

O sentir das estruturas e as estruturas do sentir: a poesia que lévistrouxe¹

Vagner Gonçalves da Silva

Professor do Departamento de Antropologia - USP

RESUMO: O ensaio analisa o papel da arte na abordagem de Lévi-Strauss da cultura, enfatizando o modo pelo qual um determinado tipo de expressão artística, a poesia, poderia ser colocada no conjunto das preocupações estruturalistas em antropologia.

PALAVRAS-CHAVES: estruturalismo, lingüística, literatura, cultura, arte, poesia.

Apresentam-nos a linguagem dos primeiros homens como línguas de geômetras e verificamos que são línguas de poetas (...) Não se começou raciocinando, mas sentindo.

(Rousseau, 1973)



Introdução

Pode parecer paradoxal afirmar que o homem que mais fez para transformar a antropologia numa ciência dedicada à busca de leis lógicas, racionais e universais, tenha tido igualmente uma grande sensibilidade para o universo da produção artística, suposto reino da subjetividade – império das emoções. Para dissipar esse paradoxo bastaria,

entretanto, *Olhar, escutar, ler* o mais recente livro de Lévi-Strauss sobre alguns dos principais artistas e intelectuais franceses dos últimos séculos. Neste livro, a dimensão estética da cultura (pintura, música, literatura, mitologia, arte primitiva etc.) ocupa o primeiro plano numa harmonia impecável com a teoria e método do estruturalismo que consagraram Lévi-Strauss ao longo de sua vigorosa carreira como etnólogo.

Mas desconfiem das evidências fáceis assim como dos modelos que exageram em querer parecer com a realidade. (Eles, os modelos, escondem muito bem suas estruturas). Se Lévi-Strauss escolheu neste livro a arte de sua própria sociedade foi porque, parece-me, quis também produzir mais um exemplo original das suas famosas inversões simetricamente opostas para demonstrar e aprofundar concepções elaboradas em seus inúmeros textos de análise estrutural sobre o material etnográfico das sociedades ameríndias. E nesses textos o gosto do antropólogo pelo artístico sempre esteve presente ainda que por vezes submerso ou apenas indicando caminhos possíveis nem sempre percorridos.

Este ensaio tem como objetivo indicar algumas aproximações de Lévi-Strauss com a arte, interpretando-as como formas deste autor analisar a natureza das mediações estabelecidas pela cultura entre o sensível e o inteligível e incorporar na organização de alguns dos seus livros uma sensibilidade especial e um interesse pessoal nesse campo. Pretendo também sugerir como um determinado tipo de expressão artística, a poesia, poderia ser colocado no conjunto das preocupações estruturalistas em antropologia.

O pôr do sol

Arte e antropologia se cruzam na biografia e bibliografia de Lévi-Strauss. Nascido na Bélgica (1908) e educado em Paris, provém de uma família de artistas: o pai e dois tios paternos foram pintores, o bisavô violinista. Ele próprio, fascinado pela música, tomou lições de violino na infância (época em que começou a compor uma ópera) e alimentou o sonho, logo abandonado, de ser compositor e regente.

Tendo optado por uma formação em Direito com licenciatura em Filosofia,

a Etnologia surgiu em sua vida através de um convite para lecionar na Universidade de São Paulo em 1934, o que lhe permitiu conhecer as sociedades indígenas do Brasil central. Em 1939 regressou à França mas, devido à eclosão da Segunda Guerra Mundial e à perseguição nazista aos judeus, emigrou para os Estados Unidos, aceitando a proteção oferecida por este país aos intelectuais e artistas europeus perseguidos. Em Nova York entrou em contato com alguns dos mais importantes membros da geração de surrealistas europeus que naquela cidade também se refugiaram, como André Breton e Max Ernst. Nesse período também conheceu e tornou-se amigo do lingüista Roman Jakobson, compartilhando com este muitos pressupostos estruturalistas e com quem escreveu uma análise do poema *Os gatos* de Baudelaire, publicada em 1962.

