



Autor desconhecido. Montagem a partir de fotografia de garota em Namíbia, África, s.d. Disponível em: <http://pixabay.com/pt/nam%C3%ADbia-himba-%C3%A1frica-ind%C3%ADgenas-344892/>. Acesso em: 21 dez. 2014.

SOBRE O OLHAR DA ARTE

Maria Raquel da Cruz Duran é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo (USP), é mestre em Ciência, Tecnologia e Sociedade na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e graduada em Ciências Sociais na Universidade Estadual Paulista (UNESP/Araraquara). Seu tema de pesquisa se situa no campo da Antropologia da Arte, especificamente na arte indígena Kadiwéu (Aldeia Alves de Barros – Porto Murtinho/MS).

Recebido em 08/02/2014 e aprovado em 27/07/2014.

Resumo

No presente artigo pretende-se discutir o olhar sobre a arte, especificamente no que tange ao olhar da arte que a sociedade ocidental, representada por antropólogos e historiadores da arte, emite acerca da arte dos outros povos. Conceituando a arte como se referindo à capacidade consciente e intencional do homem de produzir objetos, por meio de regras e técnicas que intentam representar a realidade e agir sobre ela, traçamos uma reflexão acerca dos modos como olhamos o eu no outro, e vice-versa, sendo nosso objetivo a busca pela formulação de um olhar que ultrapasse o incomensurável eu-outro, atingindo não uma alteridade ou uma identidade, mas uma *outridade* no enfoque da Antropologia da Arte.

Palavras-chave: Arte. Antropologia. Agência. Olhar.

Abstract

In this article we intend to discuss the look on art, specifically with respect to the eye of art that Western society, represented by anthropologists and art historians, issues about the art of other peoples. Defining art as referring to knowingly and intentionally ability of man to produce objects, through rules and techniques that attempt to represent reality and act on it, draw a reflection about the ways we look at the self in the other, and vice versa, and our goal to search for formulating a look that exceed the immeasurable self-other, reaching no otherness or an identity, but a otherness in art anthropology approach.

Keywords: Art. Anthropology. Agency. Look.

Introdução

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara
(SARAMAGO, 2008, p. 10)

O presente artigo propõe uma discussão acerca do olhar, do ver, do reparar. A discussão de algumas das cegueiras brancas dos antropólogos, dos historiadores de arte, do entendimento daquilo a que chamamos arte, arte primitiva, belas-artes, dos padrões que estabelecem esta categoria e modelam o outro pelo olhar do eu. Objetivamos aqui o ir além do olhar:

queremos reparar ao invés de ver, e ver ao invés de olhar os temas tratados por eles.

O olhar, tema para fazer-pensar, é o primeiro passo para o ver, o reparar. Tendo como ponto central a antropologia da arte, o olhar do antropólogo como cientista que repensa seu método de observação, ao mesmo tempo em que ao observar descreve sua experiência por um conjunto de categorias de sua aprendizagem – como, por exemplo, entender se algum objeto é arte ou não, tendo em consideração seu próprio referencial do que seja arte – será nosso ponto de partida.

Destacamos nesta trajetória que o olhar do outro, seja ele o não antropológico ou o nativo, produz uma interlocução que dificulta o nível de tradução da experiência antropológica. Tal qual a mudança da visão, da natureza no caso de Alberto Caeiro (1925) em seu poema “Quando eu não te tinha”, o ato de reparar melhor nas letras que escrevemos enquanto cientistas sociais, de forma mais comovida e mais próxima, poética e didática, metalinguagem, é o que me instiga nesta jornada do olhar, da arte, da ciência antropológica.

Assim sendo, as diversas perspectivas que se direcionam para a arte dos outros, na Antropologia da Arte, quais sejam: seu estatuto, estado do seu conceituar, embates entre concepções da sociedade ocidental, tal qual entre arte primitiva e arte moderna, nos proporcionam a compreensão do olhar sobre o que é arte, de forma geral, e em específico, da importância em haver diálogo, tentativa de ultrapassar o tema da incomensurabilidade, comum quando o assunto é a diversidade.

