

CLAUDE LÉVI-STRAUSS

Tradução:
TÂNIA PELLEGRINI

O PENSAMENTO SELVAGEM

6
CART 5
COLEÇÃO

Título original em francês: *La pensée sauvage*

© Librairie Plon, 1962

Tradução: Tânia Pellegrini

Capa: Francis Rodrigues

Equipe Editorial

Coordenação: Beatriz Marchesini

Copidesque: Niuza Gonçalves

Revisão: Alzira D. Sterque

Josiane Pio Romera

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Lévi-Strauss, Claude, 1908-

O pensamento selvagem / Claude Lévi-Strauss ; [tradução de Tânia Pellegrini]. — Campinas, SP : Papyrus, 1989.

Bibliografia.

1. Etnologia 2. Homem primitivo 3. Sociedades primitivas I. Título.

CDD-306

-155.81

-572

89-1833

Índices para catálogo sistemático:

1. Etnologia 572
2. Homem primitivo : Etnopsicologia 155.81
3. Sociedades primitivas : Antropologia cultural 306

ISBN 85-308-0083-4

DIREITOS RESERVADOS PARA A LÍNGUA PORTUGUESA:

© M. R. Cornacchia & Cia. Ltda.

 PAPERUS EDITORA

Fone: (0192) 32-7268 - Cx. Postal 736
13.001 - Campinas - SP - Brasil

proibida a reprodução total ou parcial por qualquer meio de impressão, em forma idêntica, resumida ou modificada, em língua portuguesa ou qualquer outro idioma.

SUMÁRIO

<i>Prefácio</i>	7
<i>Nota introdutória</i>	11
1. <i>A ciência do concreto</i>	15
2. <i>A lógica das classificações totêmicas</i>	51
3. <i>Os sistemas de transformações</i>	91
4. <i>Totem e casta</i>	127
5. <i>Categorias, elementos, espécies, números</i>	155
6. <i>Universalização e particularização</i>	183
7. <i>O indivíduo como espécie</i>	215
8. <i>O tempo reencontrado</i>	243
9. <i>História e dialética</i>	273
<i>Bibliografia</i>	299
<i>Índice remissivo</i>	315

A CIÊNCIA DO CONCRETO

Durante muito tempo, aprouve-nos mencionar línguas às quais faltam termos para exprimir conceitos como os de "árvore" ou de "animal", ainda que nelas se encontrem todos os nomes necessários para um inventário detalhado das espécies e das variedades. Mas, ao recorrer a esses casos como apoio de uma pretensa inépcia dos "primitivos" para o pensamento abstrato, omitiam-se outros exemplos que atestam não ser a riqueza em nomes abstratos unicamente o apanágio das línguas civilizadas. É assim que o chinuque, língua do noroeste da América do Norte, utiliza nomes abstratos para designar muitas propriedades ou qualidades dos seres e das coisas: "Esse procedimento [afirma Boas] é mais freqüente aí que em todas as outras linguagens por mim conhecidas". O enunciado: "O homem mau matou a pobre criança", em chinuque torna-se: "A maldade do homem matou a pobreza da criança"; e, para dizer que uma mulher usa uma cesta muito pequena: "Ela coloca raízes de potentilha na pequenez de um cesto para conchas" (Boas 1911, 657-658).

Em todas as línguas, aliás, o discurso e a sintaxe fornecem os recursos indispensáveis para suprir as lacunas do vocabulário. E o caráter tendencioso do argumento lembrado no parágrafo anterior fica bem claro quando se percebe que a situação inversa, isto é, aquela em que os termos mais gerais prevalecem sobre as denominações es-

pecíficas, também foi explorado para afirmar a indigência intelectual dos selvagens:

Dentre as plantas e os animais, o indígena nomeia apenas as espécies úteis ou nocivas; as outras são indistintamente classificadas como ave, erva daninha etc — (Krause 1956, 104).

Um observador mais recente parece acreditar, da mesma forma, que o indígena nomeia e conceitua unicamente em função de suas necessidades:

Eu ainda me recordo da hilaridade provocada entre meus amigos das ilhas Marquesas... pelo interesse (a seus olhos, pura tolice) demonstrado pelo botânico de nossa expedição de 1921 em relação às "ervas daninhas" sem nome ("sem utilidade") que ele coletava e queria saber como se chamavam — (Handy e Pukui 1958, 119, n.º 21).

Entretanto, Handy compara essa indiferença àquela que, em nossa civilização, demonstra o especialista em relação aos fenômenos que não estão diretamente ligados a seu domínio. E, quando sua colaboradora indígena enfatiza que no Havai "cada forma botânica, zoológica ou inorgânica que se sabia ter sido nomeada (e personalizada) era... uma coisa *utilizada*", tem o cuidado de acrescentar: "de uma maneira ou de outra", e acentua que, se "uma variedade ilimitada de seres vivos do mar ou da floresta, de fenômenos meteorológicos ou marítimos não tinha nome", era porque eles não eram considerados "úteis ou... dignos de interesse", termos não-equivalentes, desde que um se situa no plano prático, e o outro, no teórico. A seqüência do texto confirma isso, reforçando o segundo aspecto em detrimento do primeiro: "A vida era a experiência investida de significação exata e precisa" (*id.*, p. 119).

Na verdade, o recorte conceitual varia de língua para língua e, como o observou muito bem, no século XVIII, o redator do verbete "nome" na Enciclopédia, o emprego de termos mais ou menos abstratos não é função de capacidades intelectuais mas de interesses desigualmente marcados e detalhados de cada sociedade particular no seio da sociedade nacional: "Subi ao observatório; aí, cada *estrela* não é mais simplesmente uma estrela, é a estrela β do Capricórnio, é a γ do Centauro, é a ζ da Ursa Maior etc; entrai num picadeiro, cada cavalo tem aí seu *nome* próprio, o Brilhante, o Duende, o Fogoso etc". Aliás, mesmo se a observação sobre as chamadas línguas primitivas mencionada no início deste capítulo devesse ser tomada ao

pé da letra, não se poderia disso concluir uma ausência de idéias gerais: os nomes "carvalho", "faia", "bétula" etc não são menos abstratos que o nome "árvore", e, de duas línguas, das quais uma possuísse apenas esse último termo e a outra o ignorasse, mesmo tendo várias dezenas ou centenas relacionados com as espécies e as variedades, seria a segunda e não a primeira, deste ponto de vista, a mais rica em conceitos.

Como nas linguagens profissionais, a proliferação conceitual responde a uma atenção mais firme em relação às propriedades do real, a um interesse mais desperto para as distinções que aí possam ser introduzidas. Essa ânsia de conhecimento objetivo constitui um dos aspectos mais negligenciados do pensamento daqueles que chamamos "primitivos". Se ele é raramente dirigido para realidades do mesmo nível daquelas às quais a ciência moderna está ligada, implica diligências intelectuais e métodos de observação semelhantes. Nos dois casos, o universo é objeto de pensamento, pelo menos como meio de satisfazer a necessidades.

Cada civilização tende a superestimar a orientação objetiva de seu pensamento; é por isso, portanto, que ela jamais está ausente. Quando cometemos o erro de ver o selvagem como exclusivamente governado por suas necessidades orgânicas ou econômicas, não percebemos que ele nos dirige a mesma censura e que, para ele, seu próprio desejo de conhecimento parece melhor equilibrado que o nosso:

A utilização dos recursos naturais dos quais dispunham os indígenas havaianos era mais ou menos completa; bem mais que a praticada na era comercial atual, que sem piedade explora alguns produtos que, no momento, proporcionam vantagem financeira, desprezando e destruindo todo o resto — (Handy e Pukui 1958, 213).

Sem dúvida, a agricultura de mercado não se confunde com o conhecimento do botânico. Mas, ignorando o segundo e considerando exclusivamente a primeira, a velha aristocrata havaiana nada mais faz que retomar, por conta de uma cultura indígena, invertendo-o a seu favor, o mesmo erro cometido por Malinowski quando pretendia que o interesse dos primitivos pelas plantas e animais totêmicos era-lhes inspirado unicamente pelos reclamos de seu estômago.

* * *

A observação de Tessman (1931, 71) a respeito dos fang, do Gabão, quanto à "precisão com a qual eles reconhecem as menores diferenças entre as espécies de um mesmo gênero", corresponde às dos dois autores já citados, para a Oceania:

As faculdades aguçadas dos indígenas lhes permitiam notar exatamente os caracteres genéricos de todas as espécies de seres vivos, terrestres e marinhos, assim como as mais sutis mudanças dos fenômenos naturais tais como o vento, a luz, as cores do tempo, as ondulações das vagas, as variações das ressacas, as correntes aquáticas e aéreas — (Handy e Pukui 1958, 119).

Um hábito tão simples como a mastigação de bétele supõe, nos hanunoo das Filipinas, o conhecimento de quatro variedades de sementes de areca e de oito produtos de substituição, de cinco variedades de bétele e de cinco produtos de substituição (Conklin 1958):

Todas ou quase todas as atividades dos hanunoo exigem uma íntima familiaridade com a flora local e um conhecimento preciso das classificações botânicas. Contrariamente à opinião segundo a qual as sociedades que vivem em economia de subsistência utilizariam apenas uma fração mínima da flora local, esta última é utilizada numa proporção de 93% — (Conklin 1954, 249).

Isto não é menos verdadeiro no que se refere à fauna:

Os hanunoo classificam as formas locais da fauna de aves em 75 categorias... distinguem por volta de 12 espécies de serpentes... 60 tipos de peixes... mais de uma dezena de crustáceos do mar e da água doce, outros tantos tipos de aranhas e de miriápodes... As milhares de formas de insetos estão agrupadas em 108 categorias nomeadas, das quais 13 são formigas e térmitas... Identificam mais de 60 classes de moluscos marinhos e mais de 25 de moluscos terrestres e de água doce... quatro tipos de sanguessugas... [ao todo, 461 tipos zoológicos recenseados] — (*id.*, pp. 67-70).

A respeito de uma população de pigmeus das Filipinas, um biólogo se exprime da seguinte maneira:

Um traço característico dos negritos, que os distingue de seus vizinhos cristãos das planícies, é seu inesgotável conhecimento dos reinos vegetal e animal. Esse saber não implica somente a identificação específica de um número fenomenal de plantas, pássaros, mamíferos e insetos mas também o conhecimento dos hábitos e costumes de cada espécie...

