



ARTE EM CONTEXTO: O ESTUDO DA ARTE NAS CIÊNCIAS SOCIAIS

Ilana Seltzer Goldstein¹

Resumo

Embora os estudos dos fenômenos artísticos ainda sejam minoritários nas Ciências Sociais, o interesse de antropólogos e sociólogos pela criação, circulação e consumo de produções artísticas vem aumentando progressivamente e tem se revelado bastante profícuo. O presente artigo passa em revista algumas abordagens sociológicas e antropológicas da arte, destacando autores e posições e articulando-os, sempre que possível. São apresentadas as visões de Pierre Bourdieu, Howard Becker, Clifford Geertz, Nathalie Heinich e Alfred Gell, entre outras. Dentre os temas e conceitos discutidos, destacam-se a “distinção” por meio do conhecimento sobre a arte; a importância das instâncias de legitimação na definição do que é arte; a relação entre expressão artística e cosmologia, em sociedades tradicionais; e, por fim, o debate sobre a universalidade da categoria “estética”.

Palavras-chave: sociologia da arte, antropologia da arte, universalidade da estética, Pierre Bourdieu, Alfred Gell.

Introdução

Picasso disse, certa vez, que, se houvesse uma única verdade, não seria possível pintar cem telas sobre o mesmo tema. De fato, não só a realidade é fugidia e multifacetada, como também as maneiras de representá-la. Além de a criação artística estar sujeita aos caprichos da criatividade e à subjetividade do artista, o estilo e o sentido que as obras assumem dependem, em grande medida, do contexto histórico e social. Assim, são muitos os ângulos pelos quais se pode apreender e estudar a arte.

¹ Doutoranda em Antropologia Social na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

As Ciências Sociais constituem um terreno ao mesmo tempo fértil e espinhoso para se analisarem fenômenos artísticos. Fértil, porque permite o questionamento de alguns lugares-comuns, tais como a crença de que as verdadeiras obras de arte seriam dotadas de uma "beleza universal", capaz de emocionar todos os seres sensíveis, independentemente do repertório e das informações que possuem. Espinhoso, porque os cientistas sociais correm o risco de cair em explicações deterministas e exteriores, que negligenciam as especificidades do mundo da arte.

Por isso mesmo, costuma haver certa tensão entre as abordagens dessacralizantes das Ciências Sociais e a visão dos artistas, colecionadores e críticos, que tendem a valorizar a aura, a unicidade e uma espécie de poder mágico das obras de arte. Os cientistas sociais, ao contrário, operam uma espécie de "desencantamento" do campo artístico, desvendam elementos contraditórios e nem sempre "glamurosos" nos processos de criação, circulação e recepção das obras de arte. Esse desnudamento pode se tornar incômodo, ao expor os constrangimentos externos, as estratégias e as arbitrariedades que perpassam o mundo da arte:

"Tudo o que está pronto, acabado, perfeito, suscita nossa admiração, nosso espanto. Tudo o que está em processo de construção, atrai desprezo. Ninguém quer ver na obra do artista como ela foi feita: (...) porque, se pudessemos assistir à sua concepção, perderia a graça" (cf. Lenoir, 1999:23, tradução da autora).

Sem qualquer pretensão de exaustividade, o objetivo deste texto é percorrer algumas das abordagens da arte que foram desenvolvidas por antropólogos e sociólogos, nas últimas décadas. O recorte incide sobre seis autores: Pierre Bourdieu, Nathalie Heinich, Howard Becker, Clifford Geertz, Claude Lévi-Strauss e Alfred Gell. Um dos pontos em comum entre eles é o interesse pelas interfaces entre a arte e as demais esferas da vida social o pressuposto de que as obras resultam de inquietações sociais e de tradições culturais particulares que, reciprocamente, ajudam a moldar e transformar.

