

POR UMA SEMÂNTICA PROFUNDA: ARTE, CULTURA E HISTÓRIA NO PENSAMENTO DE FRANZ BOAS*

Kátia Maria Pereira de Almeida

Condena-se com razão o formalismo, esquecendo-se, porém, que seu erro não está em sobreestimar a forma, mas em subestimá-la, a ponto de separá-la do sentido (Merleau-Ponty 1980).

“A negligência da arte por parte da moderna antropologia social é necessária e intencional, e deve-se ao fato de que esta é essencialmente, constitutivamente, *antiarte*”. Eis como Alfred Gell (1992:40) interpreta a difícil relação teórica e institucional da antropologia com a “arte”. Para o autor, essa relação não revela meramente um modismo temático, mas uma verdadeira incompatibilidade entre os critérios centrais nas duas ordens de fenômenos consideradas: o relativismo cultural e o universalismo estético.

É inegável que a trajetória teórica da antropologia, enquanto saber específico, levou-a a “esquecer” a cultura material de modo geral e as “artes” em particular, considerando-as como objetos de preservação museológica e reservando a ambas um lugar menor na estratégia teórica da disciplina. Esse esquecimento não é um fato episódico desprovido de maiores implicações (cf. Forge 1973), pois aponta para a relação a um só tempo problemática e constitutiva entre a(s) perspectiva(s) antropológica(s) e o domínio específico da arte e da cultura material (cf. Clifford 1988a).

Esclareço, todavia, que o objetivo deste artigo não é o mapeamento de todos os desdobramentos teóricos e/ou institucionais dessa relação. Tangenciando, indiretamente, o limite entre o esquecimento e a incompatibilidade, meu objetivo é indagar *por que* a arte e a cultura material, que serão consideradas de maneira episódica pela antropologia posterior, não só ocupam o centro da obra de Franz Boas (1858-1942), mas revelam-se estratégicas do ponto de vista de seu projeto teórico e de sua trajetória institucional. Trata-se, assim, de investigar, no âmbito da pers-

pectiva teórico-metodológica do autor, o que essa experiência da materialidade associada à cultura, que encontra em *Primitive Art*¹ a sua forma mais acabada, supõe.

Como ponto de partida, portanto, é preciso esclarecer o estatuto que Boas atribui à arte, especificamente à arte primitiva, enquanto tema teórico. A esse respeito, destaco, inicialmente, o uso *nominalista* da expressão “arte primitiva”. Esta, longe de configurar um objeto teórico bem definido e/ou uma categoria analítica, constitui um termo eminentemente descritivo que delimita, em sentido amplo, a arte estilizada das sociedades sem escrita. Com esse procedimento, um dos objetivos de Boas é, justamente, demonstrar a pluralidade de processos históricos e psicológicos abarcados pelo termo. A variabilidade cultural do campo artístico permite, assim, o exercício dessa função heurística descritiva, que tem por objetivo viabilizar um método específico de investigação.

Além do mais, como o “projeto” epistemológico de Boas resolve-se integralmente em sua *démarche* histórico-metodológica, torna-se impossível negligenciar seu nominalismo e tentar isolar em suas análises conceitos portadores de valor substantivo, já que a produtividade teórica destas reside na radicalização da relação entre nominalismo e historicismo, ou seja, entre o desmembramento de entidades teóricas construídas artificialmente e a investigação da dimensão histórica dos fenômenos culturais. Isso só é possível porque o indutivismo boasiano explora a tensão — sempre presente — entre *história* e *teoria* na abordagem dos fenômenos culturais.

Assim, *Primitive Art* talvez constitua a articulação mais complexa entre os níveis “estético” e “afetivo” na obra de Boas, isto é, entre a busca de regularidade e generalidade em fenômenos portadores de unidade objetiva e a tentativa de compreender a singularidade de fenômenos portadores de unidade apenas subjetiva (Boas 1940[1887]). Segundo o próprio autor, esse livro constitui uma tentativa de descrever analiticamente os traços fundamentais da arte primitiva a partir de dois princípios teóricos provenientes de sua crítica ao evolucionismo: a unidade fundamental dos processos mentais em todas as raças e culturas; e a consideração de todo fenômeno cultural como resultante de acontecimentos históricos (Boas 1955[1927]:1). Nesses termos, Boas realiza uma passagem fundamental que viabiliza sua abordagem antropológica da “arte”, qual seja, a dissociação entre os planos estético e artístico (cf. Azevedo 1958), e afirma a universalidade virtual da experiência abarcada pelo primeiro e a relatividade atual de manifestações e valores nos quais se traduz o segundo. O que só é possível com a articulação teórica geral entre a unidade

biopsíquica da humanidade e a diversidade de suas realizações histórico-culturais.

Essa perspectiva, portanto, esclarece de maneira extremamente pertinente os dilemas do relativismo e do universalismo que lhe são subjacentes. Isto porque, por um lado, ela conduz ao reconhecimento do caráter absoluto e comum a toda a humanidade da emoção estética, associando o padrão estético não mais a um critério preestabelecido, mas ao exercício de uma faculdade primordial humana. Por outro lado, ela suscita a questão da existência de valores estáveis, vinculada à (im)possibilidade de transmissão dos princípios estéticos de um grupo humano a outro.

Delineia-se, assim, o lugar ocupado pela arte no “projeto” epistemológico que subjaz ao culturalismo boasiano: tomadas como fenômenos primariamente *humanos*, arte e cultura aparecem como categorias indissociáveis (Clifford 1988a). Tal conexão baseia-se em uma perspectiva antropológica que se quer *cultural* — e não social —, no seio da qual a arte, equacionada entre cultura e história, representa *em si mesma* um campo privilegiado para o exercício da investigação antropológica porque sua historicidade intrínseca, a um só tempo formal e semântica, condiciona sua especificidade enquanto objeto de “ciência” e demanda procedimentos analíticos próprios.

Aceitar essa perspectiva significa situar a antropologia como meio de estabelecer uma renovação da estética, incorporando-a à estratégia teórica mais ampla de investigação da cultura (cf. Francastel 1968). Pois se admitirmos que, a partir do século XIX, arte e cultura se estabelecem como “domínios mutuamente afirmativos de valor” na escala do humano (Clifford 1988b:232), não podemos deixar de aceitar também que é somente com a antropologia boasiana que o princípio da pluralidade dos valores torna possível postular a relatividade radical das culturas e, conseqüentemente, das formas de arte.

Inserida nesses limites, a problemática geral de *Primitive Art*, que se aplica à discussão da arte decorativa, é se a arte primitiva expressa diretamente idéias e/ou emoções. O desenvolvimento teórico dessa problemática se insere, em grande medida, no questionamento — etnográfico — que Boas dirige ao ponto nevrálgico da metodologia evolucionista: a noção de *similaridade típica* (Boas 1974[1904]:27), condição de possibilidade do método comparativo e do esquematismo classificatório que o engendra.

A própria escolha do campo de reflexão já denuncia os desdobramentos analíticos: a arte decorativa, sua arbitrariedade em relação às aparências sensíveis e seu transbordamento em relação aos significados

a ela atribuídos. O estabelecimento desse campo teórico, inserido no movimento mais amplo de dissolução da distinção entre artes maiores e menores, representação e ornamentação, dá-se no cruzamento entre o debate vitoriano a respeito do ornamento e as teorias germânicas do século XIX que discutem o processamento específico dos fenômenos artísticos, enfatizando a dimensão formal. Como o significado da obra rebate-se *integralmente* em sua forma, dissolve-se a distinção entre representação e decoração, o que justifica a ênfase e, poder-se-ia mesmo dizer, o privilégio atribuído por Boas ao caráter artístico do ornamento.

Esclareço, ainda, que, tendo como parâmetro a arte decorativa primitiva, a crítica metodológica que Boas dirige ao evolucionismo termina por desmontar, pela base, os esquemas classificatórios e tipológicos nos quais este desemboca. Isto só se torna possível porque, ao considerar a expressão na arte, o autor articula história e significação e transpõe o limite semântico ao qual as abordagens morfológicas evolucionistas, baseadas em um simbolismo superficial, estavam confinadas. Para tanto, o “formalismo” boasiano conjuga-se com uma nova semântica, pois a noção de *meaning* que ele manipula se encontra em um nível mais profundo: na incorporação contextualizada a um complexo cultural tradicional.

