ARTE E ESTRUTURALISMO

Embora Lévi-Strauss não tenha dedicado um género de tratado exclusivo à arte, contudo esta, desde *Tristes tropiques* a *La pensée sauvage* e à imponente tetralogia *Mythologiques,* está sempre presente de modo transversal em quaisquer dos seus livros; as conversações com Georges Charbonnier (1959) e Didier Eribon (1988) versam-na explicitamente em alguns capítulos; em *Regarder, écouter, lire* (1993)*, a arte é novamente tema predilecto. Além disso, uma notável cultura estética percorre o obra do autor, que cedo se apaixonou pela música, não deixando de recordar o culto que, desde a infância, rendia «aos altares do «deus Richard Wagner»[1]; por outro lado, é em relação com o «pensamento selvagem», nomeadamente com a mitologia[2], que a arte é especialmente versada, e, entre os vários géneros, é a música que é sobremodo considerada.

---

* São as seguintes as siglas das obras de Lévi-Strauss, aqui mais utilizadas:
AS - *Anthropologie Structurale,* Paris, Plon, 1958;
CC - *Mythologiques,* t. 1, *Le cru et le cuit,* Paris, Plon, 1964;
ECL - Com G. Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss,* Paris, Plon/Julliard, 1961;
HN - *Mythologiques,* t. 4, *L'homme nu,* Paris, Plon, 1971;
MS - *Mito e significado* (1978), tr. de A.M. Bessa, Lisboa, Ed. 70, 1979;
PL - Com D. Eribon, *De près et de loin,* Paris, Ed. Odile Jacob, 1988;
PS - *La pensée sauvage,* Paris, Plon, 1962;
REL - *Regarder, écouter, lire,* Paris, Plon, 1993.

1 *CC,* 23.

2 Não é, assim, por acaso, que o 1º vol. dessa série — *Le cru et le cuit* —, se inicia com uma «abertura», invocando sucessivamente o «tema das variações», a «sonata», a «fuga» e a «cantata», para culminar numa «sinfonia rústica em três movimentos», tudo em torno de 187 mitos, na sua maioria oriundos da América do Sul (nomeadamente do Brasil); o 2º vol. — *Du miel aux cendres* —, faz uma análise de mais 166 mitos, também da América do Sul; o 3º — *L'origine des manières de table* —, torna-se um género de vasta harmonia com a análise de 175 novos mitos, agora da América do Norte; e o quarto — *L'homme nu* —, completa o todo na audição dos timbres, com mais 285 mitos, também da América do Norte, atingindo-se, então, um total magestoso de 813 mitos, sem falar das suas variantes.

1. Mito e música

«Saber mítico» (e «saber discursivo»)

Os mitos revelam essencialmente duas características fundamentais: são respostas a questões profundas — as mais graves e recônditas que os humanos experimentam (da sua origem, do seu destino, da génese cósmica, do sentido da existência, do além, dos poderes transcendentes); por outro lado, são o resultado de intuições singulares que desvendam conexões insuspeitadas entre realidades com um significado metempírico.

Embora aparentem uma reflexão análoga à filosófica, eles são, no entanto, *impessoais* e *milenários.* Há, pois, uma diferença considerável entre o núcleo de saber manifestado pela actividade mítica e o do saber discursivo das sociedades ocidentais desenvolvidas; este, com efeito, caracteriza-se pela sua conceptualização abstractiva, com distinções de perfis e dimensões na complexidade e multivalência do objecto, tendendo para a sua posse consciente e controlada pelo intelecto. O saber mítico, ao contrário, não se autopossui conceptualmente nem se autocontrola: o seu processo é complexivo.

Por outro lado, a atitude filosófica, pelo modo como considera o objecto em *totalidade* e *ultimidade,* aproxima-se da atitude mítica, distinguindo-se claramente do saber científico: a ciência manifesta um horizonte, mas não o *horizonte* de todos os horizontes. Contudo, no mito subsiste um saber essencial, de índole sapiencial, das conexões profundas das realidades e da existência, como o mostram a afinidade transgeográfica e a constância estrutural dos mitos.

