

Lévi-Strauss: individualismo, representacionismo e academicismo: individualização e diferenciação social na arte moderna.

Amanda Cozzi Lopes Pontes (doutora-PPCIS/UERJ)

Resumo

O Objetivo deste artigo é apresentar uma breve reflexão sobre o impasse no qual, de acordo com Lévi-Strauss, se encontra a arte moderna e sobre como o processo de individualização e diferenciação social contribuíram para esse corrente status de perda de significação. Para tanto, passaremos por suas ideias sobre arte “primitiva” e arte moderna e sobre o que ele chama de astrês diferenças que separam a condição daquela arte da arte moderna.

Palavras- chave

Lévi-Strauss, antropologia da arte, arte primitiva, arte moderna, linguagem, estética

Abstract

This article aims at a brief reflection on the impasse which, according to Lévi-Strauss, modern art finds itself in, and how society's process of individualization and social stratification have contributed to its current status of a loss of meaning and signification. In order to achieve such goal, we'll briefly go through his ideas on “primitive” and modern art and on what he considers the three differences which separate the latter from the former.

Key Words

Levi-Strauss, art, primitive art, modern art, language, aesthetics, anthropology of art

Introdução

Lévi-Strauss acredita que a arte das sociedades complexas chegou a um impasse, resultante principalmente da perda de significação e do auto-enclausuramento em um universo restrito e auto referenciado. Ele acredita ser isso resultante do processo de individualização e diferenciação social característico dessas sociedades. Para tanto, ele as analise sob a luz de uma comparação com as artes das sociedades ditas primitivas e das três diferenciações ou distinções destas em relação a arte moderna: individualismo, academicismo e representacionismo.

1. Lévi-Strauss: a “arte primitiva” e a arte moderna.

A Lévi-Strauss parece que, nas artes que chamamos primitivas, sempre há – em razão da tecnologia bem rudimentar dos grupos em questão – uma disparidade entre os meios técnicos dos quais o artista dispõe e a resistência dos materiais que tem para vencer, que o impede de fazer com que a obra de arte seja um simples fac-similado. Não podendo ou não querendo reproduzir integralmente seu modelo, o artista é então obrigado a significá-lo, e em razão disso, a arte, ao invés de ser representativa, aparece, conseqüentemente, como um sistema de signos. É significativa.

A partir daí Lévi-Strauss conclui que dois fenômenos marcantes em relação ao status da arte moderna – de uma parte, a individualização da produção artística e, de outra, a perda ou o enfraquecimento da função significativa da obra, não são fenômenos independentes sem qualquer relação entre si; pelo contrário, são funcional e estruturalmente ligados, e a razão para tal, segundo ele, é bastante simples: para que haja linguagem, é necessário que haja grupo, pois é, a linguagem, fenômeno de grupo; mais que isso, é constitutiva do grupo, e só existe pelo grupo, pois a linguagem não se modifica, não se perturba à vontade. Não chegaríamos a nos compreender, ele ressalta, se formássemos, em nossa sociedade, uma quantidade de pequenas capelas, cada uma das quais com sua linguagem particular, ou se nos permitíssemos introduzir em nossa linguagem perturbações ou revoluções constantes, como as que, segundo ele, assistimos no domínio artístico, de alguns anos para cá.

Quem fala “linguagem”, diz Lévi-Strauss, fala “sociedade”; fala portanto de um grande fenômeno, conjunto interessante de uma coletividade, e sobretudo, de um fenômeno de uma relativa, mas mesmo assim muito grande, estabilidade. Assim, as duas questões acima apontadas, a individualização da produção artística e o enfraquecimento da função significativa da obra, são, conseqüentemente, duas faces de uma mesma realidade. É justamente à medida que um elemento de individualização se introduz na produção artística que, necessária e automaticamente, a função semântica da obra tende a desaparecer, e ela desaparece em proveito de uma aproximação cada vez maior do modelo que ela agora busca imitar, e não mais significar.

Quando confrontado por Charbonnier (1989) em suas “*Entrevistas*” com as razões primárias dessa ruptura, e se a origem desta se encontraria localizada no próprio grupo ou em uma mudança da função da arte, Lévi-Strauss responde que estas razões podem ser encontradas em uma evolução geral da civilização. A arte, segundo ele, perdeu contato com sua função

significativa na estatuária grega, e tornou a perdê-la na pintura italiana na Renascença. Parece-lhe que a escrita desempenhou um papel muito profundo na evolução da arte em direção a uma forma figurativa, pois a escrita ensinou aos homens que era possível, através de signos, não somente significar o mundo exterior, mas mais que isso, era possível apreendê-lo, possuí-lo, tomar posse dele.

Seguindo este raciocínio, não parece, portanto, ter sido por acaso que a transformação da produção artística tenha acontecido em sociedades que conheciam a escrita e dela faziam uso, e, especialmente, em duas sociedades com escrita, a Grécia Ateniense e a Itália Florentina, onde as distinções de classe, de estamento e de fortuna tinham especial relevância. Em suma, nos dois casos, trata-se de sociedades onde a arte se torna, por um lado, assunto ou propriedade de uma minoria que nela procura um instrumento ou uma forma de deleite íntimo, muito mais do que ocorreu nas sociedades chamadas primitivas, e que acontece sempre em algumas delas, isto é, um sistema de comunicação, funcionando na escala da totalidade do grupo.

A entrevista entre os dois segue aprofundando a questão da escrita. Lévi-Strauss ressalta que quando nos perguntamos à qual fenômeno social de larga escala a escrita se encontra ligada, sempre e em todos os lugares nos quais ela surgiu, é possível concordar que a única realidade concomitante foi o aparecimento de fissuras, quebras, rasgos, correspondendo a regimes de castas ou classes, pois a escrita surgiu, para o autor, primordialmente, como um meio de submissão de homens a outros homens, e uma forma dos homens apropriarem-se de coisas.