Pierre Bourdieu: capital cultural e distinção

A obra de Pierre Bourdieu é um dos pilares fundamentais no estudo sociológico da cultura e da arte. Em primeiro lugar, por desconstruir a idéia de que a diferença nas atitudes das pessoas frente às obras se deva a desníveis em suas faculdades sensoriais ou

a predisposições naturais – o "bom ouvido", o *feeling* e assim por diante. A publicação de *L'amour de l'art*, em co-autoria com Alain Darbel, em 1969, apontava para a direção oposta: o "amor pela arte" seria fruto de aprendizagem e socialização. A partir dessa pesquisa, baseada em ampla sondagem estatística, não se pôde mais falar de um público no singular, um público abstrato, mas de públicos no plural, com competências e repertórios diferenciados. Foi assim que surgiu o conceito de capital cultural, medido por diplomas e pela origem familiar. Este livro levou os museus franceses, inclusive, a repensarem suas estratégias de comunicação.²

Quinze anos mais tarde, em *La Distinction* (1979), Bourdieu se lançou à explicação das diferenças de posicionamento político, de comportamento e de apreciação dos produtos culturais presentes nos diferentes estratos da sociedade, por meio de um novo conceito: *habitus*.³ O sociólogo francês argumentava que os atores sociais fazem um uso estratégico do gosto, manejando sua destreza lingüística e estética como maneira de se demarcar socialmente de grupos com menor capital cultural e de obter reconhecimento simbólico e prestígio. Nessa lógica, o consumo cultural e o deleite estético são acionados como forma de distinção, ou seja, a familiaridade com bens simbólicos traz, consigo, associações como "competência", "educação", "nobreza de espírito" e "desinteresse material". E o cruel é que a divisão da sociedade entre "bárbaros" – incapazes de se deleitar com uma bela sinfonia ou uma pintura expressionista - e "civilizados" – eruditos e dotados de "bom gosto" - acaba tendo conseqüências políticas: justifica o monopólio dos instrumentos de apropriação dos bens culturais por parte desses últimos.

Já em *O Poder Simbólico* (1989) Pierre Bourdieu aponta a necessidade de se explicitar o lugar social de onde fala um produtor cultural (ou uma instituição), contra quais grupos se coloca, como sua formação influencia naquilo que produz, etc. Para tanto, lança mão da noção de "campo", que permite pensar o artista ou escritor dentro de um conjunto de relações de que retira o essencial de suas propriedades. Dentro de cada "campo", haveria relações entre as posições que garantem aos seus ocupantes um

² O trabalho da dupla francesa deu origem a um dos principais instrumentos da política cultural francesa. Desde 1974, o governo encomenda levantamentos estatísticos periódicos sobre a vida cultural das regiões, para um relatório intitulado *Les pratiques culturelles des français*. São estimados, para cada faixa etária e categoria sócio-profissional, o número médio de idas a museus, de freqüência ao cinema e ao teatro, de visitas a monumentos históricos, a prática amadora de modalidades artísticas, entre outros indicadores. A partir daí, delineiam-se as estratégias e prioridades do Ministério da Cultura para os anos seguintes.

³ Trata-se de uma espécie de cruzamento entre as determinações estruturais objetivas (origem familiar, área de atuação profissional, situação financeira, escolaridade etc.) e as iniciativas individuais dos agentes; de uma série de "disposições estáveis", que fazem com que operemos numa determinada direção e não em outras.

quantum suficiente de capital específico, de modo que tenham a possibilidade de entrar nas lutas pelo monopólio do poder. Poder, aqui, é sobretudo simbólico; no campo da arte consiste, por exemplo, em instituir o que é belo ou não, o que é legítimo de ser exposto ou não.

A aplicação de todo o aparato conceitual bourdieusiano à análise de obras artísticas concretas está ilustrada em duas publicações do sociólogo francês: *As regras da arte* (1996), que analisa a produção literária de Flaubert, a partir de sua posição no campo literário francês e de seus pertencimentos sociais; e *Diálogos com Hans Haacke* (1995), transcrição das conversas entre Bourdieu e um artista contemporâneo alemão, cuja obra critica e põe em xeque as inter-relações entre o campo artístico e o campo econômico.