Nesses termos, minha discussão visa, justamente, apontar o limite transposto por Boas, e demonstrar como ele supera essa espécie de *semântica superficial* implícita no ponto de vista evolucionista, reafirma o caráter significativo da arte e avança sua perspectiva culturalista em direção a uma *semântica profunda*, coerente com seu historicismo². Com tal objetivo, ressaltarei, no decorrer do artigo, dois aspectos: por um lado, a ênfase boasiana no elemento formal no que se refere à delimitação do fenômeno artístico, redimensionando o *simbolismo* primitivo; por outro, a ênfase na padronização estilística, como correlata dos mecanismos de processamento das sínteses histórico-culturais, o que redimensiona a questão da *imaginação*.

Já em 1896, ao discutir as limitações do método comparativo na antropologia, Boas fornece o parâmetro para o diálogo com a arte decorativa, enumerando as teorias referentes ao desenvolvimento de padrões convencionais: a origem realista dos motivos e sua convencionalização gradual; a origem técnica e sua transferência de uma indústria a outra; o caráter secundário da explicação atribuída a motivos provenientes de fontes distintas, e que seria decorrência de associação posterior (Boas 1940[1896]:274).

O autor enumera tais teorias com o intuito de provar que fenômenos “étnicos” aparentemente similares podem se originar de diferentes fon-

tes. Portanto, a mera “comparação de formas” (Boas 1974[1887]:63) não pode conduzir a resultados satisfatórios porque, antes de inferir a similaridade, “a comparabilidade do material deve ser provada” (Boas 1940 [1896]:275). Dessa maneira, qualquer estudo conseqüente “deve basear-se na trajetória histórica de desenvolvimento da forma individual” (Boas 1974[1887]:63) e, só assim, produzir comparações extensivas e generalizantes.

A identificação de múltiplas linhas de causalidade — históricas — no estilo decorativo linear-geométrico constitui o *leitmotiv* da análise boasiana da arte primitiva, o que rompe com a equação evolucionista que reunia de modo necessário simplicidade, homogeneidade e antiguidade. No caso específico de *Primitive Art*, pode-se perceber que Boas incorpora parcialmente a primeira teoria, faz uma crítica contundente ao evolucionismo implícito na segunda, e desenvolve a terceira de modo coerente a um de seus postulados teóricos mais fundamentais: a idéia de que a tradição possui um caráter inconsciente, só aflorando à consciência sob a forma de “interpretações secundárias”.

O que importa ressaltar é que no âmbito da arte decorativa primitiva — seja ela representativa, simbólica ou geométrica —, o *denominador comum*, e princípio ativo da análise, é o caráter *convencional* do elemento formal. Com efeito, ao isolar os princípios formais que se manifestam nas várias artes analisadas, Boas (1955[1927]:348) descarta a busca de suas origens, limitando-se a investigar a maneira específica como esses princípios — ênfase na forma, simetria e ritmo — seriam agenciados nas artes gráficas e plásticas.

Todavia, o que interessa reter agora dessa discussão é que a potencialização do elemento formal por Boas era a única via pertinente para o estabelecimento de um campo teórico comum que atribuísse “contemporaneidade” e, assim, permitisse o diálogo entre as produções múltiplas e variadas que ele toma por objeto sob a designação — nominalista — de “arte primitiva”. É o formalismo, portanto, que constitui a condição de possibilidade de sua análise histórica e psicológica da dinâmica artística e fornece a base de sua investigação semântica.

Um primeiro ponto a ser sublinhado é o posicionamento crítico do autor em relação às teorias que atribuem papel determinante à técnica e ao material no desenvolvimento dos padrões decorativos primitivos. Isso porque a perspectiva indutiva adotada por Boas compartilha, em grande medida, do *positivismo* e do *antiidealismo* implícitos nessas abordagens. Por outro lado, ele atribui alcance geral e pretensões estéticas ao movimento técnico. Para Boas não é suficiente supor, como os evolucionistas,

a origem tecnicista de determinados motivos e sua transferência de uma indústria à outra, e atribuir as transformações formais ao estabelecimento de novos agenciamentos de técnica e material desencadeados por esse processo. Trata-se, sim, de demonstrar como a técnica é um *fator ativo*, e não secundário, em todas as manifestações artísticas primitivas.

A meu ver, portanto, o que marca o distanciamento da perspectiva boasiana em relação à leitura morfológica que o evolucionismo faz do objeto artístico é a articulação peculiar entre os níveis técnico e semântico. Basta verificar, a propósito, que o alcance significativo da obra de arte, tal como ele a considera, só se afirma a partir de sua natureza técnica e formal, onde *excelência* e *fixidez* constituem os padrões *estéticos* privilegiados.

Talvez seja possível inferir, nesse plano, que a técnica, para Boas (1955[1927]:10), possui um valor estético em si mesma, pois “o julgamento da forma técnica é essencialmente um julgamento estético”. Passamos, como se vê, da técnica como limite à técnica como condição de possibilidade para a criação, ou seja, de uma relação quase de exclusão para uma relação de complementaridade. Note-se que é através da análise do *virtuosismo* individual no processamento de indústrias específicas que Boas conjuga o imperativo técnico e a noção de criação artística, e indica, inclusive, o plano inconsciente no qual esta opera, já que a oposição entre concepção e realização não se coloca nesse contexto. Não é à toa, por conseguinte, que a importância do material e da técnica na antropologia boasiana esteja associada à identificação do *locus* da arte no objeto e do caráter direto e pessoal da experiência estética, o que condiciona a investigação à observação empírica dos fenômenos.

Estamos, assim, diante de uma discussão que possui alcance mais amplo já que a técnica só possui relevância inalienável no que se refere à especificidade dos fenômenos artísticos, na medida em que produz resultados formais e qualitativos. A dimensão *técnico-semântica* que Boas identifica na obra de arte substitui, portanto, a ênfase idealista no sujeito e a redução morfológica do objeto pela idéia de que a obra, o objeto artístico, portanto, constitui em si mesma um sistema de signos irreduzível.

Condicionado pelos princípios teóricos anteriormente referidos, o aspecto fundamental da abordagem boasiana é *estético* e não iconográfico: a arte primitiva é construída como objeto a partir de sua materialidade *técnico-formal* e não a partir de significados culturais conscientemente veiculados. Tal leitura, no entanto, freqüentemente é criticada como formalista. De fato, o próprio Boas admite que o formalismo unilateral corre o risco de se reduzir a um morfologismo de tipo evolucionista.

O “formalismo” boasiano, no entanto, é apenas relativo. Ao explicitar e tornar produtivo o diálogo entre os elementos constitutivos do signo artístico — o puramente formal e o significativo —, Boas não repete o equívoco recorrente nas análises denunciadas como “formalistas”: desmembrar a unidade da obra *antes* de submetê-la à análise, e considerar *apenas* a forma, prescindindo do significado (cf. Merleau-Ponty 1980 [1960]:118). Em lugar de romper com a estética, o formalismo boasiano garante a capacidade de uma abordagem desse tipo revelar as características específicas do objeto artístico como um objeto e não como um veículo de mensagens simbólicas e/ou sociais extrínsecas a ele.

Talvez seja neste ponto que a atitude crítica de Boas em relação ao evolucionismo encontre um de seus pontos máximos de sofisticação. Isto porque — embora Lévi-Strauss (1993:157) aponte, com pertinência, que o formalismo boasiano mantém um fundamento naturalista e empírico e, poder-se-ia acrescentar, ainda confunda a forma com o objeto e com a técnica —, ele já se aproxima do moderno conceito de forma: cultural, por definição, e *auto-referenciado*. É até difícil, diga-se de passagem, exagerar a relevância dessa abordagem que avalia os elementos artísticos em termos, simultaneamente, materiais e simbólicos.

Em vez de negligenciar o conteúdo, o objetivo de Boas (1955[1927]:13) é, justamente, garantir a *autonomia* da arte enquanto sistema significativo, demonstrando que “o significado da forma artística não é nem universal nem anterior à forma”. Por isso, não é possível fundamentar todas as discussões acerca das manifestações artísticas no princípio de que “a expressão de estados emocionais por formas significativas deve ser tomado como o começo da arte ou mesmo que, como a linguagem, esta é uma forma de expressão” (Boas 1955[1927]:13). Assentado nesse critério, o nominalismo boasiano se exercerá no diálogo crítico com autores que limitam sua definição de arte ao realismo, não admitindo o prazer decorrente de elementos formais que não seriam “primariamente expressivos” (Boas 1955[1927]:14).