Essa virtualidade sapiencial explica a origem do saber mítico: o homem não se reduz a uma realidade cósica, encerrada numa visão unidimensional, mas inscreve-se num *contexto de sentido* transfenoménico. Os mitos dos «primitivos» constituem uma «metafísica antes da metafísica» — uma *metafísica primeira* —, como tentativa da exigência de inteligibilidade; a metafísica de hoje, com diz G. Gurdorf, deve ser compreendida como uma *mitologia segunda* [3]. Também Paul Ricoeur situa a análise dos mitos no horizonte da inteligibilidade; entretanto, confronta a análise estrutural dos mitos com a via hermenêutica, «entendida como interpretação filosófica dos conteúdos míticos, apreendidos no interior duma tradição viva e retomados numa reflexão e especulação actuais»[4]. Nesse sentido, indagando a compreensão do símbolo, na sua pluralidade de sentidos, afirma: «le symbole donne à penser»[5]; escreve ainda: «ao cabo do meu estudo, mostrei que não

[3] G. Gusdorf, *Mythe et Métaphysique,* Paris, Flammarion, 1953, pp. 244 ss.

[4] P. Ricoeur, «Structure et herméneutique», *Esprit,* 31 (11) Novembro 1963, p. 596.

[5] P. Ricoeur, *Finitude et culpabilité,* t. 2, Paris, Aubier-Montaigne, 1960, p. 13, 327. Afirma

existia simbólica natural, que um simbolismo apenas funciona numa economia de pensamento, numa estrutura; eis porque nunca se poderá fazer hermenêutica sem estruturalismo»[6]. Neste contexto, entende por *símbolo* as significações analógicas espontaneamente formadas e imediatamente dadoras de sentido; ser símbolo é reunir numa presença fulgurante um complexo de intenções significativas; o símbolo é o movimento do sentido primário que nos incita a participar no sentido latente e nos solidariza com o simbolizado, sem que, por outro lado, possamos dominar intelectualmente a semelhança[7]. Assim, o mito transcende os recursos categoriais da lógica ocidental e os dum formalismo estrito; o que neste é esforço simplificador, é no mito *integração complexiva.* O mito é, pois, expressão plástica e estética, cifrada e existencial desse sentido total do contexto; ele é uma forma do *estar-no-mundo,* uma busca ansiosa e profunda do sentido da existência e do universo.

O erro de muitas concepções sobre o mito é o de o suporem como um tipo de conhecimento vulgar ou meramente empírico; o mito não é fantasia sem lei, mas manifestação originária e radical dos valores humanos: é conhecimento originário, é filosofia antes da filosofia; não se situa a nível do historicamente factual, mas da exemplaridade. Mito e filosofia são explicitações profundamente humanas, mas diversas dum mesmo dinamismo original; se a manifestação diverge, a intenção converge. O mito, como regime de compromisso do homem na totalidade do real, isto é, como «consciência original do ser», preserva uma eterna juventude do mundo.

O pensamento mítico, porque intuição do real, que não é somente necessidade e determinismo, mas probabilidade, desequilíbrio, possibilidade, dinamismo, é, portanto, dialéctico, vida, dissimetria, diálogo. O mito é, portanto, um elemento essencial da civilização humana; longe de ser uma vã efabulação, é, ao contrário, uma realidade viva: a ela não cessam os humanos de recorrer; não é mais visto como uma teoria abstracta ou como um desenvolvimento de imagens, mas como uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática[8]. Compreende-se, como escreveu Mircea Eliade, que, vivendo os mitos, saímos do tempo profano, cronológico, e penetramos num tempo qualitativamente diferente, um tempo «sagrado», ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável[9].

também noutro local: «Il faut penser non point *derrière* les symboles mais à partir des symboles, *selon* les symboles, que leur substance est indestructible, qu'ils constituent le fond révélant de la parole qui habite parmi les hommes; bref, le symbole *donne à penser*» («Herméneutique des symboles et réflexion philosophique», em *Archivio di Filosofia,* «Il problema della Demitizzazione», Pádua, CEDAM, 1961, p. 60.

[6] P. Ricoeur, no debate com C. Lévi-Strauss, «Réponses à quelques questions», *Esprit,* Novembro 1963, p. 635.

[7] P. Ricoeur, *Finitude et culpabilité, op. cit.*, p. 22 ss.

[8] Cf. M. Eliade, *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard, 1963, p. 32.

[9] Id., *Le mythe de l'eternel retour,* Paris, Gallimard, 1969, p. 30 ss.