Arte: o outro-eu entre olhares

Ao longo dos tempos, a arte dos outros recebeu muitas definições do olhar ocidental. Entre antropólogos e historiadores da arte, o termo artefato

se consolidou neste percurso, uma diferença entre arte (que o Ocidente produz) e artefato (que os povos, denominados primitivos ou selvagens naquele contexto, produziam). Mas o que é arte? O que é artefato?

Historicamente, conceitua-se artefato como um objeto de uso utilitário e cotidiano (LAGROU, 2009), concepção que se volta mais para o nosso olhar e não para o que realmente é. Assim sendo, artefato seria um espécime etnográfico, como denominado no século XIX, ou ainda um objeto etnográfico, que é um “[...] processo de definição, de segmentação, de transposição a uma instituição pública ou privada” (VELTHEM, 2012, p. 53).

Tal processo de definição, segmentação e transposição remontava, geralmente, a um critério de evolução estabelecido por meio da comparação com um padrão ou modelo, e que conduziria o homem primitivo ao moderno (WARBURG, 2003, p. 61).

A insatisfação com a História da Arte e a ciência da arte, na definição das diferenças entre arte e artefato, promoveu uma verdadeira desconstrução das fronteiras disciplinares, entre alguns autores. A teoria da arte teria que dialogar com as práticas sociais e, portanto, com seus estudiosos, trazendo novas metodologias para o tratamento do tema arte (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 35-37). Neste ínterim, o saber sobre quem é o autor, a data da obra, qual técnica utilizada e qual iconografia já não eram suficientes.

Para Georges Didi-Huberman, Aby Warburg inaugurou um tipo inédito de relação entre o particular e o universal da arte, com o intuito de recuperar vozes inaudíveis, mas que sempre estiveram presentes. Era voltado ao olhar das imagens sobreviventes da sedimentação antropológica “eu/outro”, estes fantasmas que inventamos (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 41).

Um dos exemplos dados por Warburg (2003), este importante historiador da arte, que contribuiu para uma nova visão daquilo que era chamado como artefato, seria o da coexistência da magia com a atividade

pragmática, o que demonstraria: por um lado uma relação mais forte dos primitivos com o lado da crença, e por outro, dos modernos com a atividade pragmática.

Porém, Warburg acreditava em infinitas possibilidades de relação entre homens e natureza, para além da visão etnocêntrica que os colocava como “mediadores demoníacos entre o homem e a natureza”, a exemplo dos santos de crochê, máscaras de dança, flautas proibidas que podem ser observados em muitos cotidianos de diversos povos (WARBURG, 2003, p. 66). Todavia, para Warburg, o símbolo está entre a magia e o logos e, sendo a magia um “[...] fundo elementar original da humanidade”, não há como aceitar a divisão primitivos/civilizados (WARBURG, 2003, p. 95), pautados nestes argumentos, reproduzidos no tema da arte/artefato.

Warburg multiplicou os lugares entre o saber e o responder, deslocou a posição de sujeito, para dar lugar ao deslocamento de seu objeto de estudo, a história da arte (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 45). Tal desfiguração só se tornaria possível com o *incorporar do visível do estrangeiro*, compreendendo-o como um complexo de relações, mais que um objeto, num método transversal que respondesse às necessidades da própria imagem, atravessadora de categorias (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 39-41).

Neste movimento que parte do olhar para o ver, arte e artefato se transformam. De algo desinteressado para força vital, rompendo com o modelo de imitação, numa perspectiva não logocêntrica. Warburg ressalta uma relação com o símbolo não ligado à linguagem, mas sim à sua força vital, pois queria ir além do problema da linguagem. No exemplo do ritual da serpente, o autor consegue transpor a necessidade de busca de significado que o olhar ocidental tem para a arte e atinge aquilo que seria preciso encontrar, para o olhar do outro: a força vital da e na arte.

Este atravessar nossos problemas para encontrar os problemas que os outros propõem, desemboca num conceito de arte que passa a se referir

“[...] à capacidade consciente e intencional do homem de produzir objetos e ao conjunto de regras e técnicas que o pensamento usa para representar a realidade e agir sobre ela” (LAGROU, 2009, p. 68 e 69).

