

## **Da Razão Sensível, das Flutuações do Humano: Alguma Bricolage sobre Arte em Lévi-Strauss**

Leonardo Bertolossi

“Vistas na escala dos milênios, as paixões humanas se confundem. O tempo não acrescenta nem subtrai coisa alguma aos amores e aos ódios sentidos pelos homens, nem aos seus compromissos, suas lutas e suas esperanças: ontem e hoje, são sempre os mesmos. Suprimir ao acaso dez ou vinte séculos de história não afetaria de modo sensível nosso conhecimento da natureza humana. A única perda insubstituível seria a das obras de arte que tais séculos teriam visto nascer. Pois os homens não diferem, e nem existem, senão por suas obras.”

(Olhar, Escutar, Ler. pp. 139-140 – Claude Lévi-Strauss)

### **Introdução: Uma Metafísica Estética?**

O objetivo deste artigo é introduzir uma reflexão sobre o estatuto da arte no estruturalismo lévi-straussiano. Não pretendo aqui esgotar uma investigação sobre esta temática, que é um dos eixos que atravessa toda a extensa obra do autor – de maneira uniforme e repetitiva –, permitindo que alguns críticos a considerem uma “metafísica estética”, ou ainda, uma “lógica da percepção estética”.

A idéia é pensar alguma releitura, tal qual o “modelo reduzido” de que nos fala o autor, que implique uma experiência com os textos onde a questão estética está mais evidenciada. Pretende-se tentar manusear fragmentos sobre o artístico na estrutura de idéias presente na obra de Lévi-Strauss para elaborar uma bricolage possível que se pretende concentrar: 1 – na condição do artístico entre o pensamento mítico/mágico (bricolage) e o pensamento científico (engenharia); 2 – numa topografia ontológica da obra de arte e sua condição de flutuação e abertura, entre percepções/sentidos e intelecções/conhecimento; 3 – e na relação entre o objeto da arte/fazer artístico, seu autor e o espectador, através de uma reflexão sobre arte primitiva, arte erudita e as contingências implicadas em ambas.



Pretendo, portanto, a partir destes três eixos que se atravessam na reflexão do autor sobre o tema, finalizar este ensaio apontando conexões com o estatuto do humano em Lévi-Strauss, ora universalista e humanista, ora ecologista e trans-específico.

### **Juntando os Cacos, Indo Além: O Artístico entre o Mito e o Científico**

Em “A Estrutura dos Mitos”, Lévi-Strauss (2008b) empreende uma reflexão original sobre o pensamento mítico, que seria anos mais tarde desenvolvida em sua série das Mitológicas. Lévi-Strauss não “define” o mito, propriamente falando. Tal como outros conceitos presentes em sua antropologia, o mito é pensado de forma relacional e dialética, como uma dobradiça para pensar as relações (ou significantes/sentidos) que sempre antecedem os termos (significados/conhecimento).

Portanto, o mito se aproxima da noção de inconsciente do autor. O inconsciente lévi-straussiano é o lugar das virtualidades e potencialidades, da função simbolizante que se volve tropo discursivo, permitindo qualquer narrativa mítica ou histórica (Lévi-Strauss, 2008d). Ao contrário do inconsciente freudiano, traduzido nos termos lacanianos como uma linguagem que é constitutiva e presente, como “fantasma” nos sintomas subjetivos do indivíduo atualizados na intersubjetividade; um “mal de arquivo”, diria Derrida (2001).

O encadeamento de elementos que constitui uma série, uma história, uma melodia em Lévi-Strauss, nos permitiria acessar sua estrutura mítica caso conseguíssemos congregiar todas as séries possíveis que se entrecruzam – ali se localiza a estrutura mítica. Nos termos do autor, esses elementos são chamados de “mitemas”, constitutivos dos mitos. Sendo assim, o conjunto de mitemas, ou versões míticas é que constitui o pensamento mítico, um pensamento total e global (Lévi-Strauss, 2008b:226).

Ainda neste ensaio, o autor critica as abordagens sociologizantes para tratar o mito. O mito não é constructo produto do social. O mito não é um fato social, nos termos de Durkheim. As relações implicadas no pensamento mítico talvez estivessem próximas do “fato social total” formulado por Mauss, que Lévi-Strauss tanto elogia quando reflete sobre a obra do autor na introdução de seu livro (Mauss, 2003:23-24). “O mito faz parte da língua e é pela palavra que o conhecemos”, afirma Lévi-Strauss (2008b:224). No entanto, o autor concebe o pensamento mítico na estrutura originária que constitui e do qual é constituído que é a linguagem, mas afirma a potencialidade do pensamento mítico de ir além, descolando-se do fundamento lingüístico que o constitui.