Efectivamente, os homens buscam um tipo de verdade que os integre numa inteligibilidade global da realidade: não num tipo de verdade racionalista, mas na «verdade originária do ser»; e, sendo o mito uma *cifra* da existência, não refere o que aconteceu realmente, mas o que plenamente se manifestou.

Do sentido (mito) ao som (música)

No entanto, com Lévi-Strauss, inspirando-se na metodologia da linguística estrutural (Saussure, Trubetzkoy, Jakobson, etc.), não são somente os sistemas de parentesco que se compreendem melhor, vistos segundo o modelo da linguagem como uma das modalidades de comunicabilidade através dos sistemas de trocas e de reciprocidade; mas são também os sistemas de classificação totémicos que obtêm uma maior inteligibilidade, pela análise mediante sistemas de denominação diferenciais (à luz da fonologia); enfim, pela análise estrutural, Lévi-Strauss desenvolveu uma via original para a interpretação dos mitos: a verdade não resulta dos termos, por conteúdos privilegiados, mas da *relação* entre os termos, que «consiste em relações lógicas desprovidas de conteúdo, ou, mais exactamente, cujas propriedades invariantes esgotam o valor operatório, pois que relações comparáveis se podem estabelecer entre os elementos dum grande número de conteúdos diferentes»[10].

Alguns dos princípios básicos que regem a análise estrutural podem assim resumir-se: 1) se os mitos têm um sentido, este não procede de elementos isolados que entram na sua composição, mas do modo como eles se encontram combinados; 2) o mito, sendo da ordem da linguagem, esta, tal como é utilizada no mito, manifesta propriedades específicas; 3) tais propriedades só podem reconhecer-se acima do nível habitual da expressão linguística, isto é, são de natureza mais complexa que as que encontramos numa expressão linguística comum[11]. Duas consequências decorrem, então, que são essenciais para a constituição duma nova metodologia: 1) como todo

[10] *CC,* 624. Neste aspecto, releva-se uma afinidade entre a análise de Lévi-Strauss e a da Kant: trata-se mesmo duma transposição da investigação kantiana para o domínio antropológico, com a diferença de que em vez de utilizar a introspecção ou de reflectir sobre o estado da ciência na sociedade particular em que o filósofo se encontra, se efectua uma pesquisa daquilo que pode haver em comum entre a humanidade que nos aparece mais distante e o modo como o nosso próprio espírito age; em suma, tenta-se desvelar propriedades fundamentais e condicionantes para todo o espírito, qualquer que ele seja (cf. C. Lévi-Strauss, «Réponses à quelques questions», *Esprit*, 31 (11) Novembro 1963, p.630-631).

Acerca da análise estrutural dos mitos, tendo em conta as dualidades linguísticas e a significação lévistraussiana do sistema mítico, cf. o nosso trabalho *Problemática do estruturalismo: linguagem, estrutura, conhecimento,* Lisboa, I.N.I.C., 1988, pp. 151-221. Cf. tb. o artigo «Pregnância lógica dos mitos: a via original de Lévi-Strauss», na *Revista Portuguesa de Filosofia,* 48 (4) Outubro-Dezembro 1992, pp. 511-550.

[11] *AS,* 232.

o ser linguístico, o mito é formado de unidades constitutivas; 2) estas implicam a presença das que intervêm normalmente na estrutura da língua, isto é, dos fonemas, morfemas e semantemas. Daí que Lévi-Strauss denomine esses elementos específicos do mito, e que são os mais complexos de todos, de «grandes unidades constitutivas», ou *mitemas,* que não são assimiláveis nem aos fonemas nem aos morfemas nem aos semantemas, situando-se a um nível mais elevado; caso contrário, o mito seria indistinto de qualquer outra forma de discurso.

É na transformação do interesse etnográfico em problema de interesse *lógico* que se situa o impulso vigoroso que Lévi-Strauss trouxe à concepção do mitos. É ao nível *inconsciente* que o espírito manifesta o seu funcionamento objectivo; certos animais ou outras espécies naturais, ou certos comportamentos, manifestam-se aptos para transcender certas oposições: servem então como personagens mitológicas que se elaboram pelo jogo lógico de operações mentais.