Creio ser necessário, para começar, esboçar o paradigma teórico-metodológico que emerge dessa concepção. Em sentido amplo, esse paradigma demonstra que o juízo artístico da época sofre de unilateralidade e toma como critério a interpretação semântico-referencial direta e como parâmetro a aproximação da arte à natureza. Na obra de Boas, percebemos que é por intermédio da dissociação entre dois níveis semânticos que se redimensiona o caráter expressivo da arte primitiva, levando a termo uma crítica ao *representacionalismo* como critério absoluto e origem das manifestações artísticas.

Essa espécie de dissociação semântica empreendida por Boas, entre um nível “superficial” e consciente e um nível “profundo” e inconsciente, é efetuada por meio da análise da relação entre a representação e dois aspectos específicos, a técnica e o simbolismo. É através do estudo desse tipo de conexão que Boas ultrapassa a semântica superficial exemplificada pela representação, e demonstra que o princípio ativo das manifestações artísticas desse tipo, qualquer que seja o método utilizado, consiste em uma ênfase no elemento formal. Pode-se, por conseguinte, dizer que mesmo o valor artístico da “representação” primitiva “sempre dependerá da presença de um *padrão formal* que não é idêntico à forma encontrada na natureza” (Boas 1955[1927]:78-79, ênfases minhas).

Na verdade, tal abordagem permite dar conta também de um duplo processo, cuja complexidade e historicidade intrínsecas excluem qualquer análise *apriorística*: por um lado, o processo que vai do representativo ao formal, através da convencionalização dos elementos representativos, e, por outro, o processo que vai do formal ao representativo, com a imputação de significados aos motivos formais. Segundo Boas, é arbitrário assumir qualquer seqüência de modo unilateral pois, tomando como princípio a *pluralidade* de dimensões históricas envolvidas na questão, é forçoso admitir a ocorrência diferenciada e simultânea de duas tendências: a formalista e a representativa. Nesses termos, quando a primeira prevalece, obtêm-se resultados altamente convencionais e até mesmo geométricos; por outro lado, quando é a idéia de representação que predomina, obtêm-se resultados mais realistas. Assinale-se ainda que o elemento formal que caracteriza o estilo é *primeiro* em relação a *ambas* as tendências. Como as condições históricas e psicológicas presentes nessas duas experiências culturais são distintas, a teoria do desenvolvimento de motivos geométricos a partir de motivos realistas mediante a convencionalização, tomada como processo histórico geral, é refutada, etnograficamente, através do estudo dos elementos simbólicos.

No que se refere à terceira teoria — o caráter secundário das interpretações atribuídas aos motivos convencionais —, tomarei como parâmetro a referência feita por Boas (1940[1903]:547) a um fenômeno denominado, na época, de “divergência” na reprodução de motivos realistas. O isolamento desse fenômeno depende da hipótese de que as formas convencionais constituiriam desenvolvimentos *divergentes* a partir das formas naturalistas, em função de sua simplificação e/ou complexificação provocadas pela repetição continuada. Esse princípio teórico fundamenta um dos principais expedientes metodológicos da analítica evolucionista

da arte primitiva: a disposição seqüencial e classificatória de motivos em função de seu grau de naturalismo.

Julgo que esse fenômeno, apenas apontado por Boas na ocasião, fornece o argumento para a elaboração de uma crítica metodológica aos estudos de divergência, a partir da afirmação de que não existe nenhuma garantia de que as séries selecionadas de acordo com as similaridades “realmente representam seqüências históricas” (Boas 1940[1908]:589). Não é à toa, portanto, que, de acordo com Boas, seja possível inverter e reinterpretar, em sentido oposto, as mesmas séries, como se o conteúdo realista tivesse sido atribuído a elas, posteriormente, por um processo de imputação de significados [*read in*]. Configura-se, assim, uma espécie de evolução convergente que, “começando a partir de fontes distintas pode ter produzido os mesmos resultados” (Boas 1938a[1911]:170).

Essa possibilidade de inversão, por sua vez, está condicionada ao reconhecimento de que, como as duas tendências — “divergência” e “convergência” — podem ser encontradas, simultaneamente, nas manifestações artísticas primitivas, é mais plausível postular que ambos os processos são historicamente *possíveis*, e que, portanto, nenhuma das teorias corresponde ao desenvolvimento histórico efetivo do desenho decorativo. De fato, em outra ocasião, Boas (1938a[1911]:171) explicita que a *semelhança* dos fenômenos étnicos — base das análises morfológicas e seqüenciais como a “divergência” — “é mais superficial que essencial, mais aparente que real”.

É à luz dessa crítica que o autor exercita mais uma vez seu nominalismo, vinculando-o a uma das características mais notáveis da cultura primitiva: o “associacionismo”, ou seja, o estabelecimento de relações estreitas entre atividades mentais aparentemente distintas. Revela-se, desse modo — como a leitura simbólico-realista de padrões convencionais demonstra, de maneira peculiar — que a *unificação* de fenômenos heterogêneos também é praticada pelo nativo, sob a influência de uma “idéia dominante”. Segundo Boas (1940[1916]:322), é possível chamar de “convergência” esse desenvolvimento a partir de diferentes fontes, não importando, para isso, que a assimilação seja decorrente de causas internas e psíquicas e/ou externas e históricas.

Coerente com esse “associacionismo”, nas múltiplas manifestações da arte primitiva ornamentos apenas formais na aparência são associados a significados, isto é, são interpretados. O método utilizado por Boas na análise de fenômenos desse tipo consiste no estudo geográfico, em uma área cultural específica, da variedade de formas que representam o mesmo objeto, e da multiplicidade de explicações que são atribuídas à

mesma forma. Tal método, na verdade, é uma variação do método geográfico de investigação da distribuição de fenômenos “étnicos” — para Boas, o único disponível para culturas que não possuem registros históricos e/ou arqueológicos.

Comprova-se, por essa via, que a persistência do elemento formal contrasta com a falta de estabilidade das explicações, por um lado, e com a ausência de coerência nos símbolos, por outro. Isso demonstra que “o processo de *reading in* existe e responde pelo significado de várias formas geométricas; e que não é necessário assumir em *todos* os casos que o ornamento geométrico é derivado de representações realistas” (Boas 1955[1927]:127).

Uma questão, no entanto, permanece latente: por que essa tendência a estabelecer associações entre determinadas idéias e motivos convencionais é tão marcada nas culturas primitivas? De acordo com Boas (1940[1903]:562), a resposta deve ser buscada na concepção peculiar de representação que aí se manifesta: como a representação primitiva é mais intelectual que intuitiva, “o artista primitivo não tenta desenhar o que ele vê, mas combinar o que constitui os traços característicos que são tomados como símbolos do objeto e, assim, associar formas e objetos de maneira, a nosso ver, inusitada”. Devemos, contudo, ressaltar que essas associações não são aleatórias, pois como a arte primitiva é um sistema significativo que funciona na escala do grupo existem *associações típicas* entre idéias e formas que são estabelecidas e manipuladas na expressão artística. De todo modo, Boas sublinha a *não-coincidência* entre a explicação psicológica de um costume e seu desenvolvimento histórico.

Poderíamos, por conseguinte, reavaliar o “formalismo” boasiano, vinculando-o a seu nominalismo, ou seja, à fragmentação operada no conteúdo aparente dos fenômenos culturais, com o objetivo de provar a diversidade essencial de processos históricos de desenvolvimento. É nessa direção que devemos interpretar a opinião de Boas (1955[1927]:128), de que a principal conclusão de seus estudos acerca da arte decorativa primitiva é que “a mesma forma pode receber diferentes significados, que a *forma é constante, a interpretação variável*, não apenas tribalmente, mas também individualmente”, conclusão esta que revela uma tendência válida para outras dimensões culturais.

Ao estipular que “o desenho é primário, a idéia secundária e que a idéia não tem nada a ver com o desenvolvimento histórico do próprio desenho”, Boas (1940[1903]:555) desautoriza a abordagem expressionista da arte primitiva nos termos de uma associação estreita e necessária entre forma e significado. Basta ver, a esse respeito, que a *persistência*

do motivo em relação à *variabilidade* de interpretações a ele atribuídos, denuncia a existência — e o cruzamento — de duas séries estilísticas *extrínsecas*. Isto ocorre porque “a explicação não possui menos estilo do que a própria arte” (Boas 1940[1903]:555). Boas dissocia, assim, os dois aspectos do signo visual, gráfico ou plástico — o puramente formal e o significativo —, sublinhando a primazia do primeiro em termos de anterioridade e permanência.