No entanto, o pensamento/estrutura mítica não é ilimitado (sua potencialidade/virtualidade engendra um limite), tampouco ensimesmado. Ele é aberto, suas estruturas se desdobram, deslocam, deformam através de permutações e inversões. Os termos do mito ou mitemas dão origem aos termos seguintes (variações e abertura mítica) sempre por oposição e correlação. A repetição na variação dos termos – sua repetição – permite tornar manifesta a estrutura mítica que é atemporal, mas se expressa de forma sincrônica e diacrônica na superfície, no discurso (que aponta para a linguagem que o constitui e precede). O pensamento mítico é, portanto, um pensamento expansivo (porque engenha potências virtuais) e nômade (porque supõe uma ação enunciativa continuada e transformada), um pensamento “selvagem”, que possui uma natureza contraditória e disjuntiva.

Inversa e simetricamente ao mito que é totalizante e expresso de forma metafórica nas associações e rearranjos do bricoleur, o pensamento científico opera partes e é metonímico. A engenharia do pensamento científico consiste em sua habilidade de inventariar conhecimentos teóricos e práticos, meios técnicos, para ir além. Enquanto o bricoleur, esse artesão dos signos opera no concreto, junta os cacos/fatos para reinventar a estrutura simbólica e atualizar o mito através de uma variação singular; o engenheiro/cientista elabora com a estrutura que investiga um outrem possível, um conceito que é abstração independente e fechada, que se autonomiza e avança para além da estrutura precedente (Lévi-Strauss, 1989:34-37). No entanto, Lévi-Strauss aponta que este conceito enquanto significado, pode volver-se nova estrutura e abertura significativa na colisão entre diferentes sistemas simbólicos, relações possíveis.

Bricoleur e engenheiro como termos na investigação lévi-straussiana das estruturas do pensamento, não existem per si, mas apenas relacionalmente. Não são realidade objetiva, ontológica. São operações, pontos de vistas, pronomes que decorrem das relações; não sendo Entes, Ser, substância. E é nesse sentido que é possível observar no clash entre disjunções que engendram a dicotomia bricolage-engenharia a sua natureza comum frente a operações distintas. Enquanto o bricoleur opera com qualidades secundárias que retira da estrutura mítica, o cientista se põe “em marcha”, fabricando estruturas novas, teorias, hipóteses (Lévi-Strauss, 1989:35).

Enquanto o bricoleur é um alquimista dos signos que reinventa no concreto um todo a partir de associações afetivas/intuitivas – “pré-conscientes” em Lévi-Strauss e “pré-lógicas” em Lévy-Bruhl (2008) –, portanto, “mágicas”; já o engenheiro/cientista é

moderno, classificatório e purificador dos mundos de saberes (conhecimentos) que produz, questionando o universo e dividindo-o epistemologicamente e, por conseguinte, ontologicamente. Vale notar que esta imaginação conceitual que polariza um mundo mítico conjuntivo/disjuntivo de um mundo científico não pressupõe uma transitoriedade evolutiva. Criticando os evolucionistas que o antecederam, Lévi-Strauss (1989:41-42) supõe que ambas modalidades de pensamento, de natureza similar (cognição simbólica humana universal), coabitam e se entrecruzam através das razões sensíveis da arte.

Fernando Pessoa afirmou certa vez através de seu heterônimo Álvaro de Campos, que o binômio de Newton é tão belo como a Vênus de Milo. Arte como ciência, ciência como arte: o que Lévi-Strauss pensaria dessa afirmação?

A arte estaria no caminho do meio para Lévi-Strauss. Entre o pensamento mítico e o pensamento mágico, a arte tem algo dos arranjos da estrutura produzidos pelo bricoleur, transpostos sobre a estrutura do objeto pelo artista de modo reduzido, desdobrado (split representation), mas implicando uma abertura e flutuação que é potencialidade de reflexão e produção de conhecimento e conceitos, tal como o pensamento científico. As potencialidades estéticas virtuais que subjazem sua transposição/deslocamento desdobrado e reduzido para o objeto – uma experiência construtora e estética, fala Lévi-Strauss (1989:43) – seriam atualizadas quando um espectador a confrontasse e neste sentido, a atualizasse.