Se, na sua obra, o Autor havia efectuado a transposição, a nível metodológico, da linguística estrutural para o campo etnológico, a verdade é que com a música o realizou com maior pregnância; neste sentido, a série tetralógica *Mythologiques* não é somente uma «suma teórica, mesmo filosófica», mas assemelha-se a uma «parada maravilhosa», homóloga à dum espectador tomado pelas potencialidades dum concerto ou duma ópera, com uma «abertura» — que se inicia com *Le Cru et le Cuit*[12] — e um «final» — que encerra *L'homme nu*[13]. Aqui, o recurso à música é crescente; de notar, que, enquanto as estruturas linguísticas estão duplamente incarnadas no som e no sentido (por oposição com as estruturas puramente formais das matemáticas, libertas simultaneamente do som e do sentido), as estruturas musicais diriam respeito ao *som menos o sentido* e as estruturas míticas ao *sentido menos o som,* de modo que mito e música nos oferecem dalgum modo «as imagens devolvidas uma da outra». Lévi-Strauss esclarece, porém, que não existe a este

[12] A propósito da equivalência entre estruturas míticas e musicais, praticadas em *Le cru et le cuit,* refere mais tarde Lévi-Strauss: «Quando escrevia *Le cru et le cuit* fiquei perplexo: uma transformação mítica, que me parecia indubitável, apresentava uma estrutura para a qual não encontrava um equivalente musical. Contudo, a hipótese inicial exigia que ela existisse. Submeti o problema a René Leibowitz (...). Respondeu-me que, do que conhecia, uma tal estrutura nunca tinha sido usada em música, embora nada a isso se opusesse. Algumas semanas depois, trazia uma composição dedicada a minha mulher e a mim, que acabara de escrever, segundo as linhas que eu havia esboçado» (*PL,* 244).

[13] Cf. C. Clément, «Le lieu de la musique», em R. Bellour/C. Clément (dir.), *Claude Lévi-Strauss, op. cit.*, p. 396. Lévi-Strauss esclarece noutro lugar: «Quando falo de música, devia, com certeza, qualificar o termo. A música que assumiu a função tradicional da mitologia não é um determinado tipo de música, mas a música tal como surgiu na civilização ocidental, nos primeiros quartéis do século XVII, com Frescobaldi, e nos primeiros anos do século XVIII, com Bach, música que atingiu o seu máximo desenvolvimento com Mozart, Beethoven e Wagner, nos séculos XVII e XIX» (*MS,* 69).

respeito um paralelismo estrito entre mito e música, conseguindo esta última, ao menos no limite, libertar-se totalmente da linguagem: os sons propriamente musicais não são os utilizados pela língua, enquanto o sentido mítico exige sempre a mediação duma língua particular, para se explicitar [14]; pela música se constata que o mito se eleva a um determinado nível que só pode ser inquirido *acima* do nível habitual da expressão linguística. Por outro lado, como Lévi-Strauss afirmou em emissão televisiva, a música é verdadeiramente algo de universal, e tão mais universal que pensa não haver sociedade que, duma ou de outra forma, não possua a música como parte integrante da sua cultura; ela é, pois, um desses *universais* do comportamento humano[15]. Mito e obra musical aparecem, pois, como «chefes de orquestra cujos ouvintes são os silenciosos executantes»[16].

No seu último livro, retomando o tema da arte, em especial a música, afirma: «Duplo paradoxo. Em França, em pleno século XVIII, os princípios sobre os quais Saussure fundará a linguística estrutural são claramente enunciados, mas a propósito da música, por um autor que dela fazia uma ideia análoga àquela que devemos hoje à fonologia; e isso, apesar de ter a linguagem articulada e a música como modos de expressão totalmente estranhos um ao outro». E continua, nestes termos: «A música é feita de sons. Ora «*um som musical não tem consigo nenhuma significação* [...] *Cada som é quase nulo, não tem nem sentido nem carácter próprio* »; no que os sons se distinguem dos elementos da fala que, nas palavras, nas sílabas, mesmo nas letras, podem caracterizar-se como longas, breves, líquidas, etc., enquanto «*o* dó *e o* ré *da escala não têm propriedades diferenciais* ». O agrado da música depende, para cada som «intrinsecamente nulo », dos sons que o precedem e dos que o seguem»[17]. E conclui: «Como se vê, a doutrina musical de Chabanon está em avanço sobre a sua doutrina linguística que não ultrapassa o nível fonético. Ideias linguísticas modernas tomam assim forma a partir de reflexões sobre a música, não sobre a língua. Neste sentido, pode dizer-se que na história das ideias, uma «sonologia» antecipa e prefigura a fonologia»[18]. E, mais adiante: «Quando Chabanon, resumindo-se,

