

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**

Júlio Bastiani Göthe

**ENTRE O SIGNIFICADO E A FORMA:
UMA RELEITURA, DO LIVRO ARTE PRIMITIVA,
DE FRANZ BOAS.**

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido ao Programa de Graduação
em Ciências Sociais da Universidade
Federal de Santa Catarina, para a
obtenção do Grau de bacharel em
Ciências Sociais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ilka
Boaventura Leite

Florianópolis – SC

2011

Júlio Bastiani Göthe

**ENTRE O SIGNIFICADO E A FORMA:
UMA RELEITURA, DO LIVRO ARTE PRIMITIVA,
DE FRANZ BOAS.**

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de bacharel em Ciências Sociais, e aprovad(o)a em sua forma final pelo Programa de Graduação em Ciências Sociais.

Florianópolis, ____ de _____ de _____

Prof. Julian Borba, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a, Dr.^a Ilka Boaventura Leite,
Orientadora
UFSC

Prof.^a, Dr.^a Edviges Marta Ioris,
Examinadora
UFSC

Prof.^a, Dr.^a Elizabeth Farias da Silva,
Examinadora
UFSC

AGRADECIMENTOS

São diversas as pessoas que, querendo ou não, contribuíram com a realização deste processo.

Primeiramente, agradeço à minha mãe, incansável em consolidar suas lições. Agradeço aos meus pais e aos meus irmãos e irmãs, de sangue ou de coração, que dividiram comigo suas experiências e seus cotidianos.

Aos meus avós, próximos e distantes, que possuem e distribuem a importância de uma família unida. Aos meus primos e aos meus amigos, que ajudaram a moldar o ser humano que sou hoje.

Agradeço também à Doutora Ilka, minha orientadora, tanto pelos conselhos, quanto pelo encorajamento constante. E agradeço as professoras, Edviges e Elizabeth, que leram, certamente com carinho, este projeto.

Agradeço, enfim, para todas e para cada coincidência que formou esta conjuntura, eu.

*“A estatura herdei-a de meu pai
E isto de encarar a sério a vida;
Esta alegria, que em toda alma me vai,
Com a fantasia da mãe foi recebida.
Um avô meu era das belas o tesouro,
E o seu fantasma acorda em mim de vez em quando;
Uma avó minha amava luxo e ouro,
E o seu sangue em minhas veias vai passando.
Mas, se nada deste vário material
De todo se consegue separar,
No fim de contas – que há de original
No sujeitinho que em mim vos está a falar?”*

J. W. Goethe – Xênicas Mansas

EPÍGRAFES:

El individuo, para conquistar el máximo posible de verdad, no deberá, como durante centurias se le ha predicado, suplantar su espontáneo punto de vista por otro exemplar e normativo, que solía llamarse “visión de las cosas sub specie arternitas”. El punto de vista de la eternidad es ciego, no ve nada, no existe. (José Ortega y Gasset no texto El sentido histórico de la teoría de Einstein)

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde não resta mais nada a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o verdicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. Por receio de qualquer negatividade, rotula-se como perda de tempo o esforço do sujeito para penetrar a suposta objetividade que se esconde atrás da fachada. Tudo é mais simples, dizem. Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar. (...) Compreender, então, passa a ser apenas o processo de destrinchar a obra em busca daquilo que o

autor teria desejado dizer em dado momento, ou pelo menos reconhecer os impulsos psicológicos individuais que estão indicados no fenômeno. Mas como é quase impossível determinar o que alguém pode ter pensado ou sentido aqui e ali, nada de essencial se ganharia com tais considerações. Os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam. No entanto, a plethora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se deslevar, justamente aquela espontaneidade da fantasia que é condenada em nome da disciplina objetiva. Nada se deixa extrair pela interpretação que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação. (...) Para o instinto do purismo científico, qualquer impulso expressivo presente na exposição ameaça uma objetividade que supostamente afloraria após a eliminação do sujeito, colocando também em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma (...) Na alergia contra as formas, consideradas como atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do obtuso espírito dogmático. (Theodor Adorno no texto O ensaio como forma)

The graphic and plastic arts owe much of their emotional value to the representative and symbolic values of form. This is no less true in literature, music and dance. (...)

We have seen that the desire for artistic expression is universal. We may even say that the mass of the population in primitive society feels the need of beautifying their lives more keenly than civilized man, at least more than those whose lives are spent under the urgent necessity of acquiring the meagre means of sustenance (...)

Among the primitive people the (...) goodness and beauty are the same. (...) It is the quality of their experience, not a difference in mental make-up that determines the difference between modern and primitive art production and art appreciation. (Franz Boas em Primitive Art)

RESUMO:

Este projeto ocupa-se com a análise das principais contribuições de Franz Boas à consolidação e ao desenvolvimento da Antropologia, com especial ênfase na Antropologia da arte. Tendo em vista a extensão do objetivo, tal projeto constitui um esboço que, partindo da resenha do livro *Arte Primitiva* (1927), visa identificar os principais pressupostos metodológicos e conceituais na obra deste antropólogo. Esta pesquisa também pretende, através de um estudo do contexto histórico no início do século XX, identificar pistas do impacto da obra de Franz Boas em debates mais recentes. Por fim, este trabalho, sendo uma revisão bibliográfica, apresenta novas possibilidades interpretativas por entre as palavras escritas.

Palavras-Chave: Teoria Antropológica; Franz Boas; História da Antropologia; Teoria da Arte

ABSTRACT:

This project is concerned with the analysis of the major contributions of Franz Boas to the consolidation and development of anthropology, with special emphasis on the anthropology of art. Given the extent of the objective, this project is a sketch that, from the book review of *Primitive Art* (1927), aims to identify key conceptual and methodological assumptions on the work of this anthropologist. This research also intent to, in a study of the historical context of the early twentieth century, identify clues of the impact of the work of Franz Boas in the recent debate. Finally, this study, as a literature review, presents new interpretative possibilities through the written words.

Keywords: Anthropological Theory, Franz Boas, History of Anthropology, Art Theory

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Simetria dupla	53
Figura 2 – Motivos marginais	54
Figura 3 – Tacos de arremesso	54
Figura 4 – Perneira Haida.....	61
Figura 5 – Pintura Haida	69
Figura 6 – O Iceberg por Franz Boas	77
Figura 7 – Miragem do gelo por Franz Boas.....	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 CAPÍTULO I: O PRETEXTO	33
1.1 ENXERTOS BIOGRÁFICOS	33
1.1.1 Grilhões da tradição	33
1.1.2 Vida pública	34
1.1.3 Morto... de alegria!	35
2 CAPÍTULO II : O CONTEXTO	37
2.1 CONTIGUIDADES E ANACRONISMOS	37
2.1.1 Arte, Política e Paralaxe	37
2.1.2 Fim-de-século em Viena	38
2.1.3 O alvorecer do século XX... ..	41
2.1.4 A mancha da incerteza.....	44
2.1.5 Os malefícios de uma certeza absoluta	47
3 CAPÍTULO III : O TEXTO	48
3.1 POR UMA ETNOGRAFIA DA SENSIBILIDADE.....	48
3.1.1 Arte: técnica e emoção	49
3.1.2 O elemento formal na arte.....	52
3.1.3 O elemento afetivo na arte: Arte representativa.....	55
3.1.4 O elemento afetivo na arte: Simbolismo.....	57
3.1.5 A interação ou o problema do Estilo.....	60
3.1.6 Arte contextualizada ou Arte como Experiência.....	66
3.1.7 Literatura, Música e Dança.....	70
3.1.8 A arte e os Universais.....	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	75
REFERÊNCIAS	81

INTRODUÇÃO:

Em meados de junho de 1883, um físico e geógrafo preparava-se para partir à Ilha de Baffin, no atual Canadá (Cf. Stocking, 2004: 63-66). Recém dispensado do exército, onde nunca fizera questão de estar, o jovem decidira estudar os “esquimós atuais com relação à configuração e às condições físicas do ambiente.” (BOAS apud STOCKING, 2004: 66). Desde sua formação em física, o estudante vinha se perguntando: “até que ponto podemos considerar os fenômenos da vida orgânica, especialmente da vida psíquica, a partir de um ponto de vista mecanicista, e que conclusões podemos tirar dessa consideração?” (Idem: 66)

Sua tese de graduação, considerando a “percepção do olho humano na observação dos fenômenos físicos” (MOURA, 2004: 26), versava sobre a cor da água do mar. Os resultados desta pesquisa – comparativa, entre as sensações e as quantidades – permitiram que o pesquisador compreendesse que existem “domínios de nossa experiência em que não são aplicáveis os conceitos de quantidade, de medidas que podem ser somadas ou subtraídas” (BOAS apud STOCKING, 2004: 64). Este era o fim de sua “*Weltanschauung* [visão de mundo] materialista anterior” (Idem: 65), e o início de uma nova perspectiva para a compreensão da alteridade.

Mas, voltemos ao embarque do pesquisador. Esperando, sentado em alguma doca do porto de Bremen, talvez fumando ou bebendo uma boa xícara de café, estava o corajoso rapaz. Ao seu lado, um fiel funcionário de sua família, Wilhelm Weicke. Conferiam, talvez pela décima vez, o material a ser usado na expedição: “três relógios, teodolitos de tamanhos diversos, um grande compasso, barômetro, termômetro, higrômetro, aneróide e uma máquina fotográfica. Um pequeno barco-trenó, espingardas e munições, alimento para doze meses, peles e roupas de lã...” (Cf. Almeida: 31) Enquanto isso, a escuna que os levaria, a *Germania*, se aproximava no horizonte. O alto mar é o lugar perfeito para “sonhar com um belo futuro” (ALMEIDA, 1998: 33), e para que os ventos gelados levem a insanidade crescente no velho mundo que, aos poucos, o viajante procura abandonar..

Deixar para trás toda a tradição que se impõe como um grilhão e procurar por novos ares, era definitivamente um entre os objetivos da viagem. Assim, o viajante também deixava para trás, de certa forma, o menino que colecionava bichos e plantas em sua casa de campo em Mindem. O rapazinho que tocava Mozart e Bach em seu piano, para alegria dos pais, com alguma perícia. O mesmo menino que, ainda no

Gymnasium, se apaixonara por Goethe que o fizera sonhar com uma Alemanha que ele pudesse chamar de lar. Mas, principalmente, o que o pesquisador abandonava era o anti-semitismo que tanto o feriu, tanto no espírito – com o preconceito e a rigidez da academia alemã –, quanto na carne – como no duelo em que perdeu parte do couro cabeludo.

É bem verdade que ainda voltaria no ano seguinte para a Alemanha, onde trabalharia com Adolf Bastian, no museu de Berlim. Contudo, a sua intenção era rumar à América o quanto antes; e finalmente encontrar neste novo mundo, onde estava a liberdade de expressão e sua paixão Marie Krakowizer. Ainda no navio, o jovem cientista escrevia, típicas cartas de amor para Marie (ver trechos em Almeida: 32-7), exceto pelas pitadas de antropologia. Finalmente, desembarcou em seu destino no exato dia de seu aniversário, nove de julho de 1883; e aos 25 anos de idade, comemorava uma espécie de liberdade que parecia surgir.

Esta viagem de um ano entre os grupos, conhecidos na época como, esquimós consolidou as mudanças que vinha propondo a si mesmo (Cf. Boas apud Stocking: 67-80). Concluiria, nesta viagem, que o ponto de vista mecanicista não era suficiente para compreender as motivações de um ser humano. Nenhum determinismo – seja ele geográfico, biológico ou econômico – é capaz de dar conta da complexidade de nosso comportamento. Assim, pela primeira vez, os Inuits, vistos apenas como comedores de carne crua, passaram a ser vistos como seres complexos, possuidores do livre-arbítrio e da criatividade; e não como autômatos inferiores definidos pela crueldade de seu ambiente. No tempo em que dependeu diretamente dos Inuits, o viajante aprendeu a apreciar a engenhosidade e a hospitalidade de seus anfitriões; sentindo-se compelido a contar suas descobertas a todos aqueles que julgavam mal os povos que havia conhecido.

Em 1885, já de volta à Alemanha, no museu de Berlim, o viajante regresso estava envolto pelas mais diversas máscaras, enquanto dispunha as coleções museológicas. Percebeu, encantado com suas formas, que elas eram parte de um conjunto de relações e significados específicos que merecem registro. Pois, os rituais onde eram usadas aos poucos iam desaparecendo ou sendo proibidos (como foi o caso do *potlach*, Cf. Stocking: 137-8). Dois anos depois, definitivamente nos EUA, apresenta um novo modelo de classificação etnológica (Cf. Boas In Stocing: 85-92), criticando o ímpeto evolucionista de alguns dos maiores museólogos norte-americanos da época, no caso específico, John W. Powell e Otis Mason. De acordo com o método boasiano, o museólogo deve tornar-se um estudioso da multiplicidade de

significados e histórias particulares, caso queira conhecer de fato as peças que possui em seu museu¹.

Ainda com o mesmo encanto pelo tema, volta a travar contato com a magia das máscaras. Ao regressar da viagem, resolve escrever um artigo, batizado de “O uso de máscaras e ornamentos faciais” (1890). Neste artigo, o pesquisador aplica seu novo método de classificação. Método que não consiste na descrição da forma e da técnica utilizada; e tampouco apenas na análise das migrações e das origens. Mas, também, na análise dos sentidos e dos usos atribuídos aos objetos e quais tipos de reações eles suscitam entre os sujeitos observados.

Em paralelo, o antropólogo alemão ainda realizou uma série de outras pesquisas – antropométricas, linguísticas e etnográficas –, além de expedições – como a gigantesca expedição de Jesup. Também fez novas amizades na América e, é claro, casou-se com sua antiga paixão, com quem logo teve uma filha. Ainda teve tempo de se envolver em questões públicas, fato que marcaria sua carreira permanentemente. Finalmente, no início do século XX, seu ponto de vista, elaborado durante os anos de trabalho de campo na última década do século anterior, começava a ganhar consistência. Em 1911, uma tríade conceitual extremamente complexa torna-se explícita em sua obra “A mente do homem primitivo”: a Raça, a Linguagem e a Cultura.

E este é apenas o começo da história de um dos fundadores da Antropologia como a conhecemos hoje, Franz Boas. Compreender a importância de Boas para a Antropologia corresponde a perceber o longo caminho entre a pergunta, feita em 1882: até que ponto é verdadeiro o ponto de vista mecanicista? Isto é, até que ponto é aplicável o método cartesiano e um modelo de ciência que se apóia na assunção de uma causalidade inexorável (Cf. Stocking: 66). Caminho que parece definido com a resposta mais direta, dada em 1927: “quem crê na veracidade absoluta da causalidade, esquece que a lógica da ciência (...) não é a lógica da vida” (Cf. Boas, 1927: XIV).

Então, entre a pergunta e a resposta, passariam quarenta e cinco

1 Neste sentido, tornou-se célebre a seguinte afirmação: “Na etnologia, tudo é individualidade”. (BOAS apud STOCKING, 2004: 92) Frase curiosamente similar ao conceito, de F. Saussure, de que “na língua só existem diferenças.” (ECO, 1976: 259) No seu sentido mais estrito, esta afirmação representa uma recusa profunda aos modelos que procuram arranjar os fenômenos culturais como um “tabuleiro de xadrez”, encaixando-os em categorias pré-concebidas. Como ilustra o, também ilustre, exemplo do chocalho: “um chocalho, por exemplo, não resulta simplesmente da ideia de produzir barulho, nem dos métodos tecnológicos aplicados para atingir esse objetivo”. Para além disso, os chocalhos representam diferentes soluções à problemas diferentes e, portanto, “o mesmo instrumento pertence a diferentes departamentos do museu” (BOAS apud STOCKING, 2004: 90).

anos até que o rapaz, comendo carne crua de foca no frio do ártico ², pudesse finalmente dizer aquilo que “quando jovem aprendi na escola e em casa não apenas amar o bem do meu país, mas também a procurar compreender e respeitar as individualidades das outras nações..” (BOAS apud STOCKING, 2004: 396) Como Boas coloca de forma brilhante em Arte Primitiva:

Qualquer pessoa que tenha vivido com tribos primitivas, que tenha partilhado as suas alegrias e tristezas, as suas privações e abundâncias, que veja nelas não apenas objetos de estudo a serem examinados, como células a um microscópio, mas seres humanos pensantes e com sentimentos, concordará que não existe uma ‘mente primitiva’, um modo de pensar ‘mágico’ ou ‘pré-lógico’, mas cada indivíduo numa sociedade ‘primitiva’ é um homem, uma mulher, uma criança da mesma espécie com o mesmo modo de pensar, sentir e agir que qualquer homem, mulher ou criança da nossa sociedade. (BOAS, 1927: XIV)

Através das muitas páginas que produziu, o físico alemão se tornaria uma referência no estudo dos povos da Colúmbia Britânica e também o professor de toda uma primeira geração de antropólogos americanos. E, agora um cientista consagrado, reafirmou as colocações contundentes que fizera quando jovem. Afirmações que seriam consideradas hereges ou a-científicas para um jovem pesquisador em sua época. Mas enfim, Boas conquistara o direito de opinar publicamente e, com isso, um espaço definitivo na história da Antropologia e do século XX. Neste contexto, as palavras que A. Einstein usa acerca de seu próprio trabalho, adequam-se perfeitamente para Boas:

Os anos de procura no escuro por uma verdade que se sente mas não se pode expressar, o desejo intenso e a alternância de confiança e dúvida até irromper para a clareza e o entendimento, só são

2 Nas cartas que escreveu à sua amada Marie, ainda entre 1883-4, estão defesas importantes da humanidade dos grupos com os quais conviveu. Em trechos das cartas, Boas defende a ideia de que um homem só pode ser considerado culto em relação à sua própria cultura. E que, apesar da vida dura, "o esquimó é um homem como nós; (...) seus sentimentos, suas virtudes e suas deficiências são baseadas na natureza humana, como os nossos." (STOCKING, 2004: 80) Vale lembrar que a ideia de uma natureza humana comum, nesta época, era importante como crítica ao racionalismo cognitivo. Por fim, em uma destas cartas, ele alega ter participado de um banquete de fígado de foca crú. (Cf. Moura:36-7)

conhecidas por aquele que os vivenciou em si mesmo. (EINSTEIN apud OVERBYE, 2002: 370)

E creio que estas palavras também se aplicam, em escala bem menor, ao trabalho que me proponho a desenvolver. Enquanto possibilidade de externalizar uma verdade subjetiva – ou seja, uma compreensão ou uma meta-interpretação – buscando revisitar os desdobramentos da abordagem boasiana ao problema da arte. E assim, me sinto motivado pela máxima boasiana: “tudo o que um homem pode fazer pela humanidade é propiciar a [sua] verdade, seja ela doce ou amarga. Um homem assim pode afirmar que não viveu em vão.” (BOAS apud MOURA, 2004: 37)

Contudo, como nenhum ser humano vive no vácuo, isento da influência de seu próprio tempo, procuro esboçar alguns vetores que representam as transformações no *Zeitgeist* (o espírito do tempo) do final do século XIX e das décadas iniciais do século XX. Um breve estudo acerca das direções de uma infinidade destes vetores, hoje chamados de modernistas, pode contribuir para que se compreenda quem eram os interlocutores de Franz Boas nesta obra. Assim, torna-se possível não apenas a leitura do texto, mas também uma leitura entre as linhas (*inter legere*), ou seja, que considera os elementos contextuais e/ou extra-textuais.

Neste sentido, vale lembrar que neste período uma infinidade de obras fundamentais revolucionam os mais diversos campos do conhecimento. Inovações impressionantes – algumas tão excêntricas que foram consideradas escalafobéticas – derrubam os cânones de muitas disciplinas científicas, dissolvendo o domínio positivista das ciências. Mas, ao invés de comida ou remédios, eram produzidas armas em larga escala. A fotografia substituiu qualquer retratista e a arte precisou se reinventar. A técnica seguia a tomar lugar na vida das pessoas, muitas vezes das piores maneiras.

Esta história está impressa nas singulares figuras que povoam, perdão pela expressão, a mitologia da primeira metade do século XX, figuras tão lendárias quanto deuses de qualquer panteão já inventado. Figuras como Sigmund Freud, Albert Einstein, Henri Ford, Carl Einstein. Paul Cezanné, Woodrod Wilson, Pablo Picasso, Winston Churchill. Movimentos e invenções como a vacina, o rádio, o avião, o impressionismo, a Coca-cola, a revolução russa, o *crash* da bolsa. Contudo, como são tantos os eventos, os heróis e os vilões do século XX, dar conta desta diversidade, neste projeto, seria impossível. Portanto, o esforço é por um esboço deste contexto que, unido à

biografia de F. Boas, possa auxiliar a interpretação dos argumentos presentes no livro *Arte Primitiva* (1927).