Não se deve supor, todavia, que essa dissociação se estabeleça em detrimento da dimensão semântica da arte. Na verdade, ocorre justamente o contrário, pois o “formalismo” boasiano permite que a significação da arte decorativa seja ampliada, alcançando dois níveis semânticos. Esse “formalismo”, portanto, não resvala para o equívoco recorrente nas abordagens desse tipo, que reside no desconhecimento da *complementaridade* entre forma e conteúdo, significante e significado. Isso é possível porque Boas não só mantém como aprofunda a dimensão semântica dos fenômenos culturais, utilizando categorias que permanecem na ordem do vivido.

Temos, por um lado, a identificação de um nível semântico superficial que responde pelo *valor emocional* da arte no plano *consciente* das “interpretações secundárias”. Nesse sentido, Boas (1955[1927]:350) enfatiza “o fato de que a arte puramente formal, ou melhor, a arte que é na aparência puramente formal, recebe um valor emocional que não diz respeito à beleza da própria forma”. Registre-se, ainda, que essa expressão emocional, recorrente no domínio da arte primitiva, só se efetiva “porque na mente dos membros dessas tribos certas formas são símbolos de um conjunto limitado de idéias” (Boas 1955[1927]:350).

Esta primeira linha de argumentação, todavia, está longe de esgotar a discussão. Ao admitir que a forma, como tal, possui um conteúdo semântico próprio, independente da temática narrativa superficial (Argan 1988[1984]:152), Boas reinveste, em outro nível, a significação da arte primitiva, aprofunda seu universo semântico e redimensiona a questão da expressão. Neste ponto, acho produtivo fazer referência a Panofsky (1976b[1940]:33, ênfases minhas) que, em uma *démarche* teórica análoga, propõe que “conteúdo, em oposição a tema, pode ser descrito como aquilo que a obra denuncia, mas não ostenta. É a *atitude básica* de uma nação, período, classe, crença filosófica ou religiosa — tudo isso *qualificado inconscientemente* por uma personalidade e *condensado* numa obra”.

De fato, a hipótese que quero sustentar é que na antropologia boasiana só é possível considerar a expressão na arte primitiva, fenômeno determinado pela tradição, no plano inconsciente dessa *revelação invo-*

Iuntária à qual se refere a iconologia de Panofsky (1976b[1940]:33). A exploração dessa sugestão, é óbvio, deve ser feita com o máximo cuidado, inclusive porque, segundo Boas (1955[1927]:350), uma abordagem desse tipo requer um “*background* cultural firme, do tipo que é encontrado nos povos de estrutura social simples”. Tal ocorre porque, como o caso da arte decorativa geométrica demonstra de maneira especialmente reveladora, “uma reação uniforme à forma é indispensável para que uma arte expressionista torne-se efetiva” (Boas 1955[1927]:350). Somente no nível dessa “semântica profunda”, a obra de arte seria “plenamente reveladora de seu ‘próprio’ conteúdo e significado”, para utilizar uma expressão de Argan (1988[1984]:145).

Pois bem: concordo plenamente que essa semântica ultrapassa o plano superficial e consciente das “interpretações secundárias”. Acredito, no entanto, que estas definem uma iconografia peculiar, na qual, embora o desenvolvimento da forma se encontre ligado, mesmo que superficialmente, ao seu conteúdo narrativo, ele já fornece uma via de acesso privilegiada ao seu conteúdo cultural imanente, configurando uma verdadeira “teoria nativa da arte”. Isso só é possível porque, ao estabelecer relações entre as formas artísticas e determinados grupos de idéias enfatizadas culturalmente, a semântica superficial e secundária explicita o mecanismo — histórico — de *transmissão* e *transformação* de significados em contextos histórico-culturais específicos. Nesses termos, a manipulação formal tem como contrapartida a manipulação semântica.

Na mesma direção, Panofsky (1976b[1940]:33) destaca a relevância dos estudos de iconografia, e afirma que, “quanto mais a proporção de ênfase na ‘idéia’ ou ‘forma’ se aproxima de um estado de equilíbrio, mais a obra revelará o que se chama ‘conteúdo’”. De fato, em sentido análogo, Boas (1955[1927]:350) assevera que “quanto mais firme a associação entre uma forma e uma idéia definida, mais estreitamente se estabelece o caráter expressionista da arte”.

Note-se, ainda, que essa discussão esclarece um dos aspectos mais problemáticos da obra de Boas: o papel desempenhado pelas “interpretações secundárias” na investigação da cultura primitiva. Sua relevância teórica é dupla: por um lado, revelam um mecanismo que permite dar conta do valor emocional que reveste os fenômenos culturais; por outro, fornecem uma ponte entre os fenômenos artísticos particulares e o padrão cultural no qual se inserem.

A importância dessa discussão, entre outras razões, deve-se ao fato de que ela aponta para a necessidade de um modelo teórico mais complexo para tratar da significação na arte primitiva, enfatizando o estatuto

necessariamente ambíguo de sua dimensão simbólica. É novamente Panofsky (1976b[1940]) quem chama a atenção para a peculiaridade da arte como sistema simbólico. De acordo com seu pensamento, em outros sistemas, como a linguagem articulada, por exemplo, a *intenção significativa* encontra-se *definitivamente* fixada na idéia da obra. No caso da arte, todavia, o interesse pela idéia encontrar-se-ia sempre condicionado e até mesmo “eclipsado” pela ênfase na forma.

Encarar a arte como um sistema significativo, nesses termos, acarreta mudanças radicais na forma tradicional de tratar esse fenômeno, pois a perda do *status* superior da representação naturalista e a conseqüente superação das *abordagens* morfológicas, demonstram que, em qualquer forma de arte, o fundamental são os componentes estéticos elementares e as relações qualitativas que mantêm entre si. Esses elementos possuem duas características essenciais: são intrinsecamente expressivos e tendem a constituir uma totalidade coerente. Portanto, a investigação a um só tempo formal e semântica levada a efeito por Boas, em lugar de romper com a experiência estética, revela que esta pode ser elaborada a partir de qualquer tema ou estilo, pois o estilo, assim como a linguagem, é portador de ordem e expressividade internas. Essa abordagem, portanto, se traduz em um relativismo que, em vez de excluir julgamentos absolutos de valor, torna esses julgamentos possíveis no interior de qualquer configuração estilística específica, mediante a refutação de critérios absolutos (Shapiro 1953:282A).

Assim, se a similaridade fundamental dos processos mentais é o pano de fundo para a potencialização da forma no nível de generalidade em que Boas a coloca, é no plano de seu historicismo — através da investigação da maneira como se estabelecem e se transmitem os *nexos históricos* no domínio da cultura — que devemos buscar seu significado, no sentido indicado pelo “conteúdo” de Panofsky.

A localização da significação histórica dos fenômenos culturais em um plano tradicional, ou seja, inconsciente e coletivo — que será fundamental para o desenvolvimento teórico posterior da antropologia —, ocupa, pois, lugar central na reflexão boasiana sobre a arte primitiva. Revela-se, desse modo, por que a problemática do estilo, vinculada à padronização inconsciente dos fenômenos culturais (Stocking Jr. 1968:198), aparece em primeiro plano. Se o estilo pode ser definido como princípio ordenador das qualidades formais das obras de arte, Boas explicita seu objetivo como uma tentativa de determinar “as *condições dinâmicas* sob as quais os estilos artísticos florescem” (Boas 1955[1927]:7, ênfases minhas). *Primitive Art* insere-se nesse quadro, pois condiciona sua temática cen-

tral, a expressão na arte primitiva, à dinâmica interativa, simultaneamente histórica e psicológica, especialmente evidente nos processos de padronização estilística.

Deve-se salientar, ainda, que a dupla face dessa dinâmica se revela no mapeamento de um processo determinado, a *aculturação*, a partir de um critério específico, a *autenticidade*. No limite entre a história e a psicologia, tais aspectos são indissociáveis e conjugam um duplo objetivo que, segundo Boas, seria extensivo a qualquer investigação que tivesse como fim último a “compreensão inteligente” dos fenômenos culturais: “conhecer não apenas a dinâmica das sociedades existentes, mas também como elas chegaram a ser o que são” (Boas 1940[1932]:255).