14 R. Court, «Musique, mythe, langage», *Musique en Jeu,* Paris, Seuil, (12) Outubro 1973, p. 47. Cf. R. Jakobson, *Seis lições sobre o som e o sentido,* tr. de L.M. Cintra, Lisboa, Moraes Editores, 1977, sbt. o "Prefácio" de Lévi-Strauss, pp. 7-17.

15 Lévi-Strauss, "Musiques universelles", *Musique en Jeu, op. cit.,* p. 103.

16 CC, 25. Para uma análise da estética musical em Lévi-Strauss, poderão ler-se, entre outros: C. Deliège, "La musicologie devant le structuralisme", *L'Arc,* (26) 1965, pp. 45-52; Id., "Sur quelques motifs de l'ouverture aux Mythologiques", *ib.,* pp. 69-76; *Musique en Jeu* [nº especial - "Autour de Lévi-Strauss"], (12) Outubro 1973 (com artigos de J.-J. Nittiez, H. Chiarucci, R. Court, Ch. Boilès, e um debate televisivo com a participação de Claude Lévi-Strauss); ainda em *HN,* o autor responde no "Finale" a críticas formuladas por alguns musicólogos.

17 *REL,* 95. Os itálicos de Lévi-Strauss, entre aspas, são citações que o Autor faz de Chabanon.

18 *REL,* 95-96.

escreve: «Sucessão, eis a melodia ; simultaneidade, eis a harmonia», antecipa e formula exactamente nos mesmos termos a relação, fundamental para a análise da linguagem, que Saussure estabelecerá entre «eixo das sucessividades » e «eixo das simultaneidades»[19].

2. A arte e a ordem da metáfora

O objecto artístico como «modelo reduzido»

Lévi-Strauss delimita o domínio específico da arte, contrapondo-a quer ao mito quer à ciência. O artista, «com meios artesanais, confecciona um objecto material que é ao mesmo tempo objecto de conhecimento». Do ponto de vista da prioridade da estrutura ou do acontecimento, a arte ocupa uma posição intermédia; enquanto a *ciência* perfaz acontecimentos com as suas estruturas, o *mito* elabora estruturas a partir de acontecimentos, e a *arte* reúne a ordem da estrutura e a ordem do acontecimento. O acto criador do mito é ainda simétrico e inverso do da origem da arte; nesta, parte-se dum conjunto formado por um ou vários objectos ou acontecimentos, a que se confere um carácter de totalidade pela estrutura comum; no mito, percorre-se a mesma via, mas num outro sentido: utiliza-se uma estrutura para produzir um objecto que configura um conjunto de acontecimentos, pois todo o mito narra uma história.

A arte procede, pois, a partir dum conjunto (objecto+acontecimento) e vai *à descoberta* da sua estrutura; o mito parte duma estrutura, por meio da qual empreende a *construção* dum conjunto (objecto+acontecimento). Deste modo, «a arte insere-se a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico»[20]. Por outro lado, o pensamento mítico opera com *signos,* isto é, com unidades constitutivas cujas combinações possíveis são limitadas, e a ciência trabalha com *conceitos,* isto é, com representações com uma capacidade referencial idealmente ilimitada.

Qual é, porém, a natureza específica desse objecto material, realizado pelo artista? É, antes de mais, e sobretudo, a de um *modelo reduzido.* As observações sobre o «retrato de Isabel de Áustria» (pintado por Clouet e exposto no Louvre) são extensivas a qualquer objecto de arte; este, em geral, implica uma renúncia a certas dimensões do objecto, e o artista produz um objecto que funciona como um *saber.*

Na verdade, há uma importante diferença entre o conhecimento científico e o conhecimento estético; o objecto artístico partilha frequentemente da natureza duma

19 *REL,* 101.