As teorias antropológicas da arte não são recentes, mas, por vezes, introduziram uma falsa dicotomia entre o estudo da forma e o estudo do significado. A importância de uma Antropologia da arte se renova quando compreendemos que esta dicotomia é na realidade um *continuum*; ou seja, que os elementos envolvidos nesta suposta oposição, não podem ser compreendidos em separado, *in vacuo*. Neste sentido, a posição de Franz Boas é inovadora porque rejeita a suposta incompatibilidade desta relação (Cf. Almeida: 28-9). Segundo Murray Leaf (em *Uma história da Antropologia*), Boas rejeita o pensamento dicotômico, herdado do racionalismo cartesiano. Em a *Arte Primitiva*, a veracidade imperativa da herança cartesiana é desconstruída logo no prefácio:

A nossa experiência tradicional ensinou-os a considerar o curso dos acontecimentos objectivos como o resultado de uma causalidade objectiva e definida. Uma causalidade inexorável que governa este mundo, e o mundo exterior, não pode ser influenciada por condições mentais. (...) Nosso ambiente cultural inculcou-nos este ponto de vista de tal modo que aceitamos como elementar a impossibilidade de os fenómenos materiais, exteriores ao domínio do comportamento humano, poderem ser influenciados por processos mentais, subjectivos. Porém, todo o desejo ardente implica possibilidade de realização (...) [Realizações] que comprovam a fragilidade da nossa pretensão a uma visão racional do mundo. (...) (BOAS, 1927: XIII-XIV)

Contudo, este dualismo – entre o objetivo e o subjetivo – persistiria na maioria dos estudos antropológicos da arte, sejam eles anteriores ou posteriores a Franz Boas. Uma prova disso, é a afirmação, já em 1991, de que “são dois os modos de abordar a definição da arte (...) Um tem que ver com a estética, o outro, trata a arte enquanto comunicação” (LAYTON, 1991: 13). Contudo, hoje percebemos que “na maioria dos casos ambas as definições são igualmente aplicáveis.” (Idem: 14) Mesmo assim, parece persistir uma diferença radical – de gênero e não de grau – entre a forma e o significado. O primeiro diz respeito à técnica e à obra, enquanto o segundo refere-se à função do objeto na manutenção da ordem social. Algumas das “ilustres exceções

(...) são as reflexões clássicas a ela dedicadas por Boas" (LAGROU, 2007: 37).

Seu livro *Arte Primitiva* é, talvez, o primeiro estudo antropológico da arte a considerar a noção de primitivismo como um mero nominalismo, rejeitando a orientação evolucionista que criara o homem primitivo (Cf. Méndez: 13). Pois, a arte primitiva, "longe de configurar um objeto teórico bem definido e/ou uma categoria analítica, constitui um termo eminentemente descritivo que delimita, em sentido amplo, a arte estilizada das sociedades sem escrita." (ALMEIDA, 1998: 8). Deste modo, Boas nega a "noção de que a cultura primitiva é quase estável", pois "isto não corresponde ao fato" (BOAS, 1927: XVIII); introduzindo a noção de complexidade naqueles grupos, até então, chamados de sociedades simples.

A obra de Boas em questão, publicada em 1927, procurava articular os, então denominados, elementos formais e suas simbologias em diferentes obras artísticas, através de dois princípios básicos e interdependentes. Eram eles: (i) a pressuposição de que existe uma "uniformidade dos processos mentais (...) em todas as formas culturais da humanidade" e (ii) a "consideração de qualquer fenômeno cultural como o resultado de acontecimentos históricos" (BOAS, 1927: XIII). O exercício antropológico deve, para Boas, partir destes termos; considerando a estrutura psíquica comum e a diversidade das histórias particulares. A partir da conjunção destes dois princípios, é possível que se visualize uma interação complexa entre a forma e o significado.

É somente quando "não existe uma 'mente primitiva', um modo de pensar 'mágico' ou 'pré-lógico'" que "cada indivíduo numa 'sociedade primitiva'" pode possuir o "mesmo modo de pensar, sentir e agir" que os indivíduos "da nossa própria sociedade" (BOAS, 1927: XIV). Entretanto, a capacidade psíquica universal não significa igualdade absoluta, tendo em vista que as histórias são particulares. Então, quando as diferenças entre os meios artísticos dos grupos é reduzida à dimensão histórica, podemos investigá-los "*via any, or all, of the existing theories of art, in so far as these approaches are useful ones.*" (GELL, 1998: 1) E quando esta nova possibilidade é inaugurada, evita-se a "essencialização" e a "guetoização" das artes das sociedades sem escrita (Cf. Gell: 2).

Articulando a dimensão da forma e do significado, a obra de Boas sugere que o ponto-chave nas "discussões em torno da arte de um grupo refere-se à relação que é estabelecida entre uma obra de arte - ou um conjunto de obras - e a cultura" (SILVA, 2008: 9). Isto é, dos modos pelos quais, a arte pode representar e/ou referir-se às culturas e suas

dinâmicas. Neste sentido, Boas se propõe a investigar exaustivamente os elementos formais de obras produzidas pelas mais diferentes culturas. Reconhecendo a importância e os limites das técnicas e dos materiais herdados pelos entes daquela cultura no resultado de suas obras, mas defendendo sua fluidez diacrônica.

Por outro lado, Boas também conclui “que, para além da influência da técnica [da forma] devem existir outras causas na origem do estilo individual de cada área.” (BOAS, 1927 : 147) Assim, Boas apela para a dimensão afetiva, que confere o significado. Contudo, Boas duvida que “seja possível fornecer (...) todas as condições históricas e psicológicas” que explicam a origem do estilo e “do desenvolvimento da linguagem, da estrutura social, da mitologia ou da religião” (Idem: 147). Por isso, ele critica os estudos puramente taxonômicos ou tipológicos. Para um estudante mais cartesiano, “utilizando a dicotomia verdade-falsidade”, a descrença de Boas no levantamento das causas últimas é criticada, pois o racionalismo cartesiano “identifica incerteza com falsidade” (LEAF, 1979: 29). Contudo, Boas parece não se incomodar com uma parcela de imprecisão. Assim, ele também não define com precisão o que é a arte ³.

Portanto, Boas assume que a percepção ou o juízo estético é uma capacidade inerente dos seres humanos em qualquer cultura. Ele reconhece também que alguns elementos, como o ritmo e a simetria, parecem “elementos essenciais do efeito decorativo”; mas em nenhum sentido Boas anseia encontrar a “origem de todos os julgamentos estéticos.” (BOAS, 1927: 17) O principal problema do uso da estética é levantado com precisão por Alfred Gell, para quem este conceito é puramente ocidental e, de certa forma, oposto ao trabalho antropológico (LAGROU, 2007: 39); pois ao invés de considerar relações sociais, avaliaria apenas a beleza da obra.

Neste sentido também é ilustre, entre os antropólogos

3 Destacam-se, neste sentido, algumas colocações de Boas em *Arte Primitiva*: "de um modo ou de outro, o prazer estético é sentido por toda a humanidade" (1) e "todas as atividades humanas podem assumir formas que lhe dão um valor estético" (1). Então, o que define a arte? Somente "quando o tratamento técnico atingiu um determinado grau de excelência, quando o controle dos processos envolvidos é tal que algumas formas características são produzidas, chamamos ao processo uma arte, e, por muito simples que as formas sejam, elas podem ser julgadas do ponto de vista da perfeição formal" (2). Então, o que difere a arte de outros objetos construídos com técnicas precisas? "É difícil estabelecer com objetividade uma linha divisória entre formas artísticas e não-artísticas". (2). Esta afirmação também sustenta o questionamento de Layton: "por que independente meio ele [Boas] estabeleceu o que é ou não arte." (LAYTON, 1991: 31) Mas de certo modo, a mesma afirmação o absolve deste desafio que é limitar a arte.

interessados na arte, o debate promovido pela Universidade de Manchester, em 1993, acerca da “aplicabilidade trans-cultural” do conceito de estética. Para Peter Gow, o termo deve ser abandonado como parâmetro comparativo, pois se limita ao campo histórico e cultural ocidental; mais especificamente à obra de Kant, conforme aponta Bourdieu. Joanna Overing, apoiando a recusa do termo por Gell, cita povos em que a beleza não se deve à “contemplação da transcendência”, mas em virtude de sua funcionalidade no dia-a-dia (Cf. Ingold: 249-293). Por outro lado, H. Morphy e J. Coote, defendem a estética argumentando que

a apreciação qualitativa de estímulos sensoriais é uma capacidade humana universal, e que a sua negação seria equivalente a excluir parte da humanidade de uma dimensão essencial da condição humana. (LAGROU, 2007: 40)

A questão é contornada e, ao mesmo tempo, resolvida por R. Layton: “demonstrar a expressão de *um* juízo estético não é demonstrar que a estética recebe a mesma forma em todas as culturas” (LAYTON, 1991: 29). Franz Boas realiza um esforço semelhante, embora menos profundo, com a “arte do pacífico norte da América do Norte” (em um capítulo de mesmo nome), arte que ele pôde conhecer não só no museu. E, em alguns momentos, Boas parece compreender a sutileza da questão, por exemplo, ao afirmar que na mesma cultura “os termos pelos quais os diferentes indivíduos designam as mesmas formas são (...) variados” (BOAS, 1927: 99-100).

Logo, em seu texto, o argumento de que todos os seres humanos são sensíveis a estímulos sensoriais, visa demonstrar que existem “traços característicos na arte de todos os tempos e de todos os povos” (BOAS, 1927: 24), o que deslegitima a hierarquização unilinear das formas de arte. Em suma, significa dizer que “os exemplos pré-históricos são para Boas tão válidos como os modernos” (LAYTON, 1991: 30) e que o objeto apresenta a impressão dos significados nas formas, ainda que nossos conceitos e nossas percepções estéticas sejam inúteis nos exemplos pré-históricos.

E então, o que acontece com aquilo que ultrapassa as fronteiras da dimensão estética como capacidade universal? Lá encontra-se a história e os agentes por trás da arte, ou nos temos de Boas, a dimensão afetiva. Entretanto, como já dissemos, abordar as obras artísticas usando apenas um destes caminhos, leva-nos necessariamente a reduzir o estudo antropológico da arte. Se partimos da estética, enxergamos apenas a

relação da obra, em seu aspecto formal, com aquele que a contempla. Por outro, quando consideramos a afetividade, apreendemos somente as motivações e relações do autor com a sua obra. Usando os termos de A. Gell – apenas para ilustrar a limitação das teorias dualistas – ou estudamos a arte ou estudamos a agência.

Também Sally Price, na esteira da tradição boasiana, procura desconstruir esta dicotomia ao propor uma terceira possibilidade. Segundo Price (1989), a apreciação da arte etnográfica foi quase sempre definida em termos de uma dualidade falaciosa, supostamente competitiva e incompatível. A primeira opção seria, partir do olho da nossa tradição estética e encontrar “*some undefined concept of universal beauty*” (PRICE, 1989: 92). A segunda opção seria nos enterrarmos na tradição do povo em questão e “*discover the utilitarian or ritual function of the objects in question*” (Idem: 92). A primeira opção universaliza e a segunda particulariza.

Enfim, a terceira possibilidade leva em conta que ambos, pesquisador e pesquisado, enxergam com seus olhos, que são “órgãos da tradição”. Portanto, o estudo antropológico da arte não se limita nem a descrever costumes exóticos relacionados à arte e nem tampouco descobrir a verdadeira função universal da fruição estética. Seu propósito é o de “*expand the aesthetic experience beyond our own narrowly culture-bound line of vision*” (Idem: 93). Em contrapartida, esta abordagem é criticada por A. Gell (1998), pois a experiência estética seria apenas uma suposta operação mental, enquanto a arte é produzida e circula na realidade física e social (Cf. Gell: 3). Além disso, o estudo antropológico da arte deve, para Gell, focar as relações sociais nas quais os objetos artísticos se tornam humanos – no sentido de que mediam agências sociais (Cf. Gell: 4-5).

A crítica de A. Gell se estende a outros autores que defendem uma *indigenous aesthetics*, como Coote e Morphy. Para Gell, esta inclinação estética poderia tornar a arte não-ocidental acessível às sociedades ocidentais, mas ela não constituiria uma teoria antropológica (Cf. Gell: 4). Na seqüência, Gell critica a tradição boasiana que reifica a cultura (Idem: 4). Entretanto, neste sentido, penso como E. Lagrou: o empreendimento de Gell tem êxito justamente porque “a estética entrará, disfarçada sobre o manto da análise formal” (LAGROU, 2007: 38).

Mas o ponto central que pretendo destacar nesta discussão é a ideia de que Boas, ao contrário de boa parte de seus sucessores, só considera a estética válida enquanto outra face da afetividade, da dinâmica de uma cultura. Diz-nos Boas, pouco antes de analisar teorias da arte que levam em conta a forma ou os significados: “é essencial ter

em conta a dupla fonte do efeito artístico, uma baseada exclusivamente na forma, a outra em ideias associadas à forma. De outro modo, a teoria da arte seria unilateral”⁴ (BOAS, 1927: 5), como eram muitas das teorias que Boas expõe na introdução do livro.

Portanto, concordo com Kátia de Almeida quando ela afirma que

Primitive Art talvez constitua a articulação mais complexa entre os níveis "estético" e "afetivo" na obra de Boas, isto é, entre a busca de regularidade e generalidade em fenômenos portadores de unidade objetiva e a tentativa de compreender a singularidade de fenômenos portadores de unidade apenas subjetiva (ALMEIDA, 1998: 8)

Logo, sua teoria se afasta das tendências anteriores que, por um lado, julgavam descrever uma evolução única da representação formal ou que, em outro extremo, desprezavam a forma e partiam em busca da origem e/ou da função dos objetos. Em qualquer uma destas teorias, um só fator é capaz de determinar o comportamento do outro extremo. Para Boas, é na interação – nem sempre de causa-e-efeito linear – entre a dimensão objetiva e a causalidade subjetiva do agente (BOAS, 1927: 75; Cf. Almeida: 26-8) que podemos compreender a arte como uma atividade proveniente da cultura. E, ao mesmo tempo, a arte como meio capaz de flexionar as fronteiras das culturas e de sugerir um humanismo. Façamos essa operação mental através de um exemplo:

Certa vez, numa visita à Colúmbia Britânica comprei a uma mulher já de idade um saco executado num tear, decorado com uma série de losangos e pequenas figuras bordadas em forma de cruz. Após ter perguntado, fiquei a saber que o saco fora comprado a uma tribo vizinha e que a nova proprietária nada sabia do significado original do padrão decorativo (...). À nova proprietária, pareceu-lhe que os losangos se assemelhavam a lagos ligados entre si por um rio. As diferentes cores do losango pareceram-lhe sugestivas das cores dos lagos: um bordo verde, a vegetação da margem; uma área amarelada no interior, as águas pouco profundas; e, um centro

4 Em inglês: *It is essential to bear in mind the twofold source of artistic effect, one based on form alone, the other on ideas associated with form. Otherwise the theory of art will be one-sided.* (Página 13, da edição Dover de 1955)

azul, as águas profundas. A interpretação não lhe pareceu suficientemente clara e então completou-a bordando pássaros voando em direção aos lagos. Deste modo, deu um maior realismo à sua concepção e tornou-a mais inteligível para os seus companheiros. (BOAS, 1927 : 117)

São diversas as problemáticas que o exemplo expõe e operacionaliza. Creio que considerar a complexidade destas é fundamental à compreensão da atualidade das teorias de Boas. Em primeiro lugar, o exemplo ilustra a importância da associação existente entre as formas e os significados. Porém, ele também demonstra o quão sutil e multifatorial é esta relação, pois

a grande variedade de interpretações para a mesma figura, por um lado, e, por outro, o número de formas através das quais uma mesma ideia ganha expressão, demonstram que (...) existe uma certa associação entre o modelo artístico geral e um determinado número de ideias que são selecionadas de acordo com o uso da tribo e, também, de acordo com o interesse do indivíduo que, no momento, fornece a explicação. (BOAS, 1927 : 98)

O exemplo revela que “as explicações, por muito variadas e incoerentes que sejam, são fornecidas sem hesitação”. Ele revela também que “apesar de um mesmo elemento do desenho não ter sempre a mesma interpretação, a explicação do conjunto, num determinado, parece clara para aquele que a fornece” (Idem: 99). A interpretação do indivíduo perante a influência de suas tradições é o foco dos estudos, e não uma causalidade objetiva que se tornaria lei atemporal.

Por fim, o exemplo sugere uma questão mais ampla, ao afirmar que

como em todas as outras questões étnicas, devemos evitar tratar as tribos como unidades padronizadas. As variações individuais, tanto em termos de aparência física como de vida mental, são tão importantes na sociedade primitiva como na nossa sociedade. (BOAS, 1927: 76)

Ao conjugar, na sua noção de arte, a técnica tradicional utilizada e as ideias e funcionalidades atribuídas à obra, Boas procura evitar a

unilateralidade das dicotomias. E, aparentemente, no que concerne à ligação entre a arte e a cultura – e somente nisto –, Boas acaba por se aproximar da noção exposta por R. Linton; que, em 1936, afirma: “o grosso de todas as culturas é, do ponto de vista prático, um bordado sobre o tecido da existência” (LINTON apud LAYTON, 1991: 29). Isto é, os agentes sociais – sejam eles artistas, sacerdotes ou guerreiros – tentam adaptar seus ornamentos e comportamentos aos estilos e valores da comunidade. Mas, ao mesmo tempo, eles também criam – quase que por acidente ⁵ – novos padrões decorativos e sociais que desafiam as tradições.

Enfim, surgem as perguntas mais amplas que começamos a investigar neste projeto: pode a obra de Boas auxiliar o diálogo entre as teorias atuais da Antropologia da arte? Pode a formulação teórico-metodológica apresentada em *Arte Primitiva* colaborar para a dissolução da dicotomia exposta por Sally Price? E caso a resposta seja afirmativa, quais são as possibilidades que tal leitura traz para a elaboração de uma teoria que articula a forma e o significado, a estética e a afetividade? No intuito de iniciar tal investigação, o projeto se dispõe a contextualizar histórica- e teoricamente a obra de Boas; além de expôr um conjunto de seus argumentos. Auxiliando este empreendimento, torna-se conveniente levantar leituras posteriores acerca da obra de Boas em questão, bem como outras teorias que abordam objetos semelhantes.

Recordo, dos tempos de escola, que ao confeccionar trabalhos em que a justificativa era exigida, costumava me recusar a escrever tal tópico. Acreditando – como Goethe e Mauss – que “o desconhecido encontra-se nas fronteiras das ciências, ali onde os professores 'devoram-se entre si'” (MAUSS, 1974: 211); argumentava que os que se opunham a meu trabalho é que deveriam justificar sua recusa ao meu tema de pesquisa. Entretanto, ciente da necessidade deste tópico nos textos que tem pretensão científica, procuro fazê-lo aqui.

A pergunta inicial é a seguinte: entre tantas teorias mais recentes na antropologia, por que recorrer a Franz Boas – 68 anos após sua morte – para uma reflexão acerca da antropologia da arte? Deixemos essa

5 A noção “quase que por acidente” que utilizo visa destacar que o real teor da inovação é quase sempre desconhecido, isto é, que o resultado efetivo das transformações ético-estéticas nunca é inteiramente determinado por fatores mensuráveis. As transformações, recheadas de agência e intencionalidade dos cidadãos e dos artesãos, dizem respeito à dinâmica que envolve cada ente de uma cultura; no entanto, seu resultado não é totalmente previsível para o agente, e menos ainda para o antropólogo. Ainda assim, seria errôneo afirmar que as transformações se dão por acaso, pois como diria M. Herskovits: “em arte, como em toda cultura, os padrões estilísticos preexistentes são os impedimentos para que as mudanças se produzam ao acaso” (HERKOVITS apud CASCUDO, 2004: 577).

pergunta a outros pesquisadores. Lourdes Méndez, por exemplo, sugere que “*las cuestiones de F. Boas sobre el arte responden a diversos niveles de realidad y pueden ayudarnos a conocer en toda su complejidad ese producto cultural que llamamos Arte.*” (MENDEZ: 14) Vejamos outras respostas contundentes.

