



Tábua de proa de canoa das Trobriand; Ilha Kítava, província Milne Bay, Papua Nova Guiné Fotógrafa: Shirley F. Campbell, maio de 1977. O conjunto da proa é adornado com conchas e objetos de valor Kula (G. Campbell, 1984)

A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia

Alfred Gell*

O autor propõe que a antropologia da arte considere a arte um componente da tecnologia, e seu produto, resultado de um arranjo de técnicas – o conjunto de todas as artes formando a tecnologia do encanto. O objeto de arte personifica os processos técnicos, e aí reside seu poder de fascinação; a tecnologia do encanto fundada no encanto da tecnologia. A magia está na transubstanciação do material por intervenção humana e que transcende as possibilidades de realização do espectador – o artista como técnico oculto, e a obra, “entidade física que transita entre dois seres”, razão social entre eles e chave para um fluxo de relações posteriores. No contexto social, o virtuosismo técnico capacita a obra a criar assimetrias nas relações interpessoais e das pessoas com as coisas. Em sociedades sem tradições em ‘belas artes’, a arte surge como ritual político ou meio de trocas (cerimoniais ou comerciais). Nestas, a transformação radical do material agrega valor ao objeto. A atividade técnica é fonte de eficácia no domínio das relações sociais, e a mão-de-obra pode carregar postura mágica. Toda atividade produtiva é medida pelo padrão mágico, o contorno negativo da técnica. Os objetos de arte resultam do encontro de características de objetos produzidos tanto pela tecnologia encantada da arte quanto pela tecnologia encantada da magia. Quando a existência do objeto supera uma explicação, fascinando o espectador, nota-se que sua tecnologia real alcança o ideal mágico.

Antropologia da arte, arte e tecnologia, arte e magia

Introdução: filistinismo metodológico

Comumente ouve-se a queixa de que a arte é um tópico negligenciado na antropologia social dos dias atuais, especialmente na Grã-Bretanha. A marginalização dos estudos acerca da arte primitiva, em contraste com o imenso volume de estudos sobre política, rituais, permuta, e assim por diante, é um fenômeno óbvio demais para deixar de ser percebido, especialmente quando se ressalta um contraste frente ao cenário predominante antes do advento de Malinowski e Radcliffe-Brown. Mas por que isso deve ser assim? Creio ser mais do que o caso de uma simples mudança de padrões dentro da empreitada que é a seleção de tópicos para estudo – como se, por algum capricho coletivo, antropólogos simplesmente decidissem dedicar mais tempo de estudo aos casamentos entre primos e menos tempo a esteiras, potes e esculturas. Ao

Tradução Jason Campelo

Revisão técnica Roberto Conduru

* Alfred Gell foi tutor em Antropologia na London School of Economics and Political Science, além de ser um *Fellow of the British Academy*. A London School of Economics and Political Science concedeu-lhe postumamente uma cadeira, posto que ele recusara em vida. Publicou três livros enquanto vivo: *Metamorphosis of the Cassowaries* (1975), *The Anthropology of Time* (1992) e *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia* (1993).

ano 6, volume 1, número 8, julho 2005

contrário, a negligência no que diz respeito à arte na antropologia social moderna é necessária e intencional, e surge do fato de que a antropologia social é, essencial e constitutivamente, antiarte. Isso pode soar como uma asserção chocante: como pode a antropologia, tida em consenso universal como uma Boa Coisa, ser oposta à arte; também universalmente considerada Boa Coisa, mesmo uma Coisa Melhor? Porém, temo que assim seja, porque essas duas Boas Coisas assim o são de acordo com critérios fundamentalmente diferentes e conflitantes.

Quando digo que a antropologia social é antiarte, é claro que não quero dizer que a sabedoria antropológica prefira demolir a National Gallery, transformando o espaço remanescente em um estacionamento. Quero apenas dizer que a atitude do público amante da arte, no que diz respeito ao que está contido na National Gallery, no Museum of Mankind e em outros – e assim por diante (e com um assombro estético que beira o religioso), é uma atitude irredimivelmente etnocêntrica, não obstante ser louvável em todos os outros aspectos.

Nosso sistema de valores dita que, a menos que sejamos filistinos, devemos atribuir valor a uma categoria de objetos de arte culturalmente reconhecida. Essa atitude de esteticismo é atada à cultura, mesmo que os objetos em questão derivem de muitas culturas diferentes, como quando passamos sem esforço da contemplação da escultura taitiana a uma de Brancusi, e vice-versa. Mas a prontidão para colocarmo-nos sob o enlevo de todas as formas de obras de arte, apesar de muito contribuir para a riqueza de nossa experiência cultural, paradoxalmente também é o grande obstáculo no caminho da antropologia da arte, o objetivo definitivo do que deve ser a dissolução da arte; da mesma maneira que a dissolução da religião, da política, do parentesco e de todas as outras formas sob as quais a experiência humana é apresentada à mente socializada deve ser o objetivo definitivo da antropologia em geral.

Talvez eu possa esclarecer mais um pouco as conseqüências advindas da atitude do esteticismo universal em relação ao estudo da arte primitiva¹ por meio da descrição de uma série de analogias entre o estudo antropológico da arte e o estudo antropológico da religião. Com a ascensão do funcionalismo estrutural, a arte desapareceu quase completamente da lista de temas antropológicos neste país [Inglaterra]. Mas o mesmo não ocorreu no estudo da crença ritual e religiosa. Por que as coisas aconteceram dessa forma? Para mim a resposta parece estar numa diferença essencial entre as atitudes – no que concerne à religião – características da *intelligentsia* do período e das atitudes dessa mesma *intelligentsia* no que diz respeito à arte.

Parece-me incontestável que a teoria antropológica da religião dependa do que tem sido chamado por Peter Berger de 'ateísmo metodológico' (Berger, 1967; p.107). Esse é o princípio metodológico em que crenças místicas e teístas são submetidas ao escrutínio sociológico – quaisquer que sejam as convicções

1 A expressão 'não ocidental' surgiu-me sugestivamente como uma alternativa preferível ao 'primitivo', nesse contexto. Mas essa substituição dificilmente poderia ser feita, haja vista as tradições artísticas das civilizações orientais também conterem, precisamente, as características que o termo 'primitivo' pretende aqui excluir e que, no entanto, também não podem ser chamadas de 'ocidentais'. Espero que o leitor aceite o uso da palavra 'primitivo' em um sentido neutro, sem depreciação, no contexto deste ensaio. É justo notar que os escultores das Trobriand, que produzem a arte primitiva aqui tratada, não são primitivos; eles são educados, cultos, conhecem várias línguas e são familiarizados com muita coisa da tecnologia contemporânea. Eles continuam a fabricar a arte primitiva porque é característica de uma economia de prestígio etnicamente exclusivo, a qual têm motivos racionais para continuar querendo preservar.

religiosas do analista ou mesmo a falta delas – sob a hipótese de que elas não são literalmente verdadeiras. Apenas a partir do momento em que essa hipótese é erigida é que as manobras intelectuais, características das análises antropológicas de sistemas religiosos, tornam-se possíveis; quais sejam, por exemplo, a demonstração de ligações entre idéias religiosas e a estrutura de grupos corporativos, hierarquias sociais, e assim por diante. A religião passa a ser uma propriedade emergente das relações entre os vários elementos do sistema social, deriváveis não da condição em que existem as verdades genuinamente religiosas, mas exclusivamente da condição em que existem as sociedades.

As conseqüências da possibilidade de haver verdades genuinamente religiosas repousam fora do campo de referências da sociologia da religião. Essas conseqüências – filosóficas, morais, políticas, entre outras – são território da disciplina intelectual da teologia, estabelecida há muito mais tempo, e cujo declínio relativo nos tempos atuais origina-se das mesmas mudanças no clima intelectual que produziram a florescência da corrente da sociologia em geral e, em particular, da sociologia da religião.

Concorda-se amplamente com a idéia de que a ética e a estética pertencem à mesma categoria. Eu sugeriria que o estudo da estética está para o domínio da arte, assim como o estudo da teologia está para o domínio da religião. O que é o mesmo que dizer que a estética é um ramo do discurso moral, que depende da aceitação dos artigos iniciais da fé: de que no objeto esteticamente valorizado reside o princípio da Verdade e do Bem, e de que o estudo de objetos esteticamente valorizados constitui-se em caminho rumo à transcendência. Na medida em que almas modernas possuam religião, essa religião é a religião da arte, a religião cujos santuários consistem em teatros, livrarias e galerias de arte; cujos padres e bispos são pintores e poetas; cujos teólogos são críticos, e cujo dogma é o do esteticismo universal.