“Em todo caso, esta é a evolução típica à qual assistimos, desde o Egito até a China, no momento em que a escrita faz sua estréia: ela parece favorecer a dominação dos homens, antes de iluminá-los. Essa exploração que possibilitava reunir milhares de trabalhadores para submetê-los a tarefas extenuantes, explica melhor o aparecimento da escrita do que a relação direta conjecturada ainda há pouco [entre escrita e progresso do conhecimento]. Se minha hipótese estiver correta, há que se admitir que a função primária da comunicação escrita foi facilitar a servidão. O emprego da escrita com fins desinteressados, visando extrair-lhe satisfações intelectuais e estéticas, é um resultado secundário, se é que não se resume, no mais das vezes, a um meio para reforçar, justificar ou dissimular o outro”
(LÉVI-STRAUSS, 2007,p.283)

Lévi-Strauss cautelosamente ressalta que a diferença entre as artes das sociedades ditas primitivas e “complexas” não se encontra somente na divisão de classes e na dominação, mas também nas atitudes do autor ou do público. Ele aponta que na estatuária grega ou na pintura italiana da Renascença, existe, em relação ao modelo, não apenas esse esforço de significação, essa atitude puramente intelectual, que é, segundo ele, tão surpreendente na arte dos povos

chamados primitivos, mas quase uma espécie de concupiscência de inspiração mágica, pois repousa na ilusão que o artista tem em crer que se pode não apenas comunicar-se com o seu ser, mas para além disso, pode também apropriar-se dele através da efígie. É o que Lévi-Strauss chama de “possessividade em relação ao objeto”, o meio de se apoderar de uma riqueza ou de uma beleza exterior. É nessa exigência ávida, essa ambição de capturar o objeto em benefício do proprietário ou mesmo do espectador que lhe parece residir uma das originalidades da arte da civilização ocidental.

Acompanhando seu pensamento, nos parece bastante evidente que as palavras “coletivo” e “individual” aparecem com bastante frequência, nos levando a nos perguntar qual a relação vista por Lévi-Strauss entre estes dois termos. Será que ele os entende como antagônicos ou complementares? O que estes dois termos exprimem no referente contexto sociológico? A distinção por ele tantas vezes ressaltada entre individual e coletivo – tratando-se aqui, nunca é demasiado lembrar, das condições de elaboração e produção da obra de arte – é válida *per se*, indiferentemente, com o mesmo peso, nas sociedades primitivas e na nossa? A estas questões, Lévi-Strauss responde que a distinção entre individual e coletivo que nos parece tão evidente tem pouco peso nas condições de produção estética das sociedades primitivas. Não que nela não se encontrem artistas célebres, cujos traços são reconhecidos, tendo a preferência do público e criando obras mais caras – tudo isso é possível de ser encontrado em tais sociedades. Adverte que o estilo é frequentemente individualizado (e reconhecido como tal) nas culturas primitivas; contudo, ele ressalta, isto não se acompanha de um processo de dissolução dos laços pessoais e comunitários, nem da extinção do contato estreito entre o artista e os outros membros da sociedade.

Além disso, nesses casos, frequentemente o artista busca satisfazer necessidades individuais. Exemplifica, respondendo a Charbonnier, com as sociedades primitivas da Índia encontradas nos Estados de Bastar e Orissa que são formadas por povos mongóis mais ou menos mestiços. Em algumas destas sociedades um grande desenvolvimento da pintura é conhecido sob a forma de pintura moral, cuja função é essencialmente mágica e religiosa, servindo para curar doenças e prever o futuro, ou, mais precisamente, quando um indivíduo se encontra em uma situação de crise, qualquer que seja esta, física ou moral, e deseja sair dela, pede ajuda a um feiticeiro, que é também um pintor, para que este venha a decorar a parede de sua moradia com grandes motivos, que não necessária ou frequentemente tem um caráter diretamente representativo. Este feiticeiro é, portanto, uma pessoa de talento reconhecido, mas não somente como curandeiro e adivinho, mas também como pintor.

Ao mesmo tempo que o feiticeiro-pintor possui esse duplo reconhecimento, a obra que ele vai produzir não será produto de seu inconsciente individual mais profundo, mas será fiel a cânones

extremamente estritos; para o amador estrangeiro que olhar essas pinturas de fora, elas talvez pareçam ter sido todas produzidas pelo mesmo homem, não havendo diferenças entre elas, sejam cinquenta anos mais velhas ou mais novas. Tem-se aqui, portanto, misturadas de modo quase inextrincável, de um lado, as condições mais individuais da produção artística e, de outro, as mais sociológicas e coletivas; os dois aspectos se encontrando indissociavelmente ligados, como se, remetendo-se de modo voluntário e sistemático à atividade inconsciente do espírito para engendrar a obra de arte, se atingisse de fato um estado onde a distinção entre o individual e o coletivo eventualmente se extinguiria. Conseqüentemente, é por isso que se torna evidente, para Lévi-Strauss, que o feiticeiro-artista de talento individualizado não produz, portanto, uma obra “saída de seu inconsciente individual”.

A partir desse ponto, talvez coubesse indagar se o valor e o alcance desta tão falada distinção não deveriam ser limitados ao caso de uma arte que Charbonnier (1989) disse se situar a “*um certo ponto da atividade voluntária e consciente, em um nível mais superficial do espírito*”, enquanto que as sociedades primitivas reconheceriam com mais objetividade o papel da atividade inconsciente na criação estética e manipulam com surpreendente sabedoria e naturalidade essa via um tanto obscura do espírito. A estas questões, Lévi-Strauss responde que esta distinção é verdadeiramente pertinente em nossas sociedades, deixando de o ser em sociedades distintas, chegando assim finalmente a uma primeira verdadeira diferença: o caráter pertinente – ou não – entre produção individual e coletiva.

Individualismo, representacionismo e academicismo seriam as três características fundamentais que teriam separado a arte das sociedades modernas das artes das sociedades ditas “primitivas”. Considerando que as duas últimas características são em algum grau consequências da primeira, que corresponde a um fenômeno infra-estrutural, ao processo de individualização do público, e não somente do artista, à produção das hierarquias e dilatações de rarefeitos laços sociais que caracterizam o mundo moderno. Neste sentido, Lévi-Strauss identificou tendências revolucionárias em alguns movimentos artísticos que tentariam romper com algumas dessas características da arte das sociedades moderna; como veremos a seguir, em especial o impressionismo e o cubismo. Se a arte perdeu sua função significativa, se seus vínculos com a vida coletiva se enfraqueceram ou foram rompidos, é porque a arte está inserida num processo de individualização que a transcende, que constitui o próprio mundo moderno.