Robert Layton, dirá que o livro Arte Primitiva de Boas é um “dos melhores livros jamais escritos sobre a antropologia da arte.” (LAYTON, 1991: 30) No Brasil, Margarida Moura é uma defensora da qualidade dos estudos pioneiros de Boas; apresentando uma justificativa da importância de revisitar o estudo de Boas na Antropologia da arte. Segundo Margarida Moura, “o estudo da arte é, possivelmente, o lado menos explorado e, por isso mesmo, menos conhecidos da obra de Boas. E, no entanto, trata-se de um dos seus trabalhos mais complexos e originais.” (MOURA, 2004: 343)

Em seu estudo da arte, Boas parece reconectar a suposta antinomia entre “o relativismo cultural e o universalismo estético” (ALMEIDA, 1998: 8). Logo, ele visa uma “articulação teórica geral entre a unidade biopsíquica da humanidade e a diversidade de suas realizações histórico-culturais.” (idem: 9). Para isso, Boas desconstrói a suposta superioridade dos nossos modelos de análise perante outros “*estilos de enfrentamientos con el cosmos*” – nas palavras de Ortega y Gasset. Pois as premissas e as incertezas expostas por Boas nos lembram, e lembram a própria ciência, que a vida não é apenas uma cadeia de causalidades objetivas.

A nossa experiência tradicional ensinou-nos a considerar o curso dos acontecimentos objectivos como o resultado de uma causalidade objectiva e definida. Uma causalidade inexorável que governa este mundo, e o mundo exterior, não pode ser influenciada por condições mentais. (...) Nosso ambiente cultural inculcou-nos este ponto de vista de tal modo que aceitamos como elementar a impossibilidade de os fenómenos materiais, exteriores ao domínio do comportamento humano, poderem ser influenciados por processos mentais, subjectivos. Porém, todo o desejo ardente implica possibilidade de realização (...) [Realizações] que comprovam a fragilidade da nossa pretensão a uma visão racional do mundo. (...) Os investigadores tendem muitas vezes a esquecer que a lógica da ciência – aquele ideal inatingível de descoberta de puras relações de causa-efeito,

não contaminadas por qualquer tipo de influência emocional ou por opiniões não comprovadas – não é a lógica da vida. (BOAS, 1927: XIII-XIV)

Para muitos antropólogos, a obra de Boas aparece como o momento de transição entre o evolucionismo e o difusionismo. É neste contexto que se inicia a jornada de cidadão-cientista de Franz Boas. Contudo, acredito que sua influência ultrapassa as questões contidas nesta dualidade. A transição que Boas representa, em minha opinião, está na dissolução dos determinismos e das certezas, substituídas pela probabilidade e pela incerteza. Além disso, devido a sua longa carreira, Boas envolveu-se em questões tão relevantes que ainda afetam discussões contemporâneas. No entanto, a ênfase cronológica de muitos autores faz parecer que “a Antropologia nada mais é do que um acúmulo de ideias e definições, uma de cada vez” (LEAF, 1979: 17).

Nesta perspectiva cronológica, a história tornava-se evolução cumulativa, onde “posições filosóficas mais antigas eram consideradas irrelevantes” (Idem: 9), pois os modernos pesquisadores estariam sempre mais próximos da verdade. Porém, penso que quando consideramos retornar e revisitar antigas teorias, podemos nos surpreender com a quantidade, a qualidade e a atualidade das questões levantadas. Além disso, quando relemos as origens de nossa prática, exercitamos nossa humildade enquanto membros de uma comunidade heterogênea chamada ciência.

Hoje, em especial entre alguns leitores da obra de Alfred Gell, costuma-se afirmar a incompatibilidade da arte e da antropologia, do universalismo estético e do relativismo cultural (Cf. Almeida: 7). Creio que, em certo sentido, a posição de Gell é uma defesa da “antropologia social inglesa que ele defende” (LAGROU, 2007: 39), como fica claro no seu ponto de vista de que a Antropologia é “*rather a social science discipline, than a humanity*” (GELL, 1998: 2-3). Por outro lado, a abordagem de Gell traz uma série de novas possibilidades – que, no entanto, não são minhas preocupações neste trabalho.

Em resumo, mas para além deste projeto, pergunto-me se a teoria formulada por Boas é apenas parte do passado da antropologia? Ou é também uma ferramenta de auxílio às abordagens atuais? Particularmente, aposto na segunda opção. O que não equivale a dizer que o livro de Boas constitua uma espécie de manual da Antropologia da arte. Nem sequer que minha opinião sobre o tema se resume a afirmar a atualidade de Boas. Entretanto, surpreende o número de questões levantadas por Boas que reaparecem anos mais tarde. Ainda que os

métodos e as conclusões sejam outras, a percepção destas problemáticas revela a importância e a originalidade da abordagem de Boas.

E talvez, a partir da tentativa de Boas, os extremos desta relação de amor e ódio entre a antropologia e a arte – a “dimensão afetiva” e a dimensão “estética” – possam dialogar mais uma vez. Não apenas em relação à noção de Boas, mas naquilo que concerne às oposições entre as abordagens, por exemplo, de Gell (da agência) e de Price (da profusão de estéticas culturais). Neste percurso, é fundamental compreender a semântica aplicada por Boas em seu estudo da arte; bem como as questões que ele deixa em aberto. Portanto, este projeto visa esboçar um conjunto de reflexões que permite-nos pensar a atualidade da abordagem proposta por F. Boas em 1927, e muitas vezes desprezada. Não se trata simplesmente de aplicar esta noção antiga, mas de investigar onde e como esta noção pode resolver empecilhos contemporâneos.

Então, o presente projeto pretende revisar, no sentido de revisitar, um conjunto de escritos formulados pelo antropólogo teuto-americano Franz Boas. Para realizar tal processo, apresento algumas noções formuladas por suas influências e confluências, isto é, pelo pensamento de seu tempo. A partir da obra de F. Boas procuro circundar estas noções – isto é, não pretendo reconstruí-las –, revisando como tais noções permeiam a obra do próprio autor. Logo, esta é uma pesquisa de revisão de literatura. Entretanto, ela traz em seu bojo, peculiaridades que a definem com mais precisão. Meu intuito particular principal é o exercício visando a compreensão de alguns conceitos antropológicos, na visão de um autor específico, para o auxílio na análise de questões contemporâneas. Tal atitude de interesse particular nas ideias, e até certo idealismo, em detrimento do interesse no contexto histórico do autor destas ideias, não significa a recusa da importância deste contexto. Deve-se justamente à necessidade de recorte das pretensões desse estudo.

Primeiramente, para realizar o objetivo proposto procuro esboçar uma biografia do autor e uma etnografia das transformações de seu tempo, em especial no campo da arte. Assim, o primeiro capítulo concentra-se na primeira questão, enquanto introduz a segunda ao demonstrar a importância de Boas em seu próprio contexto. Consequentemente, o segundo capítulo tem o intuito de revisar outras possibilidades de relação retroativa entre a forma e o significado. Ou seja, neste processo, torna-se possível identificar alguns autores contemporâneos ou não que expuseram diferentes concepções da arte e da ciência da imagem. Algumas delas são analisadas por Boas e, portanto, interpretadas e transformadas. Assim, viso apresentar minha

interpretação dos argumentos e da alquimia de Franz Boas. Alquimia que combina explicação e compreensão; argumentos que defendem a interação na – suposta – dicotomia entre estética e história, forma e significado – e até mesmo entre humanismo e relativismo. Deste modo, o segundo capítulo consiste em um rascunho semântico dos movimentos que problematizam os dois extremos desta dicotomia.

E, por fim, o terceiro capítulo é a viagem propriamente dita. Correspondendo ao mergulho na obra *Arte Primitiva*, onde procuro não apenas revisar seus argumentos, mas também sugerir novos olhares ou olhares anacrônicos a tais argumentos. Entre os conceitos apresentados neste capítulo, está o conceito de estilo, que recebe atenção especial de Boas. Esta re-leitura apresenta também um pouco da experiência em campo que sustentou a argumentação presente em *Arte Primitiva*.

Antes de começarmos, alerto de que este projeto não se trata de uma tentativa de estabelecer um nexos crono(e)lógico que supõe a uniformidade das preocupações no início do século XX, mas precisamente anunciar o rasgo anacrônico que, a partir de então, foi contemplado pelo pensamento moderno. Ou seja, trata-se de contrariar o axioma de Spinoza e afirmar que a ordem das idéias não é a ordem das coisas, uma vez que a experimentação do mundo é mediada pelo sujeito e por sua experiência⁶. Quero dizer que este projeto não se trata de definir o que é boasiano por essência, como diria um realista ingênuo; mas antes, como diria um fenomenólogo, trata-se de reunir e descrever as experiências conforme elas interagem com minha intencionalidade.

Portanto, inexistente a preocupação monográfica de esgotar o tema, justamente porque fazê-lo corresponde a artificializar a discussão, limitando-a da maneira que melhor servir ao estudo. Assim, a pretensão maior deste projeto não é a sistemática, mas a sintomática. Em outras palavras, não nos interessa dividir e ilhar os acontecimentos a partir de sua cronografia e dividí-los em categorias de tempo-espço. Nos interessa, neste empreendimento, a criação de conexões ou nexos anacrônicos, ligados mais pela interpretação do pesquisador do que por alguma factualidade exterior às idéias com as quais opera; em suma, mais pelas motivações do presente do que pelo registro do passado.

Perceber o Real e criá-lo são, na verdade, movimentos sinônimos; ou que, dito nos termos de Georges Didi-Huberman, a

6 Neste mesmo sentido, Umberto Eco afirma que, por exemplo, "a filosofia marxista agiria então sobre o mundo porque – enfim – *ordo et connexio idearum idem est ac ordo et connexio rerum* [A ordem e conexão das idéias é igual à ordem e conexão das coisas] – o que constitui grande e fascinante decisão metafísica, mas" (ECO, 1976: 361) um risco desnecessário de instituir uma ontologia da causalidade inexorável.

origem é o agora. Em suma, o que o autor diz é que o fazer artístico “*debe ser comprendido en su capacidad de apertura heurística, y no en la reducción axiomática a sus propios 'programas'*. He aquí también por qué la historia del arte se parece a una Traumdeutung [interpretação dos sonhos].” (DIDI-HUBERMAN, 2008: 355-6) Logo, neste trabalho farei uso desta tentativa de acessar o inconsciente ou a mente do autor, a partir de canais e objetos aparentemente inertes e presos temporalmente.

Viso uma experiência retroativa que percorre o caminho do passado ao presente (da experiência à sua projeção), buscando a base histórica que fundamenta as fantasias do pesquisador. Experiência que também atravessa do presente ao passado, do significado ao significante. Trajeto que envereda-se por entre as linhas do texto, procurando respostas de perguntas implícitas ou anacrônicas. E, desta forma, sopra a vida em algo que se considerara inerte, produz os significados que dão sentido à continuidade da existência de uma imagem, de uma teoria ou de uma paixão.

1 **CAPÍTULO I: O PRETEXTO**

1.1 **ENXERTOS BIOGRÁFICOS**

1.1.1 **Grilhões da tradição**

O leitor mais atento terá reparado que a biografia do autor, presente na introdução está pela metade. Uma boa biografia, diriam alguns, deve ser como um bom romance ao evocar um *gran finale*. Não digo que o final é o ápice da *performance*, mas um romance *sem final* insiste em parecer incompleto. Pois, alguém pode até dizer, não se vive pela metade. Então, façamos um breve e indolor enxerto biográfico ⁷. Tentarei, com esta operação, ilustrar um pouco mais acerca dos episódios que permeiam a biografia de Franz Boas, através de três procedimentos: minhas percepções, os escritos do próprio Boas e o testemunho de outros pesquisadores. Começo com uma das referências biográficas mais usadas e mais esclarecedoras, que parte do próprio Boas:

O pano de fundo dos meus primeiros pensamentos era um lar alemão em que os ideais da revolução de 1848 eram uma força viva. Meu pai, liberal, mas não ativo em assuntos públicos; minha mãe, idealista, com um vivo interesse por questões públicas, dedicada à ciência, fundadora do jardim-de-infância de minha cidade natal por volta de 1854. Meus pais tinham se libertado dos grilhões do dogma. (...) Assim, fui poupado da luta contra o dogma religioso que atormenta a vida de tantos jovens.

Minha juventude foi dominada por um interesse intenso pela natureza e um desejo ardente de ver tudo aquilo que conhecia de ouvir falar ou de ler. As questões filosóficas estavam, portanto, distantes da minha vida durante o período da adolescência. Eu vivia no mundo circundante sem especulações, gozando ingenuamente cada nova impressão. Como me lembro agora, meu primeiro choque aconteceu quando um de meus colegas, um teólogo, declarou sua crença na autoridade da

7 Para um implante biográfico completo, Cf. Moura: 19-99 e Cf. Liron:3 – 33.

tradição e sua convicção de que ninguém tinha o direito de duvidar do que o passado nos transmitira. O choque que me causou esse abandono cabal da liberdade de pensamento é um dos momentos inesquecíveis da minha vida. Um segundo choque foi uma série de conversas com minha irmã mais velha, dotada de talento artístico, para quem meu mundo materialista parecia insuportável. Estou inclinado a pensar que esses incidentes tiveram influência permanente em minha vida, pois se destacam muito claramente em minha memória. (STOCKING, 2004: 63)

A partir das leituras filosóficas, na faculdade, a pergunta tema de suas pesquisas começaria a se tornar clara: “como podemos reconhecer os grilhões que a tradição nos impôs? Pois, quando os reconhecemos, somos também capazes de rompê-los.” (Idem: 64)

1.1.2 Vida pública

Seguindo esse lema, Boas tornou-se uma figura ilustre nos debates públicos, nas revistas e nos jornais norte-americanos. Não raramente estava envolvido em polêmicas. Tornou público seu voto ao partido socialista como protesto à redução das liberdades civis em 1918, e acabou sendo até mesmo investigado pelo FBI. Repudiou a prática de espionagem entre cientistas; criticou os propagadores da idéia do *perigo amarelo* e exigiu reformas no sistema de ensino – especialmente na escolha dos novos professores.

Para além disso, Boas correspondeu-se com diversas figuras importantes nesta virada para o século XX. Enfim, estando a par dos riscos da ascensão dos fascismos, Boas fez parte da vanguarda que anunciou e denunciou tal tragédia. Segundo Lee Baker, no exemplar de agosto de 1997 da controvertida revista *American Renaissance*, Boas figura a 12ª posição em uma lista de 16 “americanos que prejudicaram os interesses dos brancos”. Nesta lista, além de políticos, primeiras-damas, heróis da Guerra Civil e juristas, estão duas figuras distintas, Franz Boas e Martin Luther King. Conforme reconhece Baker:

Se Boas é surrado de maneira semelhante por supremacistas brancos e nativistas, em uma extensão de três séculos, ele deve ter feito algo

certo!” (BAKER, 2010 : 39) ⁸

De fato, o campo das problemáticas referentes aos usos sociais do conceito de raça é, talvez, o foco principal ou fundamental das pesquisas de Boas. É este o primeiro grilhão da tradição que Boas reconhece, e é também o primeiro do qual Boas tenta se livrar. Assim, suas pesquisas antropométricas acerca da plasticidade dos tipos humanos são algumas de suas mais contestadas obras. Os defensores da noção de raça com ênfase na genética criticam a abordagem de Boas, enquanto outros a defendem. O fato é que o debate continua até hoje neste quesito. E o grilhão persiste a nos puxar de volta à ignorância.

Por isso, os estudos linguísticos de Boas costumam ser relegados a um segundo plano, ofuscados pelo êxito da sua noção de cultura e pelos debates acalorados em torno de sua desconstrução da noção habitual de raça. Entretanto, seu trabalho (e o de seus alunos) com as línguas nativas da América do Norte é parte crucial de sua obra. Neste campo, como nos outros dois, Boas desconstruiu o etnocentrismo exacerbado que insiste em determinar a posição de tudo em relação a si, como fazíamos antes do heliocentrismo. Mas Boas também pagou caro por tudo isso. Abalou-se e adoeceu com as duas guerras entre seu país natal e seu país atual, mas ainda assim, manteve lucidez admirável em relação às dores da primeira guerra mundial (onde seu filho – Ernst Boas – foi médico-voluntário). Uma das panacéias encontradas por Boas foram os contatos epistolares e as amizades ilustres, entre eles dois símbolos de uma geração posterior a de Boas, mas com a qual ele ainda se identificava: o cientista alemão recém-chegado Albert Einstein (Cf. Moura: 94) e a estrela em ascensão Charles Chaplin (Idem: 143).

A chegada de Einstein na América parece ter animado Boas. Em uma carta endereçada ao médico alemão Schmidt-Ott, Boas diz ter a impressão de que “a visita de Einstein foi uma das coisas mais afortunadas que nos puderam ocorrer” (MOURA, 2004: 71) para evitar o antigermanismo crescente após a primeira guerra mundial. Não apenas porque Einstein não falava inglês, mas “é particularmente a sua conduta modesta, que dá por concedido que um cientista de qualquer país deve ser bem-vindo por outros cientistas, que viabilizou seu êxito.” (Idem: 71) Os contatos epistolares entre A. Einstein e F. Boas, que começam em 1921, continuariam nas décadas seguintes, abordando temas que vão da física atual até a questão judaica.

8 Tradução livre de: *If Boas gets bashed in similar ways by white supremacists and nativists across the span of three centuries, he must have been doing something right!*

1.1.3 Morto... de alegria!

Outro episódio que marcou Franz Boas, nos fins da década de 30, foi a consolidação de sua amizade com o antropólogo francês Paul Rivet. Como a ameaça nazista rondava a França, os ativistas anti-fascismo, como Rivet, ou lutavam na resistência ou fugiam do país por suas vidas. Rivet acabou indo para os EUA com o auxílio de Franz Boas, procurado por ninguém menos que um jovem Claude Lévi-Strauss. E, como não só de tragédia é a vida de um homem, o episódio do contato de Boas e Lévi-Strauss bem que poderia fazer parte de um filme de Charles Chaplin. Claude escrevera, em agosto de 1941, acerca da possibilidade de que Boas intercedesse pela permanência de Rivet nos EUA; Boas logo respondeu uma carta confirmando seus esforços neste sentido.

Curiosamente, Boas parece “haver pensado que *Claude* fosse *Claúdia*” (MOURA, 2004: 97). Logo, Lévi-Strauss respondeu agradecendo “por sua carta delicada”, mas que “gostaria tão-somente de adicionar algumas palavras, de modo que lhe faça saber que não sou uma mulher [*I'm not a lady*] (LÉVI-STRAUSS apud MOURA, 2004: 97). Na mesma carta, Lévi-Strauss recorda Boas de que foram apresentados dois meses antes, na Universidade de Columbia, por Ruth Benedict. Aliás, um jovem Lévi-Strauss também estava presente no jantar que terminou com a morte de Franz Boas, em Nova York, no dia 21 de dezembro de 1942. Conforme o relato de Paulo Duarte:

A felicidade brilhava em seus olhos avermelhados, cheios de fadiga, mas onde luzia ainda uma mocidade espiritual estupenda. Levantou-se pois o velho professor e abrindo os braços (...) inclinou-se um pouco e caiu devagarinho sobre a mesa! Franz Boas estava morto... Só as coisas do espírito podem matar de alegria... (DUARTE apud MOURA, 2004: 98-99)

2 **CAPÍTULO II : O CONTEXTO**

2.1 **CONTIGUIDADES E ANACRONISMOS**

Esta segunda parte do projeto consiste em um esboço dos vetores – discursos, interpretações e diálogos – que, creio eu, podem auxiliar na apreensão de alguns trechos do texto de F. Boas. Precisamente neste sentido vem o sub-título - Contingências, Contigüidades e Anacronismos. Sugiro aqui algumas contingências históricas; isto é, diálogos inexistentes de forma direta, mas que poderiam, mais ou menos, ter acontecido – e, portanto, não são nem falsos nem verdadeiros. Por fim, levantar as contigüidades, ou seja, as proximidades, no espaço-tempo; com os outros movimentos teóricos que coexistem e dialogam com as teorias boasianas. Entretanto, procuro reconhecer a história não como uma causalidade inexorável. E sim como um trançado de significados e vontades repleto de anacronismos e composto de nós indecifráveis desorientam o observador. Logo, a história não é um monólito, independente e unívoco, mas um conjunto de relações entre os observadores e suas representações ou estória.

2.1.1 Arte, Política e Paralaxe

Neste sentido, um fio da história, apresentado no século XXI, demonstra que generalizar o sentido das conexões, por exemplo, entre arte e política é um movimento perigoso. As relações entre nexos tão diversos como a arte e a política apresentam contingências; quero dizer, elas podem ser interpretadas de diversas formas. Por exemplo, em 2003, foram descobertas, na cidade de Barcelona, celas e centros de tortura inspirados nas obras de Kandinsky e de Dalí, entre outros. A obra, datada de 1938, feita por um anarquista francês, visava contribuir à luta contra F. Franco.