A não ser que eu esteja muito enganado, creio estar escrevendo para um público leitor que é composto principalmente por devotos do culto da arte e, mais, para um público que partilha da suposição (de maneira nenhuma incorreta) de que eu também pertença a essa fé; de modo que, se nós fôssemos de uma congregação religiosa e eu estivesse proferindo um sermão, a pressuposição seria a de que não sou ateu.

Se eu fosse discutir algum sistema de crença religiosa exótica, do ponto de vista do ateísmo metodológico, isso não seria problema nem mesmo para os não ateus, simplesmente porque ninguém espera que um sociólogo da religião adote as premissas da religião em questão; de fato, ele é obrigado a não fazer tal coisa. Mas a atitude equivalente à que assumimos, no que tange a crenças religiosas, no discurso sociológico, é de realização muito mais difícil no contexto de discussão de valores estéticos. O equivalente ao ateísmo metodológico no domínio religioso, no domínio da arte, seria o *filistinismo metodológico*, e essa

é uma pílula amarga, que poucos querem engolir. O filistinismo metodológico consiste em assumir uma atitude de indiferença resoluta no que diz respeito ao valor estético das obras de arte – o valor estético que elas possuem, seja do ponto de vista local ou do esteticismo universal. Porque admitir esse tipo de valor é o mesmo que admitir, por exemplo, que a religião é verdade. E, na mesma medida em que essa admissão torna a sociologia da religião impossível, a introdução da estética (a teologia da arte) na sociologia ou antropologia da arte imediatamente transforma o empreendimento em algo diferente. Mas nós estamos bem relutantes em romper com o esteticismo – tanto quanto em romper com a teologia – simplesmente porque, como venho sugerindo, nós sacralizamos a arte: a arte realmente é nossa religião.

Não podemos entrar nesse domínio, e fazê-lo nosso por completo, sem experimentar uma profunda discordância que provém do fato de que nosso método – se é que ele deve ser aplicado à arte com o grau de rigor e objetividade com o qual estamos perfeitamente preparados para contemplar quando o assunto é religião e política – obriga-nos a lidar com o fenômeno da arte com um espírito filistino, contrário aos nossos mais estimados sentimentos. Não obstante, continuo a acreditar que o primeiro passo a ser tomado no projeto de uma antropologia da arte é efetuar uma completa ruptura com a estética. Assim como a antropologia da religião começa com a negação explícita ou implícita das reivindicações que as religiões proferem aos seus seguidores, também a antropologia da arte deve começar com a negação das reivindicações que objetos de arte produzem naqueles que vivem sob seu enlevo, assim como em nós mesmos, que até este momento nos confessamos devotos do Culto da Arte.

Mas, se apóio a ruptura com as preocupações estéticas de grande parte da atual antropologia da arte, isso não significa que eu pense que o filistinismo metodológico seja adequadamente representado por outros acessos possíveis. Por exemplo: o sociologismo de Bourdieu (e.g. 1968), que nunca olha realmente o objeto de arte mesmo como um produto concreto do engenho humano, mas apenas o seu poder de marcar distinções sociais; ou a abordagem iconográfica (e.g. Panofsky, 1962), que trata a arte como uma espécie de escrita e que falha, igualmente, em levar antes o objeto apresentado em consideração que seus significados simbólicos representados. Não nego, em nenhum momento, as descobertas de que esses meios de estudo da arte são capazes. Nego apenas que eles se constituam na tão buscada alternativa à abordagem estética do objeto. Devemos, de alguma maneira, antes manter a capacidade da abordagem estética de iluminar as características objetivas específicas do objeto de arte como objeto que mantê-la como veículo para mensagens simbólicas e sociais exteriores; sem sucumbir à fascinação que todos os bem consumados objetos de arte exercem sobre a mente afinada às suas propriedades estéticas.

A arte como um sistema técnico

Neste ensaio, proponho que a antropologia da arte pode proceder dessa maneira, considerando a arte um componente da tecnologia. Reconhecemos obras de arte, como uma categoria, porque elas são o resultado de processo técnico, a espécie de processo técnico no qual os artistas são peritos. A principal deficiência da abordagem estética é a de que os objetos de arte não são os únicos objetos esteticamente valorizados: há belos cavalos, belas pessoas, belos ocasos, e assim por diante; mas os objetos de arte são os únicos que são *belamente produzidos* ou *feitos belos*. Parece haver toda a justificativa, logo, para considerar inicialmente os objetos de arte aqueles que demonstram um certo nível de excelência alcançado tecnicamente, considerando que 'excelência' seja a função não simplesmente de suas características como objetos, mas de suas características como objetos *produzidos*, como produtos de técnicas.

Considero as várias artes – pintura, escultura, música, poesia, ficção, e assim por diante – componentes de um sistema técnico vasto e freqüentemente não reconhecido, essencial para a reprodução das sociedades humanas, ao qual eu chamarei de tecnologia do encanto.

Ao falar em 'encanto', estou fazendo uso de uma terminologia que quer expressar a premissa geral de que as sociedades humanas dependem do consentimento de indivíduos propriamente socializados por meio de uma rede de intencionalidades. Embora cada indivíduo busque (o que cada indivíduo assume ser) seu interesse próprio, todos esses indivíduos engendram algo a atender a necessidades que não podem ser compreendidas no nível do ser humano individual, mas somente no nível das coletividades e suas dinâmicas. Como primeira aproximação, poderíamos supor que o sistema de arte contribui para assegurar o consentimento dos indivíduos dentro da rede de intencionalidades na qual eles estão incluídos. Essa visão da arte, que é a da publicidade² em favor do *status quo*, é a tomada por Maurice Bloch em seu livro *Symbols, Song, Dance, and Features of Articulation* (1974). Ao chamar a arte de tecnologia do encanto estou, acima de tudo, destacando esse ponto de vista, o qual, por mais que possa ser refinado, permanece como um componente essencial da teoria antropológica da arte do ponto de vista do filistinismo metodológico. De qualquer modo, o vislumbre teórico de que a arte fornece um dos meios técnicos pelos quais indivíduos são persuadidos em prol da necessidade e ânsia por uma ordem social que os cinja não nos aproxima do objeto de arte como tal. Como sistema técnico, a arte é orientada na direção da produção das conseqüências sociais que decorrem da produção desses objetos. O poder dos objetos de arte provém dos processos técnicos que eles personificam objetivamente: a *tecnologia do encanto* é fundada no *encanto da tecnologia*. O encanto da tecnologia é o poder que os processos técnicos têm de lançar uma fascinação sobre nós, de modo que vemos o mundo real de forma encantada. A

2 A palavra que consta no original inglês, 'propaganda', foi (e cremos ainda ser) muito utilizada para descrever o tipo de publicidade promovida, durante o século XX, pelos regimes totalitários fascistas. Utilizamos uma palavra menos 'carregada semanticamente' por tais significações. Deixamos a cargo do leitor escolher a melhor maneira de a entender – e junto a isso tudo este pequeno esclarecimento. (NT)

arte, como uma classe diferente de atividade técnica, apenas leva além, por meio de uma espécie de envolvimento, o encanto que é imanente a todas as classes de atividades técnicas. A meta de meu ensaio é elucidar essa declaração – reconhecidamente – um tanto enigmática.

Batalha psicológica e eficácia mágica

Começarei, contudo, falando um pouco mais sobre a arte como a tecnologia do encanto, em vez de falar da arte como o encanto da tecnologia. Há um caso exemplar óbvio que podemos considerar, no que diz respeito a uma boa parcela da arte do mundo existir como meio de controle. Em alguns casos, os objetos de arte são criados com a intenção explícita de funcionar como armas na batalha psicológica; como no caso das tábuas³ de proa das canoas das Ilhas Trobriand (fig. de abertura) – certamente um exemplo prototípico da arte primitiva advinda de bases antropológicas prototípicas. A intenção por trás da colocação dessas tábuas de proa nas canoas Kula⁴ é a de fazer com que os parceiros Kula de além-mar, das Ilhas Trobriand, que vigiam a chegada da esquadilha Kula do litoral norte, abandonem a cautela e ofereçam, aos membros da expedição, braceletes ou colares mais valiosos do que eles tenderiam, normalmente, a oferecer. As tábuas são presumivelmente usadas para fascinar quem as admira e enfraquecer o domínio de si. E elas realmente são fascinantes, especialmente considerando-as visualmente em relação ao cenário dos arredores que as cercam, ao qual o melanésio comum é acostumado, que é muito mais uniforme e uníssono que o nosso próprio. Mas se a desmoralização de um oponente em uma contenda de força de vontade é a real intenção por trás da tábua da canoa, pode dar o direito de perguntar como o truque deve funcionar. Por que a visão de certas cores e formas exercem um efeito desmoralizante em alguém?