A obra de arte seria sempre aberta, como diria Umberto Eco (2005), embora com limites da interpretação no horizonte (Eco, 2004), através dos limites das variações matemáticas constitutivas da estrutura que se encarna no objeto, e da estrutura que atravessa e constitui/é constituída pelo sujeito que se relaciona. Neste sentido, as fronteiras entre “obra de arte” e “sujeito” (artista/espectador) que produz conhecimento ficam borradas. Quem é sujeito e objeto nesta relação, quem agencia quem? Lévi-Strauss antecede uma reflexão que é retomada na antropologia contemporânea por Alfred Gell (1998, 1999), com sua “pessoa distribuída” (e poderíamos dizer “autoria distribuída”, por conseguinte), mas presente também em outros autores contemporâneos como Marilyn Strathern (1992) e Bruno Latour (1994).

Na introdução da obra de Marcel Mauss, Lévi-Strauss reflete sobre a noção de mana presente para extrair o substrato de que termos como mana, a despeito de suas significações originais, operam na antropologia como mediadores de sistemas simbólicos

aparentemente intransponíveis; tem um “valor simbólico zero” (Mauss, 2003:39). Para Lévi-Strauss, este valor denota o caráter de flutuação presente em toda arte, condição da criação artística por excelência, afirma o autor. Congregando natureza e cultura, objetivo e subjetivo, a obra de arte media mundos e é exercício da função simbólica presente no artista (e no humano, sobretudo, como lugar de produção continuada simbólica – e artística).

O exercício do fazer-sentir-pensar artístico não é utilitarista e pragmático, afirma Lévi-Strauss (Mauss, 2003:32), que critica Malinowski e seu funcionalismo que deslocou a função simbólica do mental para o estomacal. Embora existam contingências implicadas na feitura do objeto artístico, tal como a ocasião, as vicissitudes da feitura/limites impostos pela natureza/estrutura do objeto, e finalidades do gesto e do feito do artista – há uma paixão pela intelecção, uma aventura de descoberta e fabricação poética de mundos possíveis na obra de arte e através/a partir dela, para além dela – o que Lévi-Strauss relaciona à ampliação da razão, o papel de toda antropologia, em sua introdução à obra de Marcel Mauss (2003:44).

### **Da Vontade de Saber da Obra de Arte**

Como o “milagre grego”, a razão analítica “domesticou” o pensamento selvagem, mas manteve sua natureza dialética, associativa e classificatória, sua paixão pela ordenação do mundo e suas coisas, nos fala Lévi-Strauss. Daí o elogio do autor à arte primitiva que seria mais decorativa e abstrata em seu jogo de escalas reduzindo/traduzindo um mundo sobrenatural/inconsciente/mítico intransponível para modelos totais e abertos porque múltiplos, desdobráveis. A arte representativa, tal qual a pintura que não é impressionista, mas alegórica, seria pobre, documental para Lévi-Strauss (1997a:122), devido ao seu caráter “discreto”, imóvel, dócil.

Há mais significantes que significado, afirma o autor. Lévi-Strauss lembra-nos ainda que o mundo significou totalmente “a um só golpe”, de um momento a outro; mas o conhecimento da significação do mundo veio a posteriori. Os significantes estavam em flutuação para sua posterior cognoscibilidade ritual, artística ou científica dos mesmos, alguma racionalidade que tornou circuito de contínua descontinuidade simbólica (significantes que se tornam significados e vice-versa), virtualidades/versões da estrutura simbólica.

O caráter aleatório e espontâneo na produção do artístico e nas criações que lhe subjazem, sempre motivou Lévi-Strauss (1997b), como podemos observar em “Olhar, Escutar, Ler” na carta que o autor escreve para o “pai” do surrealismo, André Breton, quando ambos estavam a bordo de um navio para Martinica. Para Lévi-Strauss, a verdadeira obra de arte seria aquela que fosse índice de um pensamento livre, autêntico porque original, catártico e espontâneo (1997b:110). O artístico estaria presente num quantum de experiências suscitadas pelo contato/contágio mágico com os significantes flutuantes, matéria artística, mitemas da estrutura simbólica.

A criação artística para Lévi-Strauss teria algo do fazer do bricoleur, seria irracional e espontânea, e próxima de sua objetificação na obra de arte, implicada pelas estruturas imperativas (contingências do objeto, do fazer e da finalidade) implicando uma “consciência irracional” (algo da “pré-consciência” freudiana) em decorrentes elaborações secundárias/conhecimento. A obra de arte seria fruto de uma reflexividade imperiosa e autômata, irreduzível e implicando uma seleção-castração simbólica irracional determinada pelos automatismos no fazer artístico e nos fazeres impostos pelo objeto, que traduz e suporta esta criação. Já o documento, seria produto de uma ação intencional, atividade mental também presente na obra de arte, mas sem sua abertura e “fúria” comunicativa. Portanto, toda obra de arte é documento para o autor, mas nem todo documento é obra e arte, afirma (1997b:111).