2. O impressionismo e o cubismo

De acordo com Lévi-Strauss, desde o Renascimento a arte Ocidental passou por um processo de individualização da produção artística, tanto no que diz respeito ao artista, quanto ao público. Este processo seria um dos fatores de diferenciação da arte moderna Ocidental em relação às

artes “primitivas”. Outras duas características distintivas seriam o academicismo, ou seja, a exigência de se pintar como os “grandes mestres” e o figurativismo, que resulta da tendência a representar o objeto, ao invés de significá-lo. Estas tendências podem ser pensadas como cortes entre a arte Ocidental pós-Renascimento e a arte das sociedades ditas primitivas. Haveria, no entanto, dois momentos na história da arte em que, de alguma maneira, essas fissuras foram transpostas: o Impressionismo e o Cubismo, cada um à sua maneira. A seguir, recuperaremos a análise que, em uma entrevista concedida a Georges Charbonnier, Lévi-Strauss fez de cada um dos dois movimentos, bem como de suas respectivas conquistas – ou limitações.

2.1 O impressionismo

Lévi-Strauss considera o Impressionismo a primeira revolução artística moderna, ressaltando que julga de fora e sob um ponto de vista sociológico, tratando as revoluções pictóricas como transformações que não afetam apenas as obras de arte, mas geram repercussões na sociedade como um todo. Refere-se ao Impressionismo como uma “revolução”, pois todos os alicerces em que a arte Ocidental estava assentada até então foram amplamente abalados.

A Revolução Industrial ajudou a destruir as tradições do artesanato; o trabalho manual foi cedendo lugar à produção mecânica; a oficina, perdendo espaço para a fábrica em escala massificada. A quantidade de construções realizada neste período foi provavelmente maior que em qualquer dos períodos anteriores. O campo foi transformado em “área construída”, o que levou à relação particular do Impressionismo com a natureza – um dos elementos centrais da análise feita por Lévi-Strauss desse movimento. Devido aos fatores iniciais de motivação, razões de ruptura e de inovação e também às conseqüências e conquistas do Impressionismo, podemos entender que, se por um lado Lévi-Strauss considera o Impressionismo a primeira revolução moderna, por outro lado a considera restrita, uma vez que se limita estritamente à terceira das diferenças entre a arte moderna e as artes das sociedades ditas primitivas: o academicismo.

No fundo, o Impressionismo tenta escapar à visão do objeto através da escola, propondo que ele seja representado de forma diferente dos grandes mestres do passado: trata-se, agora, de buscar o objeto verdadeiro, o objeto “cru”. Porém, argumenta Lévi-Strauss, o “objeto cru” dos impressionistas não deixa de ser representado, figurado e apropriado. Além disso, o autor considera demasiada pretensão querer ver o objeto como o físico o vê – justamente por isso, o Impressionismo seria uma revolução reacionária. É, sim, uma revolução, dado que se derrubam certas convenções que vigoravam anteriormente; contudo, segundo Lévi-Strauss ela não vai ao âmago do problema, que está no caráter semântico da obra de arte. O aspecto “possessivo

representativo” persiste integralmente no Impressionismo, e assim, a sua revolução é de superfície, apesar de sua inegável importância.

Do ponto de vista formal, a revolução impressionista acabou limitada, segundo Lévi-Strauss, à busca do objeto puro e nu, não mais construído através dos ensinamentos dos grandes mestres. Porém, o movimento jamais se deu conta de que o problema central consistia em questionar se o objeto é significado ou reconstituído pelo artista – até porque jamais se reconstituiu de fato um objeto. Se os modernistas de um modo geral buscaram romper com algumas características consideradas fundadoras da arte Ocidental, tentando escapar do mimetismo realista, por outro lado, “foi então que a capacidade semântica se enfraqueceu, substituída por ‘linguagens’ que evidenciam um fracionamento da cultura: ela deixa de incluir a participação de todos, dividindo-se em minoritários grupos fechados” (PASSETI, 2008, p. 239). A arte canônica, aquela que seguia o modelo dos grandes mestres e os padrões estabelecidos desde o Renascimento, realizava-se dentro de convenções que garantiam sua inteligibilidade. O Impressionismo iria romper com essa garantia de inteligibilidade, inaugurando os movimentos modernistas, que rompem com as expectativas, buscam instaurar novas formas de ver o mundo. Consequentemente, o público da arte impressionista fica reduzido e especializado, composto pelas raras pessoas capazes de compreender e apreciar as novas “linguagens”.

2.2 O Cubismo

Outro momento revolucionário na história da arte Ocidental, segundo Lévi-Strauss, é o Cubismo, que o autor também considera como uma tentativa de ruptura com os três fatores por ele elencados como fundamentais na situação atual da arte: o academicismo, o representacionismo e a individualização da produção. Se o Impressionismo fez uma tentativa de ruptura em relação a um destes aspectos, o Cubismo se posicionou em relação a outro.

Num pequeno artigo escrito por ocasião de uma exposição em homenagem a Picasso, Lévi-Strauss afirma que este pintor é um gênio, diante do qual devemos nos inclinar. Contudo, o autor revela uma postura distanciada do mero elogio, problematizando o próprio Cubismo, e recolocando a questão da relação entre a arte e o conhecimento.

O problema diante de Picasso – e do Cubismo, e de toda pintura para além do Cubismo -, é saber até que ponto a própria obra realiza uma análise estrutural da realidade. Em outras palavras, será que ela é para nós um meio de saber? É uma obra que traz menos uma mensagem original do que se entrega a uma espécie de trituração do código da pintura (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 283).

A dimensão revolucionária do Cubismo aparece como trituração e revolta contra a tradição pictórica. Em outras palavras, Lévi-Strauss ressalta o aspecto negador do Cubismo, o

modo como tentou dissolver o código tradicional, constituindo-se numa espécie de reflexão artística sobre a arte. O Cubismo, segundo o autor, não se apresenta como um meio de saber sobre o mundo, mas como um discurso pictórico sobre a própria pintura. Somando a argumentação desse pequeno texto às declarações feitas durante as entrevistas de Lévi-Strauss com Charbonnier, pode-se concluir que, apesar de o Cubismo representar uma tentativa de ruptura com algumas das características que distinguem a arte Ocidental desde o Renascimento, e de funcionar como um discurso sobre a arte, ele não se converte em uma *linguagem* – contrastando, nesse ponto, com a arte “primitiva”. Pois a pintura cubista não é um fenômeno de grupo no mesmo sentido que aquela, não se torna um elemento de comunicação da coletividade, imersa em significados que são comuns a todos. Para Lévi-Strauss, o Cubismo buscava atingir o nível da significação, porém apenas no âmbito restrito do universo da arte. Ao fazê-lo, o Cubismo se constituiu mais como um discurso sobre a arte do que sobre o mundo, mantendo a auto-referencialidade da arte, que a distancia do coletivo e dos significados partilhados por todo o grupo.

