

Lévi-Strauss: razão e sensibilidade

Sylvia Caiuby Novaes

Professora do Departamento de Antropologia - USP

RESUMO: Há uma comparação possível entre as concepções de Lévi-Strauss acerca da fotografia e de sua angústia com as narrativas de viagem. Meu objetivo é mostrar que compreender esta associação só é possível quando se leva em conta as reflexões de Lévi-Strauss a respeito das obras de arte e do papel que ele reserva à etnografia. Por outro lado, são suas próprias considerações sobre o artista que se deve ter em mente se nosso objetivo é avaliar o Lévi-Strauss fotógrafo e suas imagens, de enorme sensibilidade, sobre os povos e locais que registrou quando de sua viagem pelo Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Lévi-Strauss, fotografias, arte.

Odeio as viagens e os exploradores.

(Lévi-Strauss, 1995)



Esta é exatamente a primeira frase de *Tristes trópicos*, o livro em que Lévi-Strauss narra sua viagem ao Brasil, em 1937. Talvez seja estranho que alguém comece um diário de viagem com esta frase. Sua resistência quanto às narrativas de viagem é tal que se passam quase vinte anos entre suas incursões pelo interior do Brasil e a publicação do livro, que sai em 1955 (pela editora Plon),

e que diga-se de passagem, não se resume a um diário de viagem.

Em 1994, Lévi-Strauss publica um belíssimo livro de fotos -- *Saudades do Brasil* -- em que trata suas fotografias com o mesmo desdém com que havia se referido às narrativas de viagem. Em entrevista a Antoine de Gaudemar, do Libération, em 1995, diz explicitamente: “Uma foto é um documento. Existem belas fotos, mas para mim trata-se de uma arte de fato menor”. Suas imagens mentais sobre o Brasil, matas (savanas) e florestas, podem ser recuperadas pelo odor do creosoto com que ele impregnava seus cadernos, mas essas sensações não voltam quando ele lança seu olhar sobre as fotos que tirou. As fotografias são para ele apenas indícios, de “seres, de paisagens e de acontecimentos”, que ele sabe que viu e conheceu. A fotografia é, no plano etnográfico, como uma espécie de reserva de documentos, ela permite conservar coisas que não se irá rever outra vez. “Os documentos fotográficos me provam sua existência, sem testemunhar a seu favor, nem torná-los sensíveis a mim” (Lévi-Strauss, 1994:9).

Meu objetivo aqui é entender as concepções de Lévi-Strauss a respeito das fotografias, a partir de sua própria concepção do que sejam as obras de arte. Vou procurar demonstrar que na perspectiva lévi-straussiana a fotografia só pode ser entendida quando associada ao diário de viagem e por oposição ao papel que ele reserva para a etnografia. Por outro lado, se a atividade que Lévi-Strauss privilegia -- a etnografia -- tende muito mais à razão do que à sensibilidade (embora também nesse caso não possa abrir mão dela), são suas próprias considerações sobre a arte e o desempenho do artista que devem ser levadas em consideração se voltarmos nossa atenção para o produto da sensibilidade de Lévi-Strauss, que pode ser devidamente avaliada quando nos debruçamos sobre as imagens de *Saudades do Brasil*.

É conhecido o apreço de Lévi-Strauss pelas diferentes formas de expressão artística. *O cru e o cozido*, primeiro volume das Mitológicas, evidencia as características comuns à música e ao mito, como linguagens que transcendem, cada uma a sua maneira, o nível da linguagem articulada, exigindo tal como esta, uma dimensão temporal para se manifestar, o que já não ocorre com a pintura (:24). Máquina de suprimir o tempo, a música nos permite, enquanto a escutamos, viver uma espécie

de imortalidade. Todo esse primeiro volume das Mitológicas segue a estrutura da apresentação de uma grande orquestra sinfônica, com abertura, apresentação dos temas e suas variações, sonatas e fugas.