Para uma primeira aproximação do aspecto histórico da dinâmica cultural, pode-se evocar um dos princípios teórico-metodológicos gerais que permeiam *Primitive Art*: a consideração da cultura primitiva como resultante de acontecimentos históricos. Como já salientei, porém, essa posição historicista é também nominalista, pois, no que se refere à análise histórica, deve-se tratar cada problema particular primeiramente como uma unidade e, só assim, tentar desenredar “os fios que podem ser traçados no desenvolvimento de sua forma atual” (Boas 1955[1927]:155). Torna-se, assim, compreensível a importância que adquirem os estudos de distribuição para a viabilização da abordagem boasiana.

A partir desse ponto de vista, Boas descarta a possibilidade de começar a pesquisa com a tese do desenvolvimento singular e unilinear de traços culturais, pois não haveria dados disponíveis para fundamentá-la. Com efeito, a ênfase da sua investigação recai sobre os processos de disseminação e de aculturação, nos quais elementos extrínsecos são remodelados de acordo com os padrões característicos de configurações históricas locais (Boas 1940[1920]:284).

Stocking Jr. (1974:130) condiciona a perspectiva histórica geral de Boas à postura fragmentária que acabamos de observar. Segundo ele, o processo de estruturação dos mitos fornece o modelo através do qual os indivíduos, em situações histórico-culturais particulares, “remodelam o material proveniente da tradição ou adquiridos através do contato” (Stocking Jr. 1974:130). De fato, é possível identificar o conteúdo mais relevante da abordagem boasiana a respeito desse tema na passagem que Lévi-Strauss escolhe para abrir seu artigo inicial sobre a estrutura dos mitos. Nessa passagem, Boas afirma, textualmente, que “dir-se-ia que os universos mitológicos nascem para ser *pulverizados* mal acabam de se formar, para que novos universos nasçam dos seus *fragmentos*” (Boas *apud* Lévi-Strauss 1975[1955]:237, ênfases minhas).

Primitive Art propõe, na verdade, um “modelo” análogo, condicionando a temática da *imaginação*, no domínio da arte primitiva, à dinâmica histórica revelada pelo mapeamento dos processos de *aculturação*. Esse mapeamento fornece o contraponto metodológico à busca evolucionista pelas origens das instituições e constitui o recurso heurístico fundamental em substituição ao par evolucionista invenção independente/so-brevivências.

É necessário observar que esse deslocamento só é possível porque, de acordo com a concepção boasiana de cultura, a *originalidade* da produção artística primitiva está condicionada à *manipulação criativa* e não à invenção absoluta. De fato, Boas (1940[1888]:633) atribui o mesmo estatuto aos elementos provenientes da invenção e do empréstimo, e destaca que o fundamental é perceber que “a invenção não é difícil. A dificuldade está na manutenção e posterior desenvolvimento”. Esse procedimento determina a ultrapassagem da noção de mentalidade — acionada apenas no plano genérico da similaridade dos processos mentais da humanidade — pela de *tradição*, que vincula a inteligibilidade dos fenômenos culturais particulares à sua conformação histórica. Dessa forma, a inteligibilidade da arte, enquanto fenômeno cultural, não é simplesmente remetida por Boas ao seu passado, mas rebatida na totalidade cultural tal como ela se apresenta sincronicamente.

Aqui, porém, uma questão se impõe: de que maneira o “modelo” aparentemente atomista dos “universos fragmentados” se articula com a ênfase holista que permanece latente na concepção boasiana de cultura? Essa questão se reveste de especial importância no que diz respeito a *Primitive Art*. Quando Boas dissocia os dois aspectos do signo artístico — o puramente formal e o significativo — e afirma a anterioridade e permanência do primeiro, ele já indica, no plano das “conexões externas” entre as culturas, que o processo de disseminação de “traços culturais” se dá através de elementos formais. Como ele não fala em uma assimilação passiva e sim em uma manipulação ativa, é no plano das “conexões internas” a cada formação cultural particular que esses elementos persistem e adquirem significação (cf. Lévi-Strauss 1975[1944-45]). Metodologicamente, isso demonstra que, mesmo que seja possível investigar uma cultura através da análise de seus elementos, nenhum fato isolado é significativo: as relações fundamentais encontram-se no âmbito de cada cultura particular *suposta*, a um só tempo, como totalidade e como “mônada”.

É importante salientar, a esse respeito, que a persistência do elemento decorativo e seu aspecto convencional revela a marcação dessa profundidade histórica, condensando-a em formas padronizadas, o que

constitui, para Boas, uma chave para o estudo da arte primitiva. Revela-se, assim, que a historicidade da arte está estreitamente relacionada aos mecanismos de *exclusão* e *inclusão* que se encontram na base de toda cultura (Damisch 1984[1977]:26) e à sua modalidade específica de existência histórica.

Na medida em que também nas sociedades primitivas o contato entre as culturas desempenha um papel predominante, poder-se-ia definir o estilo artístico e/ou cultural como um *exercício criativo* de resistência, o que revela que os processos de padronização estilística têm na fragmentação e na disseminação sua condição de possibilidade. Acontece, que nenhum estilo artístico pode ser completamente compreendido “como um desenvolvimento interno e uma expressão irredutível da vida cultural de um grupo específico” (Boas 1955[1927]:176), o que significa que a ênfase recai sobre a maneira como os valores artísticos e culturais são diferentemente perspectivados.

Ao contrário, a especificidade dos estilos artísticos primitivos corresponde justamente ao “afastamento diferencial” entre as culturas. Longe de resultar, por outro lado, em um assimilacionismo empobrecedor, essa *experiência estética* é partilhada no âmbito de um complexo histórico-cultural particular, no qual ocorrem, simultaneamente, tendências à unificação e à diversificação cultural. Nesses termos, a fixidez do estilo não contradiz a historicidade da cultura, pois, assim como os demais elementos, os estilos artísticos encontram-se em um “constante estado de fluxo” (Boas 1955[1927]:7), o que revela o rebatimento boasiano da história na geografia e a delimitação dos estilos como campos de possibilidade que estabelecem o limite de reengendramento das culturas.

Essa postura rompe, portanto, com o pressuposto de aparente estabilidade da cultura primitiva que, segundo Boas, não estaria fundamentado em dados empíricos, e sim na falta de perspectiva histórica com a qual essa cultura é abordada. De qualquer forma, a questão de como conjugar *historicamente* a relação entre fragmentação e totalização permanece em aberto. Como o “associacionismo” da cultura primitiva revela de modo particular, a relação entre fragmentos e totalidade resolve-se em uma equação que tem como termos “o conservadorismo da cultura primitiva e o caráter mutável dos traços de civilização” (Boas 1938b [1911]:223).

Vale a pena citar, na íntegra, a passagem na qual Boas resolve essa equação que reúne conservadorismo e mudança:

“[...] onde quer que tenhamos informações detalhadas, encontramos *formas* de objetos e costumes em *fluxo constante*, às vezes estáveis por certo período e, então, sujeitas a rápidas mudanças. Através desse processo, elementos que se encontravam agrupados como unidades culturais se separam. Alguns sobrevivem, outros morrem, e no que concerne aos traços objetivos, a *forma cultural* torna-se um *quadro caleidoscópico* de uma miscelânea de traços que, todavia, são remodelados de acordo com o *background* espiritual mutável que atravessa a cultura e que transforma o *mosaico* em um todo orgânico. Quanto melhor a integração de elementos, mais valiosa parece para nós a cultura” (1955[1927]:7, ênfases minhas).

Dessa forma, a metáfora boasiana identifica nos processos de aculturação o exercício de um dom sintético que terminaria por compor uma totalidade que, no entanto, como o indicam as figuras do caleidoscópio e do mosaico, permaneceria sempre fragmentada. E é essa síntese que fornece “uma intuição profunda” acerca da natureza da cultura primitiva (Boas 1940[1930]:265). A esta altura, é possível retomar e redimensionar um dos princípios mais característicos da antropologia boasiana. Trata-se da idéia de que a *síntese* (circular e auto-referenciada) produzida pela dinâmica cultural primitiva é *problemática* e *a posteriori* e resulta da sedimentação da experiência histórica.