Àquela pergunta sobre o que é arte para sociedades sem “Belas Artes”, teoria estética de apreciação da arte (GELL, 2005), o ver, o reparar têm como resposta a tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia, em que o objeto é aquele que transita entre seres e mundos; é uma categoria, um produto, meio de troca, mas não um veículo de sentido isolado.

Arte tem força vital, apreciar (a arte) é um verbo que limita o que ela tem para nos oferecer, até mesmo dentro da nossa perspectiva do que seja arte. Exemplos como aqueles em que os indígenas atribuem almas às máscaras, ou ainda, em que a cerâmica é o cosmos em forma de casa (WARBURG, 2013, p. 60), demonstram uma dinâmica, um movimento expressivo desta imagem, que lhe confere vitalidade, e vão além do significar.

A História da Arte como subdivisão da história das culturas, juntamente com a Antropologia, colocou a arte ora no campo submerso do “cultural”, ora no do “natural”, na forma cognitiva de recepção das imagens. Ambos geravam exemplos de distanciamento, entre os quais o da separação entre índice e protótipo (imagem e representação), que perpassam a História da Arte na fusão entre aquilo que se vê (índice) e aquilo que não é visto (protótipo). Aqui, o problema da representação se desloca para o problema da apresentação.

É como se ao ver uma virgem, suspeitássemos do grau de vida dos objetos, ao passo que o primitivo tivesse certeza de que eles têm vida. Em outras palavras, para eles o índice e o protótipo estão juntos, para nós, o índice e o protótipo estão separados (FREEDBERG, 1989, p. 31 e 32). Contudo, quando vemos num quadro de Picasso a imagem de um pintor

excelente, e não propriamente a imagem, será que não podemos nos questionar acerca desta separação índice/protótipo em nós?

Outro grande exemplo é a pedra negra de Meca, da tradição muçulmana, a Caaba. A dúvida sobre outra divisão, entre o esquemático e o figurativo, o primeiro como nosso modo e o segundo como o deles, é refutada por Freedberg (1989), pois sempre há uma vontade de figuração mesmo quando não ocorre intencionalmente, a escrita, a caligrafia são arquétipos disso.

A imagem na cerâmica, tal qual da Caaba, produz envolvimento, corpo, composição da pessoa, é uma malha de ser, tornar-se um corpo (FREEDBERG, 1989, p. 68). E quanto mais os aspectos aparentemente contraditórios de uma crença estão naquele objeto de arte, mais criam impacto, poder de captura (GELL, 1998).

Assim, podemos dizer que o poder divino no objeto se torna poder divino na imagem, reabilitando o animismo. Se entre eles o modelo para entender este olhar foi aqui o da cerâmica, para nós seriam aqueles tantos que David Freedberg aponta, quadros de virgens em quartos de dormir, em que as pessoas têm na imagem extensões metonímicas que permitem a garantia do poder da imagem sobre elas, ou que precisam ser trabalhadas para ter poder (FREEDBERG, 1989). Porém, partindo do olhar para o ver a arte "dos outros", ver também o quanto de eu existe na minha mirada para os outros, algumas diferenciações se estabelecem.

Arte: o eu-outro entre olhares

Nas sociedades indígenas, o sistema técnico que promove uma transferência esquemática entre a produção de arte e o processo social, ao qual chamamos arte, tem dois domínios: o ritual, que é político, e o de troca, que é cerimonial e comercial (GELL, 2005, p. 54-60). Ou seja, o objeto da arte

personifica os processos técnicos, sendo que a arte é orientada “na direção da produção das consequências sociais que decorrem da produção desses objetos” (GELL, 2005, p. 45).

A construção da alteridade pelo Ocidente – o outro que nós criamos com nossas categorias – é diferente da construção da alteridade real – o outro que existe. Para erigir uma “outridade”, temos que partir da diferenciação entre *gift societies*, em que pessoas e pessoas se relacionam, e *commodities societies*, em que pessoas e coisas (STRATHERN, 2006) se associam. Ou seja, há uma dupla consciência, racional e irracional, da imagem, que ultrapassa a significação, caminhando para o desejo, agência da figura.

O “como se”, ideia de que atribuímos às figuras agências sendo que elas próprias não querem/desejam por si só, ou ainda a dúvida que paira sobre este tema, nos impede de averiguar a figura como autônoma, entendendo que pelo acesso a elas ser mediado, a força vital vem do mediador e não do objeto em si.