O primeiro lugar em que se pode procurar uma resposta a tal pergunta está no domínio da etologia, ou seja, em disposições inatas nas espécies a responderem a estímulos particulares de percepção, de formas predeterminadas. Além disso, se alguém mostrar tal tábua a um etólogo, esse poderia, sem sombra de dúvida, murmurar “ocelos!” e imediatamente começaria a sacar fotografias de asas de borboletas, igualmente marcadas com círculos encorpados e simétricos, feitos para terem mais ou menos o mesmo efeito em pássaros predatórios: assim como as tábuas devem agir sobre os parceiros trobriandeses do Kula, ou seja, deixá-los fora de si em um momento crítico. Penso que há todos os motivos para acreditar que os seres humanos possuem sensibilidade inata a padrões como os dos ocelos, assim como para contrastes fortemente tonais e cores brilhantes, especialmente vermelho; e tudo isso também caracteriza o desenho das tábuas de canoa. Esses elementos sensitivos podem ser experimentalmente demonstrados em crianças e no repertório comportamental de macacos e outros mamíferos.

3 Seguimos, nessa palavra e em todas as relacionadas ao tema da cerimônia ritual Kula (tradições, costumes e congêneres), a tradução de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri para uma das edições de obras de Malinowski publicadas no Brasil. Cf.: Malinowski, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Central – um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. 2ª edição, São Paulo: Editora Abril, 1976. (Coleção Os Pensadores) (NT)

4 O Kula é um sistema cerimonial de trocas de objetos de valor que interliga as comunidades das ilhas do distrito Massim, a leste da ilha da Papua Nova Guiné (Cf. Maikowsky, 1922; Leach e Leach, 1983). Os participantes do Kula (todos homens), em canoas, empreendem expedições Kula às ilhas vizinhas, com o propósito de trocar dois tipos de objetos de valor tradicionais: colares e braceletes, os quais só podem ser trocados uns pelos outros. O sistema Kula é um circuito de comunidades ilhoas interligadas que tem a forma de um anel, por onde os colares circulam no sentido horário. Os membros do Kula disputam com outros membros da mesma comunidade a possibilidade de assegurar parcerias Kula rentáveis com outros membros do além-mar, das comunidades vizinhas, tanto no sentido horário quanto no inverso. O objetivo é o de maximizar o volume de transações ocorridas entre os seus integrantes. Os objetos de valor Kula não são amealháveis. É suficiente que seja de conhecimento público que um famoso objeto de valor, em algum estágio, esteja sob a guarda de alguém. Um homem que tenha conseguido ‘atrair’ muitos objetos cobiçados torna-se famoso em todo o circuito Kula (Cf. Mann, 1986).

Mas ninguém precisa aceitar a idéia de uma sensibilidade filogenética profundamente arraigada a padrões de ocelos, assim como encontrar mérito na idéia de que a tábua de proa da canoa de Trobriand seja um padrão tecnicamente apropriado para seu propósito pretendido de ofuscar e perturbar o espectador. A mesma conclusão pode ser deduzida de uma análise das propriedades *Gestalt* do desenho da tábua de proa. Se se fizer o experimento de tentar fixar o padrão por alguns momentos fitando os olhos nela, começa-se a experimentar sensações ópticas peculiares, devido à instabilidade intrínseca ao desenho de suas espirais opostas, ambas tendendo a levar os olhos a direções opostas.

Há inúmeros exemplos de desenhos, nos cânones da arte primitiva, que podem ser interpretados como sendo 'exploradores' de tendências características da percepção visual humana, e que nos enredam em reações involuntárias, algumas das quais podem ser comportamentalmente significantes. Devemos, portanto, assumir a visão de que a significância da arte, como componente da tecnologia do encanto, origina-se do poder que determinados grupos de estímulos têm de perturbar o funcionamento cognitivo normal? Lembro-me de que *Believe It Or Not*,⁵ de Ripley (em certo momento, meu livro favorito), continha um desenho, o qual alegava hipnotizar ovelhas: essa deveria ser considerada a obra de arte arquetípica? Será que a arte exercita sua influência por uma forma de hipnose? Penso que não. Não porque essas perturbações não sejam fenômenos psicológicos reais; são, como já disse, facilmente demonstráveis por meio de experiências. Mas não há suporte empírico à idéia de que as tábuas de proa, ou tipos similares de objetos de arte, realmente consigam seus efeitos produzindo perturbações visuais ou cognitivas. A tábua de proa da canoa não interfere seriamente – se é que interfere – nos processos de percepção da vítima em que pretende interferir, mas consegue seu propósito de um modo muito mais envolvente.

A tábua de proa é uma arma psicológica poderosa, mas não por consequência dos efeitos visuais que produz. Sua eficácia pode ser atribuída ao fato de que essas perturbações, por si só tenras, são interpretadas como evidência do poder mágico que emana da tábua. Esse poder mágico é que pode privar o espectador de sua razão. Se, de fato, ele se comporta de maneira inesperadamente generosa, isto é interpretado de forma esperada. Sem as idéias mágicas associadas à presença da tábua, o ofuscar não ocorre nem aqui, nem acolá. Considera-se o fato de que uma tábua de proa impressionante é um símbolo físico da destreza mágica da parte do dono da canoa, assim como se considera o fato de que ele tem acesso aos serviços de um escultor cuja destreza artística também é resultado de seu acesso à magia superior da escultura.

O efeito-halo da 'dificuldade' técnica

É isso nos leva ao ponto principal a que desejo chegar. Parece-me que a eficácia dos objetos de arte como componentes da tecnologia do encanto –

5 Não conseguimos tomar conhecimento da existência da tradução e edição desse livro no Brasil, mas, apenas a título de curiosidade, ele foi adaptado ao formato de série televisiva — e fez relativo sucesso no país durante a década de 1980 — sob o título de *Acredite Se Quiser*. (NT)

uma função que é particularmente bem exposta no caso da canoa Kula – é, ela própria, o resultado do encanto da tecnologia; o fato de processos técnicos, como a escultura de tábuas de proa para canoas, serem pensados como elaborados magicamente de modo que, nos encantando, façam com que os produtos desses processos técnicos pareçam ser portadores encantados de poder mágico. O que é o mesmo que dizer que a tábua de proa não é ofuscante como objeto físico, mas como uma amostra da vocação artística só explicada mediante termos mágicos, algo que tenha sido produzido por meios mágicos. E é a maneira como é elaborada a vinda do objeto de arte ao mundo que pode vir justamente a ser a fonte do poder que tais objetos exercem sobre nós, ou seja, mais propriamente o processo de suas formações que dos próprios objetos em si mesmos.

Permitam-me apontar outro exemplo de um objeto de arte que pode esclarecer mais esse ponto. Quando tinha 11 anos, fui levado a conhecer a Catedral de Salisbury. A construção em si não me causou grande impressão, de forma que dela nem me lembro. Entretanto, lembro-me muito vivamente de uma mostra que as autoridades da catedral haviam colocado em algum canto desbotado da capela: era uma impressionante maquete da Catedral de Salisbury, com aproximadamente dois pés de altura⁶ e aparentemente completa em todos os detalhes, toda construída com palitos de fósforos colados uns aos outros; certamente um exemplo virtuosístico de seu autor miniaturista, apesar de não ser nenhuma grande obra-prima segundo os critérios dos Salões, e calculada para tocar os acordes mais profundos no coração de um menino de 11 anos. Palitos de fósforo e cola são importantes constituintes do mundo de qualquer garoto dessa idade, e a proposta de reunir esses materiais numa construção tão impressionante provocou os mais profundos sentimentos de reverência e temor. Com muita disposição, depus meu tostão na caixa de coleta que as autoridades, com uma avaliação certa da real função das obras de arte, tinham colocado em frente à maquete para ajudar o Fundo de Construção da Catedral.

Sendo totalmente indiferente como era, na época, aos problemas de manutenção da catedral, nada mais pude fazer, a não ser pagar tributo a tão esmerada destreza objetivada em forma. Em um determinado nível, eu já tinha perfeita consciência dos problemas técnicos enfrentados pelo gênio que havia feito a maquete, tendo eu mesmo lidado com fósforos e cola, tanto separadamente como em combinações várias. Enquanto isso, continuava mantendo-me completamente perdido na tentativa de imaginar a magnitude dos graus necessários de habilidade na manipulação e de extensão da paciência para completar a obra final. Segundo o ponto de vista de um pequeno garoto, essa era a obra de arte definitiva, de fato muito mais fascinante que a própria catedral, e, suspeito, que era vista também dessa forma por uma proporção significativa de visitantes adultos.