A tripla definição de Nathalie Heinich

Uma outra autora que tem tido destaque na sociologia da arte francesa, nos últimos anos, é Nathalie Heinich. Um de seus primeiros livros, *La Gloire de Van Gogh* (1991), procura para mostrar o quanto “o mito do artista incompreendido” contribuiu para valorizar os preços das telas desse pintor holandês e para angariar simpatia do grande público. A autora se interessou pela “santificação” do artista, construída em cima de uma biografia cheia de sacrifícios. Partiu do paradoxo de que os quadros de Van Gogh, desprezados em sua época, se tornaram os mais caros do mercado hoje em dia e os locais em que o artista viveu viraram locais de peregrinação. Para compreender a passagem de um extremo ao outro, Heinich analisa a fortuna crítica do pintor, escrutinando julgamentos e discursos a seu respeito – não necessariamente de ordem estética. Em suas palavras:

“Nos repertórios de registro de valor próprios a uma cultura, a estética não é senão uma modalidade possível de qualificação das obras e dos autores, paralelamente à moral, à sensibilidade, à racionalidade econômica e ao sentimento de justiça” (Heinich, 2001: 56, tradução da autora).

Em várias publicações da socióloga, o ponto forte é a análise e a classificação cuidadosa dos discursos – e dos valores e interesses neles contidos –, emitidos por grupos e indivíduos acerca das obras de arte. No entanto, ao priorizar o conteúdo e a

lógica interna dos discursos, deixa em segundo plano justamente o que Pierre Bourdieu mais valoriza: a contextualização dos discursos no “campo”.

Em *L'art contemporain exposé aux rejets* (1998a) Nathalie Heinich discute a rejeição do grande público à arte contemporânea. De acordo com ela, a arte contemporânea faz entrarem em crise os princípios canônicos que definem tradicionalmente as obras de arte, desde a noção de figuração até a própria idéia de invenção. Elas engendram um vazio de significado no público, que tenta atribuir-lhes um sentido, seja na lógica econômica (quanto custou a obra, quanto rendeu para a cidade, para que serve), seja no registro técnico (quantos metros, quais materiais, dificuldade na elaboração etc.). Além de levar o público não-especializado a se afastar da arte contemporânea, o hermetismo e o radicalismo na experimentação geram uma forte dependência das obras em relação ao discurso verbal, que as explica e lhes confere valor.

A partir da compilação de dezenas de exemplos, Nathalie Heinich chegou, em *Le Triple Jeux de l'art contemporain* (1998b), a um núcleo duro de três características extra-estéticas que se fazem presentes em todas as situações em que é consenso se tratar de uma obra de arte ocidental:

1. Predominância da função estética sobre as demais (como funcionalidade ou rentabilidade);
2. Originalidade – mesmo que se façam releituras e apropriações, elas precisam ser únicas, inusitadas;
3. Assinatura de um artista reconhecido pelas instâncias de legitimação (críticos, galeristas, outros artistas etc.).

O terceiro ponto da tripla definição de autora é corroborado por Nestor Garcia Canclini, que também chama a atenção para as determinações políticas, institucionais e econômicas sobre a própria definição do que é ou não arte:

“O que é arte não é apenas uma questão estética: é necessário levar em conta como esta questão vai sendo respondida na interseção do que fazem os jornalistas e os críticos, os historiadores e os museógrafos, os marchands, os colecionadores e os especuladores” (Canclini, 1997: 23).

Um mal-entendido ocorrido na década de 1920, com o escultor Constantin Brancusi (1876 – 1957) traduz muito bem esse aspecto. Brancusi teve uma de suas peças barrada pela alfândega, quando tentava entrar nos Estados Unidos. Funcionários não familiarizados com as pesquisas da arte moderna exigiram dele o pagamento de uma taxa para importação de mercadorias. O artista moveu um processo contra o

governo norte-americano, em 1927, a fim de provar que sua escultura "Oiseau" era uma obra de arte e podia ser exonerada das taxas alfandegárias. O escultor acabou vencendo e o *New York Times* deu, no dia 22 de outubro de 1927: "*art, it seems, is art if one thinks it is*".⁴

Alguns artistas contemporâneos estão, inclusive, se apropriando das discussões das Ciências Sociais. Emblemática nesse sentido foi uma provocação ocorrida no Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar, em Fortaleza. Em janeiro de 2006, um jovem nordestino se fez passar pelo artista japonês fictício Souzousareta Geijutsuka e deu entrevistas a vários jornais, sob tal pseudônimo, comentando uma obra que nunca existiu. Para fazer-se passar por uma estrela internacional, Yuri Firmeza distribuiu falsos *releases* para a imprensa e simplórias imagens de um gato, produzidas com o aparelho celular de sua namorada. O nome escolhido para seu personagem continha uma pista: significava "artista inventado", em japonês. Para surpresa dos presentes, no dia da vernissage, estavam expostas apenas cópias dos e-mails trocados entre o artista e o diretor da instituição à época, Ricardo Resende, combinando os detalhes da farsa (Lira, 2006). Nos e-mails, alusões a sociólogos e ao desejo de mostrar o quanto são as instâncias de legitimação – curadores, jornalistas – que fazem de alguém um artista, independentemente dos méritos formais de sua obra.