O interesse de Lévi-Strauss pela literatura confunde-se com o desejo que acalentou, durante muito tempo, de ser escritor. Entretanto, tal como ocorrera com a ópera que começou a compor na infância, o romance que iniciou nos anos 50 não passou das páginas iniciais. Dessa incursão pela ficção literária, como disse o próprio Lévi-Strauss, haveria de restar apenas dois resíduos: o título original do romance nunca escrito, *Tristes trópicos*, que acabou por nomear seu livro de memórias de viagem pelo Brasil, e uma descrição da paisagem dos trópicos que, sendo formulada inicialmente para compor o romance, permaneceu como um capítulo, incluído nessas memórias com o título *O pôr do sol*². Pena que o romanista não se tenha feito: é inegável o brilho desse crepúsculo vislumbrado pela fenda de uma sensibilidade muito especial que o “resíduo” aponta e ilumina no horizonte.

O sensível e o inteligível

O gosto apurado de Lévi-Strauss pela dimensão estética não o fez um artista propriamente dito. Mas certamente forneceu-lhe uma ferramenta eficaz na formulação da teoria estrutural que caracterizou sua obra antropológica, principalmente quando se considera que alguns dos temas centrais desta obra referem-se às relações estabelecidas pela cultura entre o sensível

e o inteligível, entre o inato, gerenciado pela natureza, e o adquirido pela plasticidade do pensamento.

Vejam os temas como esses aparecem em alguns trabalhos de Lévi-Strauss sem pretender com isso discutir estas obras em si mesmas.

Lévi-Strauss aplicou a teoria estrutural em antropologia concentrando-se sobretudo em “regiões” da cultura nas quais certos fenômenos se apresentavam mais acessíveis à sua demonstração. Essas “regiões”, ou “ilhas de organização”, poderiam ser agrupadas em três domínios, como o faz Edmund Leach (1970:11): parentesco, classificações primitivas (ou lógica simbólica) e mitologia. A “arte” como objeto do interesse científico banha mais freqüentemente as praias dos dois últimos domínios ou “arquipélagos”. Não é sem razão que o livro *Antropologia estrutural*, manifesto do estruturalismo lançado por Lévi-Strauss em 1958 (reunindo artigos escritos entre 1944 e 1956), contém uma parte dedicada à “Arte” ao lado de outras como “Linguagem e Parentesco”, “Magia e Religião” etc.

É na introdução escrita por Lévi-Strauss para uma edição dos trabalhos reunidos de Marcel Mauss, *Sociologia e Antropologia*, publicada em 1950, que temos um bom ponto de partida para pensarmos a forma pela qual Lévi-Strauss elaborou suas primeiras idéias no campo da arte ou pela qual estas “se pensaram” através da obra de Lévi-Strauss³.

Ao tratar das classificações primitivas (abordadas por Mauss e Durkheim em função de fenômenos como o totemismo e a magia), Lévi-Strauss buscou entendê-las como produto e produtor do pensamento humano que “quando pensa sobre ele mesmo, pensa sempre num objeto” (Lévi-Strauss, 1974:32).

Assim para entender como o pensamento se pensa através do real, afirma-se que a significação resulta do caráter relacional do pensamento e como tal deve ter surgido de um só golpe. A significação é uma relação entre termos, entre significantes e significados. Dessa forma, o universo não poderia ter se tornado significativo paulatinamente. O conjunto dos significantes e o dos significados se constituíram de modo simultâneo e solidário. O “*Universo significou muito antes de que se começasse a saber o que ele significava. (...) ele significou, desde o começo, uma totalidade do que a humanidade podia esperar conhecer a respeito dele*”. (Lévi-Strauss, 1974:33).

A adequação entre significantes e significados, em termos das “melhores” relações a serem estabelecidas entre uns e outros, deu-se aos poucos. O pensamento científico, por exemplo, revela apenas uma adequação mais satisfatória sob certas circunstâncias ao pensamento mágico, mas a natureza do processo que os engendra é a mesma. Entretanto, há uma inadequação irreduzível entre significantes e significados, pois, para compreender o mundo, o homem enfrenta sempre um “superabundância de significante em relação aos significados sobre os quais ela pode aplicar-se” (:34). No limite, existe sempre um excedente de significação e o “progresso do espírito humano [...] só pode e só poderá sempre consistir em retificar fendas, proceder a reagrupamentos, definir pertinências e descobrir recursos novos, no seio de uma totalidade fechada e complementar de si mesmo” (:33).