Nesse caso a tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia andam juntas. A maquete de palitos de fósforos, essencialmente funcionando como

6 Dois pés equivalem a aproximadamente 0,61m ou 61 centímetros. (NT)

publicidade, é parte da tecnologia do encanto, mas alcança seu efeito pelo encanto lançado por seus meios técnicos, a maneira que essa maquete passa a existir ou, antes, a idéia que se forma para imaginar como foi construído tal objeto, uma vez que construir uma maquete em palitos de fósforos da Catedral de Salisbury pode não ser tão difícil, ou fácil, quanto se imagina.

Simmel, em seu tratado *Philosophy of Money* (1979), promove um conceito de valor que pode ajudar-nos a formar uma idéia mais geral sobre o tipo de influência que os objetos de arte exercem sobre nós. Resumidamente, Simmel sugere que o valor de um objeto dá-se na proporção da dificuldade que nós pensamos que enfrentaremos para obter aquela coisa em particular mais do que qualquer outra. Não queremos o que não pensamos que obteremos sob qualquer conjunto de circunstâncias julgadas realizáveis. Simmel segue dizendo:

Só desejamos certos objetos se eles não nos são imediatamente dados para uso e deleite, ou seja, até o ponto em que eles resistem a nosso desejo. O conteúdo do nosso desejo torna-se um objeto tão logo nos é oposto não apenas no sentido de estar longe dos sentidos, mas também em termos de sua distância, como algo que ainda não foi usufruído, sendo o desejo o aspecto expressivo. Como dito por Kant: a possibilidade da experiência é a possibilidade dos objetos de experiência – porque ter experiências significa que nossa consciência cria objetos a partir de impressões dos sentidos. No mesmo caminho, a possibilidade do desejo é a possibilidade dos objetos do desejo. O objeto assim formado – o qual é caracterizado por sua separação do sujeito – e que ao mesmo tempo estabiliza-o e busca sobrepujá-lo através do desejo é para nós valor.

Ele segue argumentando que a troca é o primeiro meio empregado no sentido de sobrepujar a resistência oferecida pelos objetos desejados, o que os torna desejáveis, e que o dinheiro é a forma pura do meio, tendo como objetivo empenhar-se na troca e realizar o desejo.

Não estou preocupado aqui com as idéias de Simmel sobre valor de troca e dinheiro; quero sim focalizar a idéia de que objetos valorizados apresentam-se para nós rodeados por uma espécie de resistência de efeito-halo, e que é essa resistência a nós que é a fonte de seu valor. Da maneira que se afirma, a teoria de Simmel faz supor que é a dificuldade de acesso a um objeto que o torna valioso; um argumento que obviamente se aplica, por exemplo, aos objetos de valor Kula. Mas, se supusermos que o valor atribuído às obras de arte, o efeito encantador que elas têm em nós, é função – pelo menos em algum grau – não apenas de suas características como objetos, mas das dificuldades que possamos esperar encontrar para as obter, então o argumento não pode ser aceito sem ser modificado. Por exemplo, se ocuparmos-nos novamente do caso da maquete de palitos de fósforos da Catedral de Salisbury, poderemos observar que a fascinação lançada por esse objeto em mim foi independente de qualquer desejo, de minha parte, de ganhar a posse dessa propriedade pessoal. Nesse sentido, eu não o

valorizei ou desejei, já que a possibilidade de posse não pôde surgir: da mesma forma em que hoje sou ciente da impossibilidade de remover das paredes e carregar comigo as pinturas da National Gallery. É claro que realmente desejamos obras de arte – aquelas dentro das nossas posses financeiras – como propriedades pessoais, e obras de arte têm enorme significância como itens de troca. Mas creio que o poder peculiar das obras de arte, nesse ponto, não reside nos objetos *como tais*, são justamente objetos como tais que são comprados e vendidos. Seu poder reside nos processos *simbólicos* que eles provocam no admirador, e esses possuem características *sui generis* que são independentes dos próprios objetos e do fato de que eles são possuídos e trocados.

O valor de uma obra de arte, como sugere Simmel, é a função da maneira pela qual ela resiste a nós, mas essa 'resistência' ocorre em dois planos. Se estou contemplando a pintura de um mestre antigo, cujo valor de mercado – o qual incidentalmente venho a saber – é de dois milhões de libras, isso certamente altera minha reação a ela; torna-a mais impressionante do que seria, caso eu soubesse que ela é uma reprodução inautêntica ou uma falsificação de muito menor valor. Mas a pura e simples incomensurabilidade entre meu poder de compra e o preço de oferta de um grande mestre autêntico significa que eu não posso considerar tais obras como itens de troca significativos: elas pertencem a uma esfera de trocas da qual eu sou excluído. Não obstante, tais pinturas ainda são objetos de desejo – o desejo de possuí-las em um certo sentido –, mas não necessariamente ter posse material delas. A resistência que elas oferecem, e que cria e sustenta esse desejo, é a de serem possuídas num sentido antes intelectual que material: a dificuldade que tenho em abarcar mentalmente seu vir-a-ser como entes, em um mundo acessível a mim, por meio de um processo técnico que, uma vez que transcende meu entendimento, sou forçado a explicar como sendo mágico.

O artista como um técnico oculto

Consideremos, agora, como um passo além da maquete da Catedral Salisbury, a notoriamente famosa pintura *trompe-l'oeil Old Time Letter Rack*, de J. F. Peto, também ocasionalmente conhecida como *Old Scraps*, com vários alfinetes apresentados de forma artística, além de assinaturas apagadas, cartas com endereços ainda legíveis e em envelopes nos quais selos como que reais estão colados, folhas de jornal cortadas, livros, uma pena, um pedaço de corda e assim por diante. Essa pintura normalmente entra em discussão dentro do contexto de denúncias aos excessos do ilusionismo na pintura do século XIX. Contudo, é claramente tão querida agora quanto sempre foi, e de fato ganhou prestígio – ao invés de perdê-lo – com o advento da fotografia; já que agora é possível ver o quanto ela é fotograficamente real, o que a torna mais notável. Se de fato essa pintura fosse a fotografia colorida de uma escrivaninha, ninguém

daria por ela um tostão. Mas porque é uma pintura, real qual uma fotografia, é uma obra famosa, que poderia valer – se o voto popular contasse na determinação do valor de pinturas – um armazém cheio de Picassos e Matises.

A estima popular que essa pintura detém não se origina de seu mérito estético – se é que há algum – já que ninguém olharia para o que ela representa (ou seja, uma escrivaniinha) por uma segunda vez. Seu poder de fascinação provém do fato de que as pessoas têm grande dificuldade em entender como pigmentos coloridos (substâncias com as quais todo mundo é amplamente familiarizado) podem ser aplicados a uma superfície e transformar-se em um conjunto de substâncias aparentemente diferentes, nomeadamente, selos, pedaços de cordas, entre outros. A magia manifestada no espectador, por essa pintura, é uma reflexão da magia que é manifestada na pintura, o milagre técnico que realiza a transubstanciação de pigmentos oleosos em tecido, metal, papel e pena. Esse milagre técnico precisa ser distinto de um processo meramente misterioso, é miraculoso porque é realizado com intervenção humana, mas ao mesmo tempo com uma intervenção que transcende o senso normal de possibilidades próprias do espectador.

Assim, a imagem da escrivaniinha não teria tal prestígio se fosse uma fotografia, visualmente idêntica em cor e textura: lidemos com essa afirmação. Seu prestígio depende do fato de que é uma pintura, e, em geral, a fotografia nunca alcança o prestígio popular da pintura em sociedades que adotaram a fotografia, rotineiramente, como uma técnica de produção de imagens. Isso ocorre porque os processos técnicos envolvidos na fotografia são articulados à nossa noção de intervenção humana de maneira bem distinta da que conceituamos o processo técnico da pintura, escultura e assim por diante. A alquimia envolvida na fotografia (na qual cartuchos de filmes são inseridos em câmeras, botões são apertados, e as fotos de Tia Edna emergem em seu devido curso) é considerada fantástica, mas tão fantástica quanto preferivelmente natural, dentro de uma ordem humana, como no caso da metamorfose de lagartas a borboletas. O fotógrafo, um modesto apertador de botões, não tem prestígio. Ao menos até que a natureza de suas fotografias seja tal, que faça alguém começar a ter dificuldades em conceituar os processos que as tornaram executáveis com o familiar aparelho fotográfico.

Nas sociedades que não são extremamente familiarizadas com a câmera como um meio técnico, a situação é, claro, um tanto diferente. Como muitos antropólogos que trabalharam sob tais condições terão como saber, a habilidade de tirar fotografias é freqüentemente tida como especial, uma faculdade oculta do fotógrafo, que se estende à posse das almas dos fotografados, por meio das fotos resultantes. Julgamos essas atitudes inocentes, quando se trata da fotografia, mas a mesma atitude é persistente, e aceitável, quando expressa no contexto da pintura e do desenho. A habilidade em capturar o retrato de alguém é um poder oculto do retratista, seja em tinta ou em bronze, e quando

desejamos dispor de um ícone que substituirá uma pessoa – um diretor aposentado da Escola de Ciências Econômicas de Londres, por exemplo – insistimos em um retrato pintado; porque somente dessa forma a essência capturada do não mais presente Professor Dahrendorf continuará a exercer uma influência benigna sobre a coletividade que deseja eternizá-lo e, assim fazendo, receber benefícios contínuos de seu *mana*.