Howard Becker: a arte como "ação coletiva"

Em uma perspectiva bem diferente, o norte-americano Howard Becker (1977 e 1982) escreveu sobre arte do ponto de vista do interacionismo simbólico. Essa abordagem tem a vantagem de valorizar a possibilidade criativa presente na interação dos indivíduos, ao considerar que toda interação social depende muito do *presente* - e não somente do "capital social" herdado em virtude de uma posição social (cf. Gilmore, 1990). Não é que as determinações externas sejam totalmente negadas, Becker usa mesmo o termo "convenção"; mas o que lhe interessa é compreender como os diversos mundos institucionalizados se mantêm por meio de interações face-a-face constantemente reinventadas - e não somente a partir da luta pelo poder, como na teoria da reprodução de Bourdieu. O interacionismo se opõe às vertentes que estudam a arte

⁴ "Brancusi Work Duty Free". *New York Times*, 28 de novembro de 1928. Acesso em 07/19/2007 do site <http://www.nytimes.com> .

somente a partir do sistema de constrangimentos externos que afetam a sua modelagem, numa relação de causalidade e anterioridade.

A sociologia interacionista considera o "mundo da arte" como algo construído pelos grupos artísticos participantes, uma cadeia de produção que compreende produtores, distribuidores e consumidores de artefatos. Segundo Howard Becker:

"Uma análise sociológica de qualquer arte (...) investiga a divisão do trabalho (que nunca é natural, mas resulta de uma definição consensual da situação): concepção da idéia, concepção dos artefatos físicos necessários, criação de uma linguagem convencional de expressão, treinamento do pessoal e platéias artísticas, etc." (Becker, 1997: 207).

Um dos pontos mais interessantes dessa perspectiva é que ela questiona a existência de uma "quintessência" na produção artística. O mínimo de atividade necessária para uma pessoa pretender ao título de artista é apenas uma questão consensual: um arquiteto, por exemplo, nunca "põe a mão na massa", mas é, às vezes, considerado artista; um exemplo ainda mais extremo são os artistas conceituais, cuja obra fica, na maioria das vezes, só na idéia. As "convenções", do ponto de vista de Becker, são idéias e formas de compreensão que as pessoas têm em comum e através das quais realizam suas atividades cooperativas. As convenções são padronizadas, mas nem rígidas nem imutáveis. O artista seguirá as convenções, apenas se quiser economizar tempo, dinheiro e para ter uma previsão dos efeitos que provocará no público, familiar a tais convenções.

Segundo Becker, é difícil, senão impossível, delimitar atividades artísticas e não-artísticas, já que o produto do trabalho artístico é resultado de um longo processo, desde a compra de materiais até o transporte da obra, envolvendo diversos profissionais e habilidades. Portanto, para o autor, chamar uma parte do trabalho de "arte" e as outras não, é arbitrário.

Ilustro o argumento de Becker com o caso do artista japonês Takashi Murakami que depende de toda uma equipe para trabalhar. Primeiro, desenha a mão seus bichinhos, flores e cogumelos, que parecem saídos de um mangá; em seguida, os assistentes passam seus desenhos para o computador, para utilizá-los como modelos posteriormente. Quando convidado para exposições internacionais, envia seus assistentes, com instruções nas mãos, para que eles pintem e construam tudo. Conforme presenciei na Fondation Cartier, em Paris, em 2001, Murakami só chega para a inauguração da exposição. No entanto, apenas a sua assinatura vai na tela e somente ele leva os louros da crítica. Numa era em que a arte se desmaterializa cada vez mais, o

questionamento de Becker sobre a autoria na arte e sobre a própria idéia de artista revelam-se bastante pertinentes.