São raras as publicações de Lévi-Strauss que não se detenham nas artes. *Tristes trópicos* ("Uma sociedade indígena e seu estilo"), *Antropologia Estrutural I* ("O desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América" e "A serpente do corpo repleto de peixes") e II ("A arte em 1985"), os últimos capítulos daquele que seria o *Antropologia Estrutural III* e que Lévi-Strauss preferiu dar o título de *Le regard éloigné* (todos os capítulos da última parte, denominada "Contrainte et Liberté"), além das entrevistas com Charbonnier e de livros inteiramente dedicados às artes, como *A via das máscaras* e sua última publicação, *Olhar, escutar, ler*, todos são dedicados à análise da música, literatura e poesia.

Trata-se, portanto, de um intelectual cuja atenção voltou-se seguidamente para a esfera artística e que, como se sabe, era filho de um pintor, que fazia uso da fotografia para registrar detalhes a serem reproduzidos em seus quadros. Mas de onde vem sua resistência em valorizar aquilo que consegue realizar, ele próprio, através da escrita da luz? Por que tanto desdém com relação às suas fotografias?

Vejamos como este autor concebe a arte assim como o papel que ele atribui à atividade artística e aos artistas. Para Lévi-Strauss, "uma obra de arte é signo do objeto e não uma reprodução literal; manifesta algo que não estava imediatamente dado à percepção que temos do objeto e que é sua estrutura, porque a característica específica da linguagem da arte é que existe sempre uma homologia muito profunda entre a estrutura do significado e a estrutura do significante (...) ao significar o objeto [como fazem os surrealistas com objetos do cotidiano] o artista consegue elaborar uma estrutura de significação que mantém uma relação com a estrutura mesma do objeto" (Lévi-Strauss, 1968: 80). Mesmo um artista como Ingres, que dominava a técnica de produzir a ilusão de um fac-símile, conseguia evidenciar uma significação que vai muito além da percepção e que chega à própria estrutura do objeto da percepção. (:81). Nesse sentido, a obra de arte não é um simples documento, mesmo que este seja absolutamente original.

A arte é para Lévi-Strauss também uma linguagem; mas se temos na linguagem articulada um sistema de signos arbitrários, sem relação sensível com os objetos que se propõe a significar, a arte se diferencia da linguagem verbal exatamente por estabelecer esta relação sensível entre signo e objeto e esta é precisamente a sua função. A arte é, além disso, um guia, um meio de instrução, quase que de aprendizagem da realidade ambiente (:120). Daí também o fascínio de Lévi-Strauss tanto pelos quadros de natureza morta quanto pelos desenhos usados como ilustrações de livros de história natural do século XIX. Seus próprios livros trazem essas ilustrações de exemplares da fauna e da flora, como a violeta tricolor, *pensée sauvage* em francês, que ilustra o livro do mesmo nome, diferentes tipos de macacos, bicho-preguiça, lince, aves etc.

Essa possibilidade de aprendizagem através da arte que, para Lévi-Strauss, vem da possibilidade que ela abre de unir a sensação ao espírito, está presente, como ele mostra em *Olhar, escutar, ler*, nas artes figurativas que, através do *trompe l'oeil*, principalmente na natureza morta, não representa, mas reconstrói. E de forma seletiva, pois não reproduz nem tudo nem qualquer coisa do modelo. A arte supõe, nesse sentido, ao mesmo tempo um saber e uma reflexão. É exatamente isso que o encanta no trabalho de Anita Albus, artista que ilustra a capa de *Le regard éloigné*. Ao se referir ao trabalho desta artista, Lévi-Strauss diz que ela consegue “colocar a pintura a serviço do conhecimento e fazer com que a emoção estética tenha um efeito de coalescência, de unir partes separadas, união que a obra imediatamente consegue entre as propriedades sensíveis das coisas e suas propriedades inteligíveis” (1983: 338).

Mas seriam as fotos meros documentos, como ele mesmo diz?