A localização da dinâmica cultural, em sua dimensão histórica, no campo dessas trocas estéticas, tem importância estratégica, pois revela a centralidade da relação entre fragmentação e totalidade que permeia a problemática levantada neste artigo. De fato, a hipótese que gostaria de sustentar é a de que a perspectiva explicitada no “modelo” dos “universos fragmentados” dá o “tom” ao culturalismo boasiano e talvez tenha fornecido o antídoto que impediu que este culturalismo do padrão e do estilo se transformasse em um funcionalismo do sistema — na medida em que a exigência de totalização que constituirá o fundamento do pensamento antropológico posterior já se apresenta aqui de forma imperiosa.

Na verdade, creio que a riqueza da antropologia boasiana e, em grande medida, a peculiaridade do lugar por ela ocupado na história do pensamento antropológico, residem justamente nessa *não-coincidência* entre a totalidade e o sistema, o que explica por que a arte ocupa o centro dessa perspectiva. Através da arte, Boas nos conduz ao cerne de sua concepção de antropologia, revelando que o que estaria em jogo na complexa relação entre o atomismo e o holismo subjacentes a seu historicismo seria um processo de integração dinâmica a partir de um padrão, não a desagregação difusionista de elementos, nem a reificação substantiva

da totalidade. Assim, o autor não passa do estudo dos elementos para o estudo da totalidade. Como a cultura primitiva é um “mosaico”, os processos de fragmentação e totalização ocorrem simultaneamente e se rebatem na integração entre indivíduo e cultura.

Já sabemos, é verdade, que *Primitive Art* supera a dificuldade de articulação entre essas duas dimensões ao colocar a tradição, ou seja, a experiência histórica sedimentada, como instância determinante nos processos de produção e recepção artísticos. O que importa ressaltar, agora, seguindo as reflexões boasianas acerca da dinâmica cultural, é a ênfase simultânea no caráter *psicológico* desses processos e sua localização no plano *individual*. Em termos metodológicos, isso se traduz na necessidade de investigar “o procedimento do artista nativo, as condições sob as quais ele produz e a extensão da sua originalidade” (Boas 1940[1936]: 542).

Já ao falar do *virtuosismo*, ou seja, da vinculação do resultado estético à otimização das potencialidades da técnica e do material e não à intenção consciente do artista, Boas percebe que, no domínio da arte, e mesmo da arte primitiva, é no indivíduo que se encontra o fundamento irredutível. Contudo, ele admite que investigações desse tipo permanecem raras e insatisfatórias porque demandam um conhecimento *íntimo* da cultura em questão a fim de que seja possível ter acesso aos pensamentos, sentimentos e atitudes do artista. Dificuldade esta agravada pelo fato de que os processos mentais envolvidos escapam, em grande parte, à consciência.

Trata-se, pois, de investigar a maneira como Boas compatibiliza esse princípio metodológico com o estatuto coletivo e tradicional da criação artística. Em outras palavras, como é possível inscrever a materialidade da obra de arte, em seu aspecto significativo, no interior de uma totalidade cultural historicamente constituída, a partir de processos psicológicos individuais? Só é viável compreender esse processo mediante a constatação de que o critério valorativo que Boas adota em relação à arte primitiva tem por princípio a *autenticidade* — e não a originalidade em sentido corrente. Não pretendo, é óbvio, percorrer todos os desdobramentos teóricos implicados nesse tema. Trata-se de tomar a autenticidade como valor básico da antropologia boasiana e, ao fazê-lo, investigar o que tal valor nos informa a respeito dela. Em primeiro lugar, é preciso especificar qual é a noção de autenticidade implícita na obra de Boas, noção central para a compreensão da dinâmica dos processos culturais e para o questionamento da pertinência da distinção entre os níveis individual e coletivo no domínio da arte primitiva.

Note-se, inicialmente, que o papel central atribuído por Boas ao indivíduo associa-se ao fato de ele ser o *locus* privilegiado para as sínteses culturais, não havendo transcendência da cultura em relação a ele. Não é de estranhar, portanto, que Boas vincule a possibilidade de apreender a totalidade de uma cultura à observação do modo como o indivíduo a sintetiza. Nesse sentido, a relação entre os planos psicológico e cultural na sua obra deve ser tomada em termos de simultaneidade e imanência, não em termos de transposição.

Essa matriz conceitual explicita alguns dos pressupostos teóricos gerais da abordagem boasiana e, principalmente, evita os equívocos relativos ao sentido *metodológico* do seu individualismo. Isso significa que, embora a dinâmica cultural primitiva só se manifeste no plano do indivíduo, ela não se reduz ao seu processamento consciente.

Percebe-se, desse modo, a sensibilidade que a antropologia boasiana revela em relação às experiências culturais primitivas, demonstrando que a unidade que ela busca atingir é interna à formação cultural singular tomada como objeto. É apenas com esse procedimento, que rompe com a idéia de uma “totalidade expressiva” exterior ao indivíduo, que é possível atender à demanda por uma “compreensão íntima” que, como vimos, é condição de possibilidade para levar a termo estudos centrados na psicologia individual.

A respeito dessa dinâmica psicológica, que se manifesta na relação entre “uma forma dada e a criatividade individual”, Herskovits (1955: 148) afirma que, ao reduzir as formas artísticas primitivas “à dimensão de artistas individuais trabalhando nos limites de sua própria cultura”, Boas teria aberto o caminho “para alcançar níveis de compreensão do processo artístico e da resposta estética que dificilmente têm sido iguais desde que ele escreveu” (Herskovits 1955:93).

A *manipulação* diferencial de elementos a partir da *atualização* de padrões, e a superação do expressionismo superficial na arte primitiva, indicam que o padrão, tal como revelado pelo estilo artístico, é interno ao ator individual. Ele imprime sua “marca” nos produtos artísticos — daí o fato de a análise boasiana, embora permaneça centrada no objeto, ser significativa, não-morfológica —, manifestando categorias que foram internalizadas inconscientemente nos processos de imitação e socialização. Com efeito, Boas é explícito ao afirmar que, de modo geral, o estilo tem o poder de limitar a criatividade do artista, pois “se admitimos que gênios potenciais [...] podem surgir em qualquer cultura, então a uniformidade das formas artísticas em um dado grupo só pode ser compreendida a partir dessas limitações” (1955[1927]:156).

No entanto, o principal é verificar como isso se processa. Quando Boas diz que, “embora o artesão trabalhe sem copiar, sua imaginação nunca extrapola o plano da cópia” (1955[1927]:157), ele parece indicar que “a influência determinante do padrão” na arte primitiva se baseia em uma “causalidade subjetiva” (1955[1927]:83) e que as categorias nela manipuladas seriam *a priori* históricas e não-lógicas. Nesses termos, a problemática da imaginação encontra-se deslocada: a associação entre forma e significado explícito é um recurso *a posteriori* que corresponde ao processamento consciente das interpretações secundárias.

É nesse sentido que a semântica acionada por Boas é profunda — e autêntica, diríamos — e reside na inscrição do elemento artístico avaliado (obra, técnica, motivo) em uma formação cultural singular que constitui, no plano individual, uma totalidade significativa. Somente considerado nesses termos, o documento estético é capaz de se ultrapassar, revelando a continuidade entre o estilo artístico específico e o estilo cultural que o condiciona.

Essa posição, no entanto, delinea uma nova ambigüidade na análise boasiana do estilo. Por um lado, esta é condicionada pela estética antiidealista do imperativo técnico, já que Boas, como vimos, está entre os autores que enfatizam, no fim do século XIX, a influência dos fatores técnico-materiais no processamento específico da arte. Por outro lado, todavia, há a estética idealista, também em voga nesse período, que associa o estilo artístico às totalidades expressivas. Creio, de fato, que a concepção boasiana de totalidade cultural situa-se no *hiato* entre o materialismo do imperativo técnico e o idealismo do estilo. Em lugar de conduzir a um resultado paralisante, é precisamente essa ligação que produz a riqueza e a atualidade da sua concepção de estilo. Tal riqueza só é alcançada porque a totalidade da qual Boas fala, simultaneamente fragmentada e expressiva, é interna ao indivíduo. Nesses termos, o estilo não é a realidade empírica imediata já que esta é representada pelo objeto e pelos processos de produção e recepção artísticos, mas permanece imanente a eles.