Pierre Bourdieu, Howard Becker e Nathalie Heinich, bem como a maioria dos sociólogos que se debruçou sobre as artes referem-se exclusivamente às sociedades ocidentais. Assim, nem sempre seus termos e parâmetros se aplicam às manifestações estéticas das sociedades não-ocidentais. O próximo item apresentará alguns autores, dentro da antropologia, que refletiram sobre a esfera estética, seja em sociedades tradicionais, seja de um modo geral.

A visão dos antropólogos

Franz Boas, um dos pais da antropologia, propôs, em *Primitive Art* (1928), uma abordagem da arte da costa noroeste dos estados Unidos e Canadá, que privilegiava o aspecto formal em detrimento do significado. Boas chamava de arte toda a produção material que apresentasse excelência técnica em termos de simetria, regularidade e ritmo e que, em virtude dessas propriedades formais, proporcionasse prazer estético ao observador. E sustentava a universalidade da experiência estética, quaisquer que sejam os critérios de beleza vigentes em cada sociedade.

Embora a transformação de emoções e intuições em formas concretas seja algo comum a qualquer cultura, Clifford Geertz discorda de que seja possível se chegar a uma definição de arte universal.

“Em qualquer sociedade a definição de arte nunca é totalmente intra-estética (...). E o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudoeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné não é certamente a mesma coisa. (...) A variedade que os antropólogos já aprenderam a esperar de crenças espirituais, de sistemas de classificação ou de estruturas de parentesco que existem entre os vários povos (...) também se aplica a suas batidas de tambor, a seus entalhes, a seus cantos e danças.” (Geertz, 1997: 146)

Geertz oferece um exemplo concreto do quanto a cosmologia está imbricada com as manifestações estéticas. A precisão linear é a preocupação principal dos escultores iorubá e daqueles que avaliam sua obra, dentro dessa cultura. Os iorubá marcam com linhas profundas e bem calculadas seus potes, suas estátuas e mesmo suas faces, cujas cicatrizes servem para demarcar linhagens e *status*. Na língua iorubá, para

afirmar que um país é civilizado, diz-se “esta terra tem linhas em sua face”. O mesmo verbo é usado para limpar o mato, abrir fronteiras na floresta e marcar o rosto num ritual. A preocupação dos escultores iorubá com a linha, portanto, nasceria de algo muito maior que a pesquisa formal (Geertz, 1997: 148-9).

Lévi-Strauss, por sua vez, diferencia a arte ocidental da “primitiva” com base em dois fatores. O primeiro é que a arte ocidental tende à representação, ao passo que a arte “primitiva”, ao invés de reproduzir modelos, tem o papel de comunicar, funcionando como um sistema de signos. A introdução da escrita e o advento do individualismo teriam obscurecido, no Ocidente, o papel de *linguagem* que a arte ocupa nas sociedades tradicionais. O segundo fator de diferenciação é que a recepção artística é mais individualizada nas sociedades modernas. Nas sociedades tradicionais, ao contrário, a coletividade espera do artista que ele lhe forneça certos objetos confeccionados de acordo com os cânones e códigos culturais (Lévi-Strauss, 1989).⁵

Alfred Gell: a arte enquanto modalidade de relação

Alfred Gell é, hoje, o antropólogo mais citado por quem estuda arte. O autor teve uma morte prematura e seu livro *Art and Agency* (1998) foi publicado postumamente, sendo, de certa forma, uma obra inacabada. Analisa o modo como as pessoas se relacionam com os objetos e não, as propriedades sensíveis ou formais dos objetos em si. As obras de arte, segundo Gell, suscitam sensações, idéias, reações nas pessoas, podem mesmo levá-las a agir. Portanto, a arte não está nos objetos, ela é uma atividade, reside naquilo que acontece com e por causa dos objetos.

Nessa perspectiva, a arte se explica dentro de um campo de ações e reações em série, ligadas por nexos causais e intenções. A ação do artista é fundamental, mas não é a única. Seriam quatro os tipos de agentes envolvidos no processo artístico, segundo o autor: o “artista”; o “index” (a obra de arte material); o “protótipo” (o modelo que originou a representação, pode ser uma pessoa ou um conceito que inspirou a obra); e o “receptor” (mecenas, crítico de arte, público etc.).