O conceito de mana (força mágica presente em seres animados e inanimados), analisado por Mauss, seria para Lévi-Strauss uma evidência da natureza relacional do pensamento simbólico, e é exatamente na discussão que faz da relação entre percepção e intelecção do mundo que a arte desempenha um papel fundamental. A produção artística submete-se as mesmas propriedades da linguagem:

“Acreditamos que as noções tipo mana, (...) representam precisamente este significante flutuante, que é a servidão de todo pensamento acabado (**mas também garantia de toda arte, de toda poesia, de toda invenção mítica e estética**) (...). Em outros termos, e inspirados no preceito de Mauss de que todos os fenômenos sociais podem ser assimilados à linguagem, vemos no mana (...) e em outras noções do mesmo tipo, a expressão consciente de uma função semântica, cujo papel é o de permitir que o pensamento simbólico se exerça apesar da contradição que lhe é própria” .(Lévi-Strauss, 1974:34, grifo meu)

Totemismo e pensamento selvagem

Em dois livros posteriores, *Totemismo hoje* e *Pensamento selvagem* (ambos de 1962), Lévi-Strauss retomou estas idéias aprofundando-as.

No primeiro deles considerou o totemismo (a relação dos homens com as espécies vegetais e animais) como uma decorrência da ação do pensamento simultaneamente sobre a ordem do social e do natural pois, como afirma, “o advento da cultura coincide, com o nascimento do intelecto” (Lévi-Strauss, 1976b:181). Mas, se entendo bem o que isto significa nas afirmações de Lévi-Strauss, a passagem da natureza para a cultura não coloca uma oposição entre o emotivo e o intelectual. Estas dimensões não se distinguem num primeiro momento. Aqui Lévi-Strauss retoma os argumentos de Rousseau. Para o autor do *Ensaio sobre a origem das línguas* não foram as necessidades físicas (fome ou sede) que levaram os homens à sociedade. As necessidades podem ter “ditado os primeiros gestos”, mas foram as paixões (amor, ódio, piedade) que “arrancaram as primeiras vozes” através das quais os homens se reconhecem uns nos outros:

“Apresentam-nos a linguagem dos primeiros homens como línguas de geômetras e verificamos que são línguas de poetas (...). Não se começou raciocinando, mas sentindo”. (Rousseau,1973: 169)

Mas se as paixões levaram os homens a falar, Rousseau deduz que as primeiras expressões teriam sido em forma de tropos, uma linguagem figurada que antecipou e anunciou o sentido próprio. As primeiras histórias foram em versos pois a poesia veio antes da prosa como as paixões vieram antes da razão (1973:192). Parecem bem audíveis os ecos deste raciocínio quando Lévi-Strauss vê no mana um símbolo em estado puro, ou um termo de valor simbólico zero, pois o pensamento acabado é o resultado do esforço da linguagem, o sentido próprio, limitado, discreto *versus* a figura aberta dos tropos.

No *Pensamento selvagem*, Lévi-Strauss explorou exaustivamente as possibilidades de interpretar a lógica das classificações primitivas anunciadas no *Totemismo hoje*. Não caberia aqui retomar a longa e complexa argumentação presente neste livro (com sua “agradável dose de contorcionismo cerebral”, como lembrou Leach, 1970:84), mas apenas dizer que na tentativa de explicar os mecanismos universais intelectivos presentes na mente humana novamente o autor se depara com as propriedades sensíveis

a partir das quais esse mecanismo se constrói e se expressa. É sintomático, portanto, que neste livro a arte tenha ocupado uma posição heurística de grande valor pois é ela quem faz a intermediação entre a ordem da estrutura e a do acontecimento. Isto é, permite ao pensamento construir uma imagem metafórica do objeto que visa a “reproduzi-lo” e não propriamente a “produzi-lo” (tal como faria a construção científica do objeto que trabalha na escala do real ainda que metonimicamente). Nesse sentido, a definição de Lévi-Strauss do processo do *bricolage* (deslocamento de termos de um sistema classificatório para outro construindo significados diversos em função dos novos arranjos obtidos) engloba uma dimensão artística que lhe é inerente. Aqui, sem dúvida, a influência dos surrealistas com os quais Lévi-Strauss conviveu dá seus primeiros frutos como ele próprio admitiria em *De perto e de longe*:

“Foi com os surrealistas que eu aprendi a não temer as aproximações abruptas e imprevistas como as que Max Ernst usou nas suas colagens. A influência é perceptível em *O Pensamento selvagem*. Max Ernst construiu mitos particulares por meio de imagens tomadas de empréstimo a uma outra cultura (...) Em *Mitológicas*, eu também recortei uma imagem mítica e recompus seus fragmentos para fazer com que deles brotasse mais sentido”. (Lévi-Strauss, 1990:50)

Vejamos, então, o modo pelo qual a arte marcou as pegadas deixadas por Lévi-Strauss no “terceiro arquipélago” mais conhecido de sua produção intelectual: o da mitologia.