Exemplos deste “como se” foram destacados em “A eficácia simbólica” e em “O feiticeiro e sua magia”, textos de Claude Lévi-Strauss (1985), e o conto de Jagannath, o brâmane modernizador, e a pedra shaligram, texto de Bruno Latour (1996). Os questionamentos, tais como a) será que o canto do xamã cura o paciente e b) será que Quesalid se tornará um bom xamã mesmo descrente do xamanismo, entre outros, nos fazem duvidosos da arte, da religião (em que perguntas semelhantes às da arte aparecem), da mediação entre mundos que tais mecanismos propõem. Como, de fato, vamos tratar esta multiplicidade de figuras-mundo?

As torres gêmeas, a ovelha Dolly, também fazem mediações, pois vemos nelas símbolos, algo acolá delas próprias (MITCHELL, 2005). Nas

relações entre protótipo, índice, artista e recipiente, entramos aqui na discussão dos índices, sejam eles icônicos ou não icônicos¹.

A solução de Gell para uma apreensão do reparar, e não do olhar “como se”, seria a de abrir os índices tal qual “bonecas russas”, percebê-los como um ponto de uma configuração relacional, não como coisa, a pessoa distribuída. Destarte, para Gell (1998) todos os índices são icônicos, e aquele que parece não icônico, representa também o protótipo².

É preciso “fazê-los falar”, levando em consideração que a mudança de contexto gera uma transformação dos sentidos desses objetos, bem como a tentativa de não cair no duplo risco, de transmitir uma noção genérica de índio ou de tornar as coleções – de “objetos” – apreensíveis apenas à contemplação restrita de iniciados (VELTHEM, 2012).

Mas como fazê-los falar? Como nos fazer ouvi-los? Sabemos, após longa reflexão e contestação de teorias e práticas, que a obra de arte age sobre as pessoas, produzindo reações múltiplas. Estes objetos “condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo” (LAGROU, 2009, p. 13).

Estas abduções dos objetos artísticos, ou seja, esta agência em conectar seres e mundos (GELL, 1998), é o que faz com que a arte exerça fascínio e poder mágico sobre nós. Ou seja,

é a dificuldade que tenho de 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 mágico³ (GELL, 2005, p. 50).

¹ Icônicos: protótipo é um agente, que coloca sua agência no artista, em que o índice é o veículo da agência. Não icônicos: índice não é o veículo da agência, mas sim o artista.

² O exemplo do embaixador chinês em Londres, que é a representação da China enquanto embaixador, é muito esclarecedor a este respeito.

³ Idem ao conceito de duplo de Vernant (1973, p. 268), em que “em sua própria aparência, opõe-se pelo seu caráter insólito aos objetos familiares, ao cenário comum da vida. Move-se

De fetichismo (encarnação da espiritualidade) à religião (símbolo espiritual invisível), na forma evolutiva do fetichismo, tentamos nomear esta agência dos objetos artísticos. Se “[...] a imagem é qualquer signo, obra de arte, inscrição, figura que media o acesso à algo” (LATOURE, 2008, p. 3), por que vivenciamos a era dos destruidores de imagens, ou ainda, daqueles que prezam pelo cuidado com o que restou?

Creio estar intimamente ligado à autorreflexão que o questionamento do “como se” nos outros, promoveu no “nós”. A imagem como produto humano ou não⁴ (como se), interroga tanto a religião quanto a arte. Sabemos que as imagens religiosas são as que ainda atraem as paixões mais ferozes, mas a ciência (os críticos da arte) também tem seus idólatras e a destruição de totens e o desmontar ideologias (LATOURE, 2008, p. 9). As imagens científicas são fabricadas, e “[...] diferentemente da imagem religiosa, quanto mais mediação melhor a apreensão da realidade” (LATOURE, 2008, p. 11).

Na arte, a mão que trabalha é visível. No caso das artes primitivas, as reivindicações da criatividade individual são negadas e o acesso às verdades divinas pela mão individual de um homem também. Mas será somente neste caso (LATOURE, 2008, p. 12)⁵? E na arte, “todas as nossas maneiras de produzir representação de qualquer tipo foram consideradas deficientes”.