Aceitar este novo episódio não significa negar que a arte moderna lutou contra a tortura e a guerra. Aceitar este episódio significa aceitar que a história não é um truísmo determinado, mas um conjunto de imbricações que dependem da perspectiva. Quem comenta este episódio é Slavoj Žižek:

Neste nível, o vínculo nem é tão inesperado quanto possa parecer: uma das opiniões mais corriqueiras do senso comum vulgar não é que ver arte abstrata (assim como escutar música atonal) é uma tortura? (...) Por outro lado, o senso comum

"mais profundo" diz que Schonberg, com sua música, expressou os horrores do holocausto e dos bombardeios em massa antes que viessem a acontecer. (ŽIŽEK, 2008: 14)

O que Žižek quis dizer é que as relações entre “níveis” distintos, no caso entre arte e política, dependem inteiramente da perspectiva do observador. Ou melhor, estas relações exigem do pesquisador uma visão em paralaxe⁹, isto é “um ponto de vista sempre mutável entre dois pontos entre os quais não há síntese.” (Idem: 14) Esta conexão não é uma mera via de mão única, em que a política traduz a arte ou vice-versa. Pois “embora interligadas, são *dois lados* do mesmo fenômeno que, exatamente por serem dois lados, nunca podem se encontrar” (Idem: 14). Ironicamente, é esta mesma complementaridade que impede a justaposição temporal da arte e da política de vanguarda.

Uma vez que, “embora sejam dois lados do mesmo momento histórico, não poderiam se encontrar diretamente”. (Idem: 15), não apenas pois elas ocupam extremos de um mesmo momento histórico, mas exatamente porque são, em seu âmago, anacrônicas, isto é, “movem-se em temporalidades diferentes”. (Idem: 14) Contudo, ainda mais insensato seria ignorar todo e qualquer empreendimento pela compreensão das múltiplas temporalidades. Portanto, embora um levantamento completo seja inexequível, é fundamental delinear as questões relevantes para o final século XIX e para a primeira metade do século XX.

2.1.2 Fim-de-século em Viena

É praticamente um consenso a expressão de que o século XIX, como conjunto de idéias e práticas, acaba em Viena. Certamente, a expressão pode ser contestada e interpretada de inúmeras formas. Porém, o significado que pretendo explorar nesta afirmação diz respeito ao surgimento de uma série de empecilhos – curiosamente produtivos – ao sonho de uma ciência positiva e unificada sob a égide das ciências da natureza. Para muitos, esta série de empecilhos viria a tornar-se um novo paradigma. Geralmente, nos perguntamos, quais os autores e as teorias que fundam esta transição paradigmática? Esta é uma pergunta que procuro evitar, mas que não posso ignorar.

9 Em outras palavras “ver as coisas 'nem de seu ponto de vista nem de outros, mas encarar a realidade escancarada por meio da diferença” (ŽIŽEK, 2008: 36).

Quem é o fundador desta transição paradigmática? Alguns defenderiam M. Planck¹⁰, outros defenderiam A. Einstein (Cf. Santos: 23), contudo diversos são responsáveis e irresponsáveis por tal transição. Peço a liberdade de aqui optar por Ernst Mach e Sigmund Freud. Contudo, como a busca pela origem, muitas vezes, ofusca a compreensão do processo. Prefiro não “perguntar ao que sabe a resposta, nem sequer a essa parte de si mesmo que sabe as respostas, porque a resposta poderia matar a intensidade das perguntas e o que treme nessa intensidade” (LARROSA, 2003: 115). Intensidade esta que nada mais é do que a importância da história para a compreensão do presente.

Ou seja, este falso embate entre os candidatos ao cargo de criador do século XX, como conjunto de idéias e práticas, demonstra que a história não se faz apenas do passado ao presente, mas também no movimento reverso – como poderia nos dizer Didi-Huberman ou mesmo Ortega y Gasset. Isto é, não se trata apenas de registrar os acontecimentos, em uma historiografia, mas também de re-interpretá-los à luz do presente, com uma historiologia. Portanto, rever o passado é refazê-lo, na medida em que sua revisão altera o presente. Desta forma, sem o devido cuidado, a contribuição de Ernst Mach para o século XX pode ser subestimada, dependendo da interpretação que se dá ao seu título de “o último dos positivistas”.

Creio que a lição fundamental de Mach para o século XX – uma crítica e, ao mesmo tempo uma refundação da física teórica – está na constante dúvida acerca das abstrações até então formuladas. Entre os seus alvos estavam os conceitos de átomo, de substância, de éter, além do tempo e do espaço como absolutos; eram estes alguns dos pilares da certeza crescente que a ciência proporcionava. Caso pudéssemos resumir a contribuição de Mach, este seria o epitáfio:

Se a crença na realidade dos átomos é tão essencial para vocês, não quero ter mais nada com o pensamento da Física, não quero ser um físico correto. Renuncio a toda a reputação científica, em uma palavra, digo não, obrigado, a toda uma comunidade de crentes. A liberdade de

10 Segundo Urbano Zillies (1991: 13): "o sonho do século XIX era a criação de uma ciência unificante, conforme os métodos da ciência da natureza. Tal sonho, em nosso século [XX], se desfez com a teoria do *quantum*, na física de Max Planck, em 1900. (...) Enquanto o conceito clássico de causalidade permitia a determinação, (...) a relativização da lei da causalidade permite reconquistar, todavia, (...) a própria liberdade humana." Isto é, a ciência e a própria arte do século XX demonstraram que quando só existe certeza, inexistente a criatividade. Frase esta que poderia servir de introdução tanto ao princípio da incerteza de Heisenberg, quanto a uma exposição de M. Duchamp.

pensamento é mais preciosa para mim. (MACH apud OVERBYE, 2002: 245)

Esta recusa aparentemente boba da legitimidade da academia é uma preciosa lição que está, literalmente, impressa na arte da primeira metade do século XX. A liberdade de pensamento, da impressão e da expressão: a liberdade da subjetividade. Mas não apenas isso, um elaborado desafio às formas estáticas e ao realismo infértil, através de uma revisão que visa incluir o fluxo e o movimento. Porém, a Viena do fim do século XIX também era lar da arte acadêmica neoclássica e de diversas crenças racistas. Foi provavelmente lá, por volta de 1910, que Adolf Hitler assumiu-se um anti-semita. Recusado duas vezes na Academia de Belas Artes de Viena, mantinha-se pintando os cartões postais da cidade e vendendo-os aos mercadores, muitas vezes judeus.

Nesta mesma Viena, um médico judeu vinha se destacando ao ampliar absurdamente a psicofísica. Segundo este médico, de nome Sigmund Freud, a causa de algumas doenças poderia ser psicológica e não física. Um desafio para a visão de mundo que insistentemente separa “mente e corpo, alma e matéria, espírito e carne”. Separação que teria origem, “fundamentalmente, no medo do que a vida pode trazer” (DEWEY, 2010: 89), nos medos que povoam o inconsciente.

Embora tenha sido um dos mais enfáticos, Freud não foi o único a desafiar as fronteiras entre uma causalidade objetiva e outra subjetiva. A psicofísica, ramo consolidado na Alemanha, já tratava de discutir os limites entre estas duas realidades. Um de seus criadores, Gustav Fechner, escreveu, em 1876, uma introdução à estética (*Vorschule der Aesthetik*) que introduz os princípios de uma psicologia experimental. O livro de Fechner rejeita a proposição metafísica de um conceito ideal de belo e, assim, propõe uma investigação indutiva das “combinações que costumam agradar o gosto geral” ao invés de um “desenvolvimento conceitual de uma definição de beleza”.

Tal livro, que deveria demonstrar a estética em forma de lei é, segundo C. Allessch, uma piada nesta perspectiva. Seu valor só aparece quando percebemos que o texto é uma “provocação” que desnorteia os defensores de dois conceitos de estética. O primeiro, idealista e aristocrático, da beleza das academias de belas artes; e o segundo, materialista e burguês, da instrumentalidade prática. Fechner acabou desafiando e desestabilizando ambas as definições. Porém, seu estudo foi considerado impróprio ou indesejado, pois apenas pessoas instruídas deveriam participar dos testes, ou caso contrário a estética encontrada seria uma estética patológica. Um escárnio, de 1917, ironizava Fechner

por tentar “encontrar as leis da estética desentocando os sentimentos estéticos de crianças pequenas, Negros do Senegal e outros de culturas tão representativas”¹¹.

2.1.3 O alvorecer do século XX

Fechner acabou representando, na estética neo-kantiana, um apelo pela ampliação da estética para além do julgamento de especialistas. Bem como pela tentativa de elaborar um denominador comum nas combinações formais consideradas agradáveis. Porém, a inovação de sua pesquisa estava em prever um escopo de diferença entre as opiniões, sem por isso considerá-las desiguais. Assim, Fechner explorava o jogo semântico da palavra qualidade: os sentidos estéticos são de qualidades distintas (diferentes) mas nunca de qualidades hierarquizadas (desiguais). Logo, a estética de Fechner casava muito bem com os estudos da cognição realizados por Boas, como os sons alternantes (Cf. Stocking: 98-103), pois para ambos não existe uma falta de capacidade perceptiva. O que existem são “percepções alternantes”; frutos da interação do som (físico) com o indivíduo (psíquico), passando pela herança do social.

Porém, esta renúncia da noção de um modelo absoluto ou correto de cognição não seria tão facilmente aceita. E, como acontece em alguns dos textos de Boas, as críticas que Fechner faz a seus contemporâneos costumam passar despercebidas em algumas leituras, escondidas entre as extensas análises que fundaram a psicologia experimental. Além disso, as críticas que os dois sofreram são semelhantes: teriam adulterado os dados movidos por convicções pessoais. Por fim, seus críticos são bastante parecidos: defensores de uma supremacia da cognição caucasiana ou “dolicocefala”. Por tudo isso, logo na introdução de *Arte Primitiva*, Boas faz questão de citar Fechner:

No essencial, estamos de acordo com Fechner que reconhece a existência, por um lado, do apelo “directo” da obra de arte e, por outro, dos elementos associados que dão aos efeitos um tom específico. (BOAS, 1927: 5)

11 Tradução livre: “aesthetic laws by ferreting out the aesthetic feelings of young children, Senegal negroes and other such representatives of culture.”. Os trechos entre-parênteses nestes dois últimos parágrafos são traduções livres de termos presentes em uma fala de Christian Allesch em um simpósio da Univ. De Leipzig (ver <http://www.uni-salzburg.at/pls/portal/docs/1/347569.PDF>).

Franz Boas prossegue expondo outras opiniões, posteriores a Fechner, começando por Wilhelm Wundt, demonstrando sua unilateralidade. Por exemplo, para Wundt, apenas as obras que veiculam um pensamento ou emoção são dignas de estudo psicológico. E, assim a psicologia vê a arte apenas como a “faculdade de exprimir processos conscientes através dos meios criados pelo próprio artista (...) de tornar processos conscientes visíveis em materiais permanentes”. (VERWORN *apud* BOAS, 1927: 5)

Entretanto, destaca Boas, ignorar a existência de uma dimensão estética é ser unilateral. Enquanto a dimensão afetiva ocupa o espaço de uma linguagem consciente a transmitir sentimentos particulares, existiria uma outra dimensão, dominada pelo inconsciente coletivo e repleta de arquétipos formais ancestrais¹². Esta noção de uma “dupla fonte do efeito artístico” (BOAS, 1927: 5) visa, por um lado, negar uma evolução única da representação formal e, por outro, desistir de uma busca pela origem última ou pela função fundamental dos objetos considerados artísticos. Esse é o desafio que Boas lança aos evolucionistas, aos difusionistas e aos funcionalistas.

E também a arte do século XX desafiou estas escolas de pensamento. As formas da arte africana, com Carl Einstein ou P. Picasso, passaram de esboços infantis para o ápice do esforço por uma estética humana. As influências “primitivas” agora misturavam-se com as européias e, além disso, ficava evidente a criatividade entre os artistas “primitivos” (Cf. Marcus & Myers: 12). Por fim, os objetos não eram construídos visando apenas uma eficiência objetiva, pois a causalidade subjetiva ultrapassa, e muito, o pragmatismo econômico¹³. A

12 Para Franz Boas a dimensão estética é equivalente a assunção da capacidade universal na percepção da forma, não sendo ela "a expressão de atitudes intencionais" (BOAS, 1927: 54) e, menos ainda, uma categoria absoluta de beleza. A dimensão estética, como Universal, comporta a percepção de "elementos puramente formais – alguns dos quais mais ou menos relacionados com motivos técnicos, outros com condições fisiológicas do corpo, outros ainda com o caráter geral da experiência sensível" (Idem: 54) – como a percepção do ritmo e da simetria. Por fim, "se é verdade que estes elementos não são, em parte, intencionais, então devemos admitir que a nossa relação com eles não é, na sua essência, diferente daquela que temos com fenômenos naturais que tem valor artístico". (Idem: 54) De modo que o espanto de perceber, bem como a curiosidade de modificar, a forma seria uma parte da natureza humana.

13 A frase de John Dewey, em livro de 1934, soa quase como um desafio aos funcionalistas: "o homem que remexe os pedaços de lenha em brasa diria que o faz para melhorar o fogo; mas não deixa de ficar fascinado com o drama colorido da mudança encenada diante de seus olhos e de participar dele na sua imaginação. Ele não se mantém como um espectador frio." (DEWEY, 2010: 62)

arte é um universo impregnado pela subjetividade, pela interpretação, mas também é dependente de uma tradição experimental.

Em suma, “a significação da forma artística não é nem universal nem se pode demonstrar que seja necessariamente mais antiga do que a forma” (BOAS, 1927: 4). Os significados precisos são definidos não a partir de uma estética absoluta, mas de experiências cotidianas. Portanto, uma teoria da arte não deve separar estas duas dimensões e localizar, em uma delas, a primazia; mas deve reconectar o objeto físico com as experiências cotidianas. Como diria o filósofo John Dewey, com quem Boas trocou cartas duante a década de 1920, a filosofia da arte tem de restabelecer a continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos. (DEWEY, 2010: 60)

Esta recusa da unilateralidade reaparece, por exemplo, em Geertz. Em sua análise da poesia islâmica, Geertz afirma que ela é útil como discurso coletivo, pois combina a perfeição da forma do corão com os elementos retóricos da linguagem cotidiana (Cf. Geertz, 1997: 173). De acordo com sua famosa frase, “uma teoria da arte, portanto, é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura” (Idem: 165). E não apenas da cultura observada, mas também da nossa cultura enquanto observadores, ao confrontarmos nossa própria tradição cognitiva com outras soluções.

É este um dos trunfos da Arte Moderna, desestabilizar nossa própria tradição artística, revelando o Outro não mais como inferior, mas como alternativo. E, ainda antes disso, a arte moderna também é influenciada pela noção antropológica de “primitivismo”, formando um movimento retroativo ou um verdadeiro “tráfego entre arte e cultura” (Cf. Marcus & Myers: 1-51). Neste sentido, a participação de Boas é considerável, uma vez que ele é, juntamente com Malinowski, um dos responsáveis pela revisão do “primitivismo”. Ironicamente, a Antropologia, a ciência criadora do “primitivismo”, agora lutava para dissolvê-lo. Por isso, estes dois autores seminais, Boas e Malinowski, concederam ao conceito de “primitivo”, nenhum conteúdo específico: pessoas de todos os lugares tem histórias, convenções e culturas delas próprias; elas são indivíduos; e elas perseguem estratégias individuais. (MARCUS & MYERS: 18)¹⁴

14 Tradução livre de: *Boas and Malinowski allowed the concept of "primitive" no specific*

2.1.4 A mancha da incerteza

Vale lembrar que – como o éter, o tempo ou o espaço absoluto – o “primitivo”, considerado um autômato sem individualidade ou um protótipo inacabado do homem civilizado, era um dos pilares da certeza etnocêntrica que resplandecia na Europa da segunda metade do século XIX. Entretanto, como já dissemos, o século XX “sabotou” as pretensões do encerramento da dúvida, o motor da pesquisa, sob a égide dos métodos das ciências naturais. Neste sentido, a física moderna abalou algumas das certezas preciosas de I. Newton, enquanto S. Freud descentrou o sujeito de si mesmo, ao introduzir o inconsciente; e isso sem citar sujeitos como C. Baudelaire, F. Nietzsche ou H. Bergson. A incerteza, ingrediente principal do livre-arbítrio, agora pairava no ar.

Tal crítica ao, digamos, modelo novecentista que “coisificava” o homem – através de determinismos diversos, mesmo os românticos, – está presente em *Arte Primitiva*. Começando pela própria definição de arte, que Boas esboça mas faz questão de deixar inacabada: “todas as atividades humanas podem assumir formas que lhe dão um valor estético. (...) É difícil estabelecer com objetividade uma linha divisória entre formas artísticas e não-artísticas.” (BOAS, 1927: 1-2) De fato, quem poderia fazê-lo? Parece-me que Franz Boas estava ciente de tal impossibilidade.

Entretanto, o que sustenta a afirmação de que Franz Boas participa conscientemente desta guinada rumo a negação das velhas certezas está em outro livro, publicado um ano após *Arte Primitiva*. O livro em questão é *Anthropology and Modern Life*, de 1928, que traz, o que Boas chama de, um “ponto de vista antropológico de aspectos da cultura moderna” (BOAS, 1928: 202). Abordando temas diversos, como a eugenia e a educação, o livro demonstra a utilidade da Antropologia para a avaliação de nossas próprias políticas.

O último capítulo desta obra - *Vida Moderna e Cultura Primitiva* – constitui um ataque definitivo às tentativas de entender os fenômenos sociais a partir de uma perspectiva mecanicista. A dinâmica da vida social não obedece leis mecânicas, estando mais próxima dos experimentos da física moderna. E, curiosamente, é no ano de 1927 que acontece talvez a mais lembrada das Conferências de física de Solvay, com o famoso debate - sobre Deus e seus dados – entre A. Einstein e N. Bohr. Mas antes de afirmar qualquer relação direta, apenas sugiro uma

content: People everywhere had histories, conventions and cultures of their own; they were individuals; and they pursued individual strategies.

“afinidade eletiva”; caso interesse ao leitor, vale consultar o trecho do livro *Antropologia e Vida Moderna* (páginas 208-216) para mais detalhes. Por ora, fica a citação:

Fenômenos sociais não estão sujeitos ao experimento. Condições controladas, excluindo os distúrbios de influências externas, não inatingíveis. Isso complica todo processo que tentamos estudar. Quanto mais complexo é o fenômeno mais difícil é prever o futuro a partir de uma condição existente em determinado momento, mesmo que as leis essenciais governando os acontecimentos sejam conhecidas. (Idem: 208) ¹⁵

Em outro trecho, no capítulo chamado *Estabilidade da Cultura*, Boas ironiza as afirmações de que as culturas primitivas são marcadas pela estabilidade. A crítica baseia-se nos estudos antropológicos recentes que evidenciam mudanças bruscas nos padrões culturais. Em seguida, F. Boas afirma que mesmo em nossa sociedade moderna existem aspectos absurdamente estáveis. Então, seguindo o raciocínio que forja a noção pejorativa de primitivo, os fascismos que surgiam na Europa eram, para Boas, mais “primitivos” ou dogmáticos do que qualquer “tribo canibal e poligâmica”. Deste modo, Boas usou do próprio evolucionismo para desconstruí-lo. Diz o antropólogo:

Apesar das rápidas mudanças em muitos aspectos da nossa vida moderna, podemos observar, em outros aspectos, uma grande estabilidade. As características da nossa civilização moderna são os conflitos entre a inércia da tradição conservadora e o radicalismo que não tem respeito pelo passado, mas que tenta reconstruir o futuro baseando-se em considerações racionais destinadas a promover seus ideais. (...) Disciplina contra liberdade de controle, subordinação ao bem público contra liberdade individual, capitalismo contra socialismo, dogma contra liberdade de crença, formas de arte estabelecidas contra expressão estética sujeitas apenas ao capricho

15 Tradução livre de: *Social phenomena cannot be subject to experiment. Controlled conditions, excluding disturbing outer influences, are unattainable. These complicates every process that we try to study. The more complex is the phenomena the more difficult is to foretell the future from a condition existing at a given moment, even if the essential laws governing the happenings are known.*

individual, são alguns desses conflitos. (Idem: 136-7)¹⁶

Ora, isso equivale a dizer que nossa sociedade vive uma série de conflitos baseados em um dualismo elaborado por ela própria. Conflitos decorrentes da defesa invariável de suas próprias certezas e da conseqüente indisponibilidade ao debate. E, portanto, pergunta-se Boas: sequer resolvemos nossos problemas, então, que direito temos de sugerir nossa própria cosmologia para outras sociedades que possuem outros problemas? E, ainda mais a fundo, existe realmente uma moralidade absoluta? Franz Boas diria que, pelo menos ainda, não.