O negrito está completamente integrado em seu ambiente e, coisa ainda mais importante, estuda sem cessar tudo aquilo que o

cerca. Muitas vezes eu vi um negrito, incerto quanto à identidade de uma planta, provar o fruto, cheirar as folhas, quebrar e examinar uma haste, observar o habitat. E somente depois de considerar todos esses dados é que ele declarará conhecer ou não a planta em questão.

Depois de ter demonstrado que os indígenas também se interessam pelas plantas que não lhes são diretamente úteis, devido às relações significativas que as ligam aos animais e aos insetos, o mesmo autor continua:

O agudo senso de observação dos pigmeus, sua consciência plena das relações entre a vida vegetal e a vida animal... são ilustrados de maneira impressionante por suas discussões sobre os hábitos dos morcegos. O *tididin* vive sobre a rama seca das palmeiras, o *dikidik* sob as folhas da bananeira selvagem, o *litlit* nos bambuzais, o *kolumbóy* nas cavidades dos troncos das árvores, o *bonanabá* nos bosques espessos, e assim por diante.

É assim que os negritos pinatubo conhecem e distinguem os hábitos de 15 espécies de morcegos. E não é menos verdade que sua classificação dos morcegos assim como a dos insetos, aves, mamíferos, peixes e plantas repousa principalmente nas semelhanças e nas diferenças físicas.

Quase todos os homens enumeram com a maior facilidade os nomes específicos e descritivos de pelo menos 450 plantas, 75 aves, de quase todas as serpentes, peixes, insetos e mamíferos e ainda de 20 espécies de formigas...¹ e a ciência botânica dos *mananâmbal*, feiticeiros-curandeiros de dois sexos, que usam constantemente as plantas em sua arte, é absolutamente espantosa — (R.B. Fox 1953, 187-188).

Escreveu-se, a respeito de uma população atrasada das ilhas Ryū kyū:

Mesmo uma criança pode muitas vezes identificar a espécie de uma árvore a partir de um mínimo fragmento de madeira e, mais ainda, o sexo dessa árvore, segundo as idéias que os indígenas mantêm a respeito do sexo dos vegetais, e isso observando a aparência da madeira e da casca, o cheiro, a dureza e outras características do mesmo tipo. Dezenas e dezenas de peixes e conchas são conhecidos por termos distintos, assim como suas características próprias, seus costumes e as diferenças sexuais dentro de cada tipo... — (Smith 1960, 150).

Habitantes de uma região desértica do sul da Califórnia, onde apenas algumas raras famílias de brancos conseguem hoje subsistir, os

1. Também 45 espécies de cogumelos comestíveis (*l.c.*, p. 231) e, no plano tecnológico, 50 tipos de flechas diferentes (*id.*, pp. 265-268).

índios coahuilla, em número de vários milhares, não conseguiam esgotar os recursos naturais; viviam na abundância. Isso porque, nesse lugar de aparência desfavorecida, conheciam nada menos que 60 plantas alimentares e 28 outras com propriedades narcóticas, estimulantes ou medicinais (Barrows 1900). Um único informante seminole identifica 250 espécies e variedades vegetais (Sturtevant 1960). Foram recenseadas 350 plantas conhecidas pelos índios hopi, mais de 500 pelos navajos. O léxico botânico dos subanum, que vivem no sul das Filipinas, ultrapassa de longe mil termos (Frake 1961) e o dos hanunoo aproxima-se dos dois mil². Trabalhando com um único informante gabonês, recentemente o sr. Sillans publicou um repertório etnobotânico com cerca de oito mil termos, repartidos entre as línguas ou dialetos de 12 ou 13 tribos adjacentes (Walker e Sillans 1961). Os resultados, na maior parte inéditos, obtidos por Marcel Griaule e seus colaboradores, no Sudão, também prometem ser impressionantes.

A extrema familiaridade com o meio biológico, a atenção apaixonada que lhe dedicam, os conhecimentos exatos ligados a ele frequentemente impressionaram os pesquisadores como indicadores de atitudes e preocupações que diferenciavam os indígenas de seus visitantes brancos. Entre os índios tewa, do Novo México:

As pequenas diferenças são notadas... eles têm nomes para todas as espécies de coníferas da região; ora, nesse caso, as diferenças são pouco visíveis e, entre os brancos, um indivíduo não-treinado seria incapaz de distingui-las... Na verdade, nada impediria que se traduzisse um tratado de botânica em tewa — (Robbins, Harrington e Freire-Marreco 1916, 9 e 12).

Em uma narrativa levemente romanceada, E. Smith Bowen contou com graça sua confusão quando, chegada a uma tribo africana, quis começar aprendendo a língua: seus informantes acharam muito natural, no estágio elementar de sua instrução, juntar um grande número de espécimes botânicos que eles iam nomeando enquanto apresentavam-nos a ela, os quais, porém, a pesquisadora era incapaz de identificar, não tanto por sua natureza exótica mas porque ela nunca se interessara pela riqueza e pela diversidade do mundo vegetal, enquanto os indígenas tinham tal curiosidade pré-adquirida.

2. Cf. a seguir, pp. 158 e 174.

Esse povo é cultivador: para ele, as plantas são tão importantes, tão familiares quanto os seres humanos. De minha parte, eu nunca vivi em uma fazenda e não estou mesmo muito segura de distinguir as begônias das dalias ou das petúnias. As plantas, como as equações, têm o hábito traiçoeiro de parecerem semelhantes e serem diferentes ou de parecerem diferentes e serem semelhantes. Conseqüentemente, atrapalho-me em botânica tanto quanto em matemática. Pela primeira vez em minha vida, encontro-me em uma comunidade onde as crianças de dez anos não me são superiores em matemática, mas estou também num lugar em que cada planta, selvagem ou cultivada, tem uma utilidade e um nome bem definidos, em que cada homem, cada mulher e cada criança conhece centenas de espécies. Nenhum deles poderá jamais acreditar que eu sou incapaz, mesmo que o queira, de saber tanto quanto eles — (Smith Bowen 1957, 22).

Bem diferente é a reação de um especialista, autor de uma monografia onde descreve cerca de 300 espécies ou variedades de plantas medicinais ou tóxicas, usadas por determinadas populações da Rodésia do Norte:

Sempre fiquei surpreso com a solicitude com a qual o povo de Balovale e das regiões vizinhas aceitava falar de seus remédios e poções. Estariam lisonjeados pelo interesse que eu demonstrava por seus métodos? Considerariam nossas conversas como uma troca de informações entre colegas? Ou quereriam exibir seu conhecimento? Qualquer que fosse a razão de sua atitude, jamais se faziam de rogados. Recordo-me de um danado de um velho luchazi que trazia braçadas de folhas secas, raízes e hastes, a fim de me ensinar todos os seus usos. Seria ele herborista ou feiticeiro? Eu nunca pude decifrar esse mistério, mas posso constatar, com tristeza, que jamais possuirei sua ciência da psicologia africana e sua habilidade para curar seus semelhantes: associados, meus conhecimentos médicos e seus talentos teriam formado uma combinação muito útil — (Gilges 1955, 20).

Citando um trecho de seus cadernos de viagem, Conklin quis ilustrar esse contato íntimo entre o homem e o meio que o indígena eternamente impõe ao etnólogo:

A 0600 e sob uma chuva fina, Langba e eu deixamos Parina em direção a Binli... Em Arasaas, Langba pediu-me para cortar várias tiras de 10 por 50 cm da casca da árvore *anapla kilala* (*Albizzia procera* (Roxb.) Benth.), a fim de nos protegermos das sanguessugas. Esfregando com a face interna da casca nossos tornozelos e pernas já molhados pela vegetação gotejante de chuva, produzia-se uma espuma rosa que era um ótimo repelente. Na trilha perto de Aypud, Langba parou de repente, enfiou agilmente

seu bastão na beira do caminho e arrancou uma erva pequena, *tawag kûgun buladlad* (*Buchnera urticifolia* R. Br.), que, disse-me ele, serviria de isca... em uma armadilha para javalis. Alguns instantes mais tarde, e nós andávamos depressa, fez uma parada semelhante para arrancar uma pequena orquídea terrestre (difícil de perceber sob a vegetação que a encobria) chamada *liyamliyam* (*Epipogum roseum* (D. Do.) Lindl.), planta usada para combater magicamente os insetos parasitas das culturas. Em Binli, Langba teve cuidado para não danificar sua coleta, remexendo dentro de sua sacola de palmas trançadas para encontrar *apug*, cal extinta, e *tabaku* (*Nicotiana tabacum* L.), que queria oferecer às pessoas de Binli em troca de outros ingredientes para mascar. Depois de uma discussão sobre os respectivos méritos das variedades locais de bétele-pimenta (*Piper betel* L.), Langba obteve permissão para cortar mudas de batata doce (*Ipomoea batatas* (L.) Poir.) pertencentes a duas formas vegetais diferentes e distintas como *kamuti inaswang* e *kamuti lupaw*... E, no canteiro de *camote* cortamos 25 mudas (com cerca de 75 cm de comprimento) de cada variedade, retiradas da extremidade da haste e as embrulhamos cuidadosamente nas grandes folhas frescas do *saging saba* cultivado (*Musa sapientum compressa* (Blco.) Teodoro) para que conservassem sua unidade até chegarmos à casa de Langba. No caminho, mascamos hastes de *tubu minama*, espécie de cana-de-açúcar (*Saccharum officinarum* L.), detivemo-nos uma vez para colher algumas *bunga*, sementes de areca caídas, (*Areca catechu* L.) e uma outra vez para colher e comer as frutas, semelhantes a cerejas selvagens, de algumas moitas de *bugnay* (*Antidesma brunius* (L.) Spreng.). Alcançamos Mararim por volta do meio da tarde e, ao longo de toda a nossa caminhada, a maior parte do tempo foi gasta em discussões sobre as mudanças na vegetação no decorrer das últimas dezenas de anos — (Conklin 1954, 15-17).

Esse saber e os meios lingüísticos de que dispõem estendem-se também à morfologia. A língua tewa emprega termos diferentes para cada parte ou quase do corpo dos pássaros e dos mamíferos (Henderson e Harrington 9). A descrição morfológica das folhas das árvores ou das plantas comporta 40 termos, e existem 15 termos diferentes que correspondem às diferentes partes de um pé de milho.