Este ponto fica claro numa passagem em que Lévi-Strauss conta que, quando adolescente, ao se dirigir à exposição de uma grande natureza-morta pintada por Picasso, esperava que o quadro lhe revelasse uma espécie de verdade metafísica. Isto seria possível justamente porque o Cubismo havia tentado “*reencontrar uma imagem mais verdadeira do mundo por detrás do mundo*” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 284), ou seja, ir além da representação, realizando uma significação do objeto. No entanto, como Lévi-Strauss afirma também que o Cubismo foi principalmente um discurso sobre a arte e não sobre o mundo, torna-se claro que, do ponto de vista do autor, a tentativa cubista falhou.

As razões deste fracasso em encontrar uma imagem “verdadeira” do mundo relacionam-se a estruturas profundas, e retornando a Picasso, Lévi-Strauss afirma que a obra do pintor é um testemunho do “*caráter profundamente retórico da arte contemporânea*” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 285), que tenta criar obras de arte aplicando leis, seguindo uma receita, “*enquanto o verdadeiro problema da criação artística reside, parece-me, na impossibilidade de pensar seu resultado de antemão*” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 285).

A afirmação de que a obra de Picasso e a arte contemporânea de um modo geral são retóricas se coaduna ao diagnóstico de que ambas estariam marcadas por certo artificialismo. A obra de Picasso, segundo Lévi-Strauss, é um testemunho do tempo, porque revela algo característico da relação das pessoas do mundo moderno com a natureza. Lévi-Strauss afirma que “*o problema do Cubismo é que sua natureza é uma natureza de segundo grau, uma natureza tal como ressalta de interpretações ou manipulações anteriores*” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 285). A natureza tal como aparece no Cubismo é testemunho de uma condição dos tempos modernos, nos quais não apenas a relação direta com a natureza é substituída por um

número cada vez maior de técnicas e aparelhos que funcionam como intermediários, mas onde se busca a satisfação em “*reproduções ao invés de realidades*” (LÉVI-STRAUSS, 1976: 286). No lugar da busca da “imediatividade” com a natureza, opta-se pela reprodução, pelo artifício, pela interpretação de segundo ou terceiro grau da natureza pela arte. Picasso

[...] traduziu muito bem o espírito profundo de sua época, e se eu tivesse alguma restrição a fazer, seria que ele o traduziu demasiadamente bem, e que sua obra se constitui num testemunho, entre outros, desta espécie de aprisionamento que o homem se inflige cada vez mais no seio de sua própria humanidade; enfim, que Picasso tenha contribuído para estreitar essa espécie de mundo fechado, onde o homem a sós com suas obras, imagina bastar-se a si mesmo. Uma espécie de prisão ideal e mais para sombria” (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 287).

Em síntese, o Cubismo procurou ir além da representação, encontrar uma imagem mais verdadeira do mundo – e aqui reside sua dimensão propriamente revolucionária, que se relaciona diretamente com a tentativa de atingir a significação. Por outro lado, o Cubismo aparece, na visão de Lévi-Strauss, como expressão do espírito de uma época, cujas características fazem com que esse efeito revolucionário nem sempre se faça presente.

3. O impasse estrutural da arte moderna e as três diferenças

Lévi-Strauss afirma a Charbonnier que os erros cometidos pelos dois movimentos mencionados acima – impressionismo e cubismo – vem repetindo-se constantemente ao longo do curso da arte ocidental. O expressionismo abstrato, a tendência pictórica dominante entre a segunda guerra e os anos 60, trilhou o mesmo caminho subjetivo que o impressionismo, apenas substituindo os tremores da sensação visual pelos arrepios da emoção pessoal. Em seguida, vieram a pop art e o hiper realismo, modas na pintura durante o início do estruturalismo. E o que fizeram? Trocaram os objetos “poéticos” mortos das telas cubistas pelo lixo da indústria cultural (palavras do próprio Lévi-Strauss, que não sei se devem ser entendidas de maneira pejorativa, uma vez que era declarado o objetivo da pop art em transformar, reaproveitar e traduzir esse dito “lixo” em produto de valor, além de seu compromisso com a não estratificação da cultura), sem trazer benefício algum (pelo menos assim acredita Lévi-Strauss) em termos de riqueza de significado e vigor de estrutura. Portanto, cada solução enganosa culminou na sua própria caricatura ultrapassada. Há um século, a pintura tem se enfraquecido mais e mais, pois, a cada dia que passa, vem perdendo seu próprio objeto.

Se seguirmos esta linha de raciocínio e admitirmos a hipótese das três diferenças levantadas por Lévi-Strauss, concordaremos com ele que o impressionismo conseguiu ultrapassar a última, a mais superficial, o academicismo – a prisão da arte em sua própria forma e nos modelos estabelecidos pelos grandes mestres; que o cubismo, por sua vez, ultrapassou a segunda, intermediária, o representacionismo - a possessividade sobre o objeto, o excesso de

figurativismo e as conseqüentes ausência ou perda de significado; mas que há uma terceira, a mais profunda, que subsiste, e é justamente aquela que põe em evidência, mais que as formas estéticas, o lugar reservado à arte na sociedade. Em relação a esta terceira diferença, a individualização da produção artística, Lévi-Strauss aponta que tudo se passa como se o cubismo, incapaz de ultrapassar essa oposição, ou pelo menos essa antinomia entre o artista e o espectador e de maneira mais profunda, entre o artista e o comprador, uma vez que este é agente operador, não conseguisse ter feito nada além de, no fundo, apenas ter trocado um academicismo por outro academicismo. Afirma:

“Tudo se passa como se o cubismo, incapaz de ultrapassar essa oposição, ou esta antinomia entre o artista e o espectador (e sobretudo entre o artista e o comprador, pois este é evidentemente o espectador “operatório” no negocio), não conseguisse trocar nada além de um academicismo contra outro academicismo. O academicismo da pintura pré-impressionista era, para empregar a linguagem dos linguistas, um “academicismo do significado: o academicismo do significado desaparece, mas em proveito de um novo, a que chamaria de academicismo do significante. O academicismo da linguagem substitui o do tema, pois as condições da produção artística continuando individuais, não há nenhuma possibilidade que uma linguagem verdadeira se instaure, sendo a linguagem coisa de grupo e estável” (LEVI-STRAUSS&CHARBONNIER, 1989, p.68-9)

O primeiro academicismo, o academicismo pré-impressionista, era, para empregar, seguindo o autor, a linguagem dos linguistas, um “academicismo do significado” (1989). Este academicismo do significado desaparece, mas para dar lugar a um novo, chamado por ele de “academicismo do significante”. É o academicismo da linguagem, pois, em Picasso ou Stravinsky, no qual observa-se um consumo classificado pelo autor de “bulímico” (LÉVI-STRAUSS&CHARBONNIER, 1989) de todos os sistemas de signos que estiveram ou estão em uso na humanidade desde que esta possui uma expressão artística e em qualquer lugar onde possa ser encontrada. O chamado academicismo da linguagem substitui o do tema, uma vez que as condições da produção artística continuam individuais, não havendo nenhuma possibilidade que se instale uma verdadeira linguagem, uma vez que uma verdadeira linguagem é algo que tem como condições de existência um grupo e estabilidade.