Permitam-me resumir minha posição a respeito dos *Old Scraps* de Peto e seu prestígio paradoxal. A população, em sua maioria, tanto admira quanto pensa que essa pintura emana alguma espécie de virtude moral, no sentido em que ela resume o que os pintores 'devem' ser capazes de fazer (ou seja, representações exatas, ou, preferivelmente, transsubstanciações ocultas dos materiais dos artistas em outras coisas). É portanto um símbolo de significância moral geral, conotando, entre outras coisas, o cumprimento da vocação do pintor no sentido ético-protestante e inspirando outras pessoas mais a cumprir suas vocações igualmente bem. Mantém-se como exemplo da vocação artística enquanto poder, tanto no mundo como além dele, e promove o verdadeiro artista a uma função simbólica como técnico oculto. Junto a esse estereótipo popular do verdadeiro artista está o estereótipo negativo do artista falso ('moderno') das caricaturas humorísticas, o qual supõe-se não saber desenhar; cujas telas desordenadas não são melhores que o trabalho de uma criança; e cuja moralidade lassa é proverbial.

Duas objeções podem ser feitas à sugestão de que o valor e a significância moral das obras de arte são funções de sua excelência técnica, ou, mais geralmente, à importância do fato de que o espectador olha para essas obras e pensa "minha nossa, eu não conseguiria fazer isso nem em um milhão de anos". A primeira objeção seria a de que *Old Scraps*, qualquer que seja seu prestígio entre *hoi polloi*, não dobra os críticos nem os que cultuam a arte em geral. A segunda objeção que pode ser levantada é a de que, como exemplo de ilusionismo em arte, a *escrivaniinha* representa não só uma tradição artística particular (propriamente nossa), como também um breve interlúdio nessa tradição, e por isso deve ter pequena significância geral. Particularmente, ela não pode dar-nos nenhum caminho ou inferência na direção da arte primitiva, desde que essa arte é notadamente isenta dos embustes ilusionistas.

A posição que desejo determinar é a de que a atitude do espectador, no que concerne à arte, é fundamentalmente condicionada por sua própria noção dos processos técnicos que promoveram sua ascensão a tal *status*, e pelo fato de que foi criada por intervenção de outra pessoa, o artista. A significância moral da obra de arte origina-se a partir do desencontro entre a consciência interior do espectador, acerca de seus próprios poderes como agente, e a concepção que ele forma dos poderes possuídos pelo artista. Ao reconstruir os processos que levaram a obra de arte à existência, ele é obrigado a exercer uma intervenção criativa que transcende a sua própria e, pairando no fundo, o poder da coletividade em cujo benefício o artista exercitou sua maestria técnica.

A obra de arte é inerentemente social de um modo que o objeto meramente belo ou misterioso não é: ela é uma entidade física que transita entre dois seres, e por essa razão cria uma razão social entre eles, o que por sua vez fornece um canal para relações e influências ulteriores. Assim é quando, por exemplo, o escultor real, por meio de seu poder mágico sobre o mármore produz um análogo físico para o poder menos facilmente compreensível e palpável empunhado pelo rei; e, em consequência disso, acentua a autoridade do rei. O que Bernini pode fazer ao mármore (e não se sabe exatamente o quê e como), Luís XIV pode fazer a você (por meios que estão igualmente além de nosso alcance mental). O homem que controla tal poder, como incorporado na maestria técnica do busto de Luís XIV, de Bernini, é realmente poderoso. Há vezes em que o artista ou artesão de fato é completamente apagado no processo, e a autoridade moral que as obras de arte geram acumula-se inteiramente sobre os indivíduos ou instituições responsáveis pela encomenda da obra. Como ocorrido aos escultores e artistas metalúrgicos anônimos que contribuíram para a glorificação da Igreja medieval. Em outros casos os artistas são verdadeiramente considerados com desdém particular pela elite dominante, e são obrigados a ter vidas separadas e isoladas; de modo a dispor de camuflagem ideológica para o fato de que é deles a maestria técnica que medeia a relação entre os dominantes e os dominados.

Mantenho, por essa razão, a afirmação de que o virtuosismo técnico é intrínseco à eficácia das obras de arte em seu contexto social e sempre tende em direção à criação de assimetrias nas relações entre as pessoas ao colocá-las em uma essencial relação assimétrica com as coisas. Mas esse virtuosismo técnico precisa ser especificado cuidadosamente; ele não é de nenhuma maneira idêntico ao simples poder de representar objetos reais de maneira ilusória: essa é uma forma de virtuosismo que pertence, quase exclusivamente, à nossa tradição de arte (apesar de não subestimarmos seu papel na manutenção do prestígio dos antigos mestres, como Rembrandt). Um exemplo de virtuosismo na arte ocidental moderna não ilusória é fornecido pela famosa obra de Picasso *O Babuíno e o Filhote*, na qual o rosto de um macaco é criado por molde direto da carcaça de um carro de brinquedo. Ninguém ficaria muito impressionado pelo carro de brinquedo em si, nem pela verossimilhança do macaco de Picasso como um modelo de macaco, a não ser que se reconhecesse o procedimento técnico que Picasso costumava efetuar, qual seja, a requisição de um dos brinquedos de seus filhos. Mas a transubstanciação engenhosa do carro de brinquedo em face de macaco não é operação fundamentalmente diferente da que transforma os materiais dos artistas em componentes de uma escrivaniha, o que, por sua vez, é considerado um tanto tedioso, porque é para isso que os materiais artísticos, genericamente, servem. Não importa qual escola vanguardista leve-se em conta, sempre há o caso de os materiais, e as idéias associadas a esses materiais, serem tomados e transformados em alguma outra coisa; mesmo que seja somente,

como no caso do notório urinol de Duchamp, colocando-os numa exposição de arte e dando-lhes um título (*Fonte*) e um autor ('R. Mutt', pseudônimo de M. Duchamp, 1917). Amikam Toren, um dos mais engenhosos artistas contemporâneos, toma objetos como cadeiras e bules, mói e usa as substâncias resultantes para criar imagens de cadeiras e bules. Esse é um procedimento menos radical do que o de Duchamp – o qual só pode ser usado efetivamente uma vez –, mas é meio igualmente adequado para dirigir nossa atenção à alquimia essencial da arte, que é a de fazer o que não existe do que existe, e fazer o que existe do que não existe.

A transferência esquemática fundamental entre a produção de arte e o processo social

Dirijamos nossa atenção, porém, à produção de arte em sociedades sem tradições e instituições de 'belas artes' do tipo das que educaram Picasso e Duchamp. Em tais sociedades, a arte surge particularmente em dois domínios. O primeiro deles é o ritual, especialmente ritual político. Os objetos de arte são produzidos com o objetivo de ser mostrados naquelas ocasiões em que o poder político está a ser legitimado pela associação de várias forças sobrenaturais. Em segundo lugar, os objetos de arte são produzidos no contexto das trocas cerimoniais ou comerciais. O artístico é prodigalizado em objetos que estão prestes a fazer parte do sistema de trocas nas esferas de permuta mais prestigiosas, ou cuja pretensão é a de resultarem em altos preços no mercado. O tipo de sofisticação técnica envolvida não é o da tecnologia do ilusionismo, e sim a da transformação radical de materiais; no sentido em que o valor das obras de arte é condicionado ao fato de que é difícil conseguir tal valor dos próprios materiais de que essas mesmas obras são compostas. Se tomarmos, uma outra vez, o exemplo das tábuas de proa das canoas de Trobriand, ficará claro que é muito difícil obter a arte de transformar as grossas raízes de sustentação de uma árvore de madeira resistente, utilizando as ferramentas deveras limitadas que os nativos de Trobriand têm à disposição, transformando-as em um produto tão suave e refinado. Se tais tábuas pudessem ser simplesmente moldadas em algum material plástico, elas não teriam tal potência, apesar da possibilidade de ser visualmente idênticas. Mas é também claro que na definição do virtuosismo técnico também precisam ser incluídas considerações que, pode-se pensar, pertençam à estética.