Esta não é, todavia, a única conclusão que se pode tirar das considerações anteriores. Espero que tenha ficado claro, também, que a preocupação boasiana com a totalidade não representa um enfraquecimento do historicismo em direção a uma visão a-histórica da cultura. Ao contrário, ela corrobora que é apenas no âmbito dessa totalidade que se torna viável a busca pela significação histórica dos fenômenos.

A abordagem do fato estético em uma perspectiva antropológica exige, pois, a especificação da sua dimensão histórica. Isso ocorre, como vimos, através de análises que tentam dar conta, simultaneamente, do

aspecto material da forma e dos processos psicológicos de produção e recepção, tendo como denominador comum a questão da significação. E é essa leitura, informada pelos princípios profundos da antropologia boasiana que é condição de possibilidade para uma abertura teórica que investigue seus desdobramentos possíveis no campo da teoria da arte.

A questão levantada aqui, porém, vai mais além. Em relação à atitude mental dos povos primitivos, *Primitive Art* contém uma crítica à idéia de que haveria algo como uma mentalidade primitiva ou pré-lógica. Boas toma a formulação dessa hipótese como resultado da debilidade do racionalismo implícito no ponto de vista evolucionista, que termina por contrapor uma causalidade objetiva a qualquer influência de fatores mentais subjetivos. A causalidade identificada por Boas (1955[1927]:83) no âmbito da discussão do estilo está condicionada por um cruzamento original com a subjetividade, já que, como ele esclarece de maneira especialmente reveladora, em vez de pensar o padrão a partir de uma causalidade objetiva e material, o homem primitivo pensa o padrão em termos de uma *causalidade subjetiva*.

Assim, ao incorporar o princípio da causalidade na reflexão sobre a arte, Boas atribui cientificidade à sua antropologia. Não se trata, porém, da transposição ao campo da antropologia dos critérios de cientificidade estabelecidos em outros domínios. Como ele próprio admite, quanto mais complexo o fenômeno mais “especiais” serão as leis por ele manifestadas. A questão aqui levantada tem outro sentido, e consiste em indagar como o historicismo boasiano pode ser compatível com esse cientificismo e, mais ainda, como este é condicionado por aquele.

Boas, no entanto, limita o alcance “estético” de suas investigações quando diz que os fenômenos culturais exemplificados pela arte são portadores de tamanha complexidade que se torna duvidoso que leis universalmente válidas possam ser estabelecidas. Tal dificuldade, todavia, não impede que ele localize suas condições causais na interação autêntica de indivíduo e cultura. Nesse sentido, é possível perceber em que medida o objetivo de Boas ao abordar o tema da expressão na arte primitiva não é a formulação de uma nova teoria geral que viesse a substituir as teses evolucionistas. Isso só é possível porque ele produz, em relação a esse tema, um deslocamento decisivo, que só viria a ser igualado pela moderna teoria da arte. Nessa direção, Boas aproxima-se da formulação proposta por Francastel (1968:1728, ênfases minhas): “jamais o signo plástico é o duplo ou o equivalente do real, ele é um *relais*. Ele não manifesta um fato ou uma idéia [...], mas uma *causalidade*. É o testemunho de uma *conduta*, não o reflexo de uma essência”.

Francastel ilustra, assim, com extrema propriedade, a mudança de perspectiva que a análise boasiana da arte primitiva representa em relação às teses evolucionistas. Nesses termos, não acredito que seja descabido sugerir que é no âmbito da relação autêntica entre indivíduo e cultura que a “causalidade subjetiva” que dá conta da dinâmica artística primitiva se manifesta. Paradoxalmente, portanto, Boas conclui que a única regularidade passível de ser definida no universo cultural primitivo é a “afetiva” e, como tal, permanece imanente aos fatos.

Na verdade, com a discussão do estilo, a investigação histórica de Boas adquire alcance científico sem ultrapassar o nível fenomênico. É nessa direção que deve ser situado o plano no qual atua essa causalidade estilística e subjetiva: a questão é saber como se estabelecem e se transmitem os nexos históricos significativos no domínio da cultura. Pode-se dizer, portanto, que o estilo, tal como Boas o concebe, reporta-se às condições de possibilidade da continuidade cultural.

Creio, finalmente, e este constitui, de certa maneira, o fundamento de toda a minha discussão, que é a essa causalidade subjetiva que a semântica profunda responsável pela expressão na arte primitiva se reporta. De tudo o que foi visto anteriormente, não é absurdo supor que, se a semântica superficial se refere ao conteúdo narrativo e extrínseco, respondendo pelo valor emocional e consciente da obra de arte, essa semântica profunda se refere ao conteúdo intrínseco e responde por sua dimensão cognitiva.

Boas operacionaliza, assim, as dificuldades e ambigüidades implícitas — e, poder-se-ia mesmo dizer, constitutivas — na noção de estilo, e sua resistência à sistematicidade conceitual, sem se limitar a um procedimento meramente descritivo. O fundamento da tensão que preside qualquer tentativa de análise estilística é formulado por Panofsky (1976a [1915]:197), quando afirma que “para a crítica de arte é ao mesmo tempo uma bênção e uma maldição que seus objetos (de ciência) manifestem necessariamente a pretensão de serem compreendidos a partir de outro ângulo, que não o puramente histórico”. Creio que Boas transforma essa tensão, que traduz no plano da arte a articulação problemática entre os níveis “estético” e “afetivo”, no motor de sua obra.

A formulação de Panofsky desdobra-se na hipótese de que um estudo estilístico puramente histórico não explicaria o fenômeno artístico, já que se limitaria a situá-lo em um complexo igualmente histórico, não se reportando a uma ordem de realidade superior. Ora, para esse autor, a tarefa reflexiva da crítica de arte é, justamente, chegar a uma apreensão dos fenômenos artísticos que ultrapasse o plano fenomenológico. Torna-se

necessário, conseqüentemente, definir os conceitos histórico-artísticos sobre o plano metodológico, o único, segundo ele, capaz de transformar o fenômeno artístico em objeto passível de conhecimento científico. A metodologia boasiana tem como princípio uma operação análoga: ao conjugar os níveis “estético” e “afetivo”, demonstra que a história da arte é condição de possibilidade para a viabilização de uma ciência da cultura, o que atenderia à demanda enunciada por Panofsky de uma *ciência da arte* que se coloque do ponto de vista da *história do sentido*.

Julgo, portanto, que, longe de ser incompatível com a perspectiva relativista e significativa instaurada pela antropologia boasiana, a ênfase na categoria “arte” não só a confirma, mas desfaz o equívoco de que esta teria sido estabelecida a partir da afirmação da dimensão espiritual e irredutível da cultura em detrimento da sua dimensão material e dialógica. Sucede, contudo, como esclarece Lévi-Strauss, que, ao afirmar a natureza simbólica do seu objeto e, conseqüentemente, de sua perspectiva — em um processo que remonta em grande medida a Boas —, a antropologia não precisa, necessariamente, se afastar da materialidade deste, separando cultura material e cultura espiritual, forma e significado e, por que não dizer, relativismo cultural e universalismo estético. Não é à toa, portanto, que a arte constitui objeto privilegiado para a investigação dessa conexão, pois é através dela que se dissolve a distinção superficial que a moderna antropologia social parece estabelecer entre ambas. E, com efeito, “como poderia fazê-lo, uma vez que a arte, *onde tudo é signo*, utiliza veículos materiais?” (Lévi-Strauss 1976[1960]:19, ênfases minhas).

Retomando a questão mais geral que abriu este artigo, eu concluiria indagando se o “esquecimento” da arte por parte da antropologia pós-boasiana pode ser considerado como uma *lacuna*, ou seja, um espaço vazio que poderia ser preenchido *a posteriori*, mediante a aplicação ao objeto “arte” de teorias e métodos desenvolvidos na análise de temáticas outras e que, no limite, teriam sido estabelecidos à revelia dos seus objetos específicos. Ou, ao contrário, se a “memória” que condicionará a atualidade da antropologia deve ser construída na própria positividade desse “esquecimento” que, ao ser pensado como “incompatibilidade”, nos obrigaria a refletir sobre as opções históricas que levaram à exclusão de um dos objetos centrais da antropologia até Boas.

