desse conceito as maneiras pelas quais as ações e seus efeitos se mostram não expressões da vontade individual, mas resultados de práticas mediadas nas quais agentes e pacientes estão implicados de formas complexas. Por um lado, a agência do artista raramente é autossuficiente; por outro, o índice não é simplesmente um “produto” ou ponto final de uma ação, mas uma extensão distribuída de um agente. O caso assustador de um dos soldados de Pol Pot, que distribui elementos da sua própria eficácia sob a forma de minas terrestres, é um dos muitos exemplos inesperados, mas pertinentes, que possibilitam expor esses termos com mais concretude, algo que de outro modo nos pareceria abstrato e bastante difícil de abordar.

A teoria é exemplificada de modo mais sistemático nos capítulos 6 e 7, que tratam de formas de arte “decorativa” e “representativa”, respectivamente. O primeiro discute motivos apotropaicos, desenhos complexos cujo propósito é afastar espíritos perigosos; com exemplos como o escudo asmat, esses motivos talvez manifestem de maneira mais evidente uma das teses mais amplas do livro – a saber, que objetos de arte atuam como mediadores de uma tecnologia para alcançar determinados fins; em particular, o de enredar pacientes em relações e intencionalidades que os agentes buscam ou prescrevem. Antes que se suponha que essa é uma abordagem redutora da arte, que trata os objetos basicamente como veículos de estratégias, é importante enfatizar que a complexidade formal e mesmo o virtuosismo técnico expostos nas obras de arte não são algo fortuito nesse argumento; eles constituem, pelo contrário, algo absolutamente central para ele. É crucial para a teoria, na verdade, o fato de que os índices apresentam um “certo caráter cognitivamente indecifrável”, de que eles provocam e frustram o observador, incapaz de reconhecer ao mesmo tempo “todos e partes, continuidade e descontinuidade, sincronia e sucessão”. Mesmo que este livro não faça teorizações sistemáticas acerca da cognição, é evidente que aqui e em outros textos há observações cognitivas que inspiram o argumento de Gell de modo significativo, algo que hoje é pouco comum na antropologia.

O longo capítulo 8 percorre temas como idolatria, feitiçaria, ritual e personitude, apresentando incidentalmente o modo como

Gell compreende uma extraordinária série de materiais de referência do sul da Ásia e da Polinésia, sem perder a coerência em relação às seções anteriores. Os ídolos têm de fato uma importância especial para o livro, já que representam um agente ou um paciente (no caso da feitiçaria), pessoas ou divindades, de formas claras e poderosas. Eles são índices que podem ser animados de vários modos, que tornam possíveis transações relacionadas a efeitos legais, fertilidade, condições auspiciosas e afins. As formas particulares de agência e intenção em questão aqui, assim como o processo de consagração, são exploradas em detalhe. A grande questão é o fato de que a agência tem múltiplas implicações nos objetos, “uma transição inseparável” entre eles e os agentes humanos. Uma vez apreciados como índices de agência, os objetos icônicos, em particular, podem ocupar posições nas redes da agência social humana que são quase equivalentes às posições dos próprios seres humanos.

Até esse momento, a teorização e a exemplificação de Gell se concentraram no funcionamento de objetos ou índices particulares em ações particulares, em processos específicos e não em repertórios integrais de obras de arte. Ele conclui o capítulo 7 reconhecendo que existem muitos aspectos em que as obras de arte não se apresentam como entidades singulares, mas sim como conjuntos. O restante do livro parece se afastar consideravelmente do paradigma do agente e do índice, que havia recebido atenção sistemática até ali. Ele aborda a questão das relações familiares entre obras de arte e parece retornar a um terreno convencional ao tratar do conceito de estilo. Ainda assim, essa discussão, que se dá por meio de uma rica análise formal do corpus extraordinário de arte das ilhas Marquesas, documentado pelo etnólogo alemão Karl von den Steinen, configura-se de maneira coerente em relação ao que foi dito antes.