Consideremos a posição de um escultor nativo das Ilhas Trobriand, encarregado de acrescentar mais uma peça ao *corpus* de tábuas de proa já existente. À sua frente o escultor não tem só o problema de moldar fisicamente materiais um tanto árdios: também há o de visualizar o desenho que ele mentalmente seguirá na escultura, um desenho que deve refletir os critérios estéticos apropriados a esse gênero de arte. Pode-se supor que ele deve exercitar a faculdade do julgamento estético, mas não é como isso realmente aparece ao artista das Ilhas Trobriand, que esculpe dentro de

um contexto cultural no qual a originalidade não é valorizada por si mesma, e de quem é esperado, tanto por seu público quanto por ele mesmo, que siga um modelo ideal de tábuas de proa, aquela mais magicamente eficaz, que pertence a sua escola de escultura e a seus feitiços e ritos mágicos associados. O escultor de Trobriand não se dispõe a criar um novo tipo de tábuas de proa, e sim um novo emblema de um tipo existente. De modo que ele não busca ser original, mas, por outro lado, não quer iniciar-se na tarefa da escultura simplesmente para desafiar sua habilidade com os materiais; ao contrário, ele vê isso, primariamente, como um desafio aos seus poderes mentais. Talvez a analogia mais próxima, em nossa cultura, seja a de um músico tecnicamente preparado para oferecer a interpretação perfeita de uma composição já existente, como, por exemplo, a 'Sonata ao luar'.

Os escultores passam por procedimentos que abrem os canais de suas mentes, de modo que as formas a serem inscritas nas tábuas de proa fluirão livremente de dentro para fora e vice-versa. Campbell, em um estudo (1984) ainda não publicado sobre uma escultura de Trobriand (Vakuta), recorda-se de que o rito final da iniciação do escultor é a ingestão do sangue de uma cobra conhecida por ser escorregadia. Do começo ao fim da iniciação, a ênfase é sobre a garantia do fluxo livre (de conhecimento mágico, formas, linhas e assim por diante), pelo uso metafórico da água e de outros líquidos, especialmente sangue e sucos da semente de betel. É verdade, claro, que o estilo de escultura curvilínea melanésio é dominado pela estética das linhas sinuosas, bem representadas pelas próprias tábuas de proa das canoas; mas o que para nós é um princípio estético, o qual apreciamos na obra terminada, do ponto de vista do escultor é uma série de dificuldades técnicas (ou bloqueios do fluxo) as quais ele deve superar a fim de bem esculpir. De fato, um dos ritos iniciáticos representa justamente isso: o mestre escultor faz uma pequena barragem, atrás da qual a água do mar é presa. Depois de alguns afazeres mágicos, a barragem é quebrada, e a água corre de volta ao mar. Após isso, a mente do iniciado será limpa e rápida, e as idéias para esculpir fluirão de modo similarmente desimpedido para sua cabeça, descendo por seus braços, pelos dedos, em direção à madeira.

Vemos aqui que a habilidade em internalizar o estilo de esculpir, de inventar as formas apropriadas, é considerada parte da aquisição de um tipo de destreza técnica, inseparável do tipo de destreza técnica que deve ser dominado a fim de que essas formas imaginadas venham a ser realizadas em madeira. A magia escultórica dos nativos de Trobriand é uma magia de destreza técnica. A imaginação artística e o manuseio de ferramentas de arte são dois aspectos de uma mesma coisa. Mas há um ponto mais importante a ser falado aqui: a respeito da significância mágica da arte e da relação próxima entre essa significância mágica e suas características técnicas.

Recordemos que essas tábuas são colocadas nas canoas Kula, e seu propósito é o de induzir os parceiros Kula das outras ilhas do arquipélago Trobriand a

jogarem seus objetos de valor mais preciosos, sem se contarem, da maneira mais desprendida possível. Além disso, essas tábuas e outros componentes esculpidos da canoa Kula (a tábua de proa e o flutuador externo ao longo da lateral) têm o propósito adicional de fazer a canoa viajar suavemente pelas águas, tanto quanto a canoa voadora original, da mitologia Kula.

Campbell, em sua análise iconográfica dos temas encontrados nos componentes esculpidos das canoas, é capaz de convincentemente demonstrar que o aspecto escorregadio, o movimento suave e uma qualidade interpretada como 'sabedoria' são características de animais reais e imaginários, geralmente representados em um único aspecto, a arte nas canoas. Um animal 'sábio' como, por exemplo, a águia marinha, é um tema onipresente: a águia marinha é sábia porque conhece quando abalroar os peixes, capturando-os com precisão infalível. As técnicas de pesca da águia marinha, suas qualidades de eficiência precisa e suave, é que a qualificam como sábia, não o fato de que isso é conhecido. A mesma qualidade suave e eficaz é desejada para a expedição Kula. Outros animais, como borboletas e morcegos frutíferos, evocam movimentos rápidos, leveza e idéias similares. Também são representadas ondas, água e coisas afins.

O sucesso dos Kula, assim como o sucesso da escultura, depende do fluxo desimpedido. Existe uma série complexa de homologias, as quais Bourdieu (1977) chamou de 'transferências esquemáticas', no percurso da superação dos obstáculos técnicos que se postam no caminho para alcançar uma *performance* perfeita ao esculpir a tábua de proa e na superação dos obstáculos técnicos, tanto físicos quanto psíquicos, que se postam no caminho da realização de uma expedição Kula bem-sucedida. Da mesma forma que as idéias do escultor devem conseguir fluir suavemente tanto para dentro de sua mente como para fora, para o caminho de seus dedos, também os valores Kula devem conseguir fluir suavemente pelos canais de troca, sem encontrar obstáculos. E o conjunto de imagens metafóricas da água fluida, de cobras escorregadias, de borboletas esvoaçantes aplica-se a ambos os domínios, como já vimos.

Vimos anteriormente que seria incorreto interpretar a tábua de proa da canoa etologicamente, como mera padronagem de ocelos ou, do ponto de vista da psicologia da percepção visual, como uma figura instável não porque ela não seja uma dessas duas coisas (ela pode encaixar-se nas duas), mas porque interpretá-la dessas maneiras seria perder de vista sua característica mais essencial, nomeadamente, a de que é um objeto que foi criado de uma maneira particular, ou seja, não são os ocelos ou as instabilidades visuais que fascinam, mas o fato de que criar tais coisas, que produzem esses efeitos notáveis, repousa nos poderes do artista. Podemos ver agora que a atividade técnica que vai na produção das tábuas de proa não é somente a fonte de seu prestígio como objeto, também é a fonte de sua eficácia no domínio das relações sociais. O que é o mesmo que dizer que há uma transferência esquemática fundamental – e, posso sugerir,

aplicável – em todos os domínios da produção de arte; entre os processos técnicos envolvidos na criação de uma obra de arte e a produção das relações sociais por meio da arte. Em outras palavras, há uma homologia entre os processos técnicos envolvidos na arte e os processos técnicos de forma geral, sendo cada um deles visto sob a luz do outro. Como, por exemplo, o fato de o processo técnico para criar uma tábuca de proa ser homólogo aos processos técnicos envolvidos nas operações Kula bem-sucedidas. Só temos tendência a negar isso porque temos tendência a depreciar a significância do domínio técnico na nossa cultura, a despeito de sermos expressamente dependentes da tecnologia em todos os departamentos da vida. Supõe-se que a tecnologia seja embotada e mecânica, oposta à verdadeira criatividade e aos tipos de valores autênticos que se supõe que a arte represente. Mas essa visão distorcida é um subproduto do *status* semi-religioso da arte em nossa cultura, além do fato de que o culto da arte, assim como os outros cultos, está, tanto quanto possível, sob uma forçosa necessidade de esconder suas reais origens.

O encanto da tecnologia: magia e eficácia técnica

Mas apenas apontar a homologia entre o aspecto técnico de uma produção de arte e a produção das relações sociais é insuficiente em si mesmo, a menos que possamos chegar a um melhor entendimento da relação entre arte e magia, o que, no caso da arte da canoa de Trobriand, é explícito e fundamental. É a respeito da natureza do pensamento mágico e sua relação com a atividade técnica – incluída aí a atividade técnica envolvida na produção das obras de arte – que eu quero discorrer na última parte deste ensaio.

As produções de arte e de relações sociais são ligadas por uma homologia fundamental; mas, o que são relações sociais? Relações sociais são aquelas geradas por processos técnicos os quais, pode-se dizer amplamente, constituem a sociedade, ou seja, de maneira lata, os processos técnicos de produção de subsistência e outros bens, e de produção (reprodução) de seres humanos, os socializando e alimentando. Portanto, ao identificar uma homologia entre os processos técnicos de produção de arte e de relações sociais, não estou tentando dizer que a tecnologia da arte é homóloga a um domínio que não é, por si mesmo, tecnológico, pois as relações sociais são, por si mesmas, características emergentes da base técnica sobre a qual a sociedade repousa. Mas seria enganador sugerir que, pelo fato de as sociedades repousarem sobre uma base técnica, a tecnologia seja uma ocupação vulgar, sobre a qual todo mundo, com alguma atenção, tenha perfeito entendimento.