20 *PS,* 33. Cf. J.G. Merquior, *L'esthétique de Lévi-Strauss,* Paris, P.U.F., 1977, pp. 29-30.

miniatura: é um *modelo reduzido;* especialmente no domínio da arte plástica, isso torna-se mais claro, onde, para melhor assegurar a representação, se renuncia a dimensões do real; assim, por exemplo, a pintura abstrai do volume, e tanto a pintura como a escultura renunciam à dimensão temporal do que é figurado. Uma obra literária é também, dalgum modo, um «modelo reduzido»: se, na literatura dramática, a cena é um género de *theatrum mundi,* a arte da narrativa manifesta-se como uma miniatura do universo; qualquer grande narrativa se apresenta como um microcosmos; somente uma consideração atomista poderia não divisar em grandes obras de arte a sua peculiaridade de espelho simbólico dos sentimentos ou de diagrama de situações.

Deste modo, se a actividade da ciência é da ordem metonímica, a da arte é da ordem da metáfora; referindo-se à interpretação do cabeção de Isabel de Áustria no quadro de Clouet, afirma: «(...) foi necessário proceder de maneira simétrica e inversa da que teria usado a ciência, se se tivesse proposto, como é sua função, produzir — em vez de reproduzir — não só um novo ponto de renda a substituir um ponto já conhecido, mas também uma verdadeira renda em lugar duma renda figurada. A ciência teria trabalhado, com efeito, à escala real, mas por meio da invenção dum tear, ao passo que *a arte trabalha à escala reduzida,* tendo por fim uma *imagem homóloga do objecto.* A primeira tentativa é da ordem da metonímia, substitui um ser por outro ser, um efeito pela sua causa, ao passo que a segunda é da ordem da metáfora»[21]. Assim, se a ciência fabrica acontecimentos com as suas estruturas teóricas, se o mito elabora estruturas a partir dos acontecimentos, a arte reúne a ordem da estrutura e a ordem do acontecimento.

A originalidade da estética estruturalista revela-se, contudo, enquanto invoca uma relação entre a redução operada e a própria especificidade do conhecimento estético: «Ao invés do que se passa quando procuramos conhecer uma coisa ou um ser em tamanho real, no modelo reduzido o conhecimento do todo precede o das partes. E mesmo que isso seja uma ilusão, a razão do processo é criar ou manter essa ilusão, que gratifica a inteligência e a sensibilidade com um prazer que, nessa única base, pode ser chamado estético»[22]. O conhecimento estético, porque se efectua por uma redução, é uma espécie de inversão do processo de conhecimento.

Além disso, o «modelo reduzido» é *construído;* isto significa que ele não se reduz a um simples «homólogo passivo» do objecto: «ele constitui uma verdadeira experiência sobre o objecto»[23]. O próprio espectador pode ir mais longe, na emoção estética, que o seu criador: «Como a escolha duma solução arrasta uma modificação do resultado a que teria conduzido uma outra solução, é pois o *quadro geral destas permutações* que se acha virtuamente dado, ao mesmo tempo que a solução

21 *PS,* 36; os itálicos são nossos.
22 *PS,* 35.
23 *PS,* 35.

particular apresentada ao olhar do espectador, transformado por esse motivo — sem mesmo o saber — em agente. Pela simples contemplação, o espectador é, se assim se pode dizer, enviado para a posse de outras modalidades possíveis da mesma obra, das quais se sente confusamente criador, com mais justificação do que o próprio criador, que as abandonou excluindo-as da sua criação; e essas modalidades formam outras tantas perspectivas suplementares, abertas sobre a obra actualizada»[24]. E remata, acerca da natureza do modelo reduzido: «a virtualidade intrínseca do modelo reduzido é que compensa a renúncia a dimensões sensíveis, pela *aquisição de dimensões inteligíveis* »[25].

Esta concepção activa da contemplação da obra de arte é confirmada, aliás, também pela psicologia da *Gestalt* ; segundo esta, qualquer configuração visual é dinâmica, o *ver* é sempre uma percepção da acção[26]. Também «num quadro de Poussin nenhuma parte é igual ao todo. Cada uma é uma obra-prima do mesmo nível que, considerada sozinha, oferece um interesse semelhante. O quadro aparece assim como uma organização no segundo grau de organizações já presentes até nos detalhes. (...) A organização do todo transpõe em maior escala a das partes, cada figura é tão profundamente pensada como o conjunto. Nada de surpreendente que, na sua correspondência, Poussin siga o uso do tempo, medindo a dificuldade de cada obra pelo número de figuras que ela contém: cada uma põe um problema do mesmo nível que a totalidade do quadro»[27].