Mito e música

Os motivos que levam os mitos a serem simultaneamente sistemas de relações abstratas e objetos de contemplação estética decorrem das relações simétricas e inversas existentes entre os primeiros e as obras de arte. Como se lê em *O Pensamento selvagem*:

“[Na obra de arte] parte-se de um conjunto formado por um ou vários objetos e por um ou por vários acontecimentos, ao qual a criação estética

confere um caráter de totalidade, pondo em evidência uma estrutura comum. O mito segue o mesmo percurso, mas noutra sentido: utiliza uma estrutura para produzir um objeto absoluto que ofereça o aspecto de um conjunto de acontecimentos (já que todo mito conta uma estória)". (1976a: 47)

Em "A estrutura dos mitos" (artigo de 1955 e incluso na coletânea *Antropologia estrutural*) essas comparações vão ganhando força com a homologia explorada entre o mito e uma modalidade específica de arte: a música. Esta comparação serviu primeiramente para ilustrar o procedimento de análise estrutural que prescreve a leitura dos mitos através dos mitemas (unidades de significado), os quais se articulam no interior dos mitos em cadeias paradigmáticas e sintagmáticas, tal como as notas (invariantes) são agrupadas na partitura e executadas simultaneamente (ou não) pelos vários instrumentistas que compõem a orquestra (Lévi-Strauss, 1970:231).

Mas foi sobretudo com as *Mitológicas* (inicialmente na série de quatro volumes publicados entre 1964 e 1971) que Lévi-Strauss levou adiante a homologia entre mito e música tanto no plano da organização dos textos quanto em relação à natureza dos objetos analisados. *O cru e o cozido*, o primeiro volume das *Mitológicas*, teve seus capítulos organizados de modo a sugerir ao leitor os vários movimentos musicais executados por uma orquestra. A *overture* com a qual o livro se inicia é seguida por sonatas, fugas, tocatas, sinfonia etc. Do mesmo modo o capítulo final de *O homem nu* (o último livro deste núcleo inicial das *Mitológicas*) é chamado de *finale*.

A percepção das conexões entre mito e música foi tão inspiradora para Lévi-Strauss que este atribuiu a Richard Wagner o título de "pai irrecusável" da análise estrutural dos mitos⁴. Na abertura de *O cru e o cozido*, vemos uma dessas sessões de idolatria reveladora do quanto a noção dos mitemas em Lévi-Strauss também é devedora dos *leitmotiv* wagnerianos.

E ainda que a música não fosse utilizada como um objeto "bom para pensar" as relações lógicas do pensamento humano, para Lévi-Strauss, bastava ouvi-la para que seu pensamento a ela se enredasse:

"Consciente ou inconsciente, o artista busca esse estado de graça. Minha relação com a música é da mesma ordem: penso melhor quando a

ouço. Uma relação de contraponto estabelece-se entre a articulação do discurso musical e o fio da minha reflexão. Oram andam juntos, ora separam-se, e finalmente se encontram. Quantas vezes não percebi -- mas só depois -- que, escutando uma obra, eu deixava de ouvi-la enquanto uma idéia nascia! Após essa separação temporária que o torna autônomo, meu pensamento engrena-se novamente na obra, como se o discurso mental, por um momento, tivesse se revezado com o discurso musical, mas permanecendo em cumplicidade com ele". (Lévi-Strauss, 1990:229)

A música e a mitologia aparecem na obra de Lévi-Strauss como um desdobramento no campo da antropologia dos pressupostos estabelecidos pela lingüística estrutural sobre a relação entre som e significado. Como afirmou Saussure, "*o signo lingüístico une não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica*". E as imagens acústicas só adquirem sentido quando colocadas em relação umas com as outras e com as coisas as quais se unem. Os mitos, como a música, formam sistemas cuja inteligibilidade deve ser buscada na relação estabelecida entre seus termos, suas unidades de significação. Ouvir uma música é ouvir a si mesmo. E o mesmo vale para quem conta um mito.