Se não considerarmos seu livro *Saudades do Brasil*, são raríssimas as alusões de Lévi-Strauss à fotografia. No capítulo “A um jovem pintor” de *Le regard éloigné*, ele contesta a afirmação recorrente de que a fotografia teria decretado a morte da pintura naturalista (na verdade as afirmações mais recorrentes são de que a foto **libera** a pintura de sua tradição naturalista). Para ele a arte ainda deve ser compreendida, tal como o fazia Da Vinci, a partir de seu papel de selecionar e ordenar as informações do

mundo exterior, que nos chegam através dos sentidos. Mas é exatamente por omitir algumas informações e evidenciar outras, ou atenuá-las, que o pintor introduz nessa multiplicidade de estilos alguma coerência em que se pode reconhecer um estilo. É precisamente essa possibilidade, de escolha a partir de um modelo, que não está dada à fotografia e que a transforma, para Lévi-Strauss, em documento, ou em arte menor. O fotógrafo está sujeito às limitações físicas e mecânicas do aparelho, aos produtos químicos necessários para a revelação do filme. Suas possibilidades para escolher o objeto a ser fotografado, o ângulo e a luz lhe deixam com uma liberdade muito restrita se comparada àquela de que dispõe o pintor e que pode desfrutar do olho, da mão e do espírito.

Comparação pouco convincente e que soa como um eco à crítica que os pintores e críticos de meados do século passado faziam à fotografia. Lévi-Strauss parece não perceber que há estilos que podem ser reconhecidos em diferentes fotógrafos, há sim seleção, recortes e atribuição de significado, mesmo sem entrarmos nas possibilidades de manipulação e ordenação introduzidas recentemente pela informática.

Mas creio que é muito mais nas comparações que ele faz entre o impressionismo e o cubismo (*Le regard éloigné*) e nos seus comentários às fotos que aparecem em *Saudades do Brasil* que se pode entender esta relação paradoxal de menosprezo do grande fotógrafo que é Lévi-Strauss com a fotografia.

Para ele, seria ridículo tentar explicar o impressionismo pela física das cores ou pela invenção da fotografia; um dos problemas do impressionismo, que levou esses pintores a um impasse, foi o de achar que a pintura deveria ter como única ambição “apreender aquilo que os teóricos da época denominaram de fisionomia das coisas, ou seja, sua consideração subjetiva, por oposição a uma consideração objetiva que visaria captar sua natureza” (1983: 334). Se o impressionismo, nesse sentido, ficou aquém da natureza, para escapar desse impasse, o cubismo vai se situar além da natureza e de um modo diferente irá igualmente desequilibrá-la. Se o impressionismo buscava, com relação ao momento/instante, fixar o tempo suspenso, o cubismo irá desdobrar ou estender o tempo. Não há no cubismo visões

sucessivas do objeto, mas uma visão atemporal, que renuncia à perspectiva e situa o espectador em sua duração (:335). O que Lévi-Strauss admira é a humildade do artista diante da inesgotável riqueza do mundo e isso significa também a impossibilidade de apreendê-lo a partir de sua concretude ou realidade figurativa momentânea.

E a questão, note-se bem, não é o menosprezo pelo momento. A gravura japonesa -- *ukiyo-e* --, que tanto influenciou o impressionismo, e que Lévi-Strauss resgata como arte bem sucedida, definia o desenho como um conhecimento intelectual da natureza próprio àquilo que é fortuito e efêmero. A verdadeira arte pictórica, que Lévi-Strauss reconhece em um pintor desta escola como Utamaro, é a que consegue conceber através do espírito as imagens de coisas vivas a serem transferidas para o papel. (Le Regard Eloigné, 338).

A fotografia capta, por assim dizer, esta ordem tangível das coisas, isto é inegável. Para Lévi-Strauss caberia às artes ir muito além e manter entre o modelo, a matéria prima, as leis ou propriedades físicas ou químicas e o próprio artista um diálogo paciente, daí sim poder-se-ia obter uma obra que condensasse, de forma sensível, os termos de um pacto entre todas estas partes.