Por conseguinte, uma das características mais relevantes na concepção do «modelo reduzido» é colocar a *obra* no centro da reflexão; com efeito, se uma estética idealista se estabelece a partir da intuição criadora, em que a obra concreta figura como projecção da faculdade do espírito, a estética estruturalista remete para a obra, enquanto sistema de signos: ela funda-se na actividade de significação como referência originária e original, porquanto remete imediatamente para os signos constitutivos da obra. A estética da significação, no sentido estruturalista, substitui assim o conceito de *sujeito* — noção privilegiada do idealismo — pela referência à *obra* enquanto sistema de signos.

A questão do figurativismo na arte

Na civilização mecânica - nas «sociedades quentes», como são as nossas -,a especificidade da arte foi acompanhada por um enfraquecimento da função simbólica; os tempos modernos criaram formas de arte que se obstinam na reprodução perfeita

24 *PS,* 36; o itálico é nosso.
25 *PS,* 36; o itálico é nosso.
26 Cf. J.G. Merquior, *op. cit.,* pp. 29-30.
27 *REL,* 34.

da aparência do modelo. Interrogando-se porque os primitivos não seguiram a mesma via, Lévi-Strauss sugere que não foi por insuficiência de meios, menos ainda por uma pretensa inabilidade técnica, mas pela sua concepção peculiar do universo; como observou recentemente, «apesar dos aperfeiçoamentos técnicos, o aparelho fotográfico permanece uma máquina grosseira comparada com a mão e o cérebro. As mais belas fotografias são aliás as dos primeiros tempos, quando a rusticidade dos meios obrigava o artista a investir a sua ciência, o seu tempo, a sua vontade»[28]. Na verdade, a arte primitiva, seja a cerâmica ou a tecelagem dos Incas, ou outras ilustrações — algumas disseminadas pela obra do Autor —, demonstram um domínio técnico extraordinário, e contudo o seu estilo não vai no sentido da intensificação do figurativismo.

A razão está sobretudo em que esses povos consideram o mundo como alguma coisa de sobrenatural: os objectos são «irrepresentáveis por definição». Desse modo, «o modelo transcende sempre a sua imagem»[29]; se a arte dos primitivos não é puramente figurativa, é que está impregnada do sentimento da existência de um verdadeiro «excesso do objecto»[30].

Na arte moderna, admite-se com frequência «que podemos não somente comunicar com o ser, mas apropriarmo-nos dele através da efígie»[31]. Nesta «possessividade por relação com o objecto», que é uma espécie de «concupiscência mágica»[32], Lévi-Strauss discerne uma das características da arte da nossa civilização. Ora, é notório que o Autor julga negativamente quer o enfraquecimento do factor semântico na arte — minimização da significação —, quer a sua especificação sociológica — a individualização.

Mas, para além desses aspectos, o Autor adverte do perigo do academismo, que primeiramente se manifestou como «academismo do significado», isto é, da imitação dos módulos figurativos estabelecidos; se o impressionismo representou uma superação «da visão do objecto através da escola»[33], o cubismo veio, de certo modo, a encontrar a «verdade semântica da arte»[34]. No entanto, também o cubismo não venceu uma outra barreira, a ausência da função colectiva da arte; mas esta

28 *REL,* 32-33.
29 *ECL,* 89.
30 *ECL,* 88.
31 *ECL,* 69.
32 *ECL,* 69.
33 *ECL,* 77.
34 *ECL,* 80. Escreveu depois: «É verdade que o cubismo conseguiu representar, foi assim com Jakobson, uma via de acesso ao estruturalismo. Não no que me diz respeito. Pondo no mesmo plano os efeitos de perspectiva e as diferenças de iluminação ou os desníveis de valores, o cubismo transformou um modo tradicional de representação. Mas, resumindo, nada mais fez que substituir uma conversão por outra» (*PL,* 238).

última não é, como as outras, apenas da ordem das superstruturas, é arrastada pela infra-estrutura social; para a superar, não basta uma mera evolução formal: a arte não o realiza somente por si.