Tomemos como exemplo a espécie de atividade técnica, relativamente incontestável, envolvida na horticultura – incontestável no sentido em que todo mundo admitiria que isso é uma atividade técnica, uma concessão que não haveria se falássemos a respeito dos processos envolvidos no arranjo de um

casamento. Três coisas podem ser distinguidas quando se considera a atividade técnica da horticultura: primeiro, que ela envolve conhecimento e habilidade; segundo, que ela envolve trabalho; terceiro, que ela é acossada por um resultado incerto, além de depender dos caminhos remotos da natureza. A sabedoria convencional sugeriria que o que faz a horticultura ser considerada uma atividade técnica é o seu aspecto que exige conhecimento, habilidade e trabalho. E que o aspecto da horticultura que a motiva a ser assistida com ritos mágicos, nas sociedades pré-científicas, é o terceiro, ou seja, o resultado incerto e a remota base científica.

Mas não creio mesmo que as coisas sejam simples assim. A ideia de magia como acompanhamento da incerteza não significa que ela seja oposta ao conhecimento. Isto é, se há conhecimento, não há incerteza, por isso, não há magia. Ao contrário, o mundo não é incerto, mas sim o conhecimento que dele temos. De uma maneira ou de outra, a horticultura torna-se o que terá de ser; nosso problema é que não sabemos ainda como isso se dará. Tudo que temos são certas crenças mais ou menos divisadas a respeito de um espectro de resultados possíveis, sendo que tentaremos fazer acontecer os mais desejáveis deles seguindo procedimentos, sobre os quais temos um certo grau de crença, mas que poderiam estar igualmente errados ou ser inapropriados às circunstâncias. O problema da incerteza não é, por conseguinte, oposto à noção de conhecimento e à procura de soluções técnicas racionais para os problemas técnicos – é, sim, inerentemente parte delas. Se considerarmos que a postura mágica é um subproduto da incerteza, então, estaremos comprometidos também com a proposição de que a postura mágica é um subproduto da busca racional dos objetivos técnicos, usando meios técnicos.

Magia como a tecnologia ideal

Mas a conexão entre os processos técnicos e a magia não acontece apenas porque o resultado dos esforços técnicos é duvidoso e provém da ação das forças da natureza a respeito das quais somos parcial ou totalmente ignorantes. Mas o trabalho em si, mera mão-de-obra, pode chamar para si um postura mágica, porque a mão-de-obra é o custo subjetivo incorrido no processo de colocação das técnicas em ação. Se retornarmos à ideia de Simmel de que 'valor' é uma função da resistência que deve ser superada a fim de ganhar-se acesso a um objeto, então poderemos ver que essa 'resistência', ou dificuldade de acesso, pode assumir duas formas. (i) O objeto em questão é de difícil obtenção, porque tem um alto preço de mercado ou porque pertence a uma esfera de troca enaltecida. (ii) O objeto pode ser difícil de ser obtido por ser de difícil produção, requerendo um processo técnico complexo e sujeito a riscos, e/ou um procedimento técnico que tem custos de ocasião altos e subjetivos, ou seja, o produtor é obrigado a despendar uma grande porção de tempo e energia

produzindo aquele objeto em particular, a custa de outras coisas que ele poderia produzir, ou a custa do emprego de seu tempo e recursos em atividades mais agradáveis e livres. A noção de 'trabalho' é o padrão que usamos para medir o custo de ocasião de atividades como a horticultura; a qual é comprometida não consigo mesma, mas em transmitir segurança a alguma outra coisa, como uma eventual colheita. Nesse sentido, para um nativo das Ilhas Trobriand, a horticultura não tem custo de ocasião, porque não há muitas outras coisas que esse nativo poderia supostamente estar fazendo. Mas a horticultura ainda é subjetivamente trabalhosa, sendo a colheita valiosa por sua dificuldade de obtenção. A horticultura tem um custo de ocasião no sentido em que poderia ser menos trabalhosa e mais certa em seus resultados do que de fato é. O padrão para computar o valor da colheita é o custo de ocasião na obtenção da colheita resultante não pelos meios técnicos e de mão-de-obra que são de fato empregados, mas por magia. Todas as atividades produtivas são medidas pelo padrão mágico, a possibilidade de que o mesmo produto possa ser produzido sem esforço, e a eficácia relativa das técnicas é uma função do grau de proximidade que elas têm com o padrão mágico de trabalho nulo pela aquisição do mesmo produto. Do mesmo modo que, para nós, o valor de objetos no mercado é uma função da relação entre o desejo de obter esses objetos a custo de ocasião nulo (abandonadas, assim, compras alternativas) e os custos de ocasião que vão verdadeiramente incorrer na compra pelo preço de mercado.

Se há alguma verdade nessa idéia, então podemos ver que a noção de magia, como um meio de proteger um produto sem a relação de trabalho e custo a que está realmente vinculado, usando os meios técnicos em voga, é efetivamente construída no padrão de avaliação que é aplicado à eficácia das técnicas e à computação do valor do produto. A magia é a base contra a qual o conceito de trabalho como custo toma forma. As canoas Kula reais (que são postas para navegar de maneira arriscada, laboriosa e lenta entre as ilhas do circuito Kula) são avaliadas em relação ao padrão estabelecido pela canoa voadora mítica, que alcança os mesmos resultados instantaneamente, sem esforços e nenhum dos riscos normais. Da mesma maneira, a horticultura dos nativos de Trobriand realiza-se no cenário suprido pelas litânicas do mágico horticultor, para o qual todos os obstáculos normais a uma colheita bem-sucedida são anulados pelo poder mágico das palavras. A magia habita a atividade técnica como uma sombra; ou, preferivelmente, a magia é o contorno negativo do trabalho, como se – na lingüística saussureana – o valor do conceito (digamos, o de 'cão') fosse a função do contorno negativo dos conceitos circunvizinhos ('gato', 'lobo', 'mestre').

Assim como o dinheiro é o instrumento ideal da troca, a magia é o instrumento ideal da produção técnica. E, assim como os valores monetários penetram o mundo dos produtos – de modo a ser impossível pensar em um objeto sem pensar ao mesmo tempo em seu preço de mercado –, a magia

também, como a tecnologia ideal, penetra o domínio técnico das sociedades pré-científicas.⁷

O que isso tudo tem a ver com o tema da arte primitiva pode não estar muito nítido. O que eu quero sugerir é que a tecnologia mágica é o lado reverso da tecnologia produtiva, e que a tecnologia mágica consiste em representar o domínio técnico de forma encantada. Se retornarmos à idéia já expressa, de que o que realmente caracteriza os objetos de arte é a maneira pela qual eles tendem a transcender os esquemas técnicos do espectador, seu senso normal de possibilidades próprias, então poderemos ver que há aí uma convergência entre as características dos objetos produzidos pela tecnologia encantada da arte e os objetos produzidos pela tecnologia encantada da magia, e que, de fato, essas categorias tendem a coincidir. Esse é freqüentemente o caso em que os objetos de arte são considerados transcendentos dos esquemas técnicos de seus criadores, assim como aqueles dos meros espectadores, que é quando o objeto de arte tende a surgir não a partir das atividades do indivíduo fisicamente responsável por ela, mas da inspiração divina ou do espírito ancestral que o anima. Podemos ver sinais disso no fato de que artistas não são pagos para 'trabalhar' para nós, pelo menos não da maneira como pagamos a um encanador. A remuneração dos artistas não é pelo seu suor, da mesma maneira que as moedas colocadas no prato do ofertório, na igreja, não são pagamento pela oração do pároco em favor das nossas almas. Se os artistas são, de alguma forma, pagos, o que é muito incomum, assim o são como um tributo à sua ascendência moral sobre o resto do público, e tais pagamentos na maior parte das vezes vêm de instituições ou de indivíduos agindo como patronos das artes, não de consumidores individuais egoisticamente motivados. A posição ambígua do artista, parte técnico, parte místico, coloca-o em desvantagem em sociedades como a nossa, que são dominadas por valores impessoais de mercado. Mas essas desvantagens não aparecem em sociedades como as dos nativos das Ilhas Trobriand, onde todas as atividades são, simultaneamente, procedimentos técnicos e ligados diretamente à magia, e há uma transição imperceptível entre a atividade mundana, que é compelida às exigências da produção de subsistência, e as *performances* mágico-religiosas mais evidentes.