Para descrever as partes constitutivas e as propriedades dos vegetais, os hanunoo têm mais de 150 termos, que conotam as categorias em função das quais identificam as plantas “e discutem entre si as centenas de caracteres que as distinguem, freqüentemente correspondentes a propriedades significativas, tanto medicinais quanto alimentares” (Conklin 1954, 97). Os pinatubo, entre os quais foram arrolados mais de 600 nomes de plantas, “não têm apenas um conheci-

mento fabuloso dessas plantas e de seus modos de utilização; eles empregam cerca de cem termos para descrever suas partes ou aspectos característicos” (Fox 1953, 179).

É claro que um conhecimento desenvolvido tão sistematicamente não pode ser função apenas de sua utilidade prática. Depois de ter destacado a riqueza e a precisão dos conhecimentos zoológicos e botânicos dos índios do nordeste dos Estados Unidos e do Canadá: montanhês, naskapi, micmac, malecite, penobscot, o etnólogo que melhor os estudou continua:

Isso se poderia esperar no que se refere aos hábitos de caça grossa, de onde provêm a alimentação e a matéria-prima da indústria indígena. Não é de espantar... que o caçador penobscot do Maine possua um melhor conhecimento prático dos hábitos e do caráter original que o mais experimentado zoólogo. Mas, quando apreciamos na justa medida o cuidado que os índios têm em observar e sistematizar os fatos científicos relacionados com as formas inferiores da vida animal, podemos demonstrar alguma surpresa.

Toda a classe dos répteis... não oferece nenhum interesse econômico para esses índios; eles não consomem a carne das serpentes nem dos batráquios e não usam parte nenhuma de sua carcaça, salvo em casos muito raros, para a confecção de amuletos contra doença ou feitiçaria — (Speck 1923, 273).

E, contudo, como o demonstrou Speck, os índios do nordeste elaboraram uma verdadeira herpetologia, com termos diferentes para cada gênero de répteis e outros reservados para as espécies ou variedades.

Os produtos naturais usados pelos povos siberianos para fins medicinais ilustram, por sua definição precisa e pelo valor específico que lhes é dado, o cuidado, a engenhosidade, a atenção ao detalhe e a preocupação com as diferenças que devem ter empregado os observadores e teóricos nesse tipo de sociedade: aranhas e vermes brancos engolidos (itelmene e iakute — esterilidade); gordura de escaravelho negro (ossete — hidrofobia); barata esmigalhada, fel de galinha (russos de Surgut — abscessos e hérnia); vermes vermelhos macerados (iakute — reumatismo); fel de solha (buriate — doenças dos olhos); cadoz, caranguejo de água doce, engolidos vivos (russos da Sibéria — epilepsia e todas as doenças); toque com um bico de picanço, sangue de picanço, insuflação nasal de pó de picanço mumificado, ovo do pássaro *kouchka* sorvido (iakute — contra dor de dentes, escrófulas.

doenças dos cavalos e tuberculose, respectivamente); sangue de per-
diz, suor de cavalo (oirote — hérnias e verrugas); caldo de pombo
(buriate — tosse); pó das patas do pássaro *tilégous* moídas (kazak —
mordida de cão raivoso); morcego seco pendurado no pescoço (russos
do Altai — febre); instilação da água proveniente do gelo suspenso do
ninho do pássaro *remiz* (oirote — doenças dos olhos). Somente entre
os buriates e limitando-se ao urso, a carne deste possui sete virtudes
terapêuticas diferentes; o sangue, cinco; a gordura, nove; o cérebro,
12; a bile, 17; e o pêlo, duas. Também os kalar recolhem os excre-
mentos empedrados do urso no fim da hibernação para curar prisão
de ventre (Zelenine 1952, 47-59). Pode-se encontrar num estudo de
Loeb um repertório igualmente rico para uma tribo africana.

De tais exemplos, que se poderiam retirar de todas as regiões do
mundo, concluir-se-ia, de bom grado, que as espécies animais e ve-
getais não são conhecidas porque são úteis; elas são consideradas úteis
ou interessantes porque são primeiro conhecidas.

* * *

Pode-se objetar que uma tal ciência não deve absolutamente ser
eficaz no plano prático. Mas, justamente, seu objeto primeiro não é
de ordem prática. Ela antes corresponde a exigências intelectuais ao
invés de satisfazer às necessidades.

A verdadeira questão não é saber se o contato de um bico de
picanço cura as dores de dente mas se é possível, de um determinado
ponto de vista, fazer "irem juntos" o bico do picanço e o dente do
homem (congruência cuja fórmula terapêutica constitui apenas uma
aplicação hipotética entre outras), e, através desses agrupamentos de
coisas e de seres, introduzir um princípio de ordem no universo. Qual-
quer que seja a classificação, esta possui uma virtude própria em rela-
ção à ausência de classificação. Assim como escreve um teórico mo-
derno da taxionomia:

Os cientistas suportam a dúvida e o fracasso, porque não podem
fazer de outra maneira. Mas a desordem é a única coisa que não
podem nem devem tolerar. Todo o objeto da ciência pura é con-
duzir a seu ponto mais alto e mais consciente a redução do modo
caótico de percepção, que começou num plano inferior e prova-
velmente inconsciente, com a própria origem da vida. Pode-se per-
guntar, em alguns casos, se o tipo de ordem elaborado é um ca-
ráter objetivo dos fenômenos ou um artifício construído pelo cien-

tista. Essa questão é constantemente colocada em matéria de ta-
xionomia animal... Entretanto, o postulado fundamental da ciên-
cia é que a própria natureza é ordenada... Em sua parte teórica,
a ciência se limita a uma ordenação, e... se é verdade que a
sistemática consiste em tal ordenação, os termos "sistemática" e
"ciência teórica" poderão ser considerados sinônimos — (Simp-
son 1961, 5).

Ora, essa exigência de ordem constitui a base do pensamento que
denominamos primitivo, mas unicamente pelo fato de que constitui
a base de todo pensamento, pois é sob o ângulo das propriedades
comuns que chegamos mais facilmente às formas de pensamento que
no parecem muito estranhas.

"Cada coisa sagrada deve estar em seu lugar", notava com pro-
fundidade um pensador indígena (Fletcher 1904, 34). Poder-se-ia mes-
mo dizer que é isso o que a torna sagrada, pois, se fosse suprimida,
mesmo em pensamento, toda a ordem do universo seria destruída;
portanto, ela contribui para mantê-la ocupando o lugar que lhe cabe.
Os requintes do ritual, que podem parecer dispensáveis quando exa-
minados de fora e superficialmente, explicam-se pelo cuidado com
aquilo que se poderia chamar de "microperequação": não deixar es-
capar nenhum ser, objeto ou aspecto, a fim de lhe assegurar um lugar
no interior de uma classe. Nesse sentido, a cerimônia do Hako, dos
índios pawnee, só é particularmente reveladora porque foi bem ana-
lisada. A invocação que acompanha a travessia de um curso d'água
divide-se em várias partes que correspondem respectivamente ao mo-
mento em que os viajantes colocam os pés na água, em que os des-
locam, em que a água recobre seus pés inteiramente; a invocação ao
vento separa os momentos em que o frescor é percebido somente nas
partes molhadas do corpo, depois aqui e ali e, enfim, sobre toda a
epiderme: "apenas então podemos prosseguir em segurança" (*id.*, pp.
77-78). Como assinala o informante, "devemos dirigir um encanta-
mento especial a cada coisa que encontramos, pois Tirawa, o espírito
supremo, reside em todas as coisas, e tudo aquilo que encontramos no
caminho pode nos socorrer... Fomos ensinados a prestar atenção a
tudo o que vemos" (*id.*, pp. 73 e 81).

Esse cuidado com a observação exaustiva e com o inventário sis-
temático das relações e das ligações pode às vezes chegar a resulta-
dos de boa postura científica: é o caso dos índios blackfoot, que iden-
tificavam a aproximação da primavera pelo grau de desenvolvimen-

em um ecossistema
preparado porque ele
é útil.
O mito do bom selvagem

to dos fetos de bisão extraídos do ventre das fêmeas mortas na caça. Não se podem, todavia, isolar esses resultados de tantas outras abordagens do mesmo tipo que a ciência considera ilusórias. Mas não seria o pensamento mágico, “essa gigantesca variação sobre o tema do princípio da causalidade”, diziam Hubert e Mauss (1950, 61), menos diferente da ciência por ignorância ou desprezo pelo determinismo do que por uma exigência de determinismo mais imperiosa e mais intransigente, e que a ciência pode, quando muito, julgar insensata e precipitada?

Considerada como sistema de filosofia natural, ela (*witchcraft*) implica uma teoria das causas: a má sorte é resultado da bruxaria, trabalhando conjuntamente com as forças naturais. Se um homem for chifrado por um búfalo, se um celeiro que teve seus suportes minados pelas térmitas lhe cair sobre a cabeça ou se ele contrair uma meningite cérebro-espinhal, os azande afirmam que o búfalo, o celeiro ou a doença são causas que se conjugam com a bruxaria para matar o homem. A bruxaria não é responsável pelo búfalo, pelo celeiro ou pela doença, pois eles existem por si mesmos; mas ela o é por essa circunstância particular que os coloca em uma relação destrutiva com determinado indivíduo. O celeiro teria caído de qualquer maneira, mas foi por causa da bruxaria que ele caiu num momento dado em que um dado indivíduo descansava embaixo dele. Dentre todas essas causas, somente a bruxaria admite uma intervenção corretiva, pois somente ela emana de uma pessoa. Não se pode intervir contra o búfalo ou o celeiro. Ainda que sejam reconhecidos como causas, não são significativos no plano das relações sociais — (Evans-Pritchard 1955, 418-419).

Desse ponto de vista, a primeira diferença entre magia e ciência seria, portanto, que uma postula um determinismo global e integral enquanto a outra opera distinguindo níveis dos quais apenas alguns admitem formas de determinismo tidas como inaplicáveis a outros níveis. Mas não se poderia ir ainda mais longe e considerar o rigor e a precisão que o pensamento mágico e as práticas rituais testemunham como tradutores de uma apreensão inconsciente da *verdade do determinismo* enquanto modo de existência de fenômenos científicos, de maneira que o determinismo seria globalmente *suposto* e *simulado*, antes de ser *conhecido* e *respeitado*? Os ritos e as crenças mágicas apareceriam então como tantas outras expressões de um ato de fé numa ciência ainda por nascer.