Enquanto as imagens religiosas e artísticas têm a invisibilidade do poder na visibilidade, as científicas constituem a visibilidade do poder na invisibilidade (LATOURE, 2008, p. 13). O grande dilema está em que ou o homem tem o comando nas mãos, ou tem as mãos guiadas por divindades:

e, dois planos ao mesmo tempo contrastados: no momento em que se mostra presente, revela-se como não pertencendo a este mundo, mas a um mundo inacessível”.

⁴ Desde as escolas de pintura, tais como cubismo e impressionismo, até o véu de Verônica, retratos de virgens, etc.

⁵ “Quanto mais a arte se tornou sinônimo de destruição da arte, mais arte vem sendo produzida, avaliada, comentada, comprada e vendida, e, sim, cultuada”.

ou você faz ou você é feito. Ao mesmo tempo, assumir o “faz de conta”, fabricação, invenção, sem divindades, torna ausente uma presença necessária, os mediadores.

Assim sendo, não há como escolher se é feito (construído) ou é real (dado), a mediação, e seus mediadores, são necessários. Em sendo mágico, o artista torna-se um perito, um rádio transistor – e não criador –, um técnico oculto, que promove a transformação entre o “fazer o que não existe do que existe, e fazer o que existe do que não existe” (GELL, 2005, p. 54).

Neste ínterim, fazer o objeto ou o artefato falar é compreender as relações entre a produção da arte e o processo social, isto quer dizer, visualizar o invisível. No caso de sociedades indígenas, é abranger uma arte que é contínua e não cumulativa, onde o artista media estas relações, estando aí a dificuldade técnica do seu trabalho, e não na inovação de sua obra. Conduzindo, inclusive, a pacificação artística do inimigo, que é quando os grupos indígenas utilizam os objetos cativos, por exemplo, miçangas, na confecção de seus objetos (LAGROU, 2009).

No entanto, se o artefato diz mais de nós mesmos que do outro, o nós é composto por muitos, bem como o outro. Dentre os nós, os antropólogos teriam maior responsabilidade na compreensão deste olhar, como uma busca do ver e do reparar, nos outros, para além do que os outros do “nós” podem ver. O que lembra a célebre frase de João Guimarães Rosa (1994, p. 23) “Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares”.

Isto porque a Antropologia Social assumiu durante anos uma posição de filistinismo metodológico, que significa “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” (GELL, 2005, p. 44).

Considerando que a afirmação identitária de populações nativas do mundo passa por questões como a visibilização, autenticidade e vitalidade

destas, a incorporação e maneiras de olhar estes objetos ou a inclusão da arte não ocidental em exposições de arte contemporânea, tem promovido cada vez mais a atualidade do questionamento destas categorias; mas também do papel do antropólogo.

Sabemos que o trabalho do antropólogo não é nem o de construir teorias científicas nem o de construir teorias nativas, mas sim, o de erigir teorias etnográficas⁶ (GOLDMAN, 2006, p. 167). Ou seja, em consonância com a disciplina, o entendimento do papel do antropólogo aqui é o de não reprodução dos modos e relações de dominação aos quais muitas vezes a Antropologia está inserida, embora os questione (ALMEIDA, 2003, p. 9)⁷, explicando realidades complexas, que não seguem o curso do “lá” ou “cá”.

Tal qual Mauro Almeida e outros autores, que visam à contra-argumentação da ideia de que “não há espaço comum para avaliar experiências humanas separadas por diferentes jogos de linguagem” (ALMEIDA, 2003, p. 14 e 24), observamos o trabalho do antropólogo como o de ser parceiro da emergência de diálogos, e não como “membros de uma comunidade orientada para verdades e juízos”.

Tal colocação adveio das diferenças entre arte acadêmica e arte primitiva, que a tradição intelectual ocidental veiculou, tais como: individualização da arte ocidental e a caracterização de ser representativa, ser possessiva e fechada em si mesma.

Ver a arte segundo estes padrões gerou consequências como, por exemplo, (a) o academicismo de linguagens, onde cada artista inventa seu estilo, muitas vezes distanciado do público; (b) os argumentos de poder dos

⁶ Ou seja, “[...] promover um estudo de experiências humanas a partir de uma experiência pessoal”.