O poético

Lévi-Strauss, além de aproximar o mito da música também o aproximou de outra forma de expressão artística elaborada a partir da linguagem (da relação entre som e significado): a poesia. Embora essa aproximação não tenha sido tão freqüente ou sistematizada como no caso da música, ela é reveladora do interesse constante de Lévi-Strauss pela literatura em geral.

Em *A estrutura dos mitos* essa aproximação foi indicada nos seguintes termos:

"O lugar do mito, na escala dos modos de expressão lingüística, é oposto ao da poesia (...) A poesia é uma forma de linguagem sumamente difícil de ser traduzida para uma língua estrangeira, e qualquer tradução acarreta múltiplas deformações. Ao contrário o valor do mito como mito persiste, a despeito de qualquer tradução (...) O mito é linguagem; mas uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o

sentido chega, se é lícito dizer, a *decolar* do fundamento lingüístico sobre o qual começou rolando”. (Lévi-Strauss, 1970: 230)

Na entrevista concedida por Lévi-Strauss a Georges Charbonnier, *Arte, linguagem, etnologia*, as idéias do antropólogo sobre a poesia se tornaram mais claras. O poeta, por exemplo, estaria para a linguagem assim como o pintor para o objeto:

“A linguagem se torna sua [do poeta] matéria prima, e esta que se propõe significar -- não exatamente as idéias ou conceitos que possamos tentar transmitir pelo discurso, mas esses enormes objetos lingüísticos que constituem conjuntos ou pedaços de discurso”. (Lévi-Strauss *apud* Charbonnier, 1989: 98)

A poesia seria então uma espécie de “metalinguagem”, ficando entre a “integração lingüística” e a “desintegração semântica”:

“Poeta assemelha-se ao químico tentando fazer a síntese das grandes moléculas; trata-se de criar enormes seres lingüísticos, objetos compactos, cujos materiais já são de natureza lingüística: uma espécie de meta-linguagem” (Lévi-Strauss *apud* Charbonnier, 1990: 115)

Aqui novamente voltamos à nascente que origina os vários afluentes que banham simultaneamente essas “ilhas de organização” enfocadas pela análise estrutural: a relação entre o significante e o significado, o contínuo e o discreto, o sensível e o intelectual, a paixão e a razão, a natureza e a cultura. E a análise da poesia parece-me um tema muito propício para sondar o fluxo dessas águas como, aliás, foi acentuado pela própria crítica literária de inspiração estruturalista.

A poética tal como a pensava Roman Jakobson deveria ser “*antes de tudo a investigação da estrutura dos signos, isto é, os signos semióticos e, em um sentido mais estrito os lingüísticos da obra de arte*” (1992: 103).

A mensagem verbal teria assim inúmeras funções hierarquizadas de acordo com o seu uso. A estrutura verbal, nesse caso, dependeria da função predominante. Na função poética haveria uma “*concentração dentro da mensagem verbal da mensagem verbal em si mesma*” (Waugh *apud*, 1992:196).

Mas que tipo de concentração a função poética realizaria?

Inicialmente é preciso considerar que toda linguagem se estrutura a partir de dois níveis: o fônico e o semântico (significante e significado como aponta Saussure).

Como se sabe, a poesia, em oposição à prosa -- enquanto gêneros da arte literária --, constituiu-se originariamente relacionando sua face fônica ao nível semântico. Alguns desses recursos fônicos são bem conhecidos: o *ritmo* que marca simetricamente ou não as sílabas poéticas nos versos em termos dos contrastes obtidos pela alternância entre sílabas de som forte e fraco, ou entre as que são formadas por vogais longas e breves. O *metro* que mensura o verso em termos das quantidade de sílabas poéticas neles existentes. A *rima* que enfatiza uma semelhança de som entre as sílabas poéticas que se encontram em posições homólogas em versos diferentes. Além destes recursos, o aspecto sonoro do poema aparece em processos como: *aliteração* (repetição da mesma consoante ao longo do poema), *assonância* (repetição da mesma vogal), *anáfora* (repetição de palavras), entre outros (Goldstein, 1994).

No nível semântico, a poesia busca sua significação a partir da ênfase nas figuras de linguagem que de certo modo concentram a força de sua expressão artística ou, para utilizar os conceitos de Jakobson, da eficácia de sua *função poética* em contraste com a função referencial (denotativa ou cognoscitiva) da “língua comum”. Nesse nível são recorrentes, por exemplo, as inúmeras figuras como *similaridade* (comparação, metáfora, alegoria, sinestesia), *contigüidade* (metonímia, sinédoque) e *oposição* (antítese, ironia, paradoxo) (idem, ibidem).