A obra de arte teria algo do que Bruno Latour (2002b:96-97) chama de “transpavor”, ou ainda seria um “fluxo incorporal que mobiliza uma nova ecologia dos virtuais”, nos termos de Guattari (1992:139-140). Tais idéias se aproximam de Lévi-Strauss, quando este reflete sobre o pensamento patológico e o pensamento normal na introdução à obra de Marcel Mauss (2003:18-22). O pensamento artístico seria um pensamento periférico, portanto, entre as castrações que implicam numa documentarização do mundo, sua inalienabilidade (pensamento científico), e um pensamento que é pura transformação e diferença, “louco” (pensamento patológico) porque para além da ordem do discurso, nos termos do Foucault (2004, 2007), perigoso e poderoso porque criativo nos termos de Mary Douglas (1976).

A potência do fazer-sentir-pensar artístico é sua condição de fronteira que congrega os perceptos e sínteses implicadas pelo pensamento mítico/razão dialética, desejante de sentidos, e as intelecções do pensamento científico/razão analítica que em sua “marcha” ao conhecimento. Entre as aspirações de eficácia simbólica implicadas na

magia, e a autonomia conceitual e criativa do pensamento científico, o artístico intersticial mobiliza uma contínua descontinuidade e abertura entre produção de conhecimento e eclosão de novos índices de significação para além da contemplação. Portanto, a arte em Lévi-Strauss não é representação social, elaboração secundária como em Durkheim, mas é signo agentivo, ação criadora, invenção da cultura, como em Roy Wagner (1981).

O artístico em Lévi-Strauss não é idealista e transcendental como na estética de Schiller, mas não é materialista e moralista como na estética de Adorno (Merquior, 1975:38-39). Só é possível acessar a singularidade do pensamento artístico em seu fazer deslocado e desdobrado, quando encarnado no objeto artístico que presentifica os índices dos possíveis da estrutura mítica, na relação que produz com o espectador através de uma dupla transferência: estrutura mítica recriada no objeto versus espectador-obra de arte/estrutura outra e vice-versa. Daí a liberdade, a catarse e a espontaneidade do artístico que tanto agradam a Lévi-Strauss são possíveis, como flutuações e aberturas, mobilizando o que nos termos de Latour (2002a) seria um “iconoclash”, produtor de agenciamentos e deslocamentos simbólicos produtores de novas bricolages e engenharias.

Curiosamente, Lévi-Strauss considera a fotografia uma arte menor, como nos mostra Sylvia Cauby Novaes (1999). A fotografia ao ser uma reprodução da realidade e não sua experienciação implicada nas táticas do artista indivíduo em suas artes do fazer, nos termos de Michel De Certeau (1994), estaria na ordem do documento. As limitações maquínico-químicas das capturas do aparato fotográfico seriam menores do que as produzidas pelo espírito atemporal da música experimentada pelo músico, ou ainda dos gestos do pintor em sua busca da experiência e re-potencialização do mundo exterior, o que Lévi-Strauss identifica no impressionismo e no cubismo. Assim sendo, a fotografia estaria próxima da prosa, enquanto a pintura e a música estariam próximas da poesia.

A “magia” decorrente do som/imagem acústica e do sentido, ou ainda da razão dialética e analítica integrados na matéria do objeto ou no espírito da música é a poesia criativa (que é anterior à prosa para o autor); “tradução” de um espírito humano universal, sensível e racional. Embora Lévi-Strauss fosse elogioso de Rousseau e sua filosofia iluminista-romântica sobre as paixões do humano, como nos mostra Vagner Gonçalves da Silva (1999), Lévi-Strauss (1989:274-275) expande o humano para as formigas e cupins ao questionar Sartre em “História e Dialética”, sugerindo que o objetivo último das ciências humanas não é constituir o homem, mas dissolvê-lo.

Não é a história que define o humano, afirma Lévi-Strauss (1997a: 139-140) em “Olhar, Escutar, Ler”, mas suas obras de arte, suas criações que nos permitiria obliterar alguns séculos da humanidade. A grande perda seria não poder ver o alvorecer das obras de arte, ele afirma. A beleza destas obras é apreendida da natureza que contém o humano de forma ecológica e trans-específica (condição humana, e não espécie humana), antecipando as indagações contemporâneas de Tim Ingold (1995), quando este último se questiona sobre as fronteiras da animalidade e da humanidade.