Gell, mais uma vez, se preocupa em evitar modelos linguísticos como “uma gramática do estilo” e, em vez disso, procura identificar eixos de coerência por meio de uma análise estritamente formal de relações geradoras entre motivos. A maior parte do capítulo 8 consiste em uma rica análise visual dessas relações. A ideia de que as imagens de Jano (que tanto aparecem na arte oceânica) funcionavam como índice de invulnerabilidade já tinha aparecido em *Wrapping in Images*; não se tratava simplesmente de a figura con-

seguir enxergar em todas as direções, mas de o próprio rosto ser uma expressão de poder e, em forma de escultura, ser canonicamente o rosto de uma divindade, e não de um ser humano. Segundo uma das afirmações centrais de *Wrapping in Images*, a tatuagem da Polinésia oriental era uma tecnologia que tornava o corpo mais forte, e, nas sociedades extremamente competitivas, instáveis e violentas das ilhas Marquesas, não à toa as tatuagens implicavam a multiplicação dos rostos do corpo. Esses temas são altamente relevantes na discussão das formas marquesanas proposta por Gell, como as bordunas u'u, descritas aqui como “o mais implacável dos tikis”, mas o capítulo vai bem além das discussões anteriores das artes do empoderamento nessas sociedades. O objeto de fato, nesse caso, é o diagnóstico dos princípios formais que dão singularidade à arte marquesana. Esses princípios são identificados não no nível da aparência, mas por meio dos tipos de transformações que estabelecem relações entre obras de arte marquesanas.

No nível mais abstrato, os princípios que governam essas transformações podem ser conectados ao meio cultural. Gell sugere que o princípio mais básico a ser detectado no corpus marquesano é um princípio de “diferença mínima”: “As formas assumidas por motivos e figuras são as que envolvem o mínimo de modificação dos motivos vizinhos compatíveis com o estabelecimento de uma distinção entre eles”. Essa tendência, por sua vez, alega Gell, pode estar relacionada ao aspecto mais básico da formação da identidade na sociedade marquesana, que foi caracterizada por uma competição acirrada por status; não se tratava simplesmente de uma questão de concorrência política, mas de um processo ritualmente saturado de contato e comensalidade interindividuais. A integridade pessoal era continuamente ameaçada pela dispersão e pela desdiferenciação; muitos artefatos marquesanos representavam, individualmente, dispositivos que envolviam o corpo e protegiam orifícios específicos ou o corpo como um todo em situações de crise; no conjunto tomado como um todo, o princípio da mínima diferença se somou a um esforço de diferenciação, continuamente em risco; um esforço de diferenciação em meio à dissolução. “Havia uma afinidade eletiva entre um *modus operandi* no domínio artefactual, que gerava motivos a partir de outros motivos interpolando variações minúsculas, e um *modus operandi* no reino social, que criava ‘dife-

renças' arbitrariamente contra um fundo de semelhança em que tudo parecia fundido."

Cabe ressaltar a distinção que existe entre esse esforço e o de Allan Hanson, que Gell considera, em uma seção que abre o capítulo 8, merecedor de atenção, mas mal concebido. Se, por um lado, Hanson tentou identificar correspondências individuais entre propriedades formais na arte maori (como a simetria interrompida) e as propriedades da cultura maori (a reciprocidade competitiva), Gell, por outro, assinala que os elementos estilísticos que são destacados são universais, ou pelo menos comumente encontrados, e que eles não podem ser determinados por características singulares da cultura maori. Embora a "afinidade eletiva" que ele procura identificar entre o estilo e a cultura das ilhas Marquesas possa ser considerada parecida com a relação de recapitulação que Hanson postulou entre a forma estética e a cultura maori, as afinidades emergem, para Gell, não no nível das relações características de conjuntos específicos de materiais, mas no nível das "relações entre relações" – no nível, em outras palavras, das propriedades que fazem, de forma demonstrável, com que o estilo se torne peculiar para si mesmo.