Há mais. Não apenas por sua natureza, essas antecipações podem às vezes ser coroadas de êxito; elas também podem antecipar

duplamente; em relação à própria ciência e aos métodos e resultados que a ciência só assimilará num estágio avançado de seu desenvolvimento, se é verdade que o homem enfrentou primeiro o mais difícil, ou seja, a sistematização no plano dos dados sensíveis, aos quais a ciência voltou as costas por muito tempo e que apenas começa a reintegrar em sua perspectiva. Aliás, esse efeito de antecipação produziu-se repetidas vezes na história do pensamento científico; como Simpson (1961, 84-85) o demonstrou com a ajuda de um exemplo tomado de empréstimo à biologia do século XIX, ele é resultado de que — a explicação científica correspondendo sempre à descoberta de uma “ordenação” — toda tentativa desse tipo, mesmo inspirada em princípios não-científicos, pode encontrar ordenações verdadeiras. Isso é previsível se se admite que, por definição, o número das estruturas é finito: a “estruturacão” possuiria então uma eficácia intrínseca, quaisquer que fossem os princípios e os métodos nos quais ela se inspirasse.

A química moderna reduz a variedade dos sabores e dos perfumes a cinco elementos diversamente combinados: carbono, hidrogênio, oxigênio, enxofre e azoto. Formando tabelas de presença e ausência, calculando as doses e os limites, ela chega a dar conta de diferenças e semelhanças entre qualidades que ela outrora banira de seu domínio como “secundárias”. Mas essas aproximações e distinções não surpreendem o sentimento estético, antes o enriquecem e esclarecem, criando associações de que já suspeitava, e, portanto, pode-se compreender melhor por que e em que condições um exercício constante apenas de intuição já teria permitido descobri-las; assim, a fumaça do tabaco pode ser, para uma lógica da sensação, a intersecção de dois grupos: um que compreende também a carne grelhada e a crosta escura do pão (que, como ela, são compostos de azoto), outro do qual fazem parte o queijo, a cerveja e o mel, em virtude da presença do diacetil. A cereja selvagem, a canela, a baunilha e o vinho de Xerez formam um grupo não mais apenas sensível mas inteligível, pois todos contêm aldeído, enquanto os odores aparentados do chá-do-canadá (*winter-green*), da lavanda e da banana são explicados pela presença de ésteres. Somente a intuição incitaria a agrupar a cebola, o alho, a couve, o nabo, o rabanete e a mostarda, enquanto a botânica separa as liliáceas das crucíferas. Justificando o testemunho da sensibilidade, a química demonstra que essas famílias estranhas se juntam num outro plano: elas contêm enxofre (K., W. 1948). Um filósofo primitivo ou

um poeta teria podido trabalhar com esses reagrupamentos, inspirando-se em considerações estranhas à química ou a qualquer outra forma de ciência; a literatura etnográfica revela uma quantidade delas cujo valor empírico e estético não é menor. Ora, isto não é apenas o efeito de um frenesi associativo às vezes fadado ao sucesso por um simples jogo da sorte. Mais inspirado que na passagem citada anteriormente, em que ele adianta essa interpretação, Simpson demonstrou que a exigência de organização é uma necessidade comum à arte e à ciência e, conseqüentemente, "a taxionomia, ordenadora por excelência, possui um valor estético eminente" (l.c., p. 4). Então, causará menos espanto que o senso estético reduzido a seus próprios recursos possa abrir caminho à taxionomia e mesmo antecipar alguns de seus resultados.

* * *

Entretanto, não voltamos à tese vulgar (e aliás inadmissível, na perspectiva estreita em que se coloca) segundo a qual a magia seria uma forma tímida e balbuciante da ciência, pois privar-nos-íamos de todos os meios de compreender o pensamento mágico se pretendêssemos reduzi-lo a um momento ou a uma etapa da evolução técnica e científica. Mais uma sombra que antecipa seu corpo, num certo sentido ela é completa como ele, tão acabada e coerente em sua imaterialidade quanto o ser sólido por ela simplesmente precedido. O pensamento mágico não é uma estréia, um começo, um esboço, a parte de um todo ainda não realizado; ele forma um sistema bem articulado; independente, nesse ponto, desse outro sistema que constitui a ciência, salvo a analogia formal que os aproxima e que faz do primeiro uma espécie de expressão metafórica do segundo. Portanto, em lugar de opor magia e ciência, seria melhor colocá-las em paralelo, como dois modos de conhecimento desiguais quanto aos resultados teóricos e práticos (pois, desse ponto de vista, é verdade que a ciência se sai melhor que a magia, no sentido de que algumas vezes ela também tem êxito), mas não devido à espécie de operações mentais que ambas supõem e que diferem menos na natureza que na função dos tipos de fenômeno aos quais são aplicadas.

Com efeito, essas relações decorrem das condições objetivas em que aparecem o conhecimento mágico e o conhecimento científico. A história deste último é bastante curta para que estejamos bem informados a seu respeito; mas o fato de que a ciência moderna remonta

somente a alguns séculos coloca um problema sobre o qual os etnólogos ainda não refletiram suficientemente: o nome de *paradoxo neolítico* lhe conviria perfeitamente.

Foi no período neolítico que se confirmou o domínio do homem sobre as grandes artes da civilização: cerâmica, tecelagem, agricultura e domesticação de animais. Hoje ninguém mais pensaria em explicar essas conquistas imensas pela acumulação fortuita de uma série de achados feitos por acaso ou revelados pelo espetáculo passivamente registrado de determinados fenômenos naturais³.

Cada uma dessas técnicas supõe séculos de observação ativa e metódica, hipóteses ousadas e controladas, a fim de rejeitá-las ou confirmá-las através de experiências incansavelmente repetidas. Notando a rapidez com que as plantas originárias do Novo Mundo foram aclimatadas nas Filipinas, adotadas e nomeadas pelos indígenas que, em muitos casos, parecem mesmo ter redescoberto seus usos medicinais, rigorosamente paralelos àqueles que eram tradicionais no México, um biólogo interpreta o fenômeno da seguinte maneira:

As plantas cujas folhas ou hastes têm um sabor amargo são correntemente empregadas nas Filipinas contra as dores de estômago. Toda planta introduzida que tiver a mesma característica será rapidamente experimentada. Por fazer constantemente experiências com plantas é que a maior parte das populações filipinas aprende rapidamente a conhecer, em função das categorias de sua própria cultura, os usos possíveis das plantas importadas — (Fox 1953, 212-213).

Para transformar uma erva silvestre em planta cultivada, uma besta selvagem em animal doméstico, para fazer aparecer em uma ou em outra propriedades alimentares ou tecnológicas que, em sua origem, estavam completamente ausentes ou apenas podiam ser suspeitadas; para fazer de uma argila instável prestes a esfarelar-se, a se pulverizar ou a rachar uma cerâmica sólida e vedada (mas somente com a condição de ter determinado, dentre uma multidão de mate-

3. Procurou-se saber o que aconteceria se um minério de cobre fosse acidentalmente misturado a uma lareira: experiências múltiplas e variadas estabeleceram que nada aconteceria. O procedimento mais simples a que se chegou para obter metal fundido consiste em aquecer intensamente a malaquita finamente pulverizada numa taça de cerâmica coberta por um vaso virado. Esse único resultado já faz prisioneiro o acaso no recinto do forno de algum oleiro especializado em louça vidrada (Coghlan 1940).

riais orgânicos e inorgânicos, o mais adequado para servir de detergente, assim como o combustível conveniente, a temperatura e o tempo de cozimento, o grau de oxidação eficaz); para elaborar técnicas, muitas vezes longas e complexas, que permitem cultivar sem terra ou sem água; para transformar grãos ou raízes tóxicas em alimentos ou ainda utilizar essa toxicidade para a caça, a guerra ou o ritual, não duvidamos de que foi necessária uma atitude de espírito verdadeiramente científico, uma curiosidade assídua e sempre alerta, uma vontade de conhecer pelo prazer de conhecer, pois apenas uma pequena fração das observações e experiências (sobre as quais é preciso supor que tenham sido inspiradas antes e sobretudo pelo gosto do saber) podia fornecer resultados práticos e imediatamente utilizáveis. E ainda deixamos de lado a metalurgia do bronze e do ferro, a dos metais preciosos e mesmo o simples trabalho de martelagem do cobre nativo, que precedeu de alguns milênios a metalurgia, todos exigindo já uma competência técnica muito avançada.

O homem do neolítico ou da proto-história foi, portanto, o herdeiro de uma longa tradição científica; contudo, se o espírito que o inspirava, assim como a todos os seus antepassados, fosse exatamente o mesmo que o dos modernos, como poderíamos entender que ele tenha *parado* e que muitos milênios de estagnação se intercalem, como um patamar, entre a revolução neolítica e a ciência contemporânea? O paradoxo admite apenas uma solução: é que existem dois modos diferentes de pensamento científico, um e outro funções, não certamente estádios desiguais do desenvolvimento do espírito humano, mas dois níveis estratégicos em que a natureza se deixa abordar pelo conhecimento científico — um aproximadamente ajustado ao da percepção e ao da imaginação, e outro deslocado; como se as relações necessárias, objeto de toda ciência, neolítica ou moderna, pudessem ser atingidas por dois caminhos diferentes: um muito próximo da intuição sensível e outro mais distanciado.

Toda classificação é superior ao caos, e mesmo uma classificação no nível das propriedades sensíveis é uma etapa em direção a uma ordem racional. Se nos pedem para classificar uma coleção de frutas variadas em corpos relativamente mais pesados e relativamente mais leves, será legítimo começar separando as pêras das maçãs, ainda que a forma, a cor e o sabor não tenham relação com o peso e o volume; isso porque, entre as maçãs, é mais fácil distinguir as maiores das

menores do que se as maçãs continuassem misturadas às frutas de aspecto diferente. Por este exemplo já se pode ver que, mesmo no plano da percepção estética, a classificação tem seu mérito.