Nessa direção, vale a pena recordar a passagem de *Em Busca do Tempo Perdido*, onde Proust, ao pensar a relação entre o tempo, a memória e o esquecimento, afirma que “a ausência de uma coisa não é apenas isso, não é uma simples falta parcial, é um transtorno de todo o resto, é um estado novo que não se pode prever no antigo”. Retomar, portanto,

em termos de memória e esquecimento, a trajetória teórica da antropologia da arte, impede sua reificação como espaço teórico neutro, indiferente à escolha histórica dos seus objetos e problemas, como tende a acontecer, por vezes, na antropologia pós-boasiana.

Recebido em 6 de outubro de 1997

Reapresentado em 16 de março de 1998

Aprovado em 27 de março de 1998

Kátia Maria Pereira de Almeida é mestre em História Social da Cultura pela PUC-Rio, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) do Museu Nacional/UFRJ, e professora do Departamento de Sociologia e Política da PUC-Rio. E-mail: kalmeida@nitnet.com.br

Notas

* Este artigo é o desdobramento de um dos capítulos de minha dissertação de mestrado *Por uma Antropologia Histórica: Arte Primitiva e Coleção Etnográfica em Franz Boas*, defendida em agosto de 1995 no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio.

¹ Esclareço que as numerosas considerações de Boas sobre o tema, dispersas em vários artigos específicos e/ou inseridas em discussões diversas, foram consideradas em conjunto com *Primitive Art*.

² As expressões “sémantique de surface” e “sémantique profonde” são de Paul Ricœur (1986) e se referem originalmente à discussão da análise levistrausiana dos mitos, tal como levada a efeito no artigo “Le Modèle du Texte: L’Action Sensée Considérée comme un Texte”. Minha utilização dessas expressões, todavia, não está inteiramente condicionada pelo seu sentido original, pois o que me interessa, especificamente, é a dissociação dos níveis semânticos que elas permitem efetuar.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. 1988 [1984]. *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial Estampa.
- AZEVEDO, Warren d'. 1958. “A Structural Approach to Esthetics: Toward a Definition of Art in Anthropology”. *American Anthropologist*, 60: 702-714.
- BOAS, Franz. 1938a [1911]. “The Interpretation of Culture”. In: *The Mind of Primitive Man*. New York: The Free Press. pp. 162-179.
- . 1938b [1911]. “The Emotional Association of Primitive”. In: *The Mind of Primitive Man*. New York: The Free Press. pp. 204-225.
- . 1940 [1887]. “The Study of Geography”. In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press. pp. 639-647.
- . 1940 [1888]. “The Aims of Ethnology”. In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press. pp. 626-630.

- . 1940 [1896]. “The Limitations of the Comparative Method of Anthropology”. In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press. pp. 270-280.
- . 1940 [1903]. “The Decorative Art of the North American Indians”. In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press. pp. 546-563.
- . 1940 [1908]. “Decorative Designs of Alaskan Needlecases: A Study in the History of Conventional Designs, Based on Materials of the U. S. National Museum”. In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press. pp. 564-592.
- . 1940 [1916]. “The Origin of Totemism”. In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press. pp. 316-323.
- . 1940 [1920]. “The Methods of Ethnology”. In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press. pp. 281-289.
- . 1940 [1930]. “Some Problems of Methodology in the Social Sciences”. In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press. pp. 260-269.
- . 1940 [1932]. “The Aims of Anthropological Research”. In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press. pp. 243-259.
- . 1940 [1936]. “History and Science in Anthropology: A Replay”. In: *Race, Language and Culture*. New York: The Free Press. pp. 305-490.
- . 1955 [1927]. *Primitive Art*. New York: Dover Publications.
- . 1974 [1887]. “The Occurrence of Similar Inventions in Areas Widely Apart”. In: G. W. Stocking Jr. (org.), *The Shaping of American Anthropology, 1883-1911: A Franz Boas Reader*. New York: The Free Press. pp. 61-63.
- . 1974 [1904]. “The History of Anthropology”. In: G. W. Stocking Jr. (org.), *The Shaping of American Anthropology, 1883-1911: A Franz Boas Reader*. New York: The Free Press. pp. 23-36.
- CLIFFORD, James. 1988a. “On Collecting Art and Culture”. In: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press. pp. 215-251.
- . 1988b. “Histories of the Tribal and the Modern”. In: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Massachusetts/London: Harvard University Press. pp. 189-214.
- DAMISCH, Hubert. 1984 [1977]. “Artes”. In: *Enciclopedia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. pp. 11-65.
- FORGE, Anthony. 1973. “Introduction”. In: A. Forge (ed.), *Primitive Art & Society*. London/New York: Wenner Gren/Oxford University Press. pp. XIII-XXII.
- FRANCASTEL, Pierre. 1968. “Esthétique et Ethnologie”. In: J. Poirier (ed.), *Ethnologie Générale. Encyclopédie de la Pléiade* (vol. XXIV). Paris: Gallimard. pp. 1706-1729.
- GELL, Alfred. 1992. “The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology”. In: J. Coote e A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press. pp. 40-63.

- HERSKOVITS, Melville. 1955. *Franz Boas: The Science of Man in the Making*. London: Charles Scribner's Sons.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1975 [1944-45]. "O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América". In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. pp. 279-304.
- . 1975 [1955]. "A Estrutura dos Mitos". In: *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. pp. 237-276.
- . 1976 [1960]. "O Campo da Antropologia". In: *Antropologia Estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. pp. 11-40.
- . 1993. *Régarder, Écouter, Lire*. Paris: Odile Jacob.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1980 [1960]. "A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio". In: M. Chauí (ed.), *Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril. pp. 89-123.
- PANOFSKY, Erwin. 1976a [1915]. "Le Concept du *Kunstwollen*". In: *La Perspective comme Forme Symbolique et Autres Essais*. Paris: Les Éditions de Minuit. pp. 197-221.
- . 1976b [1940]. "Introdução: A História da Arte como uma Disciplina Humanística". In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva. pp. 19-46.
- RICOEUR, Paul. 1986. *Du Texte a l'Action: Essais d'Hermeneutique II*. Paris: Éditions du Seuil. pp. 183-211.
- SHAPIRO, Meyer. 1953. "Style". In: A. L. Kroeber *et alii* (eds.), *Anthropology Today*. Chicago: University of Chicago Press. pp. 278-303.
- STOCKING JR., George W. 1968. *Race, Culture and Evolution: Essays on the History of Anthropology*. New York: The Free Press.
- . 1974. "Introduction: The Basic Assumptions of Boasian Anthropology". In: G. W. Stocking Jr. (org.), *The Shaping of American Anthropology, 1883-1991: A Franz Boas Reader*. New York: The Free Press. pp. 1-20.

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir a teoria de Franz Boas (1848-1952) sobre a arte primitiva e, assim, estabelecer um novo princípio de inteligibilidade para a análise de sua obra, tendo como pano de fundo a problematização da relação entre a(s) perspectiva(s) antropológica(s) e o domínio específico da arte e da cultura material. Com tal escopo, dois aspectos são destacados: por um lado, a ênfase boasiana no elemento formal no que se refere à delimitação do fenômeno artístico, redimensionando o simbolismo primitivo; por outro, a ênfase na padronização estilística, como correlata dos mecanismos de processamento das sínteses histórico-culturais, o que redimensiona a questão da imaginação. A discussão deste tema revela alguns dos fundamentos epistemológicos e ontológicos implicados na proposta metodológica do autor, reavalia seu posicionamento crítico em relação às teorias antropológicas anteriores, especialmente o evolucionismo social, e demonstra a originalidade da articulação entre história e ciência, por um lado, e entre as perspectivas atomista e holista da cultura, por outro.

Abstract

Through a discussion of Franz Boas's theory of primitive art, this article aims to establish a new approach to understanding and analyzing his work, taking as its backdrop the problematic relation between anthropological perspective(s) and the specific domain of art and material culture. With this objective in mind, two aspects are emphasized: first, Boas's accentuation of the formal element within which artistic phenomena are delimited, an emphasis which reshapes primitive symbolism; secondly, his emphasis on stylistic patterning as a correlate of processual mechanisms of historico-cultural syntheses, an approach which reformulates the question of imagination. Discussion of this theme reveals some of the epistemological and ontological foundations implicated in Boas's proposed methodology. It also re-evaluates his critical position in relation to previous anthropological theories – in particular, social evolutionism – and demonstrates the originality of his bringing together of both history and science, as well as atomistic and holistic perspectives of culture.