O papel da obra de arte seria então, para Lévi-Strauss, o de agenciar e comunicar sistemas simbólicos irreduzíveis, e poderíamos dizer ontológicos, se considerássemos esta faceta ecológica e trans-específica na obra do autor. Os feixes que atravessam a obra de arte – sua vinculação com o sobrenatural/inconsciente/mítico e sua vontade de saber e conhecer – se traduziriam numa obra decorativa e plástica em que forma e conteúdo se confundissem tal quais as elaborações Tinglit, Tsimshian, Haida e Caduvéu que o autor investiga comparativamente nos artigos dedicados à arte em sua “Antropologia Estrutural” (Lévi-Strauss, 2008f:283-287).

É curioso notar como a versão atualizada e expandida da estrutura nas bricolages-engenharias do objeto artístico são históricas porque sintagmáticas e situacionais (e não paradigmáticas e transcendentais), implicando a idéia de uma dialética intrínseca, um duplo/sombra que o autor chama de “não-história”. E é essa “não-história”, se a entendemos nos termos de Victor Turner (2008) como “anti-estrutura”, que marca a abertura ou “liminaridade” da obra de arte, entre estrutura e acontecimento, tal qual a “mito-práxis” de que nos falaria mais tarde Marshall Sahlins (1985).

### **O Artista, a Obra, o Espectador: Entre Contingências e Conjunturas no Ritmo da Arte**

Para ilustrar a imaginação conceitual em torno da abertura da obra de arte, Lévi-Strauss (2008f) se debruça sobre as máscaras maoris e a pintura facial caduvéu. Para o autor, as máscaras e a pintura facial apontariam passagens ao apresentarem rostos humanos assimétricos. Tal assimetria seria apenas aparente e teria mais que um caráter de adaptação decorativa, mas uma finalidade lógica que implicaria uma transmutação reduzida de uma totalidade precedente (entendida como potencialidade virtual), que apontaria para virtualidades se cortadas e reordenadas (:665-674).

A “rostidade” dos objetos é composta por vários perfis que são por sua vez “rostos outros”; um decorativismo impregnado de elementos míticos criado sob

experiências e expansão simbólica através de um desloca-desdobra (split representation), em que a dobra se aproxima do conceito em Deleuze (1991), que marca uma passagem subjetiva ou ontológica. A máscara enquanto objeto que é limitado e conduzido pelo rosto/materialidade é mais que bricolage, sendo também “myth-making” e poderíamos dizer um “ready-made”, se nos aproximássemos do conceito em Duchamp.

Influenciado pelo surrealismo, dentre outras vanguardas modernistas, Lévi-Strauss se dedicou a arte primitiva para pensar não uma história da arte implicada numa mitologia comparativa que resgatasse as difusões culturais; mas uma arte para além da história e da cultura que tivesse estruturas comuns do fazer-pensar “selvagem” humano. Problematizando as várias camadas de significação presentes dos deslocamentos e desdobramentos dos/nos objetos artísticos, Lévi-Strauss (2008c) aponta a mitologia como saída possível para a pesquisa arqueológica, ao relatar a presença mítica da serpente Lik e seu rabo repleto de peixes num vaso Nazca e noutro Pacasmayo, que ele identifica com a mãe dos peixes e dos bisões entre os Sioux e os Iroquois; apontando o que chama de “vasto estado de sincretismo” do americanismo indígena.

Este estado de fractalidade e virtualidade dos/nos objetos artísticos foi encontrado por Lévi-Strauss na poética impressionista que pesquisava “espaços-tempos” distintos impressos pela luz e percebidos pela ótica humana através de impressões pictóricas como a de Monet, que pintara a catedral de Rouen em vários momentos distintos do dia. Ou mesmo da poética cubista e sua fragmentação do corpo e do tempo em efeitos tridimensionais na face bidimensional da tela, como o rosto da mulher que chora nas “Demoiselles de Avignon” de Picasso, por exemplo.

O surrealismo possuía também a colagem que influenciara as noções de bricolagem do antropólogo, que elogiava Salvador Dali para André Breton na carta escrita à caminho da Martinica (Lévi-Strauss, 1997b:112); quando este último criticava o caráter alegórico do inconsciente nas obras do pintor espanhol. Em “Os Manifestos do Surrealismo”, Breton (2004) aponta Miró como o artista que mais se aproxima da poética surreal ao deixar de forma autômata que as fruições inconscientes se exprimissem no fazer artístico, tornado elogio e representação em Salvador Dali.