Em geral, podemos dizer que, na aplicação prática da ciência social, padrões absolutos estão faltando. É inútil dizer que nós queremos alcançar o maior bem para o maior número, se não somos capazes de chegar a um acordo acerca do que constitui o maior bem. (Idem: 204)

17

Enfim, o que pretendo afirmar é que as palavras de Ortega y Gasset, em 1924 - acerca do trabalho de Albert Einstein e de seu impacto no pensamento moderno - , poderiam tranquilamente estar se referindo ao trabalho de Franz Boas:

justificativa maravilhosa da multiplicidade harmônica de todos os pontos de vista. Amplie-se esta ideia ao moral e ao estético e se terá uma nova maneira de sentir a história e a vida. O indivíduo, para conquistar o máximo possível de verdade, não deverá, como durante séculos afirmam, suplantiar seu ponto de vista espontâneo por outro exemplar e normativo, que se costuma chamar de “visão das coisas sob o ponto de vista da eternidade”. O ponto de vista da eternidade é

16 Tradução livre de: *Notwithstanding the rapid changes in many aspects of our modern life we may observe in other respects a marked stability. Characteristics of our modern civilization are conflicts between the inertia of conservative tradition and the radicalism that which has no respect for the past but attempts to reconstruct the future based on the basis of rational considerations intended to further its ideals. (...) Discipline against freedom of control, subordination under the public weal against individual freedom, capitalism against socialism, dogma against freedom of belief, established art forms against esthetic expression subject only to individual whim, are some of these conflicts.*

17 Tradução livre de: *In general, we may say that in the practical application of social science, absolute standards are lacking. It is of no use to say that we want to attain the greatest good for the greatest number, if we are not able to come to an agreement as to what constitutes the greatest good.*

cego, não vê nada, não existe. (...) Em lugar de ter por bárbaras as culturas não europeias, começaremos a respeitá-las como estilos de enfrentamento com o cosmos equivalentes ao nosso. (GASSET apud WILLIAMS, 1989: 168) ¹⁸

2.1.5 Os malefícios de uma certeza absoluta

Lembrando que o sentido desta palavra "equivalentes" não se refere a forma, mas ao valor dos "estilos de enfrentamento com o cosmos", percebe-se que estas justificativas pela multiplicidade estão justamente nos discursos que se opunham aos regimes autoritários. Desnecessário dizer que foram estes também os livros queimados e combatidos pelos regimes totalitários na Europa da primeira metade do século XX. A inexistência do absoluto sustenta a interrogação e o respeito pelas outras perspectivas, o que atrapalhava o regime de certeza dos autoritarismos.

Estes regimes perceberam que a certeza é forte porque é capaz de direcionar as forças. Entretanto, ficou claro que o monopólio da força não é, de modo algum, o que produz a liberdade. E que o desenvolvimento proposto por estes monopólios costuma ter um custo – não apenas financeiro – bastante alto. E muitos pensadores procuraram denunciar esta tragédia anunciada; a maioria não foi ouvida e, poucos anos depois, o mundo conheceria os malefícios da certeza absoluta.

18 Tradução livre de: *maravillosa justificación de la multiplicidad armónica de todos los puntos de vista. Amplíese esta idea a lo moral y a lo estético, y se tendrá una nueva manera de sentir la historia y la vida. El individuo, para conquistar el máximo posible de verdad, no deberá, como durante centurias se le ha predicado, suplantar su espontáneo punto de vista por otro exemplar e normativo, que solía llamarse "visión de las cosas sub specie arternitas". El punto de vista de la eternidad es ciego, no ve nada, no existe. (...) En lugar de tener por bárbaras las culturas no europeas, empezaremos a respetarlas como estilos de enfrentamiento con el cosmos equivalentes al nuestro.*

3 CAPÍTULO III : O TEXTO

3.1 POR UMA ETNOGRAFIA DA SENSIBILIDADE

Embora o livro *Arte Primitiva* seja de 1927, alguns dos capítulos do livro já haviam sido publicados anos antes, apenas recebendo uma revisão que mantivesse a coerência do novo livro. É este, por exemplo, o caso da análise das caixas de agulhas do Alaska (publicada em 1908) e de um estudo acerca da arte representativa nas culturas “primitivas” (publicado em 1916), estando ambos presentes no livro *Raça, Linguagem, Cultura* (de 1940). A leitura de “*Arte Primitiva*” é complexa, pois o livro é literalmente uma colcha de retalhos, carinhosamente costurada por F. Boas, sendo resultado de pelo menos vinte anos de pesquisa e crítica.

Qual a motivação do autor é o tipo de pergunta que não podemos responder, uma vez que, segundo R. Layton, “não é sequer possível investigar diretamente os pensamentos ou emoções de quem quer que seja.” (LAYTON, 1991: 22) Temos de encontrar as respostas “*através dos meios que alguém usa para se comunicar*”. (Idem: 22) Desta forma, Boas analisa as peças da costa Noroeste da América do Norte para encontrar um “estilo de enfrentamento com o cosmos” ou uma “percepção alternante” impressa nos objetos. E, neste movimento, através do texto, surge minha interpretação; não por capricho meu, mas porque é inevitável que nossa experiência modifique nossa percepção.

Como um antropólogo em campo, viajo por entre as páginas do livro. Comparo a versão dos meus nativos (as páginas da versão em português) com documentos mais antigos (versões mais antigas em inglês). Faço medições, as anoto, as critico, as desfaço e, outra vez, volto a medir. Em geral, a viagem é agradável e aqueles que visito são gentis e cordiais. Às vezes, despreparado, espanto-me com algum trecho mais chocante ou irrita-me com o uso de uma palavra (por exemplo, por quê “*evolução curiosa*?”), mas preciso me conter. Outras vezes, exausto e com fome, rezo para sair do campo, enquanto anoto alguma citação mais importante. Ainda assim, a viagem continua.

Portanto, o registro que faço não é, nem de perto, um relato objetivo da obra. O trabalho aqui contido é antes o relato das viagens por entre os campos recônditos de *Arte Primitiva*. É o esboço do mapa que consegui traçar no decorrer da viagem. Como tal, o mapa costuma ser impreciso e cheio de borrões, em suma, a obra de um iniciante. Entretanto, creio eu, ele cumpre sua função; revelando lugares antes

ignorados e sugerindo atalhos. Deste modo, o registro que trago é, antes de mais nada, o registro de uma experiência, da ação de uma sensibilidade diante de novas paisagens.

3.1.1 Arte: técnica e emoção

Logo no início do primeiro capítulo, Boas expõe o exemplo de dois grupos próximos geograficamente e que focam seus esforços em diferentes tipos de manufatura. Os primeiros, os Índios Californianos, tem na cestaria sua principal indústria e sua principal arte; enquanto seus vizinhos no Norte se utilizam da madeira. Entre os primeiros, são as mulheres quem fabricam os cestos, “acontecendo assim que entre os Índios californianos apenas as mulheres são artistas criadoras.” (BOAS, 1927: 10) Mais ao Norte, os homens são os responsáveis por entalhar a madeira, logo são “carpinteiros e entalhadores muito habilidosos (...); a precisão de seu trabalho é comparável à dos nossos melhores artesões.” (Idem: 10) Este exemplo, além de diluir qualquer determinismo de gênero, revela sua descrença na noção de uma mentalidade inferior. E, ao mesmo tempo, evidencia a relação que Franz Boas estabelece entre a arte e a cultura, sendo o contexto determinante na concepção das peculiaridades de cada modelo de representação.

Assim, algumas das principais contribuições de Franz Boas são: a desconstrução do mito da “mente primitiva”, tornando-a uma “percepção alternante”; bem como a demonstração da complexidade e das imbricações que constituem as culturas, mesmo aquelas consideradas “puras”. Franz Boas então desloca o problema da mentalidade, transportando-o do nível biológico para o nível cultural. E deste modo, partindo da uniformidade do potencial das capacidades, mas percebendo a multiplicidade de experiências históricas através das quais estas capacidades se desenvolvem, o emblema de Franz Boas torna-se uma diáde:

O trabalho dado a este assunto baseia-se em dois princípios que, em nossa opinião, deveriam orientar todas as investigações das manifestações de vida entre povos primitivos: o primeiro consiste na uniformidade dos processos mentais em todas as raças e em todas as formas culturais da atualidade; o segundo, na consideração de qualquer fenômeno cultural como o resultado de acontecimentos históricos. (BOAS, 1927, XIII)

Entretanto, estes princípios não geram um dualismo. Quero dizer, reconhecer os extremos de uma experiência, mas admitir sua continuidade, é diferente do dualismo que corta a experiência ao meio. Esta atitude de constante crítica a qualquer espécie de determinismo é notável em qualquer texto de Boas. Logo, a colocação de Abraham Kaplan, acerca de John Dewey, serve para Boas:

Nem toda díade define um dualismo. Para Dewey, as díades servem, comumente, para especificar os dois polos entre os quais um certo domínio pode ser localizado – os pontos finais, por assim dizer (...). O que transforma uma díade em um dualismo é considerar que os dois componentes se dividem e se opõem por sua própria natureza. (...) Dewey resolve os dualismos não por se recusar a contemplar as distinções traçadas pelos dualistas, mas por reinterpretar as diferenças consideradas substantivas e intrínsecas como sendo, ao contrário, funcionais e contextuais. (KAPLAM apud DEWEY, 2010: 15)

Também a opinião de Murray Leaf é importante a este respeito, uma vez que se refere diretamente a Boas. Segundo Leaf, Franz Boas seria um monista por recusar e combater o dualismo das antinomias (Cf. Leaf: 25-90; 162-238). Aliás, no texto, Leaf afirma uma relação direta entre o pensamento de Boas e de Dewey, antes mesmo do último ir para Columbia. E demonstra também uma proximidade entre Boas e Malinowski, pois “ambos tinham afinidades íntimas com a filosofia Pragmática de William James, John Dewey e G.H. Mead”. (LEAF, 1979: 191) Então, não é por coincidência que Leaf considera Malinowski outro monista. O reconhecimento deste fluxo constante entre os extremos é também um reconhecimento de incerteza e uma crítica à causalidade inexorável.

O leitor mais acostumado com Boas já deve ter percebido sua forma característica de escrever. Ele começa com os termos mais aceitos, formulados exatamente por aqueles que pretende criticar ¹⁹; dissolver os dualismos criados e, então, concluir demonstrando que as diferenças, aparentemente essenciais, são somente contextuais. Enfim, também o livro *Arte Primitiva* segue este movimento de síntese perpétua

19 O título de suas obras maiores não foram escolhidos aleatoriamente, como é visível, por exemplo, em *The mind of the primitive man*, justamente o conceito que o autor visa desconstruir ou, ao menos, ressignificar no texto.

entre os extremos de uma experiência. Ou ainda, Boas procura dissolver a cisão que produzimos entre a arte como totalidade das soluções estéticas e a arte como um meio de expressão ou linguagem. Deste modo, os três primeiros capítulos de seu livro consolidam as duas faces do processo de criação artística, o formal e o simbólico.

O primeiro capítulo, acerca do aspecto formal, visa consolidar um dos extremos deste *continuum* que é a arte para F. Boas. Contudo, vale lembrar, afirmar uma dimensão estética universal na arte, como faz Boas, não é o mesmo que afirmar a estética como uma dimensão absoluta. A primeira opção corresponde à assunção de que todos os povos tem capacidades equivalentes, que são acionadas e esculpidas por suas experiências pessoais e por suas tradições. A segunda opção, por sua vez, equivale a afirmar a existência de um modelo absoluto ou correto, servindo de norma. Em outras palavras, a estética absoluta – sendo um resquício do evolucionismo – equivale a tomar sua própria cultura um “meridiano de Greenwich” e, então, descobrir as anormalidades das outras culturas. É esta última estética que Boas procura combater.

Já o segundo e o terceiro capítulo delineiam o que seria a dimensão afetiva ou simbólica da Arte. Nestes capítulos – acerca da arte representativa e do simbolismo, respectivamente – Boas visa demonstrar que “a combinação de forma e conteúdo confere à arte representativa um valor emocional, inteiramente distinto do efeito estético puramente formal.” (BOAS, 1927: 58) Portanto, para Boas, recorrer apenas a um dos extremos da experiência artística seria ignorar que é justamente esta interação que constitui seu conceito de arte. E, mais do que isso, estes dois capítulos apresentam uma crítica ao realismo inerte e infértil herdado do pastiche neoclássico. Como veremos, Boas toma uma posição muito clara a respeito da arte moderna.

O quarto capítulo do livro – o estilo – é, de certa forma, uma tentativa de demonstrar as relações existentes entre os dois extremos da arte. Isto é, demonstrar a diversidade de soluções encontradas não apenas na representação visual, mas no seu encontro com padrões rítmicos e simétricos complexos. Assim, este capítulo também revela o jogo de forças da arte em relação à cultura. Graças ao estudo da dinâmica de marcas e historicidades atribuídas a determinados estilos, podemos saber, por exemplo, “a procedência de cada um destes trabalhos”. (BOAS, 1927: 137) Além disso, segundo Boas, podemos investigar com alguma precisão contatos culturais antigos, ao “interrogar-nos acerca da possibilidade de compreender as condições históricas e psicológicas, subjacentes dos diferentes estilos.” (Idem:

137) Enfim, o problema do estilo está na interação das soluções visuais complexas com os significados cotidianos.

O capítulo seguinte constitui uma aplicação desta noção de estilo à arte do Noroeste da América do Norte. Nele, Boas expõe as marcas mais perceptíveis de uma historicidade particular, encontradas pelos diferentes grupos da região e, em alguns momentos, também as relaciona com aspectos da vida cotidiana. E, ao discorrer acerca dos símbolos-chave de algumas imagens, Boas reconhece que “a incerteza é particularmente grande quando se trata da interpretação”. (BOAS: 1927: 200) Por fim, o último ou o sexto capítulo, antes da conclusão, discorre acerca da literatura, da música e da dança, expondo a importância da dimensão estética nestas formas artísticas e conectando-a com a dinâmica da vida social de cada povo. Vejamos agora estes capítulos com maior profundidade.

3.1.2 O elemento formal na arte

O primeiro capítulo do livro, chamado O Elemento Formal na Arte, começa afirmando uma “relação estreita entre o virtuosismo técnico e a perfeição do desenvolvimento artístico”. (BOAS, 1927: 9) Segundo Boas, para que uma atividade se torne uma tradição artística é necessário um desenvolvimento da técnica; o que seria demonstrado por três exemplos onde a tradição artística e a indústria principal do grupo coincidem. Na medida em que uma indústria – seja ela a cestaria, a carpintaria ou a cerâmica – se desenvolve, surgem novas formas de ornamentação.

Elementos como o ritmo e a simetria são respostas praticamente universais nas manufaturas das culturas estudadas e, portanto, seriam “traços característicos na arte de todos os tempos e de todos os povos” (Idem: 24). Provavelmente, este fascínio com a distribuição rítmica e com a simetria deriva da observação da Natureza e do movimento do corpo humano (Cf. Boas, 1927: 25-6). Logo, as “técnicas corporais” - termo de M. Mauss – são fundamentais na consolidação de uma tradição estética, pois “a uniformidade da superfície resulta da regularidade do movimento. A repetição rítmica do movimento conduz também à repetição rítmica do padrão.” (BOAS, 1927: 33)

E somente quando a técnica é dominada, o artista, “estimulado pelo prazer de criar uma forma complexa” (Idem: 17), passa a experimentar novas possibilidades. Assim, “o especialista que altera a monotonia dos seus movimentos e que aprecia a possibilidade de realizações mais complexas produz, ao mesmo tempo, um ritmo mais

complexo” (Idem: 33), mas também desafia a tradição cognitiva da qual faz parte. Isto é, inaugura uma clivagem na mentalidade anterior e apresenta novas respostas que mantêm a cultura em permanente fluxo.

Outro aspecto formal da arte, fundamental para Boas, está na idéia de que existem elementos formais meramente para o embelezamento do objeto. Isto é, nem todo ornamento tem um significado preciso e definido. O que não equivale a isolar a Arte como uma outra forma de experimentar o mundo e tirar de seus objetos qualquer funcionalidade. Mas Boas também rejeita a percepção de que todo elemento na arte é consciente e funcional. Justamente porque a Arte é o encontro destas duas dimensões, uma estética e a outra ética. Assim, muitos objetos do cotidiano podem ser considerados obras de arte. Os cabos dos utensílios, as pedras talhadas para cortar, os recipientes, os vestuários, as habitações permanentes, as canoas (...) Não existe qualquer necessidade técnica de [ornamentar os objetos, a não ser] (...) pelo prazer provocado pela variação de uma atividade simples por caminhos novos e complicados. (Idem: 22)

Deste modo, como já dissemos, a Arte em seu aspecto formal

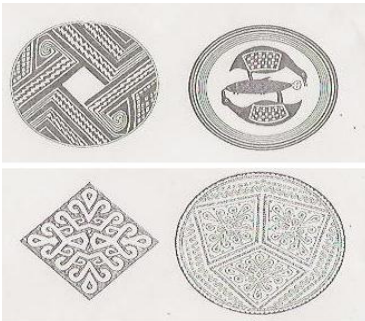


Ilustração 1: Simetria Dupla

não é necessariamente a expressão de idéias definidas, mas antes dos meios que buscam fascinar o observador através das formas e cores. E mesmo as artes representativas, necessariamente expressivas, possuem uma dimensão da forma. “Na dança, na música e na poesia, o ritmo e as formas temáticas obedecem a: princípios estilísticos que não são necessariamente expressivos, mas que tem objetivamente um valor estético.”

(BOAS, 1927: 55) E, embora aparentemente simples, a abordagem de Boas revelou a complexidade de ritmos e simetrias que compõem os objetos produzidos por artistas que supostamente possuiriam uma “mentalidade primitiva”.

Vejamos dois exemplos trazidos por Boas, a simetria dupla e a ornamentação marginal. Através destes exemplos, Franz Boas visa demonstrar, através de suas soluções, a perspicácia e o talento dos

artistas das mais variadas culturas. Já dissemos que, para Boas, a simetria é um elemento fundamental da dimensão estética e fruto da observação da Natureza. Contudo, Boas assume, a simetria na Natureza costuma ocorrer na vertical e raramente na horizontal (Cf. Boas, 1927: 25-6), enquanto os artistas criaram novas percepções para a representação visual. Uma delas é a simetria dupla, onde o desenho é simétrico não apenas no eixo vertical e nem apenas no eixo horizontal, mas em ambos os eixos.

Os experimentos visuais apresentados evidenciam que não existe inferioridade cognitiva entre os autores dos objetos analisados. A concepção e a produção de uma imagem como estas não é um procedimento simples, exigindo muita perícia. Além disso, o processo revela estratégias diversas de configuração do espaço. O segundo exemplo, o uso dos motivos marginais, bastante comum, visa repartir a forma geral em segmentos, formando diferentes campos decorativos e destacando a forma do objeto.

Para Franz Boas, os usos que as diferentes culturas fazem de tais possibilidades estão intimamente conectados com os interesses



Ilustração 2: Motivos Marginais

éticos do grupo; assim como os interesses éticos são influenciados pelas soluções estéticas que tornaram-se estilos característicos. A diferença entre a arte moderna e a arte primitiva não se trata de uma incapacidade inerente à percepção de algumas relações espaciais, consideradas fundamentais para nossa tradição. Trata-se mais de uma incapacidade, culturalmente produzida, de admitir a importância

de tais relações. Assim como nós, geralmente, não reconhecemos outras tentativas e, por isso, não vemos como arte, as soluções complexas desenvolvidas pelos artistas de outras culturas. De fato, a produção de um objeto está conectada a uma tradição, não apenas artística, mas de “enfrentamento com o cosmos”.

Entretanto, como veremos, a apreciação de soluções distintas para a representação visual ou a composição musical ultrapassa os limites culturais e cronológicos. Assim, a arte ainda é “o espaço no qual” – através das formas, das cores e das metáforas – “a diferença, a identidade e os valores culturais estão sendo produzidos e contestados”. (MARCUS & MYERS: 11) O que deixa a Arte, pelo menos um pouco,

mais próxima da Antropologia.

3.1.3 O elemento afetivo na arte: Arte representativa.

Logo no início do segundo capítulo, Boas critica as tentativas de estudar o problema da representação a partir da comparação entre o desenho de uma criança e o desenho de um suposto “primitivo”. Além do fato de que ambas desconhecem a técnica empregada, não existe qualquer semelhança significativa entre eles. Além disso, “nem os homens primitivos nem as crianças acreditam que o desenho ou a figura que produzem seja, de fato, uma imagem fiel do objeto a representar.” (BOAS, 1927: 60-1) Este exemplo, no máximo, revela que os homens recorrem a experiências distintas na resolução de seus problemas.