⁷ “No fundo, porque na linguagem contemporânea a disciplina antropologia abdicou da ambição teórica em favor da ideia de fazer descrições sem teoria. Em vez de um Tribunal da Razão, há conversações entre viajantes”.

críticos, que podem reconhecer a verdadeira arte; e ainda, (c) uma visão representativista da arte, que

obscurecia a maneira dinâmica de a arte agir sobre e dentro da sociedade, sendo um discurso silencioso sobre a condição humana e sua relação com os mundos naturais e sobrenaturais, ou sobre a própria sociedade (LAGROU, 2009, p. 16).

O antropólogo é também um colecionador de objetos etnográficos, coleções que muitas vezes são direcionadas a museus, inclusive como referentes de memória. Tendo em vista a classificação de Damy e Hatman (VELTHEM, 2012), as coleções brasileiras são de caráter variável, não apontam para uma sistemática nem para uma temática na organização destes objetos.

Deste modo, a separação entre arte moderna e arte primitiva pode ser também observada na visão patrimonial destes objetos etnográficos, em que seus valores ameríndio, institucional, arqueológico, etnográfico e paisagístico são representados nos museus, inclusive com sincretismos de valores, mas sua importância artística não (VELTHEM, 2012).

Esta questão anteriormente apresentada, de não referenciar a arte como componente dos objetos etnográficos, partiu da contenda entre artes puras e/ou belas artes. A discussão deste paradigma do fazer artístico está presente na Arte Conceitual⁸, arte pela arte, em que a “dificuldade ocidental de pensar a criatividade individual e a autonomia pessoal juntas” (LAGROU, 2009, p. 14) está situada como importante contribuidora do pensamento sobre arte na Antropologia, revendo as separações entre estas tipologias artísticas.

⁸ Cujo criador foi Marcel Duchamp, em 1917, quando instalou seu famoso urinol, substituindo o critério do belo pelo da armadilha conceitual, lógica do trocadilho. Nela, há um completo entrelaçamento de intencionalidades sociais (LAGROU, 2009, p. 34).

Assim sendo, a Antropologia da Arte tem viajado nestas trajetórias entre mundos, entre seres. Exemplos disso são as etnografias sobre as pinturas visionárias xamânicas da Amazônia peruana retratadas por Olschewski (2013), a pró-criação ou a procriação da decomposição de um evento de Strathern (2013), as máscaras Wauja, de Barcelos Neto (2008), os padrões Kene entre os Kaxinawa observados por Lagrou (2007); os Malanggan de Küchler (2002), os experimentos dos Ashaninka e Wayana (VELTHEM, 2003), a decoração corporal dos Piaroa em Overing (1991), os enfeites e suas propriedades entre os Kayapó-Gorotire, Kayapó-Xikrin (GORDON, 2006); os desenhos dos Marubo em Cesarino (2011), as efígies mortuárias dos Kalapalo (GUERREIRO JÚNIOR, 2012), os kolossós de Vernant (1973), o poder da tábua de proa entre os trobriandeses descrito por Gell (2005), entre muitos outros.

Isto posto, a Antropologia da Arte e a Antropologia Simétrica querem fazer-ver que “[...] as diferenças não existem para serem respeitadas, ignoradas ou subsumidas, mas para servirem de isca aos sentimentos, de alimento para o pensamento” (LATOURET, 2009, p. 106).

As relações que se estabelecem entre modos de saber/fazer de cada um destes vetores que dialogam a respeito da concepção de arte são interpretadas conforme as próprias definições de si e/ou do outro, tornando-se central a busca pelos significados que cada sociedade formula.

Considerações finais

Para terminar, inserimos este debate da Antropologia da Arte na discussão proposta por Manuela Carneiro da Cunha (2009) acerca das traduções desenvolvidas no decorrer dos anos de contato entre povos distintos.

Dentre as dificuldades ou equívocos destas traduções, poderíamos citar a prática dos modernos de fabricar fetiches entre os outros povos que

se conecta, como um ponto diferenciador do olhar a arte, em que os "outros" atribuiriam valor encantado aos objetos artísticos ligando-os a divindades e ancestrais cultuados, e os modernos não.