Por outro lado, se bem que não haja ligação necessária entre as qualidades sensíveis e as propriedades, existe pelo menos uma relação de fato num grande número de casos, e a generalização dessa relação, mesmo sem base na razão, pode, durante muito tempo, ser uma operação teórica e praticamente satisfatória. Nem todos os sucos tóxicos são ardentes ou amargos, e a recíproca não é mais verdadeira; entretanto, a natureza é feita de maneira a ser mais vantajoso para a ação e o pensamento agir como se uma equivalência que satisfaz o sentimento estético correspondesse também a uma realidade objetiva. Sem que nos caiba aqui pesquisar por que, é provável que espécies dotadas de alguma característica digna de nota, como forma, cor ou cheiro, dêem ao observador o que se poderia chamar de "direito de seguir", ou seja, o de postular que essas características visíveis sejam o índice de propriedades igualmente singulares porém ocultas. Admitir que a própria relação entre as duas seja sensível (que um grão em forma de dente proteja contra as mordidas de cobra, que um suco amarelo seja específico para distúrbios biliares etc), a título provisório, vale mais que a indiferença a qualquer ligação, pois a classificação, mesmo heteróclita e arbitrária, preserva a riqueza e a diversidade do inventário; decidir que é preciso levar tudo em conta facilita a constituição de uma "memória".

Ora, é fato que métodos desse tipo podiam levar a certos resultados indispensáveis para que o homem pudesse abordar a natureza de um outro ponto de vista. Longe de serem, como muitas vezes se pretendeu, obra de uma "função fabuladora" que volta as costas à realidade, os mitos e os ritos oferecem como valor principal a ser preservado até hoje, de forma residual, modos de observação e de reflexão que foram (e sem dúvida permanecem) exatamente adaptados a descobertas de tipo determinado: as que a natureza autorizava, a partir da organização e da exploração especulativa do mundo sensível em termos de sensível. Essa ciência do concreto devia ser, por essência, limitada a outros resultados além dos prometidos às ciências exatas e naturais, mas ela não foi menos científica, e seus resultados não foram menos reais. Assegurados dez mil anos antes dos outros, são sempre o substrato de nossa civilização.

* * *

Aliás, subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de "primeira" que de primitiva: é aquela comumente designada pelo termo *bricclage* *. Em sua acepção antiga, o verbo *bricoler* aplica-se ao jogo de péla e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: o da péla que salta muitas vezes, do cão que corre ao acaso, do cavalo que se desvia da linha reta para evitar um obstáculo. E, em nossos dias, o *bricoleur* é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista. Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos.

Assim como o *bricolage*, no plano técnico, a reflexão mítica pode alcançar, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos. Reciprocamente, muitas vezes se notou o caráter mitopoético do *bricolage*; seja no plano da arte chamada "bruta" ou "ingênua", na arquitetura fantástica da casa de campo do carteiro Cheval, nos cenários de Georges Méliès ou ainda naquele imortalizado por *As grandes esperanças* de Dickens, sem nenhuma dúvida de início inspirado na observação do "castelo" suburbano de Mr. Wemmick, com sua miniatura de ponte-levadiça, seu canhão saudando as nove horas e seu canteiro de alfaces e pepinos, graças ao qual os moradores poderiam sustentar um cerco, se preciso...

A comparação merece ser aprofundada, pois permite melhor acesso às relações reais entre os dois tipos de conhecimento científico que distinguimos. O *bricoleur* está apto a executar um grande nú-

* Para melhor acompanhar o autor em suas considerações sobre o pensamento mítico, mantivemos nesta tradução os termos *bricoler*, *bricoleur* e *bricolage* que, no seu sentido atual, exemplificam com grande felicidade, o *modus operandi* da reflexão mitopoética. O *bricoleur* é o que executa um trabalho usando meios e expedientes que denunciam a ausência de um plano preconcebido e se afastam dos processos e normas adotados pela técnica. Caracteriza-o especialmente o fato de operar com materiais fragmentários já elaborados, ao contrário, por exemplo, do engenheiro que, para dar execução ao seu trabalho, necessita da matéria-prima. (Nota de Almir de Oliveira Aguiar e M. Celeste da Costa e Souza, tradutores da 1.ª edição pela Ed. Nacional.)

mero de tarefas diversificadas porém, ao contrário do engenheiro, não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de utensílios concebidos e procurados na medida de seu projeto: seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os "meios-limites", isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto (o que suporia, aliás, como com o engenheiro, a existência tanto de conjuntos instrumentais quanto de tipos de projeto, pelo menos em teoria); ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que "isso sempre pode servir". Tais elementos são, portanto, semiparticularizados: suficientemente para que o *bricoleur* não tenha necessidade do equipamento e do saber de todos os elementos do *corpus*, mas não o bastante para que cada elemento se restrinja a um emprego exato e determinado. Cada elemento representa um conjunto de relações ao mesmo tempo concretas e virtuais; são operações, porém, utilizáveis em função de quaisquer operações dentro de um tipo.

Da mesma forma, os elementos da reflexão mítica estão sempre situados a meio-caminho entre perceptos e conceitos. Seria impossível extrair os primeiros da situação concreta onde apareceram, enquanto que recorrer aos segundos exigiria que o pensamento pudesse, pelo menos provisoriamente, colocar seus projetos entre parênteses.

Ora, existe um intermediário entre a imagem e o conceito: é o signo, desde que sempre se pode defini-lo da forma inaugurada por Saussure a respeito dessa categoria particular que formam os signos lingüísticos, como um elo entre uma imagem e um conceito, que, na união assim estabelecida, desempenham respectivamente os papéis de significante e significado.

Assim como a imagem, o signo é um ser concreto, mas assemelha-se ao conceito por seu poder referencial: um e outro não se referem exclusivamente a si mesmos; além de si próprios, podem

substituir outra coisa. Todavia, nesse sentido, o conceito possui uma capacidade ilimitada, enquanto que a do signo é limitada. A diferença e a semelhança ficam bem ressaltadas com o exemplo do *bricoleur*. Observemo-lo no trabalho: mesmo estimulado por seu projeto, seu primeiro passo prático é retrospectivo, ele deve voltar-se para um conjunto já constituído, formado por utensílios e materiais, fazer ou refazer seu inventário, enfim e sobretudo, entabular uma espécie de diálogo com ele, para listar, antes de escolher entre elas, as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema colocado. Ele interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro⁴, a fim de compreender o que cada um deles poderia "significar", contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes. Este cubo de carvalho pode ser um calço, para suprir a insuficiência de uma tábua de abeto, ou ainda um soco, o que permitiria realçar a aspereza e a polidez da velha madeira. Num caso, ele será extensão, no outro, matéria. Mas essas possibilidades são sempre limitadas pela história particular de cada peça e por aquilo que nela subsiste de predeterminado, devido ao uso original para o qual foi concebida ou pelas adaptações que sofreu em virtude de outros empregos. Assim como as unidades constitutivas do mito, cujas combinações possíveis são limitadas pelo fato de serem tomadas de empréstimo à língua, onde já possuem um sentido que restringe sua liberdade de ação, os elementos que o *bricoleur* coleciona e utiliza são "pré-limitados" (Lévi-Strauss 1960b, 35). Por outro lado, a decisão depende da possibilidade de permutar um outro elemento na posição vacante, se bem que cada escolha acarretará uma reorganização completa da estrutura que jamais será igual àquela vagamente sonhada nem a uma outra que lhe poderia ter sido preferida.

Sem dúvida, o engenheiro também interroga, desde que, para ele, a existência de um "interlocutor" é resultado de que seus meios, seu poder e seus conhecimentos não são nunca ilimitados e que, sob essa forma negativa, esbarra numa resistência com a qual lhe é indispensável transigir. Poderíamos ser tentados a dizer que ele interroga o universo, ao passo que o *bricoleur* se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas, ou seja, para um subconjunto

4. "Tesouro de idéias", dizem admiravelmente da magia Hubert e Mauss (1950, 136).

da cultura. Aliás, a teoria da informação demonstra como é possível, e muitas vezes útil, reduzir as diligências do físico a uma espécie de diálogo com a natureza, o que atenuaria a distinção que tentamos esboçar. Entretanto, sempre subsistirá uma diferença, mesmo se se leva em conta o fato de que o cientista dialoga não com a natureza pura mas com um determinado estado da relação entre a natureza e a cultura definível pelo período da história no qual ele vive, pela civilização que é a sua e pelos meios materiais de que dispõe. Tanto quanto o *bricoleur*, posto em presença de uma dada tarefa, ele não pode fazer qualquer coisa, ele também deverá começar inventariando um conjunto predeterminado de conhecimentos teóricos e práticos e de meios técnicos que limitam as soluções possíveis.

A diferença, portanto, não é tão absoluta quanto seríamos tentados a imaginar; entretanto, permanece real na medida em que, em relação a essas limitações que resumem um estado da civilização, o engenheiro sempre procura abrir uma passagem e situar-se *além*, ao passo que o *bricoleur*, de bom ou mau-grado, permanece *aquém*, o que é uma outra forma de dizer que o primeiro opera através de conceitos, e o segundo, através de signos. No eixo de oposição entre natureza e cultura, os conjuntos dos quais ambos se servem estão perceptivelmente deslocados. Com efeito, pelo menos uma das maneiras pelas quais o signo se opõe ao conceito está ligada a que o segundo se pretende integralmente transparente em relação à realidade, enquanto o primeiro aceita, exige mesmo, que uma certa densidade de humanidade seja incorporada ao real. Segundo a expressão vigorosa e dificilmente traduzível de Peirce: *It addresses somebody*.

Poder-se-ia, portanto, dizer que tanto o cientista quanto o *bricoleur* estão à espreita de mensagens, mas, para o *bricoleur*, trata-se de mensagens de alguma forma pré-transmitidas e que ele coleciona: como os códigos comerciais que, condensando a experiência passada da profissão, permitem enfrentar economicamente todas as situações novas (porém com a condição de que elas pertençam à mesma classe que as antigas); já o homem de ciência, engenheiro ou físico, antecipa sempre a *outra mensagem* que poderia ser arrancada a um interlocutor, apesar de sua relutância em se pronunciar a respeito de questões cujas respostas não foram dadas anteriormente. O conceito aparece assim como o operador de uma *abertura* do conjunto com o qual se trabalha, sendo a significação o operador de sua *reorgani-*

zãção: ela não o aumenta nem o renova, limitando-se a obter o grupo de suas transformações.