No entanto, este tipo de teste não é capaz de revelar a diversidades de soluções encontradas por tais experiências coletivas, uma vez que considera um suposto “realismo” como ápice definitivo. Contudo, Boas constantemente nos recorda da importância de apreciar as diferentes soluções; especialmente quando se percebe que a arte representativa não é apenas uma exibição ou uma réplica do objeto real, mas uma reinvenção ou reinterpretação do mesmo. Neste sentido, “a simples tentativa de representar algo, ou mesmo de comunicar graficamente uma idéia, não pode ser considerada arte” (Idem: 58); por desprezar a possibilidade de uma reinvenção ou de uma superinterpretação da realidade. Entretanto, isso não significa, como pode parecer, que todo objeto de arte é inútil, mas antes que é na sua não-função que a Arte concede um espaço para a criatividade.

Outra questão que Boas levanta a este respeito, é o fato de que, mesmo sendo capazes, muitos artistas optam por uma – em nossa concepção – “reprodução infiel” da realidade. Assim, Boas registra em uma de suas viagens ao Noroeste da América do Norte que

numa de suas cerimônias, um indivíduo é aparentemente decapitado, sendo depois a cabeça segura pelos cabelos e exibida. Esta cabeça, executada em madeira com um cuidado extremo e com um grande realismo, não possui as características estilísticas das esculturas e pinturas da costa noroeste [geralmente recheadas de simbolismo.] (BOAS, 1927: 60 e 175)

O que o autor quer dizer é que “quando o artista pretende um realismo verdadeiro [esta curiosa redundância] é capaz de o alcançar”.

(Idem: 175) Mas, ironicamente, estes mesmos escultores, optam por um estilo bastante diferente, por exemplo, na representação artística dos animais, que não tem a função de iludir o espectador (Cf. Boas: 174-178). Para Boas, o que transforma uma representação em arte é a “presença de um elemento formal que não é idêntico à forma que se encontra na natureza.” (Idem: 71) Ou seja, um padrão peculiar de “imperfeição” que é coletivamente considerado “perfeito”, evidência do exercício de uma sensibilidade coletiva. Ou ainda, é justamente por ser uma “reprodução infiel” da realidade que um objeto torna-se artístico.

Portanto, a arte não é apenas o virtuosismo de produzir um objeto com uma técnica apurada, mas a união deste feito com a capacidade de comunicar e de sugerir idéias mais ou menos abstratas, isto é, de tornar sua concepção “mais inteligível para os seus companheiros” (BOAS, 1927 : 117). Assim, o esforço do artista está em “imprimir uma intenção” – não necessariamente objetiva – que remete ao objeto representado mas que, ao mesmo tempo, remete à sua ausência.

Para realizar esta impressão, “o problema da representação é, antes de mais nada, resolvido pelo uso de formas simbólicas” (Idem: 60), afastando-se do realismo. Quando investigamos o simbolismo na arte, segundo Boas, percebemos que “o contraste entre a representação com um fim em si mesma e a representação como obra de arte é evidente em muitos casos”. (Idem: 58) Ao representar um objeto ou uma idéia, o artista deve escolher sua posição entre dois extremos: destacar as características que considera essenciais e permanentes ou então retratar uma visão imediata do objeto. Logo, caso o artista escolha a primeira opção estará mais próximo do simbolismo, caso escolha a segunda opção se aproxima do realismo.

O livro *Arte Primitiva* nos lembra que estes extremos são apenas *flatus vocis*, isto é, mero nominalismo. De modo que, “este último método só é mais realista do que o primeiro se considerarmos que o realismo consiste na reprodução de uma imagem visual única e momentânea”. (BOAS, 1927: 65) E, assim como na nossa arte, “na arte primitiva, ambas as soluções são experimentadas” (Idem: 65); então, tais soluções não são o reflexo de uma mentalidade incapaz e inteiramente determinada pelo meio. Ou seja, as soluções – simbólicas e realistas – não representam uma evolução de uma em direção à outra. Pelo contrário, são “bases psicológicas distintas, que permanecem ativas tanto nos períodos iniciais como nos mais recentes da história da arte.” (Idem: 71) Assim, Boas aponta dois equívocos nas teorias de sua época, especialmente na teoria do fisiologista alemão Max Verworn, acerca da

mentalidade primitiva e da arte.

Em primeiro lugar, Boas refuta a teoria, reforçada por Verworn mas anterior a ele, que afirma uma relação entre o tipo de arte realizado por um grupo e suas condições econômicas. E ainda que os dois tipos básicos de representação, encontrados por Verworn, sejam comparáveis com os de Boas – o fisioplástico ou realista e o ideoplástico ou simbólico – existe uma diferença crucial entre a opinião dos dois autores. Para Verworn, existe uma “ausência de aspectos puramente formais na arte daquelas tribos que, de um ponto de vista econômico ou industrial, são consideradas mais primitivas” (Idem: 76), fato que Boas refuta em sua teoria. E, em segundo lugar, o trabalho de Boas revela que “não é possível traçar com precisão a linha divisória entre os dois métodos” (Idem: 70), porque, por exemplo,

quando um índio pueblo pinta a forma de um veado com elevado grau de exatidão de perspectiva, mas lhe acrescenta uma linha que vai da boca ao coração, como um símbolo da vida, ou quando os símbolos são organizados com alguma correspondência à ordem da perspectiva, temos formas em que ambas as tendências podem ser observadas. (BOAS, 1927: 70)

E, ao contrário do que Verworn afirma, Boas percebe que o simbolismo é desenvolvido e bastante complexo em muitos grupos. Por outro lado, Boas também refuta a noção de que o símbolo corresponde a uma incapacidade de alcançar o realismo. Ora, diz Boas, “se a arte representativa se desenvolvesse no sentido do realismo absoluto, a fotografia estereoscópica em cores seria o gênero mais elevado da arte. Mas é óbvio que isso não é assim.” (BOAS, 1927: 71) Então, para Boas, os dois pontos trazidos por Verworn são apenas mais algumas “das muitas tentativas feitas para provar a existência de um desenvolvimento contínuo das formas culturais, uma evolução ininterrupta e estável. Esta ideia tem exercido uma grande influência sobre toda teoria etnológica.” (Idem: 72) E, infelizmente, embora a teoria etnológica tenha avançado muito, acredito que a influência desta ideia ainda persista atualmente.

3.1.4 O elemento afetivo na arte: Simbolismo

Mas, voltando ao tema, vale lembrar que os grupos desenvolvem suas técnicas e passam a estilizar suas representações, portanto, como “estas formas tem um significado, elas devem ser

representativas, não necessariamente de objetos tangíveis mas, por vezes, de ideias mais ou menos abstratas.” (BOAS, 1927: 81) Deste modo, o fenômeno do simbolismo – representar objetos, experiências e paisagens a partir de algumas características elencadas – ocorre de formas distintas em diversos locais. Os índios brasileiros significam suas ornamentações como animais (Cf. Boas, 1927: 81-2); os índios norte-americanos fazem alusões as passagens da vida e aos mitos (Cf. Boas, 1927: 83-93); existem ainda referências à distribuição geográfica (aldeias, montes, rios) e uma infinidade de outras situações diversas (a morte no parto, o vento do norte, o herói e sua casa).

Como em nossa sociedade, os símbolos também designam posições sociais. E, vale lembrar, o mesmo símbolo pode conter diversos significados, dependendo de seu “conjunto” (da relação com outros símbolos) ou de sua “moldura” (quem ou quando se utiliza do símbolo). Deste modo, visando identificar a existência de uma arte expressionista, Boas propõe investigações nos diversos grupos, para “saber se existem associações firmes entre a forma e o significado, e se estas são acompanhadas por reações emocionais fortes” (BOAS, 1927: 96). Estudo que seria realizado em duas vias: “estudando a variedade de formas que são usadas para representar os mesmos objetos e, de modo inverso, ilustrando a variedade de explicações dadas à mesma forma.” (Idem: 97) Considerando-se que aqueles objetos que possuem muitas formas, bem como as formas que possuem muitos significados, devem ser alvo de uma investigação mais cuidadosa.

Segundo R. Layton, “Boas antecipou [Ernst] Gombrich na opinião segundo a qual a arte não tem por fim reproduzir os objetos reais na sua integralidade.” (LAYTON, 1991: 200) Franz Boas propõe esta noção ao estudar os ameríndios, enquanto Gombrich estuda a arte egípcia; contudo, as conclusões são semelhantes. Por que os artistas destes grupos não “descobriram meios mais rigorosos de representar o mundo natural”? Ora, não porque “perceberam o mundo de modo diferente”, mas “porque andavam à procura de coisas diferentes naquilo viam” (Idem: 201). Eles exercitam “percepções alternantes”, resultado das historicidades que educam nossos sentidos.

E Boas também antecipa a Geertz quando este último diz que, “em qualquer sociedade, a definição de arte nunca é totalmente intrastética” e que o problema da estética está em “como anexá-lo às outras formas da atividade social, como incorporá-lo na textura de um padrão de vida específico.” (GEERTZ, 1997: 146) A este respeito, Boas percebe “uma considerável hesitação quanto ao significado de um símbolo. Um indivíduo pode reinterpretá-lo de uma forma, e um outro, de outra”.

(BOAS, 1927: 95) Isto é,

quando estudamos um determinado padrão, descobrimos as maiores divergências relativamente ao seu significado. Como já foi apontado, nem todos os indivíduos de uma mesma tribo lhe atribuem o mesmo significado, mas existem tendências mais ou menos definidas para certas interpretações. (BOAS, 1927: 115)

Em suma, a arte não é intra-estética porque “os termos pelos quais os diferentes indivíduos designam as mesmas formas são tão variados que se torna difícil admitir que estamos apenas a lidar com nomes de elementos de desenhos.” (BOAS, 1927: 99-100). Ou ainda melhor, porque

os termos em que os desenhos estão descritos não devem ser vistos simplesmente como nomes, mas, antes, que existe uma certa associação entre o modelo artístico geral e um determinado número de ideias que são selecionadas de acordo com o uso da tribo e, também, de acordo com o interesse do indivíduo que, no momento, fornece a explicação. (Idem: 98)

O resultado destas reflexões é bastante semelhante à afirmação, feita por C. Geertz, de que “a unidade da forma e do conteúdo é, onde quer que ocorra, e seja em que grau ocorra, um feito cultural e não uma tautologia filosófica.” (GEERTZ, 1997: 154) Isto é, as formas e os significados que as mesmas suscitam não estão simplesmente conectadas ao objeto; os nexos, que elaboram esta conexão, surgem no exercício inter-subjetivo de interpretação. Portanto, Boas defende a noção

de que a uma mesma forma podem ser atribuídos significados diferentes; a forma é constante e, as interpretações, variáveis, não apenas a nível tribal mas também a nível individual. Pode demonstrar-se que esta tendência não é exclusiva do domínio da arte, mas está também presente na mitologia e em rituais e, nestes casos, a forma exterior subsiste enquanto que as interpretações são muito distintas. (BOAS, 1927: 120)

Por fim, um exemplo já apresentado é perfeito para ilustrar estas questões, que complexificam a relação entre o significado e a forma,

através do processo de atribuição de significados. O simbolismo, em suma, demonstra que quem interpreta aproxima os significados que descobre de suas próprias preferências. E, como ninguém vive sozinho, os aproxima também de seus companheiros, como fica claro neste exemplo:

Certa vez, numa visita à Colúmbia Britânica comprei a uma mulher já de idade um saco executado num tear, decorado com uma série de losangos e pequenas figuras bordadas em forma de cruz. Após ter perguntado, fiquei a saber que o saco fora comprado a uma tribo vizinha e que a nova proprietária nada sabia do significado original do padrão decorativo (...) À nova proprietária, pareceu-lhe que os losangos se assemelhavam a lagos ligados entre si por um rio. As diferentes cores do losango pareceram-lhe sugestivas das cores dos lagos: um bordo verde, a vegetação da margem; uma área amarelada no interior, as águas pouco profundas; e, um centro azul, as águas profundas. A interpretação não lhe pareceu suficientemente clara e então completou-a bordando pássaros voando em direção aos lagos. Deste modo, deu um maior realismo à sua concepção e tornou-a mais inteligível para os seus companheiros. (BOAS, 1927 : 117)

O que essa discussão pretende pontuar é que nenhum realismo se desenvolve unicamente no sentido de um simbolismo perpétuo e imutável; e tampouco o simbolismo e a geometrização das formas evoluem para o realismo. A questão é, felizmente, um pouco mais complexa, pois “sempre que a arte oscila entre uma delineação simbólica ou representativa, surge a oportunidade para a ocorrência, lado a lado, de formas realistas e reduzidas.” (Idem: 135) Este é, por exemplo, o caso das urnas faciais pré-históricas (Cf. Boas, 1927: 135) que demonstram uma representação realista da face e, ao mesmo tempo, promovem um recorte simbólico do ser-humano.

3.1.5 A interação ou o problema do Estilo

Estamos agora diante do problema do estilo, como o estudo dos padrões de relação entre formas e significados nos diversos grupos. A questão do estilo é de difícil compreensão especialmente quando sua

explicação recorre somente à abstração, de modo que os exemplos são muito válidos. Ainda assim, de forma abstrata, poder-se-ia dizer que o estilo é

uma relação muito estreita entre os elementos formais e representativos que faz com que a representação adquira um valor formal inteiramente distinto de sua significação. Quanto mais profunda for a influência dos elementos formais, decorativos, sobre o método de representação, mais probabilidades existem de os elementos formais adquirirem um valor emocional. Estabelece-se uma relação entre estas duas formas de arte que conduz, por um lado, à convencionalização do desenho representativo e, por outro lado, à atribuição de significados aos elementos formais. (BOAS, 1927: 74)

Portanto, o estilo corresponde ao escopo das soluções artísticas – sejam elas plásticas, gráficas ou literárias – mais comuns ao grupo e ao levantamento de seus significados mais gerais. Certamente, o problema do estilo não é nem inaugurado e nem encerrado por F. Boas. Geralmente, cita-se, o historiador da arte austríaco, Alois Riegl quando o conceito é mencionado. O próprio Boas se refere a Riegl (Cf. Boas, 1927: 110), lamentando-se por não poder usar alguns dos métodos usados pelo austríaco em estudos da arte mediterrânea.

Dois questões centrais recebem o esboço de uma resposta neste quarto capítulo da obra: “os princípios pelos quais os estilos artísticos podem ser descritos” e a “possibilidade de compreender as condições históricas e psicológicas, subjacentes dos diferentes estilos.” (Idem: 137) Começemos pela primeira questão. O primeiro e mais contundente

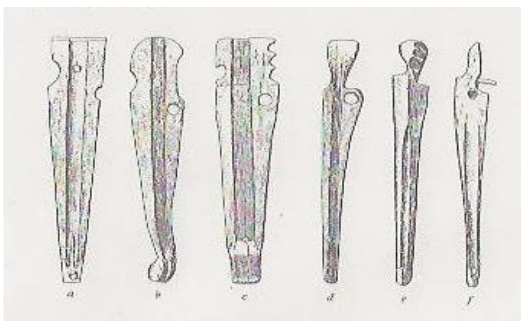


Ilustração 3: Tacos de Arremesso

exemplo de Boas, a respeito da primeira questão, são os tacos de arremesso dos diferentes grupos que se espalham pelo norte da América do Norte. Percebe-se que, embora o princípio destes instrumentos seja praticamente o mesmo, é possível determinar com bastante precisão a

procedência do taco a partir de sua forma exterior.

Mas, acima disso, o estilo evidencia o fato de que os elementos formais comuns, como a simetria e o ritmo, não são suficientes para comparar diferentes objetos. Pois “mesmo que as formas sejam idênticas, a sua organização no campo decorativo consegue conferir uma forma específica à arte de cada localidade.” (Idem: 145) Assim, ao contrário do que se pensava, embora a técnica possa dar origem a componentes ornamentais simples, certamente, “para além da influência da técnica, devem existir outras causas na origem do estilo individual de cada área.” (Idem: 147) E ignorar esta questão é desprezar a criatividade, justamente porque estudar “as razões que conduzem a esta estabilização do tipo” (Idem: 138) também é estudar as razões que permitem a mudança.

Dentro da teoria de Boas, naqueles instrumentos que tem uma função específica – como os tacos de arremesso –, a estabilização das formas em um estilo está conectada com a rigidez dos hábitos motores. “Deste modo, as variações da forma estão subordinadas aos limites estabelecidos pelos hábitos motores fixos de um povo.” (BOAS, 1927: 139) Vale também lembrar que a rigidez de hábitos motores não é exclusividade das outras sociedades, pois “existe, nos tempos modernos, uma permanência semelhante da forma dos utensílios adaptados a hábitos motores definidos”, como é o caso da “estabilidade das teclas dos pianos.” (Idem: 141) Enfim, além da técnica e dos hábitos motores, ainda existem os, digamos assim, “hábitos mentais”.

Em todos estes casos – no uso dos instrumentos, de formas e da própria língua –, a mente adapta-se de tal modo a determinados hábitos motores e a certos tipos de associações entre impressões sensoriais e atividades definidas que a resistência à mudança nos surge como a atitude mental mais natural; (...) porque é necessário o esforço de desaprender e reaprender. Entenda-se que tudo isto não implica uma estabilidade absoluta – que, aliás, não existe – mas apenas a resistência a mudanças bruscas. (BOAS, 1927: 141)

Portanto, é importante salientar que Boas, embora tenha “vindo a falar dos estilos locais como se, em todos os casos, ocorresse um único estilo em cada unidade tribal” (Idem: 170), demonstra que muitas vezes existem vários estilos em um só grupo, o que complexifica o estudo do estilo para determinar a origem. E, ainda mais importante é perceber que, embora o estilo diga respeito principalmente à estabilização das formas e das normas, também no estilo repousa a possibilidade da

mudança. Tendo em vista que “a novidade consiste, geralmente, em novas combinações de elementos de padrões antigos” (Idem: 148-9). O que, entretanto, não significa, de forma alguma, que o artista realiza uma cópia literal.

Boas prefere comparar o ofício de um artista tradicional ao de um escritor que combina as palavras; ambas são atividades “em que ocorrem determinados movimentos padronizados numa multiplicidade de combinações.” (Idem: 148) E ambos estão limitados pela interpretação do Outro, ainda que extasiados pela possibilidade de representar a ausência. Portanto, os trabalhos destes artistas “não são cópias de modelos, mas sim o resultado de composições individuais” (Idem: 148). Questão que fica bastante clara quando ouvimos e anotamos

a opinião de indivíduos que criam desenhos novos. (...) Eles designam este tipo de desenho por “desenhos do sonho” e afirmam que o novo padrão lhes surgiu, realmente, num sonho. Esta explicação para a origem de novas formas é extraordinariamente uniforme em todo o continente. (...) Existem poucas dúvidas de que seja apenas um outro termo para “invenção”. Ele exprime um grande poder de visualização, que se manifesta quando o indivíduo está só a repousar, quando pode dar livre curso à sua imaginação. Talvez o artista tenha um poder eidético maior do que a maioria dos adultos. Os poucos indivíduos que criam formas deste modo tem decerto um bom controle da técnica e dominam uma série de formas habituais. (BOAS, 1927: 149)

Ao considerar a criatividade e o fazer artístico, creio eu, Boas passa a tatear algumas questões que ele simplesmente não poderia resolver em seu tempo. O esforço para aguçar a compreensão deste processo começa na análise dos objetos retirados nos trabalhos de campo, realizados pelo próprio Boas, por seus colegas e por seus alunos. Segundo Boas, este é um aprendizado incipiente, “uma vez que é necessário um conhecimento profundo do povo, para que se compreendam os pensamentos e sentimentos mais íntimos do artista.” (Idem: 147) Portanto, Boas assume desconhecer a profundidade da questão, preferindo apenas dizer que “seria um erro afirmar que (...) existe pouco espaço para a expressão de sentimentos individuais e sentimentos mais íntimos do artista.” (Idem: 147) Só podemos arriscar

alguma generalização após aprofundar nosso conhecimento acerca do contexto estudado.