O autor compara esta situação com aquela das sociedades “primitivas”, nas quais o artista, segundo ele, também conhece o que é feito fora dela mesma. Não é o caso que conheçam o que foi feito dois mil anos antes, nem o que é feito a duzentos quilômetros de sua localidade, mas conhecem a arte das populações vizinhas, que pode ser tão diferente da sua própria como é a arte egípcia da arte gótica ou barroca. Porém, mesmo conhecendo o que é feito “fora” e ao seu

redor, sua atitude não é de incorporação; “*é, ao contrário, de repúdio, um cuidado de defender sua própria “língua”, pela boa razão que, se estas artes incorporassem muito liberal e facilmente os elementos exteriores, a função semântica da arte, seu papel mesmo no interior da sociedade, iria desmoronar-se.*” (LÉVI-STRAUSS&CHARBONNIER, 1989, p.70).

No caso dos artistas ocidentais contemporâneos, o autor afirma não existir aí uma necessária assimilação de linguagens estrangeiras, mas sim, acima disto, uma espécie de jogo gratuito com as linguagens. Lembrando que este é ainda um fenômeno localizado, e que habitualmente caracteriza poucos homens, mas justamente os maiores em cada arte – de novo cita Picasso como exemplo, e assume que não vê esses como dois impasses diferentes e independentes, um primeiro onde se encontra acuada a pintura contemporânea, e um outro que leva Picasso a manipular signos de modos diferentes, uns após os outros; pois os signos só tem, de um sistema de signos, a função formal: de fato, e sociologicamente falando, não servem, segundo ele, à comunicação no seio de um grupo. Da mesma forma, as tentativas dos artistas abstratos não multiplicam os sistemas de signos, mas cada um tenta analisar seu próprio sistema, dissolvendo-o, esgotando-o totalmente, esvaziando-o de sua função significativa, retirando-lhe até mesmo a possibilidade de significar.

Portanto, foi porque o impressionismo pôde ultrapassar a primeira dificuldade que se apresentava à arte moderna, o academicismo, que o cubismo pôde vencer a segunda, o representacionismo, afinal, para Lévi-Strauss, o cubismo já estava contido no impressionismo, como já se encontrava contido no cubismo a arte abstrata. Por isso, não seria natural presumir, então, seguindo esta “árvore genealógica” de movimentos e rupturas, que a arte abstrata iria justamente ultrapassar a terceira e maior dificuldade? Pois é justamente a arte abstrata que se encontra no maior impasse.

“E agora objetaria haver uma distinção a ser introduzida, e mesmo uma hierarquia nessas três oposições que tracei anteriormente. As duas últimas, que puderam ser ultrapassadas, dependem do que os marxistas chamariam de ordem das superestruturas, enquanto que a primeira, isto é, a função coletiva da obra de arte, depende das infra-estruturas. Não basta uma evolução puramente formal, não basta o dinamismo próprio a criação estética para ultrapassá-la. No momento em que nos chocamos com a realidade sociológica e se revela impotente para transformá-la. E nessa direção que tenho o sentimento de um impasse” (LÉVI-STRAUSS&CHARBONNIER 1989, p.71-2).

Uma segunda diferença seria a oposição entre uma arte que visasse essencialmente à significação e uma arte que, tendo por fim o que foi chamado pelo autor de “possessividade”, acabou por tomar durante muito tempo um caráter cada vez mais representativo, e exatamente por isso, e na direção contrária e em igual proporção igual e inversa, cada vez menos significativo. As diferenças não se encerram nestas duas, havendo ainda uma terceira, a qual

parece ser para Lévi-Strauss uma tendência muito constante, consciente e sistemática da atividade estética de se fechar em si mesma, isto é, de situar-se não em relação aos objetos, mas em relação à própria tradição artística, em relação a própria história da arte, aos próprios paradigmas, do “exemplo dos grandes mestres”, de “pintar como os grandes mestres”. Essa distinção é também impertinente no caso da arte primitiva, até porque não se faz necessária a própria colocação da questão uma vez que a tradição está assegurada. Estabelecidos esses três pontos, ficam assim estabelecidas três zonas concêntricas às quais correspondem três tipos de movimentos tendendo a dobrar, a fechar mesmo a arte sobre si mesma e isolá-la num mundo à parte, sendo elas o individualismo, o representacionismo, e o que se poderia chamar de academicismo.

Para melhor refletir sobre a gravidade desta crise, o autor explica que a arte nem sempre representou um papel tão importante nas sociedades humanas; conhecemos algumas que têm uma grande riqueza artística e outras que são extremamente pobres nesse aspecto. Ele chama atenção para uma lacuna em uma de suas afirmações anteriores, e que permitirá ampliar o problema. Ele havia afirmado que havia, em toda criação estética, uma espécie de disparidade entre os meios técnicos à disposição do artista e a resistência do processo de criação e que essa disparidade, maior ou menor de acordo com cada contexto, mas sempre presente, impunha à arte uma função essencialmente significativa. Quando não se pode obter um “fac-similado” do modelo, termina-se por significá-lo. Ele ressalta também que essa disparidade não diz respeito somente aos meios. Pode haver insuficiência de meios, e essa situação é comum às artes ditas primitivas no sentido mais amplo, isto é, os primitivos italianos, assim como os povos primitivos; ou poderia haver o que ele chama de um “*excesso de objeto*” (LEVI-STRAUSS&CHARBONNIER, 1989), e isso, ele diz, o surpreende nas artes dos povos primitivos, dos quais não podemos dizer que seja sempre por causa de uma insuficiência técnica que a função significativa aparece, pois ele ressalta haver populações que chamamos de primitivas que chegaram a um extraordinário domínio técnico de seus procedimentos de criação – tais como a cerâmica e a tecelagem dos Incas, que demonstram uma maestria técnica excepcional – e no entanto seu estilo não se volta à intensificação do figurativismo. Mas sempre há, segundo ele, nestes povos chamados primitivos, este excesso de objeto que recria essa distância, e que é relacionado com o fato de que o universo no qual vivem esses povos é um largamente sobrenatural; estes povos concebem o mundo como sobrenatural.