O último capítulo dá um passo ainda maior, igualmente ambicioso, chegando a um terreno pouco explorado de maneira satisfatória: a questão do que corresponderia, em termos coletivos, a uma mente e uma consciência individuais. O modo como Gell aborda o assunto pode ser novo e produtivo justamente porque não toma pontos de partida habituais, mas se assenta em vários argumentos precedentes – já se demonstrou que "interior" e "exterior", interno e externo, são contrastados de maneira relativa, e não absoluta. Inspirado pela cebola de Peer Gynt, pela concepção fractal de personitude [*personhood*] de Strathern e pela exemplificação extraordinária da personitude fractal e distribuída na arte polinésia e na arte marquesana em particular, Gell evoca a noção de uma "mente distribuída" ao argumentar que "as estruturas da história da arte demonstram um processo cognitivo externalizado e coletivizado". Os famosos malangan, da Nova Irlanda, e as transações *kula* da região de Massim, na Papua Nova Guiné, são invocados para dar vazão ao argumento, demonstrando, sobretudo à luz do trabalho de Nancy Munn, que o operador *kula* é uma "pessoa estendida espacial e temporalmente". Aqui, dois dos prin-

cipais temas da obra, o da mente distribuída e o da agência eficaz – tão enfatizados nas seções que abrem a obra –, são finalmente articulados. A eficácia é baseada em um modelo abrangente interno do campo externo. É possível se transformar em um grande operador *Kula*, em outras palavras, ao modelar um simulacro ativo, um mapa dinâmico do espaço-tempo, da ação e história do *kula* no mundo. O processo mental interno e as transações externas na personitude objetivada são (idealmente) fundidos. A mente, portanto, só pode existir objetivamente assim como subjetivamente, como um padrão de objetos transacionáveis.

Gell não conclui sua argumentação com essa afirmação geral, mas defende o conceito de mente distribuída recorrendo ao exemplo mais familiar da obra individual de um artista (canonicamente ocidental), tratando também de questões de continuidade ao longo do tempo e prefigurando a discussão final sobre as questões de tradição. Aqui, seus termos-chave são "protensão" e "retenção", que chamam a atenção para como as obras de arte ao mesmo tempo antecipam obras futuras e remetem a obras passadas. O principal exemplo citado por ele é a obra de Duchamp, particularmente a noção de "Rede de Interrupções", que inspirou não apenas o modo como Gell entende a questão, mas a forma diagramática por meio da qual ele a apresenta. A seção final do livro volta ao registro coletivo, argumentando que um padrão similar de protensões e retenções pode ser identificado na história das casas de reunião maori, compreendendo, assim, esse corpus histórico como "um objeto distribuído estruturalmente isomorfo à consciência como um processo temporal". O alcance dessa discussão acaba indo muito além dela própria, passando, por exemplo, por uma demonstração de como a "personitude fractal", um conceito formado pela antropologia melanesista e em grande medida circunscrito a ela, adquire relevância em outros âmbitos.

Este é um livro exigente. A variedade de exemplos discutidos pormenorizadamente é de tirar o fôlego, assim como o conjunto de questões conceituais importantes que são enfrentadas. É inevitável que ele seja polêmico: muitos antropólogos da arte demonstraram um grande virtuosismo em suas interpretações semióticas, e sem dúvida não serão convencidos de que uma abordagem que evita analogias e conceitos linguísticos pode representar um avanço em relação às suas. Os especialistas em regiões específicas,

como os polinesistas, podem se surpreender com o caráter inesperado da visão de Gell. Ainda assim, não se pode questionar a fertilidade de sua provocação. Suas afirmações acerca dos materiais oceânicos, dentre outros, permitem que especialistas possam ir além das interpretações – interpretações muitas vezes pouco expressivas que assumiram o status de conhecimento convencional –, muito embora o esforço de teorizar questões fundamentais de personitude e cognição do ponto de vista de uma teoria da arte possa ser desestabilizador e sugestivo para ambos os grupos. É com pesar que nós, amigos e colegas de Alfred, continuamos conscientes da grande falta que nos faz a oportunidade de discutir essas questões a fundo pessoalmente com ele; ainda assim, ele nos deixou um elemento distribuído de sua própria personitude, um índice de seu virtuosismo criativo, uma dádiva.