Mas para F. Saussure, linguista suíço e contemporâneo de Boas, o signo é ainda uma entidade dicotômica, composta apenas pelo significado e pelo significante. De modo que, para os linguistas da época, a relação comunicativa era ainda um processo mecânico e sem ruídos. Contudo, o estudo do símbolo parece exigir um terceiro componente, relativo ao contexto da comunicação. A consideração da “circunstância da comunicação” (Cf. Eco: 43-45), é determinante para o sucesso das teorias de Lévi-Strauss, na medida em que o último se inspira em Jakobson e Hjelmslev. Portanto, considerar a multiplicidade de questões envolvidas nesta terceira dimensão da comunicação seria impossível para Boas e seu obsoleto arsenal semântico e conceitual.

Ainda assim, Boas parece consciente da ausência de algum elemento essencial em sua própria teoria ²⁰. Portanto, ele desiste da jornada por um código universal, defendida mesmo por Lévi-Strauss em *Antropologia Estrutural*, preferindo admitir que cada dimensão de uma cultura “tem um crescimento tão complexo que o melhor que podemos fazer é procurar deslindar alguns dos fios que se emaranham no tecido atual.” (Idem: 147) Assim, o estudo dos diferentes estilos em Boas combina estética e antropologia, na medida em que aponta para o próprio artista e seu contexto, isto é, na medida em que exige um conhecimento mínimo do processo de criação artística.

Portanto, o estudo do estilo não indica um êxito total na

20 A este respeito, reservo-me o direito de uma longa nota de rodapé, por três motivos: a importância, a complexidade e a subjetividade que permeiam a questão. Penso que a necessidade de considerar este terceiro elemento fica evidente na proposta de Boas, já citada neste texto. Nela, Boas sugere a consideração de dois pontos: (i) a pressuposição de que existe uma “uniformidade dos processos mentais (...) em todas as formas culturais da humanidade” e (ii) a “consideração de qualquer fenômeno cultural como o resultado de acontecimentos históricos” (BOAS, 1927: XIII). Entretanto, considerar as duas possibilidades simultaneamente implica a existência de um intermédio híbrido, uma zona em que ambas as considerações são fundamentais, justamente como extremos de um contínuo que não pode ser repartido ao meio. Neste sentido, proponho considerarmos que Lévi-Strauss concentra-se na primeira opção (a uniformidade dos processos mentais) e que Geertz, por sua vez, foca o segundo ponto (a particularidade histórica). Ou seja, para Lévi-Strauss é mister “elaborarmos uma espécie de código universal” (ECO, 1976: 294) ou uma estrutura das estruturas; enquanto Geertz se pergunta: “e se o Ur-código fosse algo diferente de uma estrutura, se fosse um manancial indeterminado que permite todas as configurações possíveis, até mesmo as que se contradizem?” (ECO, 1976: 300) Ou algo como: e se nossa semelhança estiver justamente na nossa diferença? Antes que me critiquem por tentar explicar Boas através de Geertz e Lévi-Strauss ou vice-versa, vale lembrar que tal questão – a causalidade contra o livre-arbítrio – aparece, por exemplo, já na terceira antinomia kantiana.

classificação etnológica ou o fim do trabalho de campo, mas o seu exato inverso. O estudo do estilo afirma que

temos de concentrar a nossa atenção (...) no próprio artista. Até aqui apenas temos vindo a considerar a obra de arte sem qualquer referência ao seu criador. Referimo-nos ao artesão apenas no caso dos trabalhos mais imperfeitos (...) Esperamos, portanto, que, no tratamento de uma questão mais ampla, o conhecimento da atitude e das ações do artista contribua para um conhecimento mais claro da história dos estilos artísticos. (Idem: 147)

Deste modo, a proposição de Boas parece-me o exercício de uma “visão em paralaxe” ou da “articulação mais complexa entre os níveis 'estético' e 'afetivo' na obra de Boas, isto é, entre a busca de regularidade e generalidade” (ALMEIDA, 1998: 8) e os encontrões acidentais com as peculiaridades do imprevisível. Por fim, uma última questão acerca do estilo merece ser abordada neste curto trecho. Em *Arte Primitiva*, Boas percebe que uma boa parte dos fenômenos etnológicos permanece no inconsciente²¹ e, assim, não possui uma explicação racional. Mais do que isso, Boas demonstra sua preocupação em considerar a interação do indivíduo com a sociedade, com o auxílio da psicologia que se desenvolvia no início do século XX. E, como fica evidente neste exemplo, a sensibilidade e a mente aberta fazem de Boas um observador arguto e um crítico convincente:

Mesmo com um conhecimento profundo [do povo e da atitude do artista], o problema continua a ser extremamente complexo, já que os processos mentais da produção artística não são totalmente conscientes; produz-se uma obra de elevado valor artístico, sem que o seu criador saiba explicar como. (...) Recordo o caso de um índio da ilha de Vancouver que, devido a uma paralisia, se encontrava preso à cama. Tinha sido um bom pintor, mas as suas obras não diferiam muitas das do resto da tribo; durante a sua longa doença,

21 Esta questão é abordada com precisão por Margarida Moura, em seu livro citado na bibliografia. A autora cita Lévi-Strauss para atestar a importância de Boas na compreensão desta questão (Cf. Moura: 352-356), bem como algumas diferenças expressivas entre os dois autores. Outra semelhança surpreendente entre Boas e Lévi-Strauss está na defesa de um inconsciente coletivo, distinto da noção de C. Jung (Cf. Eco: 296-7), mas semelhante entre si.

sentava-se na cama segurando o pincel entre os lábios, silencioso e aparentemente alheio ao mundo à sua volta. Mal se conseguia fazê-lo falar, mas quando falava, entregava-se à descrição de desenhos imaginários que já não podia executar. Tinha, sem dúvida, a mente e a atitude de um artista verdadeiro e inspirado. (BOAS, 1927: 147)

3.1.6 Arte contextualizada ou Arte como Experiência

Então, sugere Boas, a diferença fundamental entre os artistas de diferentes culturas, não está em sua capacidade criativa ou em sua função mental, mas justamente nas experiências prévias nas quais sua criatividade se apóia. E, neste sentido, Boas é muito feliz ao admitir – inclusive com certa redundância, ao menos na tradução portuguesa – que o “estilo artístico só pode ser entendido apenas como uma parte integrante da estrutura da cultura”. (BOAS, 1927: 266) Isto é, que os elementos simbólicos só adquirem significado na relação com os outros elementos do sistema cultural, como circunstâncias da comunicação. O que assemelha-se a afirmar que “o significado não é mais uma entidade psíquica ou ontológica (...): *é um fenômeno da cultura descrito pelo sistema de relações que o código define como aceito por determinado grupo em determinada época*” (ECO: 35 – grifos do autor). Logo, o trunfo da análise boasiana está na assunção do valor da singularidade, ao invés do foco único na comparação dos estilos.

E, parece-me, isto corresponde, como diria Geertz, a compreensão de que “estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social.” (GEERTZ, 1997: 149) Portanto, para F. Boas, estar em sintonia e perceber as combinações de uma outra estética, só é possível com o esforço pela aquisição ou, ao menos, pela compreensão de uma outra ética. Estas duas dimensões – as soluções visuais e as soluções morais – estariam, de tal forma, imbricadas, que a compreensão de uma delas parece exigir um aprendizado conjunto de ambas.²²

Ora, nas experiências que F. Boas registra, a necessidade de apreensão do conjunto ou da estrutura da cultura fica evidente. Ao

22 Não necessariamente um aprendizado linear e contínuo de ambos; mas através de uma série de *insights* retroativos. Quero dizer que, no bojo das relações sociais, estas duas dimensões – o belo e o bom – se entrelaçam em ritmos complexos, padronizando, mais ou menos, o comportamento do grupo estudado.

analisar alguns mantos, Boas assume que a compreensão de alguns dos elementos presentes no objeto só fazem sentido em relação com o cotidiano do grupo.

A ideia fundamental subjacente aos pensamentos, sensações e atividades desta tribo tem a ver com o valor da posição que dá direito a privilégios, muitos dos quais encontram expressão nas atividades artísticas ou no uso de formas artísticas. A classe e a posição social conferem o privilégio de usar certas representações de animais, como pinturas ou esculturas, na fachada da casa, em postes totêmicos, em máscaras e nos utensílios de uso diário; dão o direito de contar determinadas histórias referentes a atos heróicos ancestrais, determinam as canções que podem ser contadas. Existem outras obrigações e privilégios relacionados com a classe e a posição social, mas o aspecto mais evidente consiste na associação estreita às formas artísticas. (BOAS, 1927: 266-7)

Certamente, a linguagem utilizada por Boas lhe é peculiar e revela um pouco de seu próprio estilo de escrita. Ao invés de atacar diretamente seu adversário, Boas começa com a abordagem de seu oponente – peço perdão pela analogia com as artes marciais – para demonstrar sua fraqueza. Assim, o livro *Arte Primitiva*, além de dissolver o conceito de primitivo, visa problematizar algumas visões mais conservadoras – ou eurocêntricas, como salientou com precisão a Prof^a Elizabeth Farias – de estética e de arte. Franz Boas começa seu livro justamente na análise formal de objetos, porém, na medida em que se aproxima de seus significados, reconhece a insuficiência de tal abordagem.

Por fim, ele sugere que para compreender as mensagens, e assim a estética de outros grupos, devemos nos concentrar na compreensão de seu cotidiano. Um dos pesquisadores com os quais Boas se corresponde continuamente neste período é o filósofo norte-americano John Dewey. Recorro a um trecho considerável do livro *Arte como Experiência*, de J. Dewey, no intuito de demonstrar certa convergência entre os dois pensadores. Creio que a linguagem filosófica de Dewey pode ser um pouco mais contundente.

A arte é uma qualidade que permeia a experiência; não é, a não ser em sentido figurado, a experiência em si. A experiência estética é sempre mais do que

estética. Nela, um corpo de materiais e significados que em si não são estéticos *torna-se* estético (...). O material da experiência estética (...) é social. A experiência estética é uma manifestação, um registro e uma celebração da vida de uma civilização (...). Está fora de cogitação fazer mais do que sugerir, em um esboço simples, a função das artes nas antigas civilizações. (...) Hoje em dia, o antropólogo confia no padrão entalhado (...) para determinar sua origem. Os ritos e cerimônias, assim como as lendas, uniam vivos e mortos em uma parceria comum. Eram estéticos, porém mais do que estéticos. (...) Cada um desses tipos de atividade comunitária unia o prático, o social e o educativo em um todo integrado, que tinha forma estética. Eles introduziram valores sociais na experiência, da maneira mais impressionante. (...) A arte estava *nelas*, porque essas atividades se conformavam às necessidades e condições da experiência mais intensa, mais prontamente apreendida e mais longamente lembrada. (DEWEY, 2010: 553-4)

Enfim, todo este capítulo visa demonstrar, através de soluções visuais, a capacidade criativa da mente humana, bem como a complexidade das soluções desenvolvidas nas diferentes culturais. Neste intuito, Franz Boas realiza uma extensa análise dos elementos-chave que definem o significado de algumas figuras. Para isso, apresenta uma lista de pelo menos doze animais e suas características formais ou simbólicas (Cf. Boas, 1927: 191-2). Em seguida, ele demonstra que os desenhos geralmente são feitos em uma perspectiva que favoreça o aparecimento dos elementos-chave. Ou seja, o tubarão, por exemplo, é geralmente representado visto de frente, enquanto seu perfil, exigindo uma técnica especial, é mais raro (Cf. Boas, 1927: 218-9).

Além destas dificuldades, o artista também deve adaptar o motivo à técnica e à superfície que utiliza. Portanto, criam-se novos meios que possibilitam a apresentação dos elementos-chave, bem como a preservação da funcionalidade do objeto. Assim, em um chapéu que deve preservar espaço para algumas argolas que determinam a posição social do detentor, os animais são representados em recortes com perspectivas incomuns (Cf. Boas, 1927: 211). Outro recurso notável é a representação desdobrada que expõe uma diversidade de perspectivas –

questão que Lévi-Strauss iria retomar anos mais tarde –, bem como à antropomorfia – misturar a figura dos animais com elementos humanos (Cf. Layton: 213-220). Vale também destacar que a sequência da análise de Boas, no mesmo capítulo, se foca mais nas exceções do que nas regras do estilo.

Por isso, ao invés de uma coerência interna ou de uma unidade não-fragmentada, o que fica evidente na análise de Boas são as incongruências e as incertezas sugestivas. Selecionei duas de suas diversas conclusões – ao analisar mantas, colheres, travessas, entre outros objetos –, que demonstram a plasticidade do estilo: “podemos ver que as proporções do corpo foram muito distorcidas” (Pg. 217) e “encontramos o mesmo animal, tratado de forma diferente” (Pg. 229).



Ilustração 3: Perneira Haida.

No primeiro exemplo, da página 217, é destacado, entre outros objetos, “o desenho de uma perneira de couro, um castor agachado sobre uma cabeça humana.” (BOAS, 1927: 217)



Ilustração 4: Pintura Haida.

No desenho em questão, a cabeça do esquilo é alargada com o intuito de adaptar-se “à largura maior da parte superior da perneira.” (Idem: 217) Da mesma forma, diversas outras figuras recebem uma “extraordinária distorção e a dissecação” (Idem: 239) para adaptar-se a alguns campos. No decorrer de sua análise são apresentadas

outras formas de adaptação, isto é, outras soluções para representar uma idéia nova, mantendo o valor emocional do estilo característico.

Já o segundo exemplo, na página 229, ilustra a proposição boasiana de que “nos casos em que em que a adaptação da forma do animal ao campo decorativo é mais difícil, os cortes e distorções vão muito mais longe.” (Idem: 229) Esta afirmação é reforçada pela análise de caixas, fachadas de casas e postes totêmicos, onde o animal é virtualmente “dissecado” ou aberto, para que todas as suas características marcantes sejam apresentadas, como ilustra a imagem de uma rã, feita “por um índio haida chamado Wiha.” (Idem: 228) Percebe-se aqui o uso recorrente de uma figura, semelhante a um olho, para representar as articulações.

E também se percebe que, enquanto as distorções são

realizadas, surgem novas formas de representação. Pois os novos elementos, inseridos na representação, desafiam as soluções apresentadas em experiências prévias. Por exemplo, na representação da barbatana uma baleia, constata Boas, “de acordo com o padrão, estas deveriam ser arredondadas, mas de fato são pontiagudas.” (Idem: 231) E esse conjunto de desvios não se trata, ao menos para F. Boas, de uma má interpretação das imagens, mas antes de uma re-leitura ou de uma re-invenção das formas tradicionais. Com isso, Boas procura demonstrar a diversidade de estilos artísticos presente na multiplicidade de grupos do noroeste da América do Norte.

3.1.7 Literatura, Música e Dança

Até este trecho do texto, a canção, a dança, a poesia e a prosa não aparecem diretamente na análise de Boas, portanto, este último capítulo, antes da conclusão, é reservado exclusivamente para os quatro. Aqui faço uma breve análise do mesmo, estando consciente de que este trecho mereceria uma análise mais cautelosa e minuciosa. A contribuição deste capítulo para a compreensão da importância da cultura na vida social é inestimável.

Este capítulo começa com a dissolução de um mal-entendido. Quando se descobre que o caçador “não passa o tempo a seguir o rastro de animais”, mas que ele “recorre a armadilhas”, percebe-se que “durante este tempo, a sua imaginação é livre e muitas de suas canções ganham formas” (Idem: 285-6). Assim também ocorre com aqueles que realizam uma tarefa manual e mesmo com os que passam um longo tempo a caminhar. Neste sentido, Boas cita um jovem, arrastado por um geleira que se soltou, compondo uma canção sobre seu sofrimento.

Segundo Franz Boas, a canção e o conto “existem universalmente e devem ser consideradas como as formas primárias da atividade literária” (BOAS, 1927: 287). Tentando provar esta afirmação, Boas demonstra uma série de analogias entre contos e cantos indígenas e ocidentais. Por exemplo, em ambos os casos, a pronúncia é distorcida para que se encaixe no ritmo ou a melodia é alterada para que caibam as palavras. Porém, Boas também aponta diferenças, sendo a primeira delas a forma de registro utilizada; enquanto usamos papel, outros grupos usam a oralidade.

E, além disso, como “grande parte da prosa primitiva foi registrada apenas em línguas européias”, é difícil perceber a peculiaridade do estilo literário destes grupos. Este fato é exemplificado pela história de Sia o Herói-Gêmeo (Cf. Boas, 1927: 289-292). As

diferenças, entre a tradução da história por M. C. Stevenson e a versão narrada para Boas em Laguna, são evidentes. Neste caso, a história contada expressa um ritmo que a tradução desconsidera. Através de alguns exemplos Boas constata que “não é fácil de descobrir, a partir do material publicado, o padrão estilístico das narrativas primitivas.” (Idem: 293) A partir de então, Boas se interroga acerca de um “padrão primitivo” que acaba por considerar um mero nominalismo.

Os comentários que se seguem baseiam-se sobretudo em observações feitas junto dos Kwakiutl, uma tribo cuja língua e a cultura me são familiares. Não seria legítimo fazer generalizações e afirmar que os traços referidos são característicos de toda a literatura primitiva. Pelo contrário, à medida que o nosso conhecimento da literatura primitiva aumenta, concluímos que a individualidade do estilo subsiste. (BOAS, 1927: 301)

Então, a maior contribuição de Boas neste capítulo está em assumir que as generalizações precipitadas não dão conta da diversidade de estilos literários. Ainda assim, Boas elenca elementos, presentes em nossa literatura, que aparecem na literatura dos Kwakiutl, como o ritmo, a ênfase e a metáfora. O primeiro elemento que Boas reconhece em seus exemplos é a repetição rítmica, a qual concede um papel imprescindível na arte dos povos que observou:

seu efeito estimulante manifesta-se em cânticos e danças religiosas; o seu caráter coativo pode ser observado em canções guerreiras; o seu efeito calmante é sensível em melodias; o seu valor estético é visível em canções e na arte decorativa. (BOAS, 1927: 300)

O segundo elemento identificado, a ênfase, é uma marca particular dos Kwakiutl. Nos exemplos observados, a ênfase pode ser obtida de três formas básicas, pela repetição de adjetivos (ex: o justo dos justos), pela acumulação de sinônimos (ex: aquele que causa medo e terror) ou começando uma frase com a palavra que encerra a frase anterior (ex: como vai, querida! Querida, como vai você). Por fim, também a metáfora é uma parte essencial não só da literatura, mas dos processos comunicativos no cotidiano do grupo observado (Cf. BOAS, 1927: 305). Seja esta metáfora uma exaltação ao chefe ou um processo de compra, seja ela um eufemismo ou um disfemismo, é uma demonstração da conexão profunda da arte com a cultura.

E, tendo em vista que “os conteúdos das narrativas, da poesia e das canções primitivas são tão variados como os interesses culturais dos

cantores. Não parece aceitável que se deduza o valor literário a partir dos tipos de emoções que despertam em nós” (Idem: 308), até porque a “mesma história contada por tribos diferentes, pode adquirir uma feição totalmente nova.” (Idem: 313-4) Logo, “a eficácia da poesia não depende do poder de descrição expressiva que origina imagens mentais claras, mas da força que as palavras tem para despertar emoções.” (Idem: 310) Isto é, que a conexão entre o significado e o significante atravessa um contexto, um conjunto de experiências. E, uma vez que, “a cultura local determina o tipo de experiências que tem um valor poético e a intensidade com que atuam” (Idem: 310), pode-se concluir que, ao menos no terreno da poesia, um estudo da arte é também o estudo da amálgama entre técnica e afeto em determinada cultura.