A imagem não pode ser a idéia, mas ela pode desempenhar o papel de signo ou, mais exatamente, coabitar com a idéia no interior de um signo; e, se a idéia ainda não está lá, respeitar seu futuro lugar e fazer-lhe aparecer negativamente os contornos. A imagem é fixa, está ligada de forma unívoca ao ato de consciência que a acompanha: mas se o signo e a imagem tornada significativa ainda não têm compreensão, ou seja, se lhes faltam relações simultâneas e teoricamente ilimitadas com outros seres do mesmo tipo (o que é privilégio do conceito), já são *permutáveis*, isto é, suscetíveis de manter relações sucessivas com outros seres, se bem que em número limitado, e, como se viu, em condições de formar sempre um sistema onde uma modificação que afete um elemento interessará automaticamente a todos os outros: nesse plano a extensão e a compreensão dos lógicos existem não como dois aspectos distintos e complementares mas como realidade solidária. Compreende-se, assim, que o pensamento mítico, se bem que aprisionado pelas imagens, já possa ser generalizada e, portanto, científico; ele trabalha também por analogias e aproximações, mesmo que, como no caso do *bricolage*, suas criações se reduzam sempre a um arranjo novo de elementos cuja natureza só é modificada à medida que figurem no conjunto instrumental ou na disposição final (que, salvo pela disposição interna, formam sempre o mesmo objeto): “dir-se-ia que os universos mitológicos estão destinados a ser desmantelados assim que formados, para que novos universos possam nascer de seus fragmentos” (Boas 1898, 18). Essa observação profunda, entretanto, negligencia que, nessa incessante reconstrução com o auxílio dos mesmos materiais, são sempre os antigos fins os chamados a desempenhar o papel de meios: os significados se transformam em significantes, e vice-versa.

Essa fórmula, que poderia servir de definição para o *bricolage*, explica que, para a reflexão mítica, a totalidade dos meios disponíveis deve estar também implicitamente inventariada ou concebida, para que se possa definir um resultado que sempre será um compromisso entre a estrutura do conjunto e a do projeto. Uma vez realizado, isto estará portanto inevitavelmente deslocado em relação à intenção inicial (aliás, simples esquema), efeito que os surrealistas denominaram com felicidade “acaso objetivo”. Há mais, porém: a poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que

não se limita a cumprir ou executar, ele não “fala” apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narmando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si.

Também sob este ponto de vista, a reflexão mítica aparece como uma forma intelectual de *bricolage*. Toda a ciência foi construída sobre a diferenciação do contingente e do necessário, que é também a do fato e da estrutura. As qualidades que reivindicava como suas, no nascimento, eram precisamente aquelas que, não fazendo parte em absoluto da experiência vivida, permaneciam exteriores e como que estranhas aos fatos: esse é o sentido da noção de qualidades primeiras. Ora, é peculiar ao pensamento mítico, assim como ao *bricolage* no plano prático, a elaboração de conjuntos estruturados não diretamente com outros conjuntos estruturados⁵ mas utilizando resíduos e fragmentos de fatos — *odds and ends*, diria o inglês ou, em francês, *des bribes et des morceaux* — testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade. Num certo sentido, inverte-se a relação entre diacronia e sincronia: o pensamento mítico, esse *bricoleuse*, elabora estruturas organizando os fatos ou os resíduos dos fatos⁶, ao passo que a ciência, “em marcha” a partir de sua própria instauração, cria seus meios e seus resultados sob a forma de fatos, graças às estruturas que fabrica sem cessar e que são suas hipóteses e teorias. Mas não nos enganemos com isso: não se trata de dois estágios ou de duas fases da evolução do saber, pois os dois andamentos são igualmente válidos. Já a física e a química aspiram a tornarem-se qualitativas, ou seja, a dar conta também das qualidades secundárias que, quando forem explicadas, tornar-se-ão modos de explicação; e talvez a biologia marque passo esperando por isso, para poder, ela própria, explicar a vida. Por outro lado, o pensamento mítico não é apenas o prisioneiro de fatos e de experiências que incansavelmente põe e dispõe a fim de lhes descobrir

5. O pensamento mítico edifica conjuntos estruturados através de um conjunto estruturado que é a linguagem; mas não é no nível da estrutura que ele se apodera dela, pois constrói seus palácios ideológicos com os restos de um discurso social antigo.

6. O *bricolage* também opera com qualidades “secundárias”; cf. o inglês *second hand*, de segunda mão, de ocasião.

um sentido; ele é também liberador, pelo protesto que coloca contra a falta de sentido com o qual a ciência, em princípio, se permitiria transigir.

* * *

Por várias vezes, as considerações anteriores fizeram aflorar o problema da arte, e talvez se pudesse, rapidamente, indicar como, nesta perspectiva, a arte se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento. Nós diferenciamos o cientista e o *bricoleur* pelas funções inversas que, na ordem instrumental e final, eles atribuem ao fato e à estrutura, um criando fatos (mudar o mundo) através de estruturas, o outro criando estruturas através de fatos (fórmula inexata pois peremptória, mas que nossa análise pode permitir matizar).

Observemos agora este retrato de mulher, de Clouet, e interroguemo-nos sobre as razões da tão profunda emoção estética que parece inexplicavelmente provocar a reprodução, fio a fio, de um colarinho de renda, em meticuloso *trompe l'oeil* (prancha 1).

O exemplo de Clouet não vem por acaso, pois se sabe que ele gostava de pintar em proporções menores que as da natureza; seus quadros são, portanto, como os jardins japoneses, os carros em miniatura e os barcos dentro de garrafas o que, em linguagem de *bricoleur*, denomina-se “modelos reduzidos”. Ora, a questão que se coloca é saber se o modelo reduzido, que é também a “obra-prima” do companheiro, não oferece, sempre e por toda parte, o tipo exato de obra de arte. Pois parece que todo modelo reduzido tem vocação estética (e de onde tiraria essa virtude constante, a não ser de suas próprias dimensões?); inversamente, a imensa maioria das obras de arte é formada de modelos reduzidos. Poder-se-ia crer que essa característica se prende, de início, a uma preocupação com a economia relacionada com meios e materiais e invocar como apoio a essa interpretação obras incontestavelmente artísticas ainda que monumentais. É necessário, ainda, que nos detenhamos nas definições: as pinturas da Capela Sixtina são um modelo reduzido, a despeito de suas dimensões imponentes, pois o tema que ilustram é o do fim dos tempos.

Ocorre o mesmo com o simbolismo cósmico dos monumentos religiosos. Por outro lado, pode-se perguntar se o efeito estético de uma estátua eqüestre maior que o natural provém do fato de ela elevar um homem às dimensões de um rochedo e não de reduzir às proporções de um homem o que, no início, é percebido de longe como um rochedo. Enfim, mesmo o “tamanho natural” supõe o modelo reduzido, pois que a transposição gráfica ou plástica implica sempre uma renúncia a certas dimensões do objeto: em pintura, o volume; as cores, os cheiros, as impressões táteis, até na escultura; e, nos dois casos, a dimensão temporal, pois a totalidade da obra figurada é apreendida num instante.

Que virtude está portanto ligada à redução, quer seja de escala, quer afete as propriedades? Parece que ela está ligada a uma espécie de inversão do processo de conhecimento: para conhecer o objeto real em sua totalidade, sempre tivemos tendência a proceder começando das partes. Dividindo-a, quebramos a resistência que ela nos opõe. A redução da escala inverte essa situação: quanto menor o objeto, menos temível parece sua totalidade; por ser quantitativamente diminuído, ele nos parece qualitativamente simplificado. Mais exatamente, essa transposição quantitativa aumenta e diversifica nosso poder sobre um homólogo da coisa; através dela, este pode ser tomado, sopesado na mão, apreendido de uma só mirada. A boneca da criança não é mais um adversário, um rival ou mesmo um interlocutor; nela e por ela a pessoa se transforma em sujeito. Inversamente do que se passa quando procuramos conhecer uma coisa ou um ser em seu tamanho real, com o modelo reduzido o conhecimento do todo precede o das partes. E, mesmo que isso seja uma ilusão, a razão desse procedimento é criar ou manter essa ilusão, que gratifica a inteligência e a sensibilidade de um prazer que, nessa base apenas, já pode ser chamado de prazer estético.

Até este ponto, temos encarado apenas considerações de escala, as quais, como vimos, implicam uma relação dialética entre tamanho — vale dizer quantidade — e qualidade. Mas o modelo reduzido possui um atributo suplementar: ele é construído, *man made*, e mais que isso, “feito à mão”. Não é, portanto, uma simples projeção, um homólogo passivo do objeto: constitui uma verdadeira experiência sobre o objeto. Ora, na medida em que o modelo é artificial, torna-se possível compreender como ele é feito, e essa apreensão do modo de fabricação acrescenta uma dimensão suplementar a seu ser. Além

do mais — nós o vimos a respeito do *bricolage*, mas o exemplo das “maneiras” dos pintores mostra que também é verdadeiro para a arte — o problema sempre comporta várias soluções. Como a escolha de uma solução acarreta uma modificação do resultado a que uma outra solução teria conduzido, o que está virtualmente dado é o quadro geral dessas permutas, ao mesmo tempo que a solução específica oferecida ao olhar do espectador, dessa maneira — mesmo sem o saber — transformado em agente. Unicamente pela contemplação, o espectador é, se se pode dizê-lo, introduzido na posse de outras modalidades possíveis da mesma obra, das quais confusamente ele se sente melhor criador que o próprio criador que as abandonou, excluindo-as de sua criação; e essas modalidades formam muitas outras perspectivas suplementares, abertas sobre a obra atualizada. Dito de outra maneira, a virtude intrínseca do modelo reduzido é que ele compensa a renúncia às dimensões sensíveis pela aquisição de dimensões inteligíveis.

Voltemos agora ao colarinho de rendas, no quadro de Clouet. Tudo o que acabamos de dizer aplica-se a ele, pois, para representá-lo sob a forma de projeção num espaço de propriedades cujas dimensões sensíveis são menores e menos numerosas que o do objeto, foi necessário proceder de maneira simétrica e inversa de como o teria feito a ciência, se essa se tivesse proposto, como é sua função, produzir — ao invés de reproduzir — não apenas um novo ponto da renda no lugar de um ponto já conhecido mas também uma renda verdadeira no lugar de uma renda figurada. Com efeito, a ciência teria trabalhado em escala real, mas por meio da invenção de um ofício, enquanto a arte trabalha em escala reduzida, tendo como fim uma imagem homóloga do objeto. O primeiro procedimento é da ordem da metonímia; ela substitui um ser por um outro ser, um efeito por sua causa, ao passo que o segundo é da ordem da metáfora.