Nicholas Thomas

## AGRADECIMENTOS

Este livro registra um momento significativo e triste para as muitas pessoas que amavam e admiravam Alfred; um momento que foi catastrófico para mim, meu filho, Rohan, e os pais de Alfred. Alfred deu início ao último capítulo assim que recebeu a confirmação de que sofria de uma doença incurável; nas semanas que se seguiram, ele passou um tempo considerável deixando instruções claras quanto à publicação póstuma do livro. Ele tinha absoluta confiança em Peter Momtchiloff, da Oxford University Press, com quem mantinha contato havia algum tempo. Fico feliz por dizer que essa confiança se justificou amplamente nos meses que sucederam a morte de Alfred, ocorrida apenas três dias após ele ter enviado o manuscrito à editora. Com exceção de duas ilustrações do capítulo 8, o livro é exatamente aquele que nos foi deixado por ele. A obra é constituída por um primeiro rascunho escrito durante um período intenso de três semanas, na época da Páscoa de 1996. Alfred pretendia fazer ele próprio muitas das ilustrações fotográficas, e tinha começado a fazer anotações relevantes para a revisão do manuscrito pouco antes de ser hospitalizado. Abençoado com uma alegria inabalável e um ótimo humor, sentia-se grato e contente por ter tido tempo suficiente para concluir um livro sobre arte – o assunto que realmente prendia sua atenção e tanto lhe agradava – e ficou satisfeito com o produto final.

Que fique claro que as pessoas aqui mencionadas foram colaboradores que mantiveram contato direto com Alfred e que se empenharam, de diferentes formas, para que a publicação do livro corresse tranquilamente. Stephen e Christine Hugh-Jones foram

colegas de faculdade de Alfred. Stephen dedicou muitas horas de seu tempo à digitalização das ilustrações, de modo que o manuscrito pudesse ser enviado aos editores enquanto Alfred ainda vivia. Além disso, ajudou a cuidar de nosso filho Rohan de maneira atenta e zelosa, e, assim como Christine, foi carinhoso ao fazer companhia a Alfred durante suas últimas semanas. Alfred, que nunca titubeava para dar uma resposta, ficou praticamente sem palavras ao saber que Stephen estava trabalhando tanto. Nicholas Thomas e Alfred vinham desfrutando de uma parceria intelectual mutuamente estimulante que, ao longo de vários anos, foi se transformando em uma grande amizade: seria justo dizer que ele teve um papel tão ativo quanto o meu em todas as questões relacionadas ao processo de publicação. Chris Pinney esteve sempre presente, dando apoio moral e intelectual, e Michael O'Hanlon providenciou as autorizações para a publicação das ilustrações sob responsabilidade do British Museum. Outros amigos de Alfred e meus, como Don Gardner, Carrie Humphrey, Eric Hirsch, Marilyn Strathern, Suzanne Küchler e Howard Morphy, esclareceram várias dúvidas que surgiram no decorrer do processo de publicação. A mãe de Alfred, Susan Gell, e Trudi Binns redesenharam algumas das ilustrações a partir dos esboços iniciais feitos por ele.

Por razões diferentes daquelas que me levaram a mencionar as pessoas acima, gostaria de agradecer àqueles que atenderam a meus pedidos de ajuda: Anita Hurley, Don Manning, Paul Caldwell, Aidan Baker, Alison Deeprise e Madhu Khanna. As seguintes instituições foram generosas ao nos isentarem do pagamento das taxas normalmente cobradas para a reprodução de imagens: o British Museum, de Londres; o Musée de l'Homme, de Paris; o Haddon Museum, de Cambridge; o Museu Naprstek de Cultura Asiática, Africana e Americana, de Praga; o Rijksmuseum voor Volkenkunde, de Leiden; e o Germanisches Nationalmuseum, de Nuremberg. Finalmente, eu gostaria de deixar registrado um débito pessoal que tenho com Robert Ritter, da Oxford University Press. Como o responsável pela publicação de um livro complicado, Robert me impressionou por ter sempre me tratado com delicadeza, paciência e cordialidade.

Simeran Gell  
Cambridge, 1998



Escudo asmat. Fonte: Rijksmuseum voor Volkenkunde (RMV 1854: 446)