Assim como os surrealistas encontraram na arte um lócus de potência do espírito humano, ao questionarem as tradições pictóricas e literárias oitocentistas (ora historicistas/realistas, ora romântico-simbolistas/universalistas) e ainda propunham a

arte como panfleto político (Guernica de Picasso, por exemplo) ou reinvenção do humano via o irracional, fragmentário, caótico e inconsciente (Leiris, Bataille, Artaud, dentre outros), Lévi-Strauss também acreditava no “sobrenatural” artístico não como expressão romântica de um espírito idealista, mas como entusiasmo, transe e possessão, *illuso* que autenticava a ordem sobrenatural no mundo social através do artista/trickster performático (Lévi-Strauss, 2008b:241-242) que incorporava como ator em seu corpo – como um *embodiment* de Csordas (1990) – ou em sua obra, mundos em transição, estruturas em ebulição e expansão.

Lévi-Strauss (1997a:135) aponta a identificação de artistas entre os Tsimshian da Costa Noroeste do Canadá com a noção de loucura, uma *vesânia* tida como dom hereditário que implicava rituais de iniciação e reconhecimento da atribuição artística/“louca” que possuíam. O artista não é, portanto, um gênio melancólico e inspirado (portador do que há de mais “espiritual” na civilização), indivíduo excêntrico e desviante como na tradição ocidental, sobretudo no romantismo. Ao contrário, o artista é um “termo da estrutura” e está vinculado às associações míticas e parentais dentro da tribo. Os artistas entre os Tsimshian e seus vizinhos Tlingit, eram vistos como próximos da sobre-natureza, responsáveis por cerimônias religiosas e rituais que deveriam ter sua eficácia simbólica garantida; caso contrário ou os artistas eram punidos/se suicidavam, ou adaptavam as versões míticas e agregavam o “desvio” à estrutura, reinventando-a (:136-137).

A arte encarna e expande a estrutura mítica e mágica não apenas como uma divagação diletante e filosófica do autor, mas um fazer artístico/reflexivo do antropólogo no cotejo dos mitos dos índios norte-americanos e oceânicos etnografados por Franz Boas. Portanto, é factível falar de obras reduzidas que compõem totalidades desdobradas e deslocadas em que forma e conteúdo têm fronteiras difusas através de exemplos como cestos canibais com espíritos vingativos, ou uma estátua Tlingit que era vista como viva pelos membros desta tribo (:138). Esta conjunção “feliz” entre a estrutura do objeto e a estrutura mítica nas conjunturas/contingências do fazer artístico (sua finalidade e mediação do artista) era chamada de “ritmo da arte” pelo autor (:127).

Lévi-Strauss (2008f) nos fala ainda que as tatuagens maoris, pinturas faciais caduvéu, dentre outras marcações estéticas no corpo/objeto implicam mais do que a atualização/ritualização de valores míticos/mágicos. As diferenciações e assimetrias transpostas nas máscaras, tatuagens e pinturas corporais apontam a existência de uma

hierarquização, de papéis sociais, de prestígio e de restrições, ou seja, uma normatividade e classificação que é “encarnada” como índice no objeto artístico e é simultaneamente agência criativa, função simbólica (1997a:137).

Tais hierarquias, prestígios e normatividade expressas pela arte nas lógicas tribais não refletem um social a priori, que é simbolizado a posteriori. O status, prestígio, hierarquia, dentre outros “bens intangíveis” presentes nas marcações estéticas, fabricam simbolicamente o social, isto é, são significantes/sentido a priori, classificação/conhecimento a posteriori.

O objeto de arte que demarca, performatiza e reinventa posições sociais elaboradas a partir da estrutura mítica não é relíquia, patrimônio, inalienabilidade. Tampouco é reminiscência, representação de um *Zeitgeist*. Não há *Zeitgeist* em Lévi-Strauss porque não há “espírito da história”, como em Hegel ou em Marx, mas há virtualidades e descontinuidades, termos que só congregam possíveis serialidades e racionalidades não na estrutura/paradigma, mas na conjuntura/sintagma (Merquior, 1975:27-28). O objeto de arte ao manter a totalidade/virtualidade da estrutura sob deformações metafóricas (invenções decorrentes da experiência do artista na relação com os limites do objeto que se tornará obra de arte) é atualizado pelo espectador que vislumbra a totalidade de possíveis da estrutura nele encarnado, revelando sua abertura simbólica que transcende à estrutura original (linguagem constitutiva), não como perda, mas contínua transformação e alienabilidade (Lévi-Strauss, 1989).