Isso não é tudo. Se é verdade que a relação de prioridade entre estrutura e fato se manifesta de maneira simétrica e inversa na ciência e no *bricolage*, é claro que, também desse ponto de vista, a arte ocupa uma posição intermediária. Mesmo se a figuração de um colarinho de renda num modelo reduzido implica, como demonstramos, um conhecimento interno de sua morfologia e de sua técnica de fabricação (e, se se tratasse de uma representação humana ou animal, teríamos dito: da anatomia e das posturas), ela não se reduz a um diagrama ou a uma tabela de tecnologia, ela realiza a síntese das

propriedades intrínsecas e das que dependem de um contexto espacial e temporal. O resultado final é o colarinho de renda absolutamente como é mas também tal como, no mesmo instante, sua aparência é afetada pela perspectiva em que se apresenta, colocando em evidência determinadas partes e escondendo outras cuja existência, entretanto, continua a influir sobre o resto: pelo contraste entre sua brancura e as cores das outras peças do vestuário, o reflexo do pescoço nacrado que ele circunda e o do céu de um dia e de um momento; também pelo que ele significa como enfeite banal ou de aparato, trazido — novo ou usado, passado há pouco ou amarrotado — por uma mulher comum ou por uma rainha, cuja fisionomia confirma, anula ou qualifica sua condição, num ambiente, numa sociedade, em uma região do mundo, um período da história... Sempre a meio-caminho entre o esquema e a anedota, o gênio do pintor consiste em unir conhecimento interno e externo, ser e devir; em produzir com seu pincel um objeto que não existe como objeto e que, todavia, sabe criar sobre a tela: síntese exatamente equilibrada de uma ou de várias estruturas artificiais e naturais e de um ou vários fatos naturais e sociais. A emoção estética provém dessa união instaurada no âmago de uma coisa criada pelo homem e, portanto, também virtualmente pelo espectador que lhe descobre a possibilidade, através da obra de arte, entre a ordem da estrutura e a ordem do fato.

Esta análise leva a várias observações. Em primeiro lugar, ela permite compreender melhor por que os mitos nos aparecem simultaneamente como sistemas de relações abstratas e como objetos de contemplação estética; com efeito, o ato criador que engendra o mito é inverso e simétrico àquele que se encontra na origem da obra de arte. Nesse último caso, parte-se de um conjunto formado por um ou vários objetos e por um ou vários fatos, ao qual a criação estética confere um caráter de totalidade, por colocar em evidência uma estrutura comum. O mito percorre o mesmo caminho mas num outro sentido: ele usa uma estrutura para produzir um objeto absoluto que ofereça o aspecto de um conjunto de fatos (pois que todo mito conta uma história). A arte procede, então, a partir de um conjunto (objeto + fato) e vai à *descoberta* de sua estrutura; o mito parte de uma estrutura por meio da qual empreende a *construção* de um conjunto (objeto + fato).

Se essa primeira observação nos impele a generalizar nossa interpretação, a segunda antes nos levaria a restringi-la. É verdade que

toda obra de arte consiste em uma integração da estrutura e do fato? Parece que não se pode dizer nada disso dessa clava *haida* de cedro para abater peixe, que eu vejo colocada numa prateleira de minha biblioteca, enquanto escrevo estas linhas (prancha 2). O artista que a esculpiu em forma de monstro marinho desejou que o corpo do instrumento se confundisse com o corpo do animal, o cabo com a cauda, e que as proporções anatômicas, atribuídas a uma criatura fabulosa, fossem tais, que o objeto pudesse *ser* o animal cruel, matador de vítimas impotentes, ao mesmo tempo que uma arma de pesca bem equilibrada, manejada com desembaraço pelo homem e da qual ele obtém resultados eficazes. Assim, tudo parece estrutural nesse utensílio, que é também uma maravilhosa obra de arte: tanto seu simbolismo mítico quanto sua função prática. Mais exatamente, o objeto, sua função e seu símbolo parecem dobrados um sobre o outro, formando um sistema fechado em que o fato não tem nenhuma chance de se introduzir. A posição, o aspecto e a expressão do monstro nada devem às circunstâncias históricas nas quais o artista pôde percebê-lo "em carne e osso", sonhá-lo ou conceber-lhe a idéia. Dir-se-ia, antes, que seu ser imutável está definitivamente fixado numa matéria lenhosa cuja textura muito fina permite traduzir todos os seus aspectos e num uso ao qual sua forma empírica parece predestiná-lo. Ora, tudo aquilo que acaba de ser dito de um objeto particular vale também para outros produtos da arte primitiva: uma estátua africana, uma máscara melanésia... Não teríamos, portanto, definido apenas uma forma histórica e local da criação estética, acreditando atingir não apenas suas propriedades fundamentais mas também aquelas pelas quais sua relação inteligíveis se estabelece com outros modos de criação?

Acreditamos que para suplantar essa dificuldade seja suficiente ampliar nossa interpretação. O que a propósito de um quadro de Clouet tínhamos provisoriamente definido como um fato ou um conjunto de fatos aparece-nos agora sob um ângulo mais geral: o fato nada mais é que um modo da contingência, cuja integração (percebida como necessária) a uma estrutura instaura a emoção estética, qualquer que seja o tipo de arte em questão. De acordo com o estilo, o lugar e a época, essa contingência manifesta-se sob três aspectos diferentes ou em três momentos distintos da criação artística (que, aliás, podem acumular-se): ela está situada no nível da ocasião, da execução ou da finalidade. Apenas no primeiro caso a contingên-

cia assume a forma de um fato, isto é, uma contingência exterior e anterior ao ato criador. O artista a apreende de fora: uma atitude, uma expressão, uma iluminação, uma situação, das quais ele capta a relação sensível e inteligível com a estrutura do objeto que essas modalidades afetam e que ele incorpora a sua obra. Mas também é possível que a contingência se manifesta a título intrínseco, no decorrer da execução: no tamanho ou na forma do pedaço de madeira de que dispõe o escultor, no sentido das fibras, na qualidade da textura, na imperfeição dos instrumentos de que ele se serve, nas resistências que a matéria lhe opõe, ou no projeto, no trabalho em vias de finalização, nos incidentes imprevisíveis que surgirão no decorrer da operação. Enfim, a contingência pode ser extrínseca, como no primeiro caso, mas posterior (e não mais anterior) ao ato de criação; é o que acontece cada vez que a obra se destina a um emprego determinado, pois que o artista elaborará sua obra em função das modalidades e das fases virtuais de seu emprego futuro (e, portanto, colocando-se consciente ou inconscientemente no lugar do usuário).

Conseqüentemente, de acordo com os casos, o processo de criação artística consistirá, no quadro imutável de um confronto entre a estrutura e o acidente, em buscar o diálogo, seja com o *modelo*, seja com a *matéria*, seja com o *usuário*, levando em conta este ou aquele cuja mensagem o trabalho do artista antecipa. Grosso modo, cada eventualidade corresponde a um tipo de arte fácil de determinar: a primeira, às artes plásticas do Ocidente; a segunda, às artes ditas primitivas ou de épocas remotas; a terceira, às artes aplicadas. Mas seria excessivamente simplista tomar essas atribuições ao pé da letra. Toda forma de arte comporta os três aspectos e apenas se distingue das outras por sua dosagem relativa. Por exemplo, é bem verdade que mesmo o pintor mais acadêmico se bate com problemas de execução e que todas as artes chamadas primitivas têm duplamente o caráter de aplicadas: primeiro, porque muitas de suas produções são objetos técnicos e, depois, porque mesmo as suas criações que parecem mais ao abrigo das preocupações práticas têm uma finalidade determinada. Sabe-se, enfim, que mesmo entre nós os utensílios se prestam a uma contemplação desinteressada.

Feitas essas reservas, pode-se verificar facilmente que os três aspectos estão funcionamente ligados e que a predominância de um restringe ou suprime o lugar deixado aos outros. A chamada pintura

erudita está ou julgam que esteja liberta da dupla relação da execução e da finalidade. Em seus melhores exemplos, ela atesta um domínio completo das dificuldades técnicas (as quais se podem considerar, aliás, definitivamente superadas desde Van der Weyden, depois de quem os problemas que se colocaram os pintores não passam de física recreativa). No limite, tudo se passa como se o pintor pudesse fazer exatamente aquilo que lhe apraz com sua tela, suas cores e seus pincéis. Por outro lado, o pintor tende a fazer de sua obra um objeto independente de toda contingência, que valha em si e por si; aliás, é isso que implica a fórmula do quadro "de cavalete". Livre da contingência, sob o duplo ponto de vista da execução e da finalidade, a pintura erudita pode, portanto, referi-la inteiramente à ocasião; e, se é exata nossa interpretação, não pode mesmo dispensá-la. Ela se define, portanto, como pintura "de gênero", com a condição de ampliar consideravelmente o sentido dessa locução. Pois, dentro da perspectiva muito geral sob a qual aqui nos colocamos, o esforço do retratista — seja ele Rembrandt — para captar sobre a tela a expressão mais reveladora e até os pensamentos mais secretos de seu modelo faz parte do mesmo gênero que o de um Detaille, cujas composições respeitam a hora e a ordem da batalha, o número e a disposição dos botões através do que se reconhecem os uniformes de cada guarnição. Se nos pregam uma peça desrespeitosa, num e noutro caso, a "ocasião faz o ladrão". Com as artes aplicadas, as proporções respectivas dos três aspectos se invertem; essas artes dão predominância à finalidade e à execução, cujas contingências são aproximadamente equilibradas nos exemplares que consideramos mais "puros", excluindo ao mesmo tempo a ocasião, como o vemos no fato de uma xícara, uma taça, uma peça de palha ou um tecido nos parecerem perfeitos quando seu valor prático se afirma intemporal: correspondendo plenamente à função para homens diferentes pela época e pela civilização. Se as dificuldades de execução são inteiramente dominadas (como quando a execução é confiada a máquinas), a finalidade pode tornar-se cada vez mais exata e particular, e a arte aplicada se transforma em arte industrial; no caso inverso, nós a chamamos de camponesa ou rústica. Enfim, a arte primitiva situa-se no oposto da arte erudita ou acadêmica; essa última interioriza a execução (da qual é ou se acredita dona) e a finalidade (pois a "arte pela arte" é para si mesma seu próprio fim). Em contrapartida, ela é levada a exteriorizar a ocasião (que pede ao modelo que lhe ofereça); esta se torna, assim, uma parte do significado. Em com-

penção, a arte primitiva interioriza a ocasião (pois os seres sobrenaturais que lhe apraz representar têm uma realidade intemporal e independente das circunstâncias) e exterioriza a execução e a finalidade, que se tornam, portanto, uma parte do significante.