## **A DEFINIÇÃO DO PROBLEMA: A NECESSIDADE DE UMA ANTROPOLOGIA DA ARTE**

### **1.1 Uma teoria antropológica das artes visuais é possível?**

Por “teoria antropológica das artes visuais”, costuma-se entender uma teoria dedicada à produção de arte nas sociedades coloniais e pós-coloniais tipicamente estudadas pelos antropólogos e à chamada arte “primitiva” – hoje denominada em geral arte “etnográfica” – nos acervos de museus. A “teoria antropológica da arte” seria a “teoria da arte” aplicada à arte “antropológica”. Mas não é isso que está em questão aqui. A arte das margens coloniais e pós-coloniais, na medida em que é “arte”, pode ser abordada por meio de qualquer uma das “teorias da arte” existentes, ou por todas elas, desde que essas abordagens sejam úteis. Graças aos esforços de críticos, filósofos e especialistas em estética, as “teorias da arte” constituem um campo vasto e bem estabelecido. Quem tem como profissão descrever e compreender a arte de Picasso e Brancusi pode escrever sobre as máscaras da África como “arte”, e de fato precisa abordá-las assim, dada a grande importância das relações entre a arte da África e a arte ocidental do século XX para a história da arte. Não faz sentido desenvolver uma “teoria da arte” para nossa própria arte e outra, distinta, para a arte dessas culturas que caíram, certa feita, sob o domínio do colonialismo. Se as teorias (estéticas) ocidentais da arte podem ser aplicadas à “nossa” arte, podem e devem ser também aplicadas à arte de todos os povos. Sally Price (1989) condenou, com razão, a essencialização e concomitante compartimentação da chamada arte “primitiva”. Ela argumenta que essa arte mere-

ce ser avaliada por espectadores ocidentais conforme os mesmos critérios que aplicamos à nossa própria arte. A arte das culturas não ocidentais não é essencialmente diferente da nossa, uma vez que é produzida por artistas com características individuais próprias, talentosos e engenhosos, que deveriam contar com o mesmo nível de reconhecimento de que gozam os artistas ocidentais, e não serem vistos como filhos da natureza “tomados pelo instinto” que expressam espontaneamente seus impulsos primitivos ou, quando não, como expoentes servis de um rígido estilo “tribal”. Como outros pesquisadores contemporâneos dedicados às artes etnográficas (Coote 1992, 1996; Morphy 1994, 1996), Price acredita que cada cultura tem uma estética que segue suas especificidades culturais, e que a tarefa da antropologia da arte é definir as características da estética inerente a cada cultura, de modo que as contribuições estéticas dos artistas não ocidentais possam ser avaliadas de maneira correta, isto é, em relação às suas intenções estéticas culturalmente específicas. Eis o que defende Price:

O ponto crucial do problema, como o vejo, é que a apreciação da arte primitiva quase sempre foi apresentada em termos de uma escolha falaciosa: uma opção é deixar o olho esteticamente discriminante ser nosso guia, com base em algum conceito vago de beleza universal; a outra é enterrarmos-nos no “saber tribal” para descobrir a função utilitária ou ritual dos objetos em questão. Esses dois caminhos são geralmente vistos como contrários e incompatíveis [...]. Eu proporia a possibilidade de uma terceira concepção, que se situa em algum ponto intermediário entre esses dois extremos [...]. Essa concepção requer a aceitação de dois princípios que, até o momento, não gozam de ampla aceitação entre os membros cultos das sociedades ocidentais.

- O primeiro princípio é de que o “olho”, mesmo o do conhecedor mais naturalmente dotado, não está nu, mas vê a arte através das lentes de uma educação cultural ocidental.

- O segundo princípio é de que muitos primitivos (incluindo tanto artistas quanto críticos) também são dotados de um “olho” discriminante – igualmente equipado com um dispositivo ótico que reflete a sua própria educação cultural.

No arcabouço desses dois princípios, a contextualização antropológica representa não uma explicação tediosa de costumes exóti-

cos que compete com a “pura experiência estética”, e sim um modo de expandir a experiência estética para além da nossa linha de visão estreitamente limitada pela cultura. Ao aceitar que as obras de arte primitiva são dignas de serem exibidas ao lado das obras dos mais distintos artistas de nossas próprias sociedades [...] o próximo passo é reconhecer a existência e a legitimidade dos arcabouços estéticos dentro dos quais elas foram criadas. (Price 1989: 92–93)