### **Considerações Finais: Do Humano como Arte, da Estética Trans-Específica**

À guisa de conclusão, gostaria de fazer algumas considerações finais neste ensaio. Um deles é mencionar e reconhecer a influência da antropologia de Franz Boas para os constructos teóricos de Lévi-Strauss. Em todas as “Mitológicas”, assim como em outros livros em que mitos ameríndios são analisados, Lévi-Strauss tomou de empréstimo o material etnográfico produzido e levantado por Boas, como verificamos nos artigos cotejados neste ensaio.

Embora seja evocado como “historicista” e o pai do relativismo, crítico do difusionismo e do evolucionismo ao mostrar que as “culturas” e não a “Cultura” possuem desenvolvimentos singulares e desiguais, Boas também acreditava que se poderia alcançar um conhecimento dos aspectos psicológicos do humano, por exemplo, se conseguisse

inventariar ao máximo a diversidade cultural, “estágios de cultura” e não uma “gradação evolutiva”, afirma.

Boas se aproxima de Lévi-Strauss ao conceber que a antropologia deve observar os processos psicológicos para entender as semelhanças exteriores dos fenômenos étnicos; o que garantia o alcance dos “fatos psicológicos fundamentais” e a “origem dos valores éticos”. Tal como Lévi-Strauss, Boas (2004:298-299) afirma que deve-se olhar as motivações e não as externalidades que engendram tais diferenças culturais, o que se tornaria em Lévi-Strauss (1989) a reflexão que aproxima o pensamento científico ao pensamento mágico/mítico ou primitivo mostrando-nos sua natureza comum dialética, analítica, associativa e criativa, ainda que simétrica e inversa.

Em Lévi-Strauss a “expansão” simbólica decorrente das experiências sensíveis e analíticas no mundo, tem no fazer criativo e artístico um local privilegiado, uma razão sensível que é essência do humano e onde as obras de arte denotariam que algo realmente aconteceu, e não a história (1997a:139-140). As obras de arte marcariam as “flutuações” do humano, sua condição de ser simultaneamente bricoleur e engenheiro, uma “obra de arte” que transpõe as virtualidades de sua estrutura cognitiva, lingüística apreendidas nas relações que trava com o mundo, em modelos reduzidos nas obras de arte que produz/ritualiza.

Para Boas (2004:302-303), o que seria a abertura da estrutura, a transformação que engendra criação simbólica é um desautomatismo das operações mentais, desprazer decorrente de uma resistência mental às transformações adquiridas/produzidas na cultura. É visível neste caso a influência da psicanálise e suas conceitualizações do humano entre o “princípio de prazer” e o “princípio de realidade” presente em “O Mal-Estar na Civilização” (Freud, 1974). Para o antropólogo americano, este ganho de cultura é estético e inconsciente, apreensão das normas e formas convencionadas socialmente (Boas, 2004:304-305).

Tal “lei psicológica fundamental” se teria dado ao “acaso” em Boas (2004:305), e o simbolizar humano que engendrou decorrentes produções cognoscíveis se deu “a um só golpe” em Lévi-Strauss, que se aproxima das noções de prazer e desprazer nos ganhos civilizatórios de que nos fala Boas, ao se aproximar de Rousseau e falar de paixões humanas, entusiasmo e possessão na produção artística. Ambos concebem a simbolização entendida como produção de conhecimento analítico posterior às associações sintáticas e

significantes, surgimento do tropo cognitivo e simbólico humano, através das imagens do “bricoleur” e do “engenheiro” em Lévi-Strauss (e também de suas reflexões sobre o totemismo), e da noção do “homem médio” em Boas (2004:307).

Na entrevista que Lévi-Strauss (2005a) concede ao filósofo Didier Eribon, o autor retoma as formulações presentes noutros trabalhos precedentes e reafirma que a necessidade de fragmentação e classificação moderna e as integrações e relações totalizantes presentes na mente primitiva tem uma natureza comum que é uma mente criativa (2005c). Neste sentido, afirma o antropólogo francês, a arte seria a substituta inteligível do mundo sensível. Mas não se trata novamente de certo idealismo humanista do autor, que concebe a arte como a razão das sensações, uma razão feminina em Kant; mas como beleza trans-específica. A beleza das obras de arte, que tanto elogia o autor (Lévi-Strauss, 2005b), é como a beleza da natureza. Rembrandt e Tintoretto são tão belos quanto uma flor, um mineral ou mesmo um inseto, afirma.