⁵ Justamente por isso, ao se apresentarem artefatos, música ou dança indígenas em instituições ocidentais, não é possível negligenciar os aspectos intangíveis que envolvem os artefatos materiais das sociedades tradicionais. Como afirmou Daniel Maxim, referindo-se ao novo museu parisiense no Quai de Branly, “*un objet n’a aucun sens sans l’immatériel qu’il peut de manière lumineuse renvoyer vers celui qui le regarde. C’est sa seule vocation*” (Maxim apud Latour, 2007: 405).

Todos esses elementos podem agir, mas também são sujeitos às agências dos demais envolvidos no encadeamento artístico. Em cada momento, o agenciamento está predominantemente nas mãos de um ou outro agente. Gell rompe, desse modo, com a distinção entre a produção e a recepção, considerando a obra de arte como um processo contínuo, que nunca chega ao pleno acabamento, diverso daquele em que ocorreria apenas uma recepção pura, passiva.

Um exemplo dado pelo autor é a pintura de uma dama nua (“Madona no Espelho”), assinada por Velásquez, pertencente à National Gallery, que a feminista Mary Richardson esfaqueou, em 1914, para protestar contra a prisão de uma líder do movimento feminista inglês, que estava fazendo greve de fome naquele momento. Gell desenvolve um esquema para analisar como se chegou ao resultado da tela rasgada e mostra como alguns agentes se tornam “pacientes” e vice-versa, dentro da complexa cadeia de agenciamentos. Seu esquema gráfico pode ser utilizado para explicitar as intencionalidades e agenciamentos compreendidos em cada processo artístico (mas também em outros tipos de processos que envolvam relações entre seres humanos e objetos).

Para Gell, a qualidade artística é indissociavelmente ligada à eficácia do objeto ou processo artístico. O que nos fascina nos objetos artísticos, segundo o autor, são as intencionalidades, os indícios do espírito das pessoas que os fabricaram ou utilizaram. Cada objeto artístico consiste, assim, numa rede de intencionalidades – que pode inclusive incluir o desejo de sua destruição, como no caso de máscaras rituais.

Embora o modelo de Alfred Gell seja rico e sofisticado, em nenhum momento diferencia os objetos artísticos de outros objetos igualmente capazes de suscitar reações nas pessoas e igualmente passíveis de múltiplos agenciamentos. O leitor de seus textos chega a se perguntar se existiria, para ele, alguma diferença entre uma escultura de Rodin e um crucifixo carregado em uma procissão religiosa. Por fim, Gell não preocupa, em momento algum, com os aspectos sensíveis da contemplação/participação artística, nem com peculiaridades formais das obras de arte. Sua noção de estética é puramente lógica, trata-se de uma modalidade de relação entre homens e coisas.

A estética é uma categoria universal?

Nem todos os antropólogos descartam a discussão sobre padrões estéticos, sobre conceitos de beleza e de perfeição formal. A discussão sobre a universalidade da arte e da estética é fundante na antropologia da arte. Emblemático, nesse sentido, foi o debate organizado na Universidade de Manchester, em 1993, sob o título “Aesthetics is a cross-cultural category” (Ingold, 1996). Na ocasião, Howard Morphy e Jeremy Coote concordaram com essa afirmação, enquanto Joanna Overing e Peter Gow contestaram-na. Morphy argumentou que todos os seres humanos oferecem respostas estéticas a certos estímulos, pois têm em comum a capacidade de avaliar propriedades formais, como consistência, volume, textura. De acordo com ele, a estética está relacionada à capacidade universal de atribuir valores e qualidades às propriedades materiais do mundo. Jeremy Coote, alinhado com Morphy, forneceu o exemplo dos Dinka, que têm seus próprios cânones e padrões de beleza – chamada de *dheeng*.

Joanna Overing contra-argumentou que a noção de estética é específica da Era Moderna e que se trata de uma forma de consciência artística nascida na Europa do século XVIII, na qual a arte passou a ser tomada como esfera autônoma e nobre: trata-se de um conceito burguês e elitista, segundo Overing. Peter Gow, na mesma direção, afirmou que se nós, ocidentais formos buscar o que consideramos belo ou artístico na cultura Navajo, por exemplo, estaremos indo de encontro a nossas próprias expectativas e padrões e não, à estética Navajo, impenetrável para nós.