A fotografia, tal como um diário de viagem, atesta aquilo que foi e já não mais é. Registra, como o fez o fotógrafo Lévi-Strauss, um momento fugaz, uma bela índia carregando seu filho, a fumaça de um fogo que já se apagou há muito, paisagens urbanas hoje irreconhecíveis, momentos de uma viagem específica. É como diz Susan Sontag, simultaneamente uma pseudopresença e um signo de ausência (1986:25). Mas as fotografias nos ensinam “um novo código visual, transformam e ampliam nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser observado. São uma gramática e, mais importante ainda, uma ética da visão” (:13). Nesse sentido a fotografia implica igualmente conhecimento. Lévi-Strauss sabe disso. Em *Tristes trópicos* ele diz “... só uma cena fugaz, um canto de paisagem, uma reflexão agarrada no ar permitem compreender e interpretar horizontes que de outro modo seriam estéreis”. (: 45-6).

A fotografia tem, além disso, uma relação dual com o tempo e o espaço.

Se um quadro a óleo é um espaço que nos remete a outro espaço, a fotografia nos remete também a um outro espaço, mas ela igualmente nos fala de um outro tempo. A fotografia não tem a irreversibilidade do mito ou da música, como assinala Lévi-Strauss. Ela está, nesse sentido, mais próxima da poesia. Depende do receptor que revive imagens e ritmos e convoca esse tempo flutuante que ela registrou e que regressa através da imagem. Mas regressa para lembrar-nos daquilo que já não mais é. Daí também o papel que Lévi-Strauss se atribui enquanto fotógrafo e etnógrafo: registrar aquilo que será inexoravelmente apagado pelo tempo. Em *Tristes trópicos* diz ele: “Dentro de algumas centenas de anos, neste mesmo lugar, outro viajante, tão desesperado quanto eu, pranteará o desaparecimento do que eu poderia ter visto e que me escapou. Vítima de uma dupla inaptidão, tudo o que percebo me fere e reprovou-me em permanência não olhar o suficiente” (: 40). Algo muito semelhante a sua opinião sobre as narrativas de viagem: “Então compreendo a paixão, a loucura, o equívoco das narrativas de viagem. Elas criam a ilusão daquilo que não existe mais e que ainda deveria existir, para escaparmos da experiência esmagadora de que 20 mil anos de história se passaram”. (: 39-40).

Se, para Lévi-Strauss, a fotografia e as narrativas de viagem se equivalem, no sentido de demonstrarem uma certa complacência com a percepção imediata das coisas, por serem ambas testemunhos de um tempo pretérito e irreversível, é a etnografia (ou a Antropologia) que o atrai. Segundo ele mesmo por uma afinidade entre as civilizações que ela estuda e seu próprio pensamento. Sua inteligência é semelhante às queimadas indígenas: “ela abrasa solos por vezes inesperados; fecunda-os talvez para extrair-lhes às pressas algumas colheitas, e deixa atrás de si um território devastado” (: 51). Para Lévi-Strauss, a ciência demonstra que “compreender consiste em reduzir um tipo de realidade a outro; que a realidade verdadeira nunca é a mais patente; e que a natureza do verdadeiro já transparece no zelo em que este emprega em se ocultar. Em todos os casos (Lévi-Strauss refere-se ao marxismo, à geologia e à psicanálise) coloca-se o mesmo problema, que é o da relação entre o sensível e o racional, e o objetivo pretendido é o mesmo: uma espécie

de super-racionalismo, visando a integrar o primeiro ao segundo sem nada sacrificar de suas propriedades”. (1955: 55).

Se esse é o grande mérito da ciência, o que Lévi-Strauss privilegia na arte é a possibilidade que ela oferece à passagem da natureza (do objeto) à cultura (à representação plástica do objeto). O objeto artístico é um signo quando consegue exprimir características fundamentais tanto ao signo quanto ao objeto, que nele ficavam dissimuladas. Essas propriedades do objeto, evidenciadas pela obra do artista, são para Lévi-Strauss, também comuns à estrutura e ao modo de funcionamento do espírito humano. Assim, a arte é arte quando ela traduz a estrutura comum ao espírito e à coisa.