Entretanto, como lembrou Jean Cohen, retomando Saussure:

“Todos os sistemas de versificação baseiam-se em normas convencionais cuja característica comum é lançar mão só das unidades não-significantes da língua. Para considerar apenas o verso regular francês ele baseia-se no metro e na rima, ou seja, na sílaba e no fonema. Ora sílaba e fonema são unidades menores que a palavra ou monema, isto é, que a unidade mínima de significação. Que uma mensagem comporte tal ou tal número de sílabas, isso não muda sua significação, do mesmo modo que o sentido de uma palavra não se altera quando rima ou deixa

de rimar com outra. Por conseguinte metro e rima não parecem caracteres lingüísticos pertinentes. Apresentam-se como uma super-estrutura, que modifica apenas a substância sonora, sem influência funcional sobre o significado (...) A linguagem versificada identifica-se então à soma: prosa + música. A música soma-se à prosa sem modificar nada de sua estrutura” (1974: 28)

Cohen estende a comparação feita por Saussure entre a linguagem e o jogo de xadrez. A versificação funcionaria como as peças esculpidas de um tabuleiro que em nada alteraria as regras do jogo. Além disso a “música” que a sonoridade da poesia permite é realmente muito pobre em relação à música: “frágil música se comparada à verdadeira, Baudelaire e Wagner” nas palavras de Henri Bremond.

Considerando que os recursos fônicos da poesia são definidos em relação ao significado, qual o significado de se jogar com fonemas (ou sílabas tônicas), isto é, com unidades não significantes da língua? Mesmo no caso dos versos brancos (sem rimas) ou dos versos modernistas (de ritmos assimétricos) verifica-se a presença do nível fônico como um elemento inerente à produção da arte poética.

Comparando o mito com a poesia, Lévi-Strauss lembrou a dificuldade de tradução da segunda como decorrência de uma particularidade desse tipo de arte. Para Cohen esta dificuldade resulta do fato de que a linguagem não é a roupa do pensamento mas o próprio pensamento: quanto mais exato ou científico for o pensamento mais este pode ser traduzido, e quanto mais abstrato, mais prejudicada fica sua tradução (Cohen, 1974:32). Isto porque a linguagem, embora seja conteúdo e expressão, estaria mais próxima do conteúdo no pensamento científico e mais próxima da expressão no pensamento abstrato ou nas artes. Para Cohen a intradutibilidade do poema resulta do fato de que este trabalha com a “forma do sentido”. Na prosa (como na prosa coloquial ou científica) isto não ocorreria pois se estaria apenas no campo da preeminência do sentido (:33). Portanto, a arte interfere como um domínio explícito na busca de sentido: “A linguagem natural é a prosa, a poesia é linguagem de arte”. A poesia é um desvio da linguagem:

“A poesia não é prosa *mais* alguma coisa. É antiprosa. Neste aspecto ela aparece como totalmente negativa, como uma forma de patologia da linguagem. Mas esta primeira fase implica uma segunda, que é positiva. A poesia destrói a linguagem corrente para reconstruí-la num plano superior. À desestruturação operada pela figura sucede uma reestruturação de outra ordem”. (Cohen, 1974: 45).

Assim, a poesia surge como uma “estrutura fono-semântica”, uma “antifrase”, na qual o poeta busca embaralhar os planos fônicos e semânticos, o som e o sentido, buscando sondar, inverter, enfraquecer ou fortalecer as estruturas do discurso (:47 e 63). Entre informar e comover, entre a conotação e a denotação, a poesia fica com a segunda porque busca construir uma “imagem afetiva” do objeto, expressar estados da alma de quem experimenta sensitivamente o mundo exterior. Mas sentir é aproximar a consciência de um ser sobre si mesmo através das coisas:

“Trata-se portanto de uma modalidade da consciência das coisas, uma maneira original e específica de apreender o mundo. Logo a emoção poética não acrescenta de fora à imagem do objeto: é imanente à imagem e constitui o que se pode chamar “imagem afetiva” do objeto”. (:166).