A concepção de mundo dos povos chamados primitivos é ainda, segundo Lévi – Strauss, largamente sobrenatural. E sendo sobrenatural, é, conseqüentemente, irrepresentável por definição, pois é impossível fornecer o “fac-similado” e o modelo. Assim, seja por falta ou seja por excesso, o modelo excede à sua imagem, e as exigências da arte transbordam sempre os meios do artista. Assim, se a arte dos primitivos não é figurativa, é devido a este excesso de

objeto. Parece-lhe, assim, haver algo de muito inquietante para o futuro da arte na evolução de nossas sociedades contemporâneas: pois graças ao conhecimento científico, conseguimos “reduzir” os objetos a um ponto bem considerável.

Por isso, tudo o que é possível de ser apreendido dos objetos pelo conhecimento científico, é ao mesmo tempo retirado, roubado à apreensão estética. E se a função significativa nasceu de uma disparidade, ela termina agravada pela condição presente na arte contemporânea de só termos um sistema de signos, mas “fora da linguagem”, por não ser uma criação coletiva, e sim uma criação de um indivíduo, que se encontra ainda propenso a mudá-la com frequência.

Lévi-Strauss afirma que a obra de arte é um signo do objeto, e não sua reprodução literal e sendo a obra de arte um signo e não uma reprodução, manifesta ela algo que não tinha sido imediatamente dado à percepção primeira que temos do objeto, que é justamente sua estrutura, pois o caráter da linguagem específica da arte é que sempre existe uma “homologia muito profunda entre a estrutura do significado e a estrutura do significante”. Para exemplificar este ponto, o autor recorre a um outro importante movimento que não havia ainda sido citado, o surrealismo. Tendo em mãos o exemplo do ato surrealista de ter em vista um objeto para fazer dele uma obra de arte – uma cadeira, por exemplo, perdendo a função de cadeira e se tornando um objeto, estaria realizando essa coincidência? Esta lhe parece possível, uma vez que a obra de arte, significando o objeto, consegue elaborar uma estrutura de significação que tem uma relação com a própria estrutura do objeto. O autor busca também o exemplo do *ready made*, no qual não é cada objeto em si que é uma obra de arte e sim, alguns arranjos, algumas dadas disposições e aproximações entre os objetos. Da mesma forma que ocorre com as palavras da linguagem: em si mesmas têm um sentido muito tênue, vazio até, só adquirindo real sentido dentro de um contexto, e só adquirindo a palavra seu pleno sentido no interior de uma frase. De maneira análoga, nos *ready made*, são as “frases” que fazem sentido, as frases constituídas dos objetos que têm um sentido e não o objeto sozinho, em si. É um objeto em um contexto de objetos.

Os cortes no interior das sociedades modernas, cortes que podem ser facilmente identificados em nossa sociedade, podem também ser encontradas com tamanha recorrência nas sociedades que são o objeto de estudo do antropólogo? E não estariam estes cortes apenas disfarçando, maculando uma outra questão, maior e mais profunda, que é a questão econômica – retomando a questão estrutura x super estrutura? E o econômico, está ou não inserido na cultura? Lévi-Strauss nos avisa de nossa precipitação ao dizer não existir e nem ser possível, a priori, a existência de uma resposta que abarque todas as sociedades ditas primitivas, que se aplique assim à totalidade das sociedades tomadas como objeto de estudo. Em relação a este corte, no que diz respeito às nossas sociedades, isto se deve menos ao fato de que, nestas, não são os

mesmos indivíduos se dedicando a diferentes sociedades e mais ao fato de que existe uma clara ausência de contatos pessoais entre si.

Mais uma vez exemplificando com comparações com as sociedades ditas primitivas, ele mostra que, em uma sociedade indígena, o feiticeiro muitas vezes é, sim, um especialista, mas ainda assim, socializa com o resto de seu grupo, frequenta seus vizinhos, os encontra diariamente, está plenamente inserido no cotidiano de sua sociedade. Os demais sabem que ele é um feiticeiro e que, assim o sendo, é visto como dono de um saber transcendente, mas não há em relação a este fato um elemento de estranheza ou qualquer ausência de naturalidade. Em compensação, o mesmo não ocorre em nossa sociedade, dizendo ele que lhe parece bastante raro que um operário da Renault tenha oportunidades, ainda que infreqüentes, de conhecer e ter um contato medianamente próximo com um compositor ou um pintor.

Lévi-Strauss reafirma o peso de haver, em nossas sociedades, uma maior densidade populacional relacionada à divisão do trabalho e a maior especialização, tornando mais difícil este contato. Porém, problematizando a questão do corte no interior do grupo, Lévi-Strauss questiona, se caso o contato entre os diferentes grupos de nossa sociedade fosse facilitado, se tal problema se extinguiria. Conclui que não, afirmando que mesmo em sociedades muito menores, compostas de algumas centenas de milhares de indivíduos, e onde estes contatos pessoais são muito mais naturais e corriqueiros, existem entre os indivíduos cortes, não estabelecidos pelos saberes esotéricos (como poderia ser o caso numa sociedade dita primitiva), mas por especialidades. Além disso, existem casos onde não é possível traçar uma nítida linha divisória entre os dois, pois uma mulher que fosse uma ceramista notável, por exemplo, só seria considerada como tal em razão de um certo número de afinidades com o mundo sobrenatural e dos poderes mágicos que, portanto, deteria.