Reencontramos assim, num outro plano, aquele diálogo com a matéria e os meios de execução através do qual definimos o *bricolage*. Para a filosofia da arte, o problema essencial é o de saber se o artista lhes reconhece ou não a qualidade de interlocutor. Sem dúvida, reconhecemo-la sempre mas em grau mínimo na arte muito erudita e em grau máximo na arte bruta ou ingênua que se limita com o *bricolage* e, nos dois casos, em detrimento da estrutura. Entretanto, nenhuma forma de arte mereceria esse nome se se deixasse captar inteiramente pelas contingências extrínsecas, seja a da ocasião, seja a da finalidade; pois então a obra entraria na categoria de ícone (suplementar ao modelo) ou de instrumento (complementar à matéria trabalhada). Mesmo a arte mais erudita, se nos emociona, apenas atinge esse resultado com a condição de parar a tempo essa dissipação da contingência em proveito do pretexto e de incorporá-la à obra, conferindo-lhe a dignidade de um objeto absoluto. Se as artes arcaicas, as artes primitivas e os períodos "primitivos" das artes eruditas são os únicos que não envelhecem, devem-no a essa consagração do acidente a serviço da execução, portanto, ao emprego, que procuram tornar integral, do dado bruto como matéria empírica de uma significação⁷.

É preciso acrescentar, enfim, que o equilíbrio entre estrutura e fato, necessidade e contingência, interioridade e exterioridade é um equilíbrio precário, constantemente ameaçado pelas trações exercidas

7. Continuando esta análise, poder-se-ia definir a pintura não-figurativa com base em duas características. Uma, que é comum a ela e à pintura de cavalete, consiste numa total rejeição à contingência de finalidade: o quadro não é feito para um uso particular. A outra característica, própria da pintura não-figurativa, consiste numa exploração metódica da contingência de execução, da qual se pretende fazer o pretexto ou a ocasião externa do quadro. A pintura não-figurativa adota maneiras à guisa de "assuntos"; ela pretende dar uma manifestação concreta das condições formais de qualquer pintura. Paradoxalmente, disso resulta que a pintura não-figurativa não cria, como acredita, obras tão reais — ou mais — quanto os objetos do mundo físico mas imitações realistas de modelos não-existentes. É uma escola de pintura acadêmica, onde cada artista se esmera em apresentar a maneira pela qual executaria seus quadros se porventura os pintasse.

num e noutra sentido, segundo as flutuações da moda, do estilo e das condições sociais gerais. Desse ponto de vista, o impressionismo e o cubismo aparecem menos como duas etapas sucessivas do desenvolvimento da pintura do que como dois empreendimentos cúmplices, ainda que não surgidos no mesmo momento, agindo em conivência para prolongar, através de deformações complementares, um modo de expressão cuja própria existência (hoje se percebe isso melhor) estava gravemente ameaçada. A voga intermitente das "colagens", nascida no momento em que o artesanato expirava, poderia ser, por seu lado, apenas uma transposição do *bricolage* para o terreno dos fins contemplativos. Enfim, a ênfase sobre o aspecto factual pode também dissociar-se, conforme o momento, destacando melhor, às custas da estrutura (é preciso entender: a estrutura de mesmo nível, pois não está excluído que o aspecto estrutural possa se restabelecer alhures e num novo plano), tanto a temporalidade social (como no fim do século XVIII, com Greuze ou com o realismo socialista) quanto a temporalidade natural e mesmo meteorológica (no impressionismo).

* * *

Se, no plano especulativo, o pensamento mítico tem analogia com o *bricolage* no plano prático e se a criação artística se coloca a uma distância igual entre essas duas formas de atividade e a ciência, o jogo e o rito mantêm entre si relações do mesmo tipo.

Todo jogo se define pelo conjunto de suas regras, que tornam possível um número praticamente ilimitado de partidas; mas o rito, que também se "joga", parece-se mais com uma partida privilegiada, retida entre todas as possíveis, pois apenas ela resulta em um certo tipo de equilíbrio entre os dois campos. A transposição pode ser facilmente verificada no caso dos gahuku-gama da Nova Guiné, que aprenderam futebol, mas que jogam durante vários dias seguidos, tantas partidas quantas forem necessárias, para que se equilibrem exatamente as perdas e ganhas por cada campo (Read 1959, 429), o que é tratar um jogo como um rito.

Pode-se dizer o mesmo dos jogos que se desenrolavam entre os índios fox, quando das cerimônias de adoção cujo objetivo era substituir um parente morto por um vivo, permitindo, assim, a partida

definitiva da alma do defunto⁸. Os ritos funerários dos fox parecem, com efeito, inspirados no cuidado maior de se livrar dos mortos e de impedir que estes se vinguem dos vivos por causa da amargura e das saudades que sentem por não estarem mais no meio deles. Portanto, a filosofia indígena adota resolutamente o partido dos vivos: "A morte é dura; mais dura ainda é a tristeza".

A origem da morte remonta à destruição, pelos poderes sobrenaturais, do mais jovem dos dois irmãos míticos que desempenham o papel de heróis culturais entre todos os algonkin. Mas ela ainda não era definitiva: foi o mais velho que a tornou assim, rejeitando, apesar do seu desgosto, o pedido do fantasma que queria retomar seu lugar entre os vivos. De acordo com esse exemplo, os homens deverão se mostrar firmes em face dos mortos: os vivos os farão compreender que eles nada perdem ao morrer, pois receberão regularmente oferendas de tabaco e de comida; em troca, espera-se deles que, em compensação dessa morte cuja realidade lembram aos vivos e da tristeza que lhes causa por seu óbito, assegurem-lhes uma longa existência, roupas e o que comer: "De agora em diante, são os mortos que trazem a abundância", comenta o informante indígena, "eles (os índios), devem bajulá-los (*coax them*) para isso" (Michelson 1925, 369 e 407).

Ora, os ritos de adoção, indispensáveis para convencer a alma do morto a partir definitivamente para o além, onde assumirá seu papel de espírito protetor, são normalmente acompanhados de competições esportivas, de jogos de destreza ou de azar, entre dois campos constituídos de acordo com uma divisão *ad hoc* em duas metades: *tokan* de um lado, *kicko de outro*; e afirma-se expressamente, repetidas vezes, o jogo opõe vivos e mortos, como se antes de se desembarçarem definitivamente dele os vivos oferecessem ao defunto o consolo de uma última partida. Mas, dessa simetria inicial entre os dois campos decorre automaticamente a determinação antecipada do resultado:

Eis o que se passa quando eles jogam a péla. Se o homem (o defunto) por quem se celebrou o rito de adoção era um *tokana*, os *tokanagi* ganham a partida. E, se se deve a festa a uma mulher *kicko*, os *kickoagi* ganham, sendo os *tokanagis* os que não podem ganhar — (Michelson 1925, 385).

8. Cf. a seguir pp. 233.

E, com efeito, qual é a realidade? No grande jogo biológico e social que perpetuamente se desenrola entre vivos e mortos, é claro que os únicos ganhadores são os primeiros. Mas — e toda a mitologia norte-americana aí está para confirmá-lo — de uma maneira simbólica (que inumeráveis ritos descrevem como real) ganhar um jogo é “matar” o adversário. Prescrevendo sempre o triunfo da equipe dos mortos, dá-se a estes, portanto, a ilusão de que são os verdadeiros vivos e que seus adversários estão mortos, já que eles os “matam”. Fingindo jogar com os mortos, estes são enganados e ficam manietados. A estrutura formal do que, numa primeira abordagem, poderia parecer uma competição esportiva é, em todos os sentidos, similar à de um puro ritual, tal como o *mitawit* ou *midewiwin*, dos mesmos povos algonkin, onde os neófitos se fazem matar simbolicamente pelos mortos, *representados* pelos iniciados, a fim de obter uma suplementação da vida real ao preço de uma morte simulada. Nos dois casos, usurpa-se a morte, mas apenas para enganá-la.

O jogo aparece, portanto, como *disjuntivo*: ele resulta na criação de uma divisão diferencial entre os jogadores individuais ou das equipes, que nada indicaria, previamente, como desiguais. Entretanto, no fim da partida, eles se distinguirão em ganhadores e perdedores. De maneira simétrica e inversa, o ritual é *conjuntivo*, pois institui uma união (pode-se dizer aqui, uma comunhão) ou, de qualquer modo, uma relação orgânica entre dois grupos (que, no limite, confundem-se um com a personagem do oficiante, o outro com a coletividade dos fiéis) dissociados no início. No caso do jogo, a simetria é pré-ordenada; e ela é estrutural, pois decorre do princípio de que as regras são as mesmas para os dois campos. Já a assimetria é engendradora: decorre inevitavelmente da contingência dos fatos, dependendo estes da intenção, do acaso ou do talento. No caso do ritual, ocorre o inverso: coloca-se uma assimetria preconcebida e postulada entre profano e sagrado, fiéis e oficiante, mortos e vivos, iniciados e não-iniciados etc, e o “jogo” consiste em fazer passarem todos os participantes para o lado da parte vencedora, através de fatos cuja natureza e ordenação têm um caráter verdadeiramente estrutural. Como a ciência (se bem que aqui, ainda, ou no plano especulativo, ou no prático), o jogo produz fatos a partir de uma estrutura: compreende-se, portanto, que os jogos competitivos prosperem em nossas

sociedades industriais, ao passo que os ritos e os mitos, à maneira do *bricolage* (que essas mesmas sociedades industriais não toleram mais, senão como *hobby* ou passatempo), decompõem e recompõem conjuntos factuais (no plano físico, socio-histórico e técnico) e se servem deles como de outras tantas peças indestrutíveis, em vista de arranjos estruturais que assumem alternativamente o lugar de fins e de meios.