Como mostra Simonis (1968:313), essa é exatamente a atividade proposta pelo estruturalismo. Para este intérprete da metodologia proposta por Lévi-Strauss, trata-se de fazer do estruturalismo uma ciência e passar da arte à ciência. Seu desejo é dizer cientificamente aquilo que é percebido esteticamente na arte. (: 317-18). Entram também aqui em jogo as considerações de Lévi-Strauss sobre o “modelo reduzido”, que é, para ele, uma obra prima, um dos elementos do prazer estético que a arte tem a oferecer. E isso porque o modelo reduzido (e tudo o que é produto da atividade artística, na qual estética e inteligibilidade se interligam) oferece a possibilidade de conhecimento da coisa no seu todo, exatamente o inverso de nossas operações intelectuais – para conhecer é através das partes que procuramos chegar ao todo.

Se a pintura consegue abstrair o real e representá-lo a partir daquilo que o pintor julga essencial, o mesmo não sucede com a fotografia, na qual o real se imprime e deixa suas marcas. Nesse momento em que o filme sensível capta a luz que emana do objeto e o imprime na película, o homem não intervém; e é só nesse sentido que Barthes vê na fotografia uma “mensagem sem código”. É esse mesmo real, também momentâneo e fugaz, mas com toda a sua realidade referencial, que é transposto para os diários de viagem.

É por essas razões que, a meu ver, o Lévi-Strauss etnólogo não chega a perceber a grandeza de suas fotos, a sensibilidade que elas denotam e que nos levam a conhecer e pensar. Diferentemente de Malinowski, que faz um uso crescente da fotografia em suas obras, e que dá ao elemento

pictórico um papel que complementa (mais do que ilustra) o texto verbal (Samain, 1995), Lévi-Strauss raramente se utiliza da fotografia e quando o faz é a partir de uma visão muito mais estética do que etnográfica.

Talvez devamos tratar o Lévi-Strauss fotógrafo tal como ele trata os artistas. Nas suas entrevistas com Charbonnier, ele mesmo diz que, com relação aos artistas, o importante é aquilo que eles fazem e não o que pensam. (1968: 101). Ele mais uma vez está certo.

Bibliografia

LÉVI-STRAUSS, C.

1955 *Tristes tropiques*, Paris, Plon.

1964 *Le cru et le cuit*, Paris, Plon.

1967a "O Desdobramento da representação nas artes da Ásia e da América", in *Antropologia estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, pp. 279-305.

1967b "A serpente de corpo repleto de peixes", in *Antropologia estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, pp. 305-09.

1968 *Entrevistas com Georges Charbonnier*, México, Siglo XXI Editores.

1976 "A arte em 1985", in *Antropologia estrutural II*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

1979 *A via das máscaras*, Lisboa, Editorial Presença.

1983 *Le regard éloigné*, Paris, Plon.

1994 *Saudades do Brasil*, Paris, Plon.

1997 *Olhar, escutar, ler*, São Paulo, Cia. das Letras.

PAZ, O.

1993 *Claude Lévi-Strauss ou o novo festim de Esopo*, São Paulo, Editora Perspectiva.

SAMAIN, E.

1995 "‘Ver’ e ‘dizer’ na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia", *Horizontes Antropológicos*, n.2.

SIMONIS, Y.

1968 *Claude Lévi-Strauss ou la “Passion de L’Inceste*, Paris, Éditions Aubier Montaigne.

SONTAG, S.

1986 *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Dom Quixote.

ABSTRACT: A comparison can possibly be made between Lévi-Strauss' conceptions of photography and his anguish regarding travel narratives. I intend to show that this association can only be understood in light of Lévi-Strauss' reflections concerning works of art and the role which he reserves for ethnography. On the other hand, one must have in mind his own considerations regarding the artist in order to evaluate Lévi-Strauss the photographer and the highly sensitive images which he registered during his travels in Brazil.

KEY WORDS: Lévi-Strauss, photography, art.

Recebido em setembro de 1999.