Daí que nas sociedades ditas primitivas, a arte seja aceita e totalmente incorporada à vida do grupo, e aponta como causa desta presença nas sociedades primitivas (e ausência na nossa) a relação que se acha na base de nossa concepção moderna da atividade artística, esta relação entre criador, de um lado, e espectador ou ouvinte, de outro. Essa relação, ressalta o autor novamente, só existe nas sociedades primitivas de forma muito excepcional, e ele crê que a razão para tanto seja que, nestes grupos, a função da arte é outra. O papel de signo da obra de arte parece ser, nestes casos, mais proeminente. De toda forma, corresponde de maneira mais precisa à função sociológica reservada à arte em tais sociedades, tornando possível que nestas, a idéia da arte como linguagem encontre a possibilidade de uma realização literal. As escritas pictográficas, seriam um possível exemplo que estaria segundo ele a meio caminho entre a escrita, isto é, a linguagem, e a obra de arte; e sobretudo, poderíamos pensar nessa riqueza simbólica passível de ser distinguida nas obras, não diria ele de todas as populações chamadas

primitivas, mas ao menos de um razoável número delas, onde cada objeto, por mais utilitário que seja, é uma espécie de “condensado de símbolos”, acessíveis não somente ao próprio autor mas ao coletivo de usuários, o que não é a situação no caso das nossas sociedades.

Isto significa que há, nas sociedades chamadas de primitivas, uma incorporação veloz, talvez quase imediata, nas inovações artísticas da cultura do grupo. Todavia, esta situação em que a cultura do grupo se apropria rapidamente das inovações artísticas não deve ser confundida com o que se costuma chamar de arte popular. Diz ele: *“Todavia a diferença é mais de grau que de natureza, pois temos a tendência a acreditar que a arte popular elabora-se no inconsciente coletivo mais profundo, e que as formas sob as quais ela se manifesta remontam a um passado muito longínquo”* (LEVI-STRAUSS&CHARBONNIER, 1989, p.95). Para melhor exemplificar esta diferença, Lévi-Strauss cita os motivos em forma de rosa ou rosácea que podem ser observados ainda no mobiliário popular, notadamente na Bretanha e no País Basco, que têm uma origem muito arcaica, uma vez que são encontrados em diversas regiões periféricas da Europa e mesmo da África. Em contrapartida, a maioria, senão a totalidade, de cantigas populares ou canções infantis ainda populares em nossas sociedades não é legado de um passado distante, e se pode freqüentemente remontar a melodias que estiveram em moda na sociedade parisiense do século XVIII, e que se difundiram em toda a França, descendo dos meios nobres ou burgueses até as camadas populares. Para o autor, atrás disso que chamamos arte popular, há um duplo movimento extremamente complexo; por um lado, há um esforço de conservação e, por outro, de vulgarização ou de popularização de temas que são ou de origem nobre, ou de origens tidas como tais.

4. O etnólogo e o declínio da arte

Lévi-Strauss elabora uma discussão sobre a relação do etnólogo com a arte; relação tida por ele como fundamental e necessária – o que é natural, sendo ele filho e sobrinho de pintores que desde muito jovem mostrou um ativo interesse nas questões estéticas e visuais, jamais escondendo um olhar estético sobre o mundo. Mas para além de seus gostos e inclinações individuais, ele ressalta que o etnólogo não pode jamais desviar seu interesse da arte, primeiro, porque a arte é uma parte da cultura, e mais do que isso, por uma razão ainda mais precisa: a arte constitui, em mais alto ponto, essa tomada de posse da natureza pela cultura que é o protótipo dos próprios fenômenos que os etnólogos estudam.

Sob este ponto de vista, a arte pode ser considerada uma linguagem, mas não uma linguagem qualquer. Lévi-Strauss nunca perde de vista que o caráter artesanal é o denominador comum de todas as manifestações estéticas, nem que *“na arte, o artista jamais seja capaz de dominar integralmente os materiais e os procedimentos técnicos que emprega”*(LEVI-STRAUSS&CHARBONNIER, 1989; p.96), pois se ele o fosse, chegaria apenas a uma imitação

barata da natureza e haveria assim identidade entre o modelo e a obra de arte, e ocorreria, então, uma reprodução da natureza, e não mais a criação de uma obra propriamente cultural.

Na discussão com Charbonnier, Lévi-Strauss prossegue remetendo ao fato de que nos artigos dos críticos de arte, a palavra “linguagem” é constantemente empregada. Este uso, porém, é, para ele, um uso abusivo, que ele considera bastante comum atualmente. Parece-lhe que, quando o crítico de arte ou o artista fala de linguagem, ele tem grandes chances de querer falar, na verdade, de “mensagem”, e com isso sugerir que o artista se dirige a um espectador ou a um ouvinte. Se de fato, se diz linguagem para não se dizer mensagem, é por que a palavra mensagem se impregna facilmente de uma significação mística, segundo ele, erradamente, pois é usada pelos engenheiros de comunicação de modo preciso e objetivo. Para os artistas em especial, ela parece ser uma palavra messiânica, que acaba, por isso mesmo, por despertar desconfiança nos próprios. Porém, o autor avalia que o uso da palavra linguagem pode não ser perigoso, uma vez que toda arte é linguagem, mas freqüentemente feita ao contrário, e com o objetivo de descobrir uma linguagem ou uma mensagem onde, de fato, não existe nenhuma. Se é verdade que toda arte é linguagem, não é, certamente, no nível do pensamento consciente. O que o autor quer dizer é que todos os meios que estão à disposição do artista são da mesma forma signos, e que a função da obra de arte é significar um objeto, estabelecer uma relação de significação com um objeto.

Lévi-Strauss segue tentando precisar a diferença que convém ser estabelecida entre arte e linguagem, e melhor explicitar a relação entre arte e significação. Sobre o primeiro ponto, argumenta que *“a linguagem articulada é um sistema de signos arbitrários, sem relação sensível com os objetos que se propõe a significar; enquanto que, na arte, uma relação sensível continua a existir entre o signo e o objeto”* (LEVI-STRAUSS&CHARBONNIER, 1988, p.98). E, conseqüentemente, se a arte está, como dito, a meio do caminho entre o objeto e a linguagem, a poesia está, então, a meio caminho entre a linguagem e a arte em sua acepção mais geral, uma vez que a poesia emprega palavras mas, tem a pretensão de significar fora da esfera da lingüística. O poeta então está, para Lévi-Strauss, diante da linguagem como o pintor diante do objeto. A linguagem é para ele sua matéria prima, e é esta que o poeta pretende significar, ficando a poesia situada entre duas fórmulas: a da integração lingüística, e a da desintegração semântica; sendo que as duas são indissolúveis. Trata-se, então, de tomar a linguagem como objeto, e triturar esse objeto para se adicionar ou extrair uma significação suplementar. Tudo depende, ele ressalta, do sentido que é dado às palavras. O que termina por lhe parecer exato que é a expressão artística (seja ela plástica, poética ou musical), aspira a constituir uma linguagem, sem ser exatamente a linguagem articulada propriamente dita.