Assim, todo o restante deste capítulo constitui uma tentativa de provar que o valor dos movimentos simbólicos, realizados em um objeto artístico, só pode ser compreendido em profundidade em relação com outros elementos da cultura do artista. Por isso,

é um pouco arriscado tentar analisar as características das formas poéticas primitivas, em parte porque existe muito material de confiança, mas também devido a impossibilidade de se conseguir uma percepção clara do significado e do valor da expressão literária sem um conhecimento da língua e da cultura em que ela se manifesta. (BOAS, 1927: 301)

O que não significa que a apreciação artística inter-cultural seja impossível, mas apenas que ela é ainda mais complexa. Isso, justamente, porque “os movimentos simbólicos (...), na sua maior parte são culturalmente modelados” (Idem: 327) Quero dizer que, embora possamos admirar sob nosso ponto de vista estes objetos, dificilmente seríamos capazes de reconhecer sua importância na dinâmica da vida de outros grupos. Então, como se dá a apreciação, a partir de nosso ponto de vista, dos objetos produzidos por outras estéticas? A resposta à pergunta feita logo acima é apenas esboçada por Boas: “O desejo de expressão artística é universal.” (BOAS, 1927: 335)

3.1.8 A arte e os Universais

Entretanto, sabemos que diferenças históricas e individuais moldam este desejo através das experiências de cada sujeito. Ainda assim, por mais variados que sejam os meios e as mensagens, o desejo

nos une enquanto seres humanos. Tento ilustrar tal percepção, boasiana por excelência, com um trecho do crítico literário inglês Terry Eagleton:

é no ponto em que o Outro está deslocado de si mesmo, não totalmente determinado pelo seu contexto, que podemos encontrá-lo mais profundamente, uma vez que essa auto-opacidade é também verdadeira de nós mesmos. Eu compreendo o Outro quando me torno consciente de que o que nele me aflige, sua natureza enigmática, é um problema também para ele. Como Žižek coloca: “A dimensão do Universal emerge quando, assim, quando as duas carências – a minha e a do Outro – se sobrepõem.” (...) O Universal é aquela brecha ou fissura em minha identidade que a abre a partir de dentro para o Outro, impedindo-me de me identificar completamente com qualquer contexto particular. Mas essa é nossa maneira de pertencer a um contexto, e não uma maneira de não ter um. Faz parte da situação humana estar “desjuntado” com relação a qualquer situação específica. E a violenta ruptura que advém dessa conexão do universal a um contexto particular é o que conhecemos como o sujeito humano. (EAGLETON, 2005: 139-40)

O universal aparece não como uma estrutura absoluta ou um código capaz de prever o comportamento, mas justamente como a constatação da incompletude que compartilhamos enquanto seres humanos. Ou seja, Boas, aparentemente, concorda com a afirmação de que “não existem generalizações que possam ser feitas sobre o homem como homem” (GEERTZ, 2008: 30), embora saliente que, mesmo nesta negação, é a condição de seres humanos que nos permite compreender a imprevisibilidade desta mesma condição. Ainda que incipiente e obscura, esta noção é uma constante em seus pensamentos. E, ironicamente, é em seus primeiros escritos, enquanto passava “um ano entre os esquimós”, que a questão aparece de forma clara. Através da noção de *Herzenbildung* – a capacidade de preocupar-se com a carência do Outro e de, assim, galgar à dimensão do Universal – F. Boas sugere sua própria noção de natureza humana.

Me pergunto quais as vantagens que a nossa 'boa sociedade' possui sobre a desses 'selvagens'. Quanto mais observo seus costumes, mais me

convenção de que não temos por que nos considerarmos superiores. (...) Nós não temos o direito de criticá-los por sua forma de vida e suas superstições, que podem nos parecer ridículas. Nós, pessoas 'altamente educadas', somos piores, relativamente falando. (...) Como ser pensante, o resultado mais importante desta viagem para mim está no fortalecimento do meu ponto de vista de que o conceito de um indivíduo 'culto' é meramente relativo, e que o valor de uma pessoa deve ser julgado pelo seu *Herzenbildung*. Esta qualidade está presente ou ausente aqui entre os esquimós, tanto quanto entre nós. (BOAS apud MINTZ, 2010: 226)

De outro modo, sem acreditar nesse postulado, qual o sentido de manter o *antropo* no nome de nossa disciplina, ao invés de assumir o estudo das diferentes etnias? Isto é, sem acreditar que os comportamentos mais diversos podem revelar processos inteligíveis e alguma espécie de universalidade, porque não assumimos novamente os “tipos de humanidade”? Em minha leitura, penso que Boas nos provoca a refletir que o Outro “é um homem como nós; que seus sentimentos, suas virtudes e suas deficiências são baseados na natureza humana, como os nossos” (BOAS apud STOCKING, 2004: 80) E que, portanto, o Outro – seja ele quem for – é parte da mesma alteridade, da mesma natureza, que nosso vizinho ou que nossos amigos. Entretanto, ao invés de uma natureza absoluta ou geral, a natureza humana de Boas se parece com aquela proposta por Eagleton: conjunção porosa, jamais completa, do ser-humano com o contexto particular.

Em Boas, o universal não é uma “assunção ontológica preliminar a toda pesquisa, que estabelece, de imediato e sem possibilidade de revisão empírica, a presença de uma Condição Absoluta.” (ECO, 1976: 369) O universal é, em minha leitura, o interstício da incerteza, ou seja, o intervalo que nos separa do instinto e que possibilita ou, ainda melhor, que impõe a comunicação. Portanto, o Real, esta antinomia entre o particular e o universal, não é a síntese e nem a redução de um no outro, mas justamente a distância e dinâmica que existe entre eles. Isto é, o Real não é “aquilo que permanece o mesmo em todos os universos (simbólicos) possíveis: o Real paraláctico é, antes, aquele que explica a própria *multiplicidade*” (ŽIŽEK, 2008: 44), através da conjunção impossível da uniformidade e da historicidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, creio que o livro *Arte Primitiva* prescreve um espaço considerável para o exercício de uma antropologia interpretativa. A preocupação em compreender a relação entre indivíduo e sociedade, bem como os significados envolvidos nesta relação, é um dos pontos centrais da obra. E, partindo dos estudos de estilos artísticos, Boas ultrapassa a falsa separação da arte e da vida cotidiana, exigindo que o estudo da arte seja contextualizado. Assim, Boas nega a existência de um expressionismo universal e objetivo, simbolizado por nosso conceito clássico de estética; preferindo focar as relações, desenvolvidas no interior de uma cultura, entre formas e experiências.

Argumento bem semelhante ao de Clifford Geertz quando, em *Arte como Sistema Cultural*, ironiza os pesquisadores que reclamam da incapacidade de seus nativos em falar sobre sua arte. Segundo Geertz, eles não falam sobre arte nos nossos termos, mas certamente se emocionam com ela em seus próprios termos. O exemplo dado é de um artista Tiv que diz: “se o desenho sair ruim, eu vendo para os Ibo; se sair bom, eu fico com ele; se ficar muito, muito bom, eu vendo para minha sogra”. (GEERTZ, 1997: 147) E é exatamente este tipo de exemplo que revela os usos – e, portanto, os significados – que são atribuídos aos objetos por diferentes entes de uma cultura.

Da mesma forma, o exemplo, já citado, da velha senhora que modifica o saco de tear para torná-lo compreensível em sua própria tradição (Cf. Boas, 1927: 117), constitui uma excelente nota ao demonstrar a atribuição de significados. E também demonstra a complexidade da dinâmica da vida social na visão de Boas, ilustrando o seu pensamento e afastando-o dos determinismos recorrentes. E, mesmo que sua extensa análise formal seja passível de críticas, a abordagem desenvolvida é fascinante e felizmente incompleta. Isso porque, novamente com Geertz, “se alguém procura estudos sistemáticos na área, logo se desaponta, principalmente se encontra algum.” (GEERTZ, 2008: 18) Enfim, o texto todo é um conjunto de sugestões, uma assunção de que boa parte das questões que tratávamos como essenciais são, na realidade, contextuais.

Então, ao invés de concluir algo, Boas desconstrói as principais teorias a respeito do desenvolvimento universal da arte. Assim, Boas procura assumir nossa ignorância acerca da arte nas outras sociedades e, daí, convidar-nos ao estudo sério de outras experiências. E, como as conclusões geralmente tendem a se tornar futuros projetos, Boas estende suas conclusões levando-as ao artigo *Alguns problemas de metodologia*

nas ciências sociais, de 1930:

O material a nosso dispor é a descrição analítica das formas culturais. Isto, e mais as dificuldades práticas da investigação etnológica, faz com que a maior parte do material disponível seja por demais padronizado. Recebemos uma lista de invenções, instituições e idéias, mas aprendemos pouco ou nada sobre o modo pelo qual o indivíduo vive sob essas instituições, com essas invenções e idéias, assim como não sabemos como suas atividades afetam os grupos culturais dos quais ele participa. As informações sobre esses pontos são extremamente necessárias, pois a dinâmica da vida social só pode ser compreendida com base na reação do indivíduo à cultura na qual vive (BOAS apud CASTRO, 2004: 64-5).

Este apelo pelo estudo da “dinâmica da vida social”, ao invés de “listas de invenções, instituições e idéias”, é um ataque à Antropologia norte-americana da época – e, de certa forma, uma auto-crítica de Boas –, excessivamente museológica. Tal crítica soa quase como o apelo de Boas contra o método comparativo: “até agora temos nos divertido com devaneios mais ou menos engenhosos. O trabalho sólido ainda está todo a frente.” (BOAS apud CASTRO, 2004: 39) E, embora tenhamos avançado muito, ainda me sinto compelido à concordar com tal frase.

Por outro lado, pode-se contestar minha conclusão, colocando em cheque a profundidade das analogias propostas entre Franz Boas e Clifford Geertz; e, especialmente, entre Boas e Terry Eagleton. Pois, além do foco no estudo da cultura, os três parecem ter pouco em comum. No entanto – mesmo assumindo que a relação se dá meramente na cabeça do pesquisador –, acredito que pensar tal conjunção auxilia a compreensão da importância de Franz Boas em uma das inversões mais profundas do conceito de cultura. É bem verdade que, como dizem os críticos, Franz Boas acabou “manipulando” a realidade, mas não da maneira que os críticos costumam colocar.

Parafraseando o antropólogo americano Jay Ruby, em um texto que coloca Boas entre os fundadores da Antropologia visual:

Ao dizer que sua visão de cultura fez com que Boas gerasse os dados em uma estilo particular, não estou insinuando que Boas é, de algum modo, diferente dos outros antropólogos. Todas as teorias da cultura se tornam estruturas ideológicas que

modelam e geram dados. Esta é a natureza do projeto de pesquisa e do conhecimento antropológico.²³

Entretanto, outras limitações poderiam ser apontadas no trabalho de Franz Boas: por exemplo, a excessiva rigidez no uso das palavras, o que disfarça sua visão nominalista da maioria dos conceitos que expõe. Parece-me que a maioria das críticas cabíveis a Boas valem também para outros pesquisadores de seu contexto histórico, um limite entre a certeza absoluta do século XIX e a emergência da incerteza, ao longo do século XX. Entretanto, reservo-me o direito de não me alongar nas minhas críticas ao texto de Boas. Prefiro um maior esforço no intuito de reconhecer os erros que identifiquei em minha própria leitura no decorrer desta experiência.

Primeiramente, reconheço que, às vezes, meu texto parece



Ilustração 1: Iceberg – quadro de Franz Boas, 28 de julho de 1883.

ocultar o fato de que se passaram oitenta anos entre o texto de Boas e o meu. Entendo que esta foi minha forma de gerar os dados para, quem sabe, trabalhá-los futuramente. Quero dizer, percebi que realizar a tarefa a qual me propunha – a leitura de um livro extenso e complicado como *Arte Primitiva* e, ainda, tentar

estabelecer um diálogo desta obra com outras teorias mais recentes – não era exequível neste projeto. Portanto, tentei focar o registro das impressões decorrentes da leitura do livro.

Outra questão relevante que acabei, apesar da indicação do professor Raul Antelo, por desconsiderar é o trajeto do historiador da arte alemão Aby Warburg. Somente agora, enquanto encerrava a redação

23 Tradução livre de: *by saying Boas' view of culture caused him to generate data in a particular fashion, I am not implying that Boas was somehow different from other anthropologists. All theories of culture become ideological frameworks which shape and generate data. It is the nature of research design and anthropological knowledge.* (RUBY, 1980: 7)

do texto, conheci mais sobre Warburg. Inclusive, as aventuras de Warburg nos Estados Unidos, onde conheceu Franz Boas. Também se destaca nele o apelo à interdisciplinaridade no estudo da arte, uma vez que as disciplinas isoladas geram determinismos. O contato entre os dois pesquisadores é freqüente entre os anos de 1924 e de 1927; porém, infelizmente, desconheço o conteúdo das cartas. E, certamente, a lista de insuficiências é ainda maior. Porém, ao invés de sugerir uma desistência, a assunção dos problemas textuais é a mola propulsora que fortalece a continuidade da escrita.

A conclusão que apresento não é uma lista de preceitos fundamentais da Antropologia da arte, mas antes um levantamento das perguntas e das sugestões que surgem com a leitura de Arte Primitiva. Em primeiro lugar, ultrapassar o dualismo que, curiosamente, torna a Antropologia da arte unilateral. Este problema, aparentemente superado, ainda parece ser um desafio a alguns antropólogos bem mais recentes, como pode-se perceber no tópico da problemática. Vimos, no decorrer do texto, que a opção metodológica de Boas se baseia em uma tentativa de

restabelecer a continuidade entre, de um lado, as formas refinadas e intensificadas de experiência que são as obras de arte e, de outro, os eventos, atos e sofrimentos do cotidiano universalmente reconhecidos. (DEWEY, 2010: 60)

Ainda assim, o conflito, entre a busca por “um conceito universal de beleza” ou por “utilidades e funções rituais do objeto em questão”, persiste na Antropologia. Uma solução para esta equação seria “expandir a experiência estética para além de nossa própria linha de visão, estritamente ligada à nossa cultura”²⁴. Quero dizer, ao invés de analisar a presença de elementos que consideramos estéticos, precisamos investigar a sensibilidade em ação, através da atribuição de novos significados e do valor emocional nas formas de cada tradição, por exemplo. Não apenas no intuito de conhecer a diferença, mas no intuito de nos capacitarmos para a compreensão das carências dos outros e para que, quem sabe assim, possamos compreender as nossas próprias. Percebo que a principal sugestão de Boas, visando possibilitar esta comunicação, envolve o estudo do ritmo e seus usos nas diferentes

24 Adaptação livre da dualidade exposta como: “*some undefined concept of universal beauty*” e “*discover the utilitarian or ritual function of the objects in question*” (PRICE: 92). Por fim, tradução livre de “*expand the aesthetic experience beyond our own narrowly culture-bound line of vision*” (Idem: 93), como síntese do problema.

sociedades. Para Jay Ruby, em *Arte Primitiva*, Boas “articula uma teoria da dança como expressão emocional e simbólica tornando-a parte de sua teoria sobre o ritmo na arte e na cultura”.²⁵ Penso que, o livro *Arte Primitiva*, antes de mais nada, procura desconstruir uma visão racialista que, ao atribuir as diferenças à mentalidade, ignora a história. Porém, o livro também ilustra um projeto, iniciado por F. Boas ainda no século XIX, que visa, através do ritmo, demonstrar as sensibilidades que se desenvolvem nos diferentes grupos.

Contudo, as minúcias de seu projeto ficaram encobertas por nosso preconceito com o vocabulário estrito do início do século XX. Digo isto porque, muitas vezes, ainda mantemos uma obsessão por colocar os autores em alguma “gaveta etiquetada”. De modo que, não é raro ver Boas como um evolucionista, graças ao uso da palavra primitivo. Menos raro ainda é vê-lo como um difusionista ou como um funcionalista, geralmente pelo uso do método de distribuição geográfica ou pela busca dos usos de cada objeto no grupo. No entanto, parece-me claro, Boas não se limita a uma só gaveta, pois as provocações que sua obra lança, seja como cientista ou como cidadão, desafiam os limites



Ilustração 2: Cabo Merry distorcido pela miragem do gelo. 1 Agosto de 1883.

que uma história linear da Antropologia propõe. Por exemplo, quando descobrimos que Boas, atravessando o oceano atlântico de navio, era também um pintor amador que se deparou com o desafio de combinar as formas e os significados. Através da estética e da semiologia, da linguística e da antropologia, Franz Boas inaugurou uma infinidade de possibilidades. A mais subestimada delas talvez seja uma mudança radical nos métodos de utilização da imagem para a representação etnográfica. Ao invés das formas clássicas – a comparação, a difusão e a função – Boas prefere investigar a singularidade que o objeto adota em relação ao contexto em que é

25 Tradução livre: *he articulated a theory of dance as emotional and symbolic expression as part of his theory of rhythm in art and culture.* (RUBY, 1980: 9)

utilizado (Cf. Stocking: 85-92). Sendo assim, “o melhor que podemos fazer é procurar deslindar alguns dos fios que se emaranham no tecido atual” (BOAS, 1927: 147), na tentativa de obter um esboço coerente da complexidade que se estabelece na tessitura de uma cultura.

Procurei, neste texto, demonstrar a colaboração teórica trazida pela obra *Arte Primitiva*. Concluo que, enquanto meio, a teoria boasiana é incompleta, é mera tentativa; porém, enquanto inspiração, ela merece destaque. Por fim, uma questão, proposta no projeto, permanece: como reler de Boas à luz do conhecimento atual e quais as contribuições tal exercício pode trazer? Sinceramente, a este respeito, possuo muito mais perguntas do que respostas. Mas quem sabe esse movimento de interrogação não seja tão ruim, porque talvez assim as perguntas continuem surgindo.

REFERÊNCIAS:

- BOAS, Franz. [1927] A Arte Primitiva. Lisboa : Fenda, 1996.
_____. [1928] Anthropology and Modern life. New York : Norton, 2004.
- CASCUDO, Luís da Câmara Cascudo. Civilização e Cultura. Global : São Paulo, 2004
- CASTRO, Celso (org.) Franz Boas. Antropologia cultural. Rio de Janeiro : Zahar, 2004.
- DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo : Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imagenes. Adriana Hidalgo : Buenos Aires, 2008.
- EAGLETON, Terry. A idéia de cultura. São Paulo : UNESP, 2005.
- ECO, Umberto. A Estrutura Ausente. Perspectiva : São Paulo, 1976.
- GEERTZ, Clifford. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, Vozes, 1997.
_____. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro : LTC, 2008
- GELL, Alfred. Art and Agency. Oxford Univ. Press : New York, 1998.
- LAGROU, Elsje. A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Topbooks : Rio de Janeiro, 2007.
- LARROSA, Jorge. Estudar. Autêntica : Belo Horizonte, 2003
- LAYTON, Robert. A Antropologia da Arte. Edições 70 : Lisboa, 1991.
- LEAF, Murray. Uma história da Antropologia. Zahar : São Paulo, 1979.
- MARCUS, George & MYERS, Fred. The traffic in culture: refiguring

art and anthropology. University of California : Los Angeles, CA, 1995.

MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia, vol II. EPU : São paulo, 1974.

MENDEZ, Lourdes. La antropología ante las artes plásticas. CIS : Madrid, 2003.

MOURA, Margarida. Nascimento da Antropologia Cultural - A obra de Franz Boas. São Paulo: Hucitec, 2004.

OVERBYE, Dennis. Einstein apaixonado: um romance científico. São Paulo : Globo, 2002.

PRICE, Sally. Primitive art in civilized places. Chicago Univ. Press : Chicago, 1989.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Um discurso sobre as ciências. 8ª ed. Portugal : Afrontamento, 1996.

STOCKING JR., George. A formação da antropologia americana, 1883-1911: antologia / Franz Boas. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora UFRJ, 2004.

WILLIAMS, L. Pearce (Org.) La teoria de la relatividad. Madrid : Alianza editorial, 1989.

ZILLIES, Urbano. O racional e o místico em Wittgstein. Porto Alegre : EDIPUCRS, 1991.

ŽIŽEK, Slavoj. A visão em paralaxe. São Paulo : Boitempo, 2008.

Referências da Internet (acessados dia 29 de agosto de 2010):

ALMEIDA, Kátia Maria Pereira de. Por uma semântica profunda: arte, cultura e história no pensamento de Franz Boas. *Mana* [online]. 1998, vol.4, n.2, pp. 7-34. [Artigo no Scielo: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v4n2/2409.pdf>]

BAKER, Lee. Franz Boas Out of the Ivory Tower. *Anthropological Theory, March 2004, 4: 29-51.* [Endereço: <http://www.duke.edu/~ldbaker/documents/baker20.pdf>]

BAKER, Lee. The Cult of Franz Boas and his “Conspiracy” to Destroy the White Race. *Proc American Philosophical Soc.* 2010 Mar; 154(1):8-18. [<http://www.amphilsoc.org/sites/default/files/2Baker1540102.pdf>]

SILVA, Maria Isabel Cardozo. Cosmologia, Perspectivismo e Agência Social na Arte Ameríndia: Estudo de três casos etnográficos. Dissertação de Mestrado – UFMG. 2008 [Endereço: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/VCSA-7FZT3G/1/tese_completa.pdf]

MINTZ, Sidney W.. Cultura: uma visão antropológica. *Tempo* [online]. 2010, vol.14, n.28, pp. 223-237. [Artigo no scielo: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S141377042010000100010&script=sci_arttext]

RUBY, Jay. Franz Boas and Early Camera Study of Behavior. *Kinesics Report*, 1980. [<http://astro.temple.edu/~ruby/ruby/boas.html>]

Imagens:

As imagens 1, 2, 3, 4 e 5 foram digitalizadas do livro *Arte Primitiva*, e o restante, retiradas do arquivo online da American Philosophical Society, no seguinte endereço: <http://www.amphilsoc.org/library/digcoll/anth>