Acredito que aqui estamos muito próximos do que Rousseau definiu como a capacidade do homem de solidarizar-se em face do outro e do mundo. Vontade de exprimir uma sensibilidade que fazia da coisa não a coisa em si mesma, mas uma idéia subjetivamente orientada que se exteriorizava como forma de estabelecer vínculos emotivos que são também sociais. Humanizar-se é construir um sentido não do que é um “eu” mas do que é um “ele” e reciprocamente saudar em “vós” o que em “nós” habita. E isso parece ter sido a função primeira da linguagem.

Assim, se no esquema de Cohen, denotação e conotação aparecem como códigos antagônicos que não podem produzir-se ao mesmo tempo, a tensão existente entre eles faz da função poética uma expressão de arte privilegiada, pois através das figuras do código denotativo, próprias da poesia, busca-se “forçar a alma a sentir aquilo que geralmente ela se limita a pensar” (:179). Por isso, “a frase poética é ao mesmo tempo

morte e ressurreição da linguagem” (:180). Ou, como disse Mallarmé: “*não é com idéias que se fazem versos mas com palavras*”. Mas aqui a palavra se despe momentaneamente das idéias para criar um diapasão entre forma e conteúdo, som e sentido. Lapidar a palavra para torná-la propícia a novos conteúdos, a surpresa de descobrir em suas lascas motivações encobertas.

Versos finais

As observações de Lévi-Strauss sobre o universo das artes, das quais mostrei aqui apenas uma ínfima parte, não diferem muito do tratamento que este autor dispensou aos demais campos sobre os quais se debruçou em suas diversas obras. As relações percebidas entre mito e música, por exemplo, derivam da recorrente homologia que estabeleceu entre os fenômenos sociais e a linguagem: os homens trocam entre si signos (palavras) para formarem a língua assim como trocam mulheres para formarem o parentesco e objetos para formarem a economia.

A arte também é linguagem, ou se expressa através dela. Entretanto, dependendo da modalidade de expressão artística (isto é, do objeto original sobre o qual a arte se pensa: cores, sons, palavras), há ênfases diferentes devido à própria natureza dos objetos sensíveis e de sua estrutura própria de significação⁵. Comparando a relação entre música, mito e poesia com o sistema lingüístico, pode-se dizer que na música o sistema das notas musicais “salta” diretamente para a frase (melódica) pulando o “nível” da palavra. O mito, entendido como objeto da emoção estética e do exercício intelectual, encontra um sistema lingüístico elaborado, portanto parte diretamente da palavra e da frase para construir seus significados através das unidades mínimas, os mitemas. A poesia, por sua vez, tal qual o mito, encontra o sistema lingüístico pronto, mas seu objeto não é tratar unidades de sentidos e sim mergulhar na própria construção da língua sem desprezar o nível fônico das palavras, fonte dos significantes.

Em termos gráficos:

| | | | |
|-----------|------------------|---------|--------------------------|
| LINGUAGEM | Frase | Palavra | Fonema |
| MÚSICA | Frase (Melódica) | ----- | Nota (sonemas e tonemas) |
| MITO | Frase | Palavra | ----- |
| POESIA | Frase | Palavra | Sílabas tônicas |



Assim, se o elemento sonoro predomina na música e o significado no mito, na poesia existe uma intermediação entre um domínio e outro, como ao se buscar associações de sons e significados entre palavras de valor semântico já estabelecido fosse possível colocar em suspeição a função conotativa da língua ou traficar com versos a superabundância

de significantes disponíveis nos celeiros de significados da cultura.

A poesia implode a relação entre significante (som) e significado não para aboli-la mas para mostrar o caráter arbitrário, discreto, finito do pensamento diante das inúmeras possibilidades de sentir o mundo.

A função poética nos aproximaria assim tanto da interpretação de Rousseau para o surgimento das línguas como da de Lévi-Strauss ao indicar o superávit de significantes em relação aos significados na sua introdução à obra de Marcel Mauss. Se algumas noções como *mana* possuem *valor simbólico zero* pois são símbolos em estado puro cuja função é permitir que o “*pensamento simbólico se exerça apesar da contradição que lhe é própria*” (Lévi-Strauss, 1974:35), o poeta tende a tratar todas as palavras como capazes de realizar esse artifício. As palavras são seus “*manas*” e o seu ofício é sondar as fendas do pensamento ou, dito de outra forma, construir através delas pontes que permitam atravessar o fosso que separa a ordem do sensível e do inteligível.