## **Bibliografia**

BOAS, Franz. Capacidade Racial e Determinismo Cultural. In: STOCKING JR., George. A Formação da Antropologia Americana 1883-1991: Antologia. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. UFRJ, 2004. pp. 265-307.

BRETON, André. Manifestos do Surrealismo. Rio de Janeiro: Editora NAU, 2004.

CERTEAU, Michel de. A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CSORDAS, Thomas. Embodiment as a Paradigm for Anthropology. In: Ethos. No. 18. Vol. 1. 1990. pp. 5-47.

DELEUZE, Gilles. A Dobra: Leibniz e o Barroco. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOUGLAS, Mary. Poderes e Perigos. In: Pureza e perigo. São Paulo: Perspectiva, 1976. pp. 117-140.

ECO, Umberto. Obra Aberta: Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. Os Limites da Interpretação. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Civilização. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

- FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- \_\_. *Os Corpos Dóceis*. In: *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Vozes, 2007. pp. 117-142.
- GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GELL, Alfred. *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*. In: *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. London/New Jersey: The Athlone Press, 1999.
- GUATTARI, Félix. *O Novo Paradigma Estético*. In: *Caosmose: Um Novo Paradigma Estético*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2006. pp. 125-148.
- INGOLD, Tim. *Humanidade e Animalidade*. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Nº. 28. 1995. pp. 39-53.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos Modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- \_\_. *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art*. Germany: MIT Press & ZKM Karlsruhe, 2002a.
- \_\_. *Reflexão sobre o Culto Moderno dos Deuses Fe(i)tiches*. Bauru, SP: EDUSC., 2002b.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Ciência do Concreto*. In: *O Pensamento Selvagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1989. pp. 15-49.
- \_\_. *História e Dialética*. In: *O Pensamento Selvagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1989. pp. 273-298.
- \_\_. *Olhares sobre os Objetos*. In: *Olhar, Escutar, Ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a. pp. 119-140.
- \_\_. *Os Sons e as Cores*. In: *Olhar, Escutar, Ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997b. pp. 97-117.
- \_\_. *A Eficácia Simbólica*. In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008a. pp. 201-220.
- \_\_. *A Estrutura dos Mitos*. In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008b. pp. 221-248.
- \_\_. *A Serpente do Corpo cheio de Peixes*. In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008c. pp. 293-296.
- \_\_. *Estrutura e Dialética*. In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008d. pp. 249-257.
- \_\_. *História e Etnologia*. In: *Antropologia Estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008e. pp. 13-40.
- \_\_. *O Desdobramento da Representação nas Artes da Ásia e da América*. In: *Antropologia*

Estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2008f. pp. 261-291.

\_\_. O Feiticeiro e sua Magia. In: Antropologia Estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2008g. pp. 181-200.

\_\_. Introdução à Obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003. pp. 11-46.

\_\_; ERIBON, Didier. Na Lixeira da História. In: De Perto e de Longe. São Paulo: Cosac Naify, 2005a. pp. 171-179.

\_\_; ERIBON, Didier. O Conteúdo da Pintura. In: De Perto e de Longe. São Paulo: Cosac Naify, 2005b. pp. 239-246.

\_\_; ERIBON, Didier. Qualidades Sensíveis. In: De Perto e de Longe. São Paulo: Cosac Naify, 2005c. pp. 157-165.

LÉVY-BRUHL, Lucien. A Mentalidade Primitiva. São Paulo: Paulus, 2008.

MERQUIOR, José Guilherme. A Estética de Lévi-Strauss. Rio de Janeiro/Brasília: Tempo Brasileiro/Ed. UnB, 1975.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Lévi-Strauss: Razão e Sensibilidade. In: Revista de Antropologia. Vol. 42. Nos. 1-2. 1999. Versão Digital:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77011999000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011999000100005)

SAHLINS, Marshall. Islands of History. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SILVA, Vagner Gonçalves da. O Sentir das Estruturas e as Estruturas do Sentir: A Poesia que Lévi-Strauss trouxe. In: Revista de Antropologia. Vol. 42. Nos. 1-2. 1999. Versão Digital:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77011999000100006&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011999000100006&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)

STRATHERN, Marilyn. Parts and Wholes: Refiguring Relationships in a Post-Plural World. In: KUPER, Adam (org.). Conceptualizing Society. Londres: Routledge, 1992. pp. 75-104.

TURNER, Victor. Dramas Sociais e Metáforas Rituais. In: Dramas, Campos e Metáforas. Niterói: Ed. UFF, 2008. pp. 19-54.

WAGNER, Roy. The Invention of Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1981.