Conseqüentemente, o autor posiciona-se em relação à situação do artista neste cenário. Para ele, o artista é alguém que ambiciona antes o objeto que a própria linguagem. Ele se encontra em face de um objeto, diante do qual há uma extração, uma aspiração, que faz esse objeto deixar de ser um objeto da natureza para tornar-se objeto da cultura. E é nesse sentido que o tipo mesmo de fenômeno pelo qual se interessa o etnólogo – a relação e a passagem da natureza para a cultura – encontra na arte uma manifestação privilegiada.

Estes fatores se agregam para culminar no que Lévi-Strauss chama – e que já havia sido brevemente mencionado alguns parágrafos acima – de um total declínio da arte. Lévi-Strauss afirma haver sociedades nas quais existe uma total ausência da forma de expressão pictórica, afirmando que podemos estar vivenciando os últimos momentos do estilo em nossa sociedade, sendo este momento final representado justamente pela pintura abstrata. Mediante este declínio completo da arte, Lévi-Strauss afirma que o que temos hoje é somente “*a forma (vazia) de uma arte, capaz apenas de oferecer a ilusão de que ainda há arte*” (LEVI-STRAUSS&CHARBONNIER, 1989). Esse senso de degradação também se faz presente nas artes não figurativas.

5. Conclusão

Vimos que para o autor a arte nas modernas sociedades ocidentais se distingue da arte das chamadas sociedades primitivas tanto por um processo crescente de individualização quanto de perda da função significativa da arte, substituída por uma função representativa. Os dois fenômenos estariam ligados, a função significativa da obra de arte nas sociedades ditas primitivas estava associada a uma mitopoética social; a arte era absorvida como uma linguagem que pertencia à coletividade, que se inseria no interior de uma tradição que parecia segura, o artista, ainda que reconhecido como um indivíduo, realizava uma obra que tinha vínculos imediatos com o coletivo, com regras ou com o inconsciente do grupo. Os processos de individualização, constitutivos das modernas sociedades ocidentais, atingem também a arte. Reduzindo sua função significativa, substituída pela tentativa de representar o objeto, a arte deixa de ser essa linguagem comum, e estes processos também estão associados à transformação da arte num universo à parte, que busca intencionalmente se fechar sobre si mesmo, tornando-se auto-referencial, situando a atividade estética em relação a uma tradição artística, que não mais corresponde à tradição coletiva.

Individualismo, representacionismo e academicismo seriam as três características fundamentais que teriam separado a arte das sociedades modernas das artes das chamadas sociedades primitivas. Sendo que as duas últimas características, de certa forma, seriam decorrentes da primeira, que corresponde a um fenômeno infraestrutural, ao processo de individualização do público, e não apenas do artista, à produção das hierarquias e distâncias sociais que caracterizam

o mundo moderno. Neste sentido, Lévi-Strauss identificou tendências revolucionárias em alguns movimentos artísticos que tentariam romper com algumas dessas características da arte das sociedades modernas. Como vimos o impressionismo se rebelou contra o academicismo, contra a tendência da arte ocidental de seguir o modelo dos “grandes mestres”, o cubismo rebelou-se contra o representacionismo. Com a arte conceitual encontramos uma tentativa de colocar em questão o próprio “individualismo” da produção artística, e romper com o isolamento da arte, reconstruindo relações com o coletivo. Contudo, do ponto de vista de Lévi-Strauss, romper com esta última característica não seria tão fácil, já que ela se reporta à infra-estrutura, só podendo ser superada por uma transformação profunda que estaria além dos domínios da arte. Se a arte perdeu sua função significativa, se seus vínculos com a vida coletiva se enfraqueceram ou foram rompidos, é porque a arte está inserida num processo de individualização que a transcende, que constitui o próprio mundo moderno.

Neste sentido, a análise da arte em Lévi-Strauss mostra que se esta não se reporta mais tão facilmente às tradições coletivas ou ao inconsciente do grupo, ela ainda está em conexão com as estruturas profundas da sociedade. O diagnóstico da situação da arte contemporânea é um diagnóstico do mundo, pois o processo de individualização não é exclusivo da arte, e a constituição de um público consumidor individualizado que concebe a arte como mercadoria se insere no processo de formação da sociedade de mercado, onde todo e qualquer objeto encontra seu equivalente monetário. Se a oposição entre coletivo e individual são pertinentes para pensar as distinções entre a arte das chamadas sociedades primitivas e a arte das sociedades modernas, é porque estas oposições correspondem a diferenças fundamentais nas infra-estruturas que sustentam essas sociedades. A individualização, o fetichismo da mercadoria, a expansão de uma mentalidade associada à lógica da economia monetária são fenômenos que se fazem sentir na arte, que modelam características que esta assume no mundo contemporâneo.

Mesmo que os vínculos que faziam que a obra de arte se conectasse às perspectivas da coletividade nas sociedades “primitivas” não estejam presentes na arte do mundo moderno, mesmo que o mundo da arte possa ter sido representado como independente do mundo da vida, a própria ruptura com esses vínculos, a própria idéia de independência em relação à vida falam da forma como a arte se insere no mundo, e falam também do mundo.

Lidando com a arte das sociedades “primitivas” Lévi-Strauss buscava sondar o mundo da vida, a arte aparecia como um caminho para o inconsciente, para a cultura do grupo. A discussão de Lévi-Strauss sobre a arte contemporânea também nos remete para a estrutura das sociedades modernas, a arte e a vida, de um modo ou de outro, permanecem ligadas. A “alienação” da arte é a “alienação” do mundo, o desejo de reconstruir os vínculos com o coletivo, são desejos de

reconstruir conexões com a vida da coletividade que foram perdidas em esferas que estão para além do domínio da arte. A sondagem da arte é ainda sondagem da vida.

Bibliografia

LÉVI-STRAUSS, C. A propósito de uma retrospectiva. IN: _____. *Antropologia Estrutural II*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.

_____. A uma pintora. IN: _____. *O olhar distanciado*. Lisboa, Edições 70, 1986.

_____. *O pensamento selvagem*. Campinas, Papirus, 1989.

_____. *Tristes trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

LÉVI-STRAUSS, C. & CHARBONNIER, G. *Arte, Linguagem, Etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas, Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. & ERIBON, D. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

MERQUIOR, José Guilherme. *A estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1975.

PASSETTI, D. V. *Lévi-Strauss, antropologia e arte: minúsculo – incomensurável*. São Paulo, Educ / Edusp, 2008.