Dennis Hutton (1995), autor de uma resenha do livro que contém o debate, defende a visão universalista Morphy e Coote, pois seus oponentes teriam escolhido definições bastante redutoras e etnocêntricas de estética, só porque assim ficou fácil alegar que a estética não é uma categoria universalmente válida. Por outro lado, Overing e Gow também têm sua dose de razão ao insistirem que, nas sociedades indígenas que estudam, simplesmente não encontram separação entre as atividades que os ocidentais chamariam de artísticas e as demais. Assim, pintar o corpo ou dançar são apenas maneiras de “produzir” o corpo de um guerreiro ou de curar doenças, ou seja, de se tornar mais Piaroa, mais Piro e assim por diante.

Parece-me que os quatro protagonistas do debate estavam certos, em alguma medida. Ao se tomar estética como uma categoria de percepção sensorial, como sinônimo da reação provocada em nós por estímulos sensíveis, trata-se, sim, de algo universal. Porém, ao se considerar como estética um ramo do conhecimento que teoriza sobre a produção de formas, cores e sons a partir de critérios claros e conscientes, conclui-se que está presente em apenas algumas sociedades.

Não é fácil solucionar o impasse sobre a universalidade da categoria estética, nem seria factível, no âmbito desse texto. O estudo das artes, qualquer que seja a acepção assumida, produz igualmente tantas perguntas quanto respostas. Limito-me a propor que nos esforcemos para intensificar os intercâmbios entre profissionais da cultura e estudiosos da arte e, também, entre acadêmicos de disciplinas diferentes, como antropologia, sociologia e história da arte. Pois, como lembra Jorge Coli (1995), o a reflexão e o contato com obras de arte nos transforma:

“O objeto artístico traz em si os meios de despertar em nós, em nossas emoções e razão, reações culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais nos servimos para apreender o mundo que nos rodeia” (Coli, 1995: p.109).

Referências bibliográficas

- Boas, Franz. *Primitive Art*. Nova York: Dover publications, 1955 (1928).
- Becker, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- Becker, Howard. *Art Worlds*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1982.
- Bourdieu, Pierre. *O Amor pela arte*. São Paulo: Edusp/Zouk, 2003.
- Bourdieu, Pierre. *O poder simbólico*. São Paulo, Difel: 1989.
- Bourdieu, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Livre troca. Diálogos entre ciência e arte*. São Paulo: Bertrand Brasil, 1995.
- Canclini, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- Coli, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- Dutton, Dennis. “Is Aeshetics a cross-cultural category?” In: *Pacific Arts*, 11/12 (1995): pp. 139-141. Disponível on-line em: http://www.denisdutton.com/weiner_review.htm . Acesso em 01/02/2008.
- Geertz, Clifford. “A arte como um sistema cultural” in: *O Saber Local*. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.
- Gell, Alfred. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

- Gilmore, Samuel. "Art Worlds: Developing the Interactionist Approach to Social Organization" In: Howard S. Becker e Michal M. McCall. *Symbolic interaction and cultural studies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Heinich, Nathalie. *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris: Minuit, 1991.
- Heinich, Nathalie. *L'art contemporain exposé aux rejets*. Nimes: Jacqueline Chambon, 1998a.
- Heinich, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Éditions de Minuit, 1998b.
- Heinich, Nathalie. *Sociologie de l'art*. Paris: Éditions La Découverte, 2004.
- Ingold, Tim. (org.). *Key Debates in Anthropology*. Londres: Routledge, 1996.
- Latour, Bruno (org). *Les dialogues des cultures: actes des rencontres inaugurales do Musée du Quai de Branly* (21 juin 2006). Paris: Musée du Quai Branly, 2007.
- Lévi-Strauss, Claude. *Des symboles et leur doubles*. Paris : Plon, 1989.
- Neto, Lira. "Um artista genial. E ele nem existia" IN: *O Estado de São Paulo*, 17 de janeiro de 2006.
- Weiner et alli. "Aesthetics is a cross-cultural category". In Ingold, Tim (ed). *Key Debates in Anthropology*. New York: Routledge, 1996.