A perspectiva de Price é perfeitamente coerente com a estreita relação entre história da arte e teoria da arte que conhecemos no Ocidente. Existe uma clara analogia entre a ideia de uma “estética específica de uma cultura” e a de uma “estética específica de um período”. Teóricos da arte como Baxandall (1972) demonstraram que a recepção da arte de períodos específicos na história da arte ocidental dependia do modo como a arte era “vista” na época, e que as “maneiras de ver” mudam ao longo do tempo. Para apreciar a arte de determinado período, devemos tentar recuperar a “maneira de ver” que os artistas do período em questão presumiam implicitamente que o público traria consigo ao considerar suas obras. Uma das tarefas do historiador da arte é facilitar esse processo, apresentando elementos do contexto histórico. A antropologia da arte, poderíamos concluir, tem um objetivo mais ou menos semelhante, ainda que aquilo que tem de ser elucidado seja a “maneira de ver” de um sistema cultural, e não de um período histórico.

Não faço qualquer objeção às sugestões de Price quanto a ampliar o reconhecimento à arte e aos artistas não ocidentais. De fato, nenhuma pessoa bem-intencionada poderia se opor a tal programa, com exceção, talvez, de alguns “peritos” que sentem um prazer reacionário imaginando que aqueles que produzem a “arte primitiva” colecionada por eles são selvagens que acabaram de descer das árvores. Podemos ignorar prontamente esses idiotas.

Mesmo assim, não acho que a elucidação dos *sistemas estéticos não ocidentais* constitui uma “antropologia” da arte. Em primeiro lugar, tal programa é exclusivamente cultural, e não social. A antropologia, do meu ponto de vista, é uma disciplina das ciências sociais, e não das humanidades. Admito não ser fácil reconhecer essa distinção, mas ela implica que a “antropologia da arte” se concentra no contexto social da produção, circulação e recepção da arte, e não na valoração de obras de arte específicas, o que, para mim, é fun-

# COLEÇÃO ARGONAUTAS

**Marcel Mauss**

Sociologia e antropologia

**Henri Hubert & Marcel Mauss**

Sobre o sacrifício

**Claude Lévi-Strauss**

Antropologia estrutural

**Claude Lévi-Strauss**

Antropologia estrutural dois

**Pierre Clastres**

A sociedade contra o Estado

**Roy Wagner**

A invenção da cultura

**Marilyn Strathern**

O efeito etnográfico

**Alfred Gell**

Arte e agência

**Gayle Rubin**

Políticas do sexo

**Manuela Carneiro da Cunha**

Cultura com asas

**Eduardo Viveiros de Castro**

A inconstância da alma selvagem

© Ubu Editora, 2018

© Oxford University Press, 1998

COORDENAÇÃO EDITORIAL Florencia Ferrari

ASSISTENTES EDITORIAIS Isabela Sanches e Júlia Knaipp

PREPARAÇÃO Cacilda Guerra

REVISÃO Daniela Uemura

PROJETO DA COLEÇÃO Elaine Ramos

DESIGN DESTE VOLUME Livia Takemura

PRODUÇÃO GRÁFICA Lilia Góes

*Nesta edição, respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.*

*"Art and Agency" was originally published in English in 1998. This translation is published by arrangement with Oxford University Press. Ubu Editora is solely responsible for this translation from the original work and Oxford University Press shall have no liability for any errors, omissions or inaccuracies or ambiguities in such translation or for any losses caused by reliance thereon.*

*Arte e agência* foi originalmente publicado em inglês em 1998. Esta tradução é publicada em acordo com a Oxford University Press. A Ubu Editora é responsável pela tradução da obra original e a OUP não se responsabiliza por erros, imprecisões ou ambiguidades da tradução ou quaisquer prejuízos por ela causados.

---

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Bibliotecária responsável: Bruna Heller – CRB 10/2348

---

Gell, Alfred, 1945-1997

Arte e agência: uma teoria antropológica

Título original: *Art and Agency*

Tradução: Jamille Pinheiro Dias

Coleção Argonautas

São Paulo: Ubu Editora, 2018

400 pp., 88 ils.

ISBN 978 85 92886 87 5

1. Antropologia. 2. Cultura. 3. Arte. I. Gell, Alfred. II. Título.

CDU 39:7

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Antropologia social 39 2. Arte 7

---

UBU EDITORA

Largo do Arouche 161 sobreloja 2

01219 011 São Paulo SP

(11) 3331 2275

ubueditora.com.br