Contudo, Latour (2008) aponta que a relação de fabricação de fetiches não nos separa, mas sim, nos une. O problema da "crença" está em "fazer-falar". Ingenuidade ou cinismo deles?

Dissemos que "Os espectadores, fascinados, 'atribuem à imagem uma autonomia' que ela não possui" (LATOURE, 1996, p. 26). Porém, precisamos inverter a inversão, promover o retorno dos fetiches entre os modernos, que os proibiram de aparecer, contudo, ainda os utilizam. Se fato remete a uma realidade exterior e "fetiche" às crenças absurdas do sujeito, devemos – na solução de Latour (1996) – partir dos fe(i)tiches¹⁰, que abolem a "[...] diferença entre construção e compilação, imanência e transcendência" (LATOURE, 1996, p. 45 e 46).

Portanto, "Para fetiche, fetiche e meio" (LATOURE, 1996, p. 59). Nem relativismo¹¹, nem universalismo, pois sabemos que ninguém é um crente ingenuamente, e que "Privar a crença de sua ontologia, sob o pretexto que ela tomaria lugar *no interior* do sujeito, é desconhecer, ao mesmo tempo, os objetos e os atores humanos. É não conseguir atingir a sabedoria dos fe(i)tiches" (LATOURE, 1996, p. 79).

⁹ "Sim, os modernos recusam-se a escutar os ídolos, quebram-nos como cocos, e de cada metade, retiram duas formas de logro: pode-se enganar os outros, pode-se enganar a si próprio. Os modernos acreditam na crença para compreender os outros; os adeptos não acreditam na crença nem para compreender os outros nem para compreender a si próprios. Poderíamos recuperar para nosso uso estas maneiras de pensar?" (LATOURE, 1996, p. 23).

¹⁰ "O fe(i)tiche pode ser definido, portanto, como *sabedoria do passe*, como aquilo que *permite* a passagem da fabricação à realidade; como aquilo que oferece a autonomia que não possuímos a seres que não a possuem tampouco, mas que, por isso mesmo, acabam por não concedê-la. O fe(i)tiche é o que faz-fazer, o que faz-falar." (LATOURE, 1996, p. 69).

¹¹ "Modo estranho de respeitar os outros, fazendo-os parceiros emocionados e reconhecedores dos delírios modernistas! O relativismo cultural acrescenta um último delírio a todos os que precederam" (LATOURE, 1996, p. 77).

Essas *ontologias de geometria-variável* não são substâncias, mas *modus operandi*. E talvez devêssemos nos valer das artimanhas do fetichismo “dos outros” para salvar o “eu” do antifetichismo, um convite dos antropólogos ao ver, ao reparar dos “mundos em comum” (GOLDMAN, 2009, p. 119).

Tal qual a pintura de Leonardo da Vinci, que trabalha *per via di porre*, e não como a escultura que, ao contrário, funciona *per via di levare*, tentamos ao longo dos anos nos desviar da palavra nativa, não a considerar seriamente. Entretanto, “permitir que conduza a reflexão antropológica até ao seu limite” parece ser o único caminho realmente importante na construção da ciência antropológica (GOLDMAN, 2009, p. 128 e 130).

A oposição fundamental entre o visível e o invisível na construção do olhar que apresenta, ao longo da História da Arte e da história da Antropologia, com raras exceções, a incomensurabilidade, precisa compreender que o signo plástico e o ato ritual são inseparáveis, seja no campo da religião, seja no da arte. O inacessível, o misterioso, aquele que comporta o fundamentalmente diverso (VERNANT, 1973) é, na verdade, a oposição.

Neste ensaio sobre o olhar e a arte, como antropóloga que repara no olhar de antropólogos e antropologias, reconhecemos um conhecimento extrínseco ao objeto (alteridade separada de sua capacidade de alteração), outro intrínseco ao objeto (que contém a outrem como expressão de um mundo possível), e outro, do próprio objeto – que faltou aqui, pois ainda não temos esta competência, *modus operandi*, para poder enxergar e atingir o método transversal que a maior parte dos autores aqui expostos nos oferta.