Por fim, permito-me também experimentar o sentido dessa implosão realizada pela poesia que conota e subjetiva na prosa que denota e objetiva mostrando como o objeto deste ensaio poderia ser convertido da linguagem do geômetra para a linguagem do poeta:

totemismo ontem:

não era animal ruminante
nem tinha os cascos fendidos
nem totem do coração
nem totem da mente
assim próximos se distinguiam
homem serpente gavião

hoje,
totêmico ainda

escarifico sua pele
sem a crueza dos artefatos líticos
de ranhuras expondo
a carne abstrata das aves
pintadas
nas rochas dos abrigos
versão *up to date*
desses impulsos que não passam
graxa nas unhas
cheiro de peixe na mão
metalurgia que nos forja
por dentro:
lua firmamento razão

Notas

- 1 Trabalho apresentado no Seminário “Lévi-Strauss e os 90” promovido pelo Departamento de Antropologia, FFLCH-USP, em 26 e 27/11/1998. Agradeço aos participantes e a Rita Amaral pelas críticas e sugestões recebidas.
- 2 Seria para marcar a “natureza residual” deste capítulo que Lévi-Strauss (ou seu editor) optou por imprimi-lo com fontes em “itálico”?
- 3 A introdução à obra de Marcel Mauss pode também ser entendida como uma introdução à própria obra de Lévi-Strauss.
- 4 Na verdade o estruturalismo segundo Lévi-Strauss é filho de vários pais: Rousseau, Mauss, Boas etc.
- 5 Esta é uma das teses centrais de *Olhar, escutar, ler* (Lévi-Strauss, 1997).

Bibliografia

AZEVEDO FILHO, L. A.

1970 *Estruturalismo e crítica de poesia*, Rio de Janeiro, Gernasa.

BOON, J.

1972 *From symbolism to structuralism: Lévi-Strauss in a literary tradition*, New York, Harper & Row.

CHARBONNIER, G.

1989 *Arte, linguagem, etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*, Campinas, Papyrus.

COHEN, J.

1974 *Estrutura da linguagem poética*, São Paulo, Cultrix, EDUSP.

GENETTE, G.

1968 "Estruturalismo e crítica literária", in *Lévi-Strauss*, São Paulo, L'Arc Documentos.

GOLDSTEIN, N.

1994 *Versos, sons, ritmos*, São Paulo, Ática.

HAYES, E. N. & HAYES, T.

1970 *The anthropologist as hero*, Cambridge, MIT Press.

JAKOBSON, R.

1992 "Poesia de la gramática y la gramática de la poesia", in *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, México, Fondo de Cultura Económica. .

JAKOBSON, R. & LÉVI-STRAUSS, C.

[1962][1973] "Les Chats de Charles Baudelaire", in JAKOBSON, R. *Questions de poetique*, Paris.

LEACH, E.

1970 *As idéias de Lévi-Strauss*, São Paulo, Cultrix.

LEVI-STRAUSS, C.

1970 *Antropologia estrutural*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

1971 *O cru e o cozido*, São Paulo, Brasiliense.

1974 "A obra de Marcel Mauss", in: MAUSS, M., *Sociologia e Antropologia*, São Paulo, EPU, EDUSP.

1976a *Pensamento selvagem*, São Paulo, Nacional

1976b *Totemismo hoje*, São Paulo, Abril.

1976c *Antropologia estrutural II*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

1986 *A oleira ciumenta*, São Paulo, Brasiliense.

1986b *O Olhar distanciado*, Lisboa, Edições 70.

1989 *Mito e significado*, Lisboa, Editorial Presença

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

LÉVI-STRAUSS, C. & ERIBON, D.

1990 *De perto e de longe*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

LIMA, L. C. (ORG.)

1970 *O estruturalismo de Lévi-Strauss*, Petrópolis, Vozes.

ROUSSEAU, J. J.

1973 *Ensaio sobre a origem das línguas*, São Paulo, Abril.

TODOROV, T.

1976 *Estruturalismo e poética*, São Paulo, Cultrix.

1980 *Os gêneros do discurso*, São Paulo, Martins Fontes.

ABSTRACT: The essay analyzes the role of art in Levi-Strauss' approach to culture, and emphasizes how a particular artistic expression - poetry - can be understood by structuralistic anthropology.

KEY WORDS: estruturalism, linguistics, literature, culture, art, poetry.

Recebido em agosto de 1999.