A horta trobriand como uma obra de arte coletiva

A interpenetração dos elementos da atividade técnica produtiva, magia e arte é maravilhosamente documentada na obra *Coral Gardens and Their Magic* (1935), na qual Malinowski descreve a extraordinária precisão com a qual os nativos das Trobriand, tendo removido não só o mato, como toda e qualquer folha de grama de sua horta, preparam-na meticulosamente em quadrados, com estruturas especiais chamadas de 'prismas mágicos' em cada um dos cantos, de acordo com um padrão simétrico que não guarda relação com a eficiência

7 Em sociedades tecnologicamente avançadas, em que existem diferentes estratégias técnicas, diferentemente de sociedades como as das Ilhas Trobriand, onde apenas uma espécie de tecnologia é conhecida ou praticada, a situação é diferente: porque as estratégias técnicas diferentes opõem-se umas às outras, em vez de estar opostas ao padrão mágico. Mas os dilemas tecnológicos das sociedades modernas podem, de fato, ser traçados como a busca da quimera que é equivalente à do padrão mágico: a produção ideal 'livre de custos'. De fato, isso não é de maneira nenhuma livre de custos, mas a diminuição dos custos para a corporação mediante a maximização dos custos sociais não aparece na folha de balanço, levando à geração técnica do desemprego, ao esgotamento dos recursos naturais, à degradação do meio ambiente etc.

técnica, e sim com o alcance da transcendência da produção técnica e de uma convergência em direção à produção mágica. A horta só crescerá bem se tiver as feições certas; a horta é, de fato, uma enorme obra de arte coletiva. Decerto, podemos pensar na horta quadrangular de Trobriand como a tela de um artista cujas formas misteriosamente crescem, por um processo oculto que em parte repousa sobre nossa intuição. Essa não seria uma má analogia, porque é isso que acontece à medida que os inhames proliferam e crescem, e cujas vinhas são cuidadosamente podadas e encaminhadas em mastros que seguem princípios que não são menos 'estéticos' que os dos criadores dos jardins convencionais da Europa.⁸

As hortas Trobriand são, portanto, o resultado de um certo sistema de conhecimento técnico e, ao mesmo tempo, uma obra de arte coletiva que produziria inhames por meio de magia. A responsabilidade mundana por essa obra de arte coletiva é compartilhada por todos os horticultores, mas é ao mago horticultor e seus associados que os deveres mais onerosos são impostos. Normalmente não pensaríamos no mago horticultor como um artista. Mas, do ponto de vista das categorias operadas pelos nativos das Trobriand, sua posição é exatamente a mesma, considerando a produção da colheita. Dá-se da mesma forma com relação à posição do escultor quanto as tábuas de proa, isto é, ele é a pessoa magicamente responsável, por meio de sua *sopi* ou essência mágica, herdada dos ancestrais.

Os mago horticultor não tem instrumentos físicos, como a habilidade do escultor com as ferramentas e a madeira, a não ser no fato de que é ele quem originalmente arruma a horta e constrói (e sabemos que com uma boa dose de esforço) os prismas mágicos para os cantos. Sua arte é exercida pelo discurso. Ele é o mago da arte verbal poética, assim como o escultor é o mestre do uso das formas metafóricas visuais (águias, borboletas, ondas, entre outros). Levaria muito tempo – e também nos apresentaria muitas dificuldades novas – para lidarmos adequadamente com a relação tripartite existente entre linguagem (a tecnologia mais fundamental de todas), arte e magia. Mas creio ser necessário, mesmo assim, destacar o fato elementar de que os encantamentos dos nativos das Trobriand são poemas, usando todos os recursos usuais da prosódia e da metáfora, sobre hortas ideais e técnicas de jardinagem e horticultura idealmente eficazes. Malinowski [(p. 169, 1935)] dá-nos o seguinte exemplo ('Fórmula 27'):

I

Golfinho, aqui agora, golfinho, sempre aqui!

Golfinho, aqui agora, golfinho, sempre aqui!

Golfinho do sudeste, golfinho do noroeste.

Brinca no sudeste, brinca no noroeste, o golfinho brinca!

O golfinho brinca!

8 Da mesma maneira, nos Sepik o cultivo de longos inhames é uma forma de arte – e não só metaforicamente – porque pode-se induzir o seu crescimento a direções particulares, pela manipulação cuidadosa do solo dos arredores: é verdadeiramente uma forma de escultura vegetal (C. Forge, 1966).

II

O golfinho brinca!

No meu *kaysalu*, meus suportes de ramos, o golfinho brinca.

No meu *kaybudi*, meu poste-guia que se deita, o golfinho brinca.

No meu *kamtuya*, minha base salva da poda, o golfinho brinca.

No meu *tala*, meu bastão de partição, o golfinho brinca.

No meu *yeye'i*, meu suporte flexível, o golfinho brinca.

No meu *tamkwaluma*, meu poste leve de inhame, o golfinho brinca.

No meu *kavatam*, meu poste forte de inhame, o golfinho brinca.

No meu *kayvaliluwa*, meu poste principal de inhame, o golfinho brinca.

No meu *tukulumwala*, minha linha divisória, o golfinho brinca.

No meu *karivisi*, meu triângulo divisório, o golfinho brinca.

No meu *kamkokola*, meu prisma mágico, o golfinho brinca.

No meu *kaynutatala*, meus prismas sem encanto, o golfinho brinca.

III

O bojo da minha horta fermenta,

O bojo da minha horta sobe,

O bojo da minha horta reclina,

O bojo da minha horta cresce do tamanho dos grandes arbustos,

O bojo da minha horta cresce como um formigueiro,

O bojo da minha horta cresce e é curvado,

O bojo da minha horta cresce como uma palma de pau-ferro,

O bojo da minha horta deita-se,

O bojo da minha horta aumenta,

O bojo da minha horta aumenta como uma criança.

Seguem os comentários:

"A invocação do golfinho... transforma, mediante um símile ousado, a horta Trobriand, com sua folhagem balouçando e ondeando ao vento, mar adentro... Bagido'u [o mago] me explicou... que assim como os golfinhos sobem e descem por dentro e por fora das ondas, as ricas grinaldas da colheita, por toda a horta, irão adejar por cima e por baixo, por dentro e por fora dos suportes."⁹

Está claro aqui que esse hino não é só uma folhagem superabundante, animada pelos artifícios poéticos da metáfora, da antítese, de palavras arcanas, e assim por diante, todas meticulosamente analisadas por Malinowski. Também é firmemente integrada a um catálogo de postes e barras usados na horta, e a construções ritualmente importantes, os prismas mágicos e triângulos divisórios que também lá são encontrados. A tecnologia de encanto do mago horticultor

9 Tanto na fórmula mágica quanto no comentário posterior de Malinowski, citados pelo autor, tentamos seguir o estilo do trabalho feito pelos tradutores já citados (Cf. referência bibliográfica acima), até no que tange ao aspecto estilístico usual das fórmulas mágicas agregadas à obra original de Malinowski. (NT)

também é reflexo do encanto da tecnologia. A tecnologia é encantada porque os instrumentos técnicos ordinários empregados na horta apontam inexoravelmente na direção da magia, e também da arte, que no caso é uma forma idealizada de produção. Assim como, confrontados a alguma obra-prima, fascinamo-nos porque fracassamos em explicar como tal objeto chega a existir no mundo, as litânicas do mago horticultor expressam o fascínio dos nativos das Trobriand pela eficácia de sua tecnologia real, a qual, convergindo em direção ao ideal mágico, delineia esse ideal no mundo real.

Bibliografia

- BERGER, Peter (1967). *The Social Reality of Religion*. Harmondsworth, Middx.: Penguin.
- BLOCH, Maurice (1974). "Symbols, Song, Dance, and Features of Articulation: Is Religion an Extreme Form of Traditional Authority?". *Archives Européennes de Sociologie*, 15/ 1: 55-81.
- BOURDIEU, Pierre (1968). "Outline of a Sociological Theory of Art Perception". *International Social Science Journal*, 20/ 4: 589-612.
- (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CAMPBELL, Shirley (1984). "The Art of the Kula". Ph.D. thesis, Australian National University, Canberra.
- FORGE, Anthony (1966). "art and Environment in the Sepik". *Proceedings of the Royal Anthropological Institute for 1965*. London: Royal Anthropological Institute, 23-31.
- LEACH, Jerry W., and LEACH, Edmund (1983). *The Kula: New Perspectives on Massim Exchange*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1922). *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge.
- (1935). *Coral Gardens and their Magic: A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobriand Islands*. 2 vols. London: Allen & Unwin.
- MUNN, Nancy (1986). *The Fame of Gawa: A Symbolic Study of Value Transformation in a Massim (Papua New Guinea) Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PANOFSKY, Erwin (1962). *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.
- SIMMEL, Georg (1979). *The Philosophy of Money*. Boston: Routledge & Kegan Paul.