As soluções para esta mudança de visão do outro tem a ver com a pergunta do que é ponto de vista para o outro, e qual seu ponto de vista sobre o ponto de vista. Será que o conceito nativo de ponto de vista

coincide com o conceito de ponto de vista do nativo? Até então, tivemos a oportunidade de imaginar esta experiência, mas ponto de vista não é isso. Queremos experimentar esta imaginação! (CASTRO, 2002)

Nesta filosofia com outros povos dentro (INGOLD, 1992), não são as relações que variam, são as variações que relacionam (CASTRO, 2002, p. 120). Contudo, nos falta o pensar com o pensamento nativo e não sobre ele.

Em expressões como “para fetiche, fetiche e meio”, “ontologias de geometria variável”, “como se”, “os pecaris são humanos”, entre inúmeras outras para as quais olhamos melhor, tentamos ver, reparar, nos humanos, os nós e os outros, para além das oposições.

Referências

ALMEIDA, Mauro W. Relativismo antropológico e objetividade etnográfica. *Campos*, v. 3, p. 9-29, 2003.

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Apapaatai* – rituais de máscaras no Xingu. São Paulo: EDUSP, 2008.

CAEIRO, Alberto. O guardador de rebanhos (1911-1912). *Athena*, Lisboa, v. 1, n. 4, p. 145-156, 1925.

CASTRO, Eduardo Viveiros. O nativo relativo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 113-148, 2002.

CESARINO, Pedro. *Oniska*: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CUNHA, Manuela Carneiro. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante*. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Les éditions de minuit, 2002.

FREEDBERG, David. *The power of images*. Chicaco: The University of Chicago Press, 1989.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Sobre o olhar da arte. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 159-177, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

GELL, Alfred. *Art and agency*. Oxford: Clarendon press, 1998.

_____. *Wrapping in images – tattooing in Polynesia*. Oxford: Clarendon press, 1993.

_____. *The art of anthropology*. Londres: The Athlone Press, 1999.

_____. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Tradução de Jason Campelo. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, 2005.

GUERREIRO JÚNIOR, Antonio Roberto. Ancestrais e suas sombras: uma etnografia da chefia kalapalo e seu ritual mortuário. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

KÜCHLER, Suzanne. *Malanggan*. Oxford: Berg, 2002.

INGOLD, T. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 1992.

LAGROU, Els. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.

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

LATOUR, Bruno. *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux faitiches*. Paris: Synthélabo, 1996.

_____. O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, p. 111-150, 2008.

MITCHELL, William John Thomas. *What do pictures want?* Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

OLSCHEWSKI, Luisa Elvira Belaunde. Processos criativos na pintura visionária xamânica da Amazônia peruana. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 37., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2013. p. 1-20.

OVERING, Joanna. A estética da produção: o senso da comunidade entre os Cubeo e os Piara. *Antropologia*, São Paulo, v. 7, n. 34, p. 7-33, 1991.

DURAN, Maria Raquel da Cruz. Sobre o olhar da arte. *Dominios da Imagem*, Londrina, v. 8, n. 15, p. 159-177, jun./dez. 2014.

ISSN 2237-9126

ROSA, João Guimarães. *Guimarães Rosa: ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 1.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

STRATHERN, Marilyn. Novas formas econômicas: um relato das terras altas da Papua - Nova Guiné. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, 1998.

_____. *O gênero da dádiva. Problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

_____. *Fora de Contexto: as ficções persuasivas da Antropologia*. Tradução de Tatiana Lotierzo; Luis Felipe Kojima Hirano. São Paulo: Terceiro Nome. 2013.

VELTHEM, Lucia Hussak Van. O objeto etnográfico é irreduzível? Pistas sobre novos sentidos e análises. *Boletim Museu Paranaense Emilio Goeldi Ciências Humanas*, Belém, v. 7, n. 1, p. 51-66, jan./abr. 2012.

_____. *O belo é a fera. A estética da produção e da predação entre os Wayana*. 2003. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. Figuração invisível e categoria psicológica do “duplo”: o kolossós. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos*. São Paulo: Difel, 1973. p. 263-277.

WARBURG, Aby. *Le rituel du serpent*. Paris: Macula, 2003.