Por outro lado, a pintura moderna abstracta, meramente formal, cede muitas vezes à força invencível da individualização, deslizando para uma extraordinária profusão de «maneiras», de «estilos»; se Lévi-Strauss designou a antiga tendência por um «academismo do significado», em que a arte havia perdido a sua vocação de significação em detrimento duma representação convencional dos objectos, adverte que também pode recair-se actualmente num academismo do significante, num género de imitação dos estilos e das linguagens[35]; este, oposto ao primeiro, procura manifestar a arte como linguagem, mas uma linguagem que não é linguagem de ninguém, porventura linguagem de um só indivíduo, ou até mesmo de diferentes linguagens coexistindo num mesmo indivíduo, onde, «e sociologicamente falando, os signos não servem para a comunicação no seio do grupo»[36]. É precisamente este novo academismo que está na base das críticas dirigidas por Lévi-Strauss à pintura abstracta; segundo ele, a pintura não figurativa adopta «maneiras» em busca de «temas»; cria, no fundo, «imitações realistas de modelos não existentes».

De qualquer modo, embora a posição de Lévi-Strauss seja muito matizada, contudo ousou salientar a indigência semântica dalguma produção artística do nosso tempo; nomeadamente, acerca da pintura não figurativa e da música concreta e serial, afirma que aquela perde o poder de significar, renunciando ao primeiro nível de articulação e pretendendo que lhe basta o segundo para subsistir[37].

Linguagem e a «dupla articulação»

A análise da linguagem mostra que apenas se pode estabelecer um sistema de signos, isto é, falar com sentido, fazendo intervir os seus dois níveis de articulação:

35 Cf. *ECL,* 80-81.
36 *ECL,* 94. O Autor dirá mesmo: «Para mim, o ofício de pintor consiste não numa reprodução, mas numa recriação do real. A exactidão com que os pintores holandeses de naturezas mortas nos séculos XVI e XVII, por exemplo, se aplicavam em mostrar a textura de um pedaço de queijo, a transparência de um copo, a penugem de um fruto, extrai o seu valor do facto de que se estabelece uma equivalência entre efeitos físicos e as operações que o trabalho do pintor implica. Este oferece assim do mundo sensível um substituto inteligível. Ajuda-nos a compreendê-los por dentro» (*PL,* 239).
37 *CC,* 29. Esclarece acerca da arte moderna: «[aos pintores] peço que me mostrem a realidade melhor do que eu o conseguiria por mim mesmo, que me ajudem a compreender o que me comove no espectáculo do mundo, que assistam as minhas faculdades de sentir e conhecer. Ou então façam-me aceder a essa ordem sobrerreal de um mundo que foi real mas que não existe mais. Também escrevi um texto cheio de admiração sobre Max Ernst, o que mostra que não tenho preconceitos contra a pintura moderna» (*PL,* 239-240).

um cultural (consciente), que é o das palavras (monemas), o outro natural (inconsciente) que é o dos sons (fonemas); escolher um sem o outro é cair no idealismo (formalismo). Por outras palavras, na linguagem articulada, a *primeira articulação* partilha do léxico e diz respeito às palavras — as «unidades significativas» duma língua; a *segunda,* partilha dos fonemas, que, tomados isoladamente, nada significam — as «unidades distintivas»—, mas necessários para constituir os monemas, já significantes. E, enquanto as "unidades significativas (os monemas) duma língua são em número ilimitado, operando a um nível *consciente* e *cultural,* as «unidades distintivas» (fonemas) são em número limitado (20 a 30), situando-se a um nível *inconsciente* e *natural.*

A teoria da *dupla articulação* possibilita assim discernir as linguagens que têm um sistema — um código —, das linguagens que o não possuem; somente há maneira de estabelecer um sistema de signos, isto é, um sistema com poder de significação, fazendo intervir as duas articulações: uma *cultural e consciente,* a outra *natural e inconsciente.* E, deste modo, Lévi-Strauss critica as tendências artísticas que não se fundam numa dupla articulação; e, quanto à música concreta e serial, diz nomeadamente: "seja qual for o abismo de desinteligência que separa a música concreta da música serial, a questão que se põe é saber se, concentrando-se uma sobre a matéria e a outra sobre a forma, não cedem ambas à utopia do século, que consiste em construir um sistema de signos num único nível de articulação"[38]. A arte, como qualquer tipo de linguagem votada à significação, patenteia uma aspiração da natureza à cultura, isto é, do objecto para o signo, mas exprimindo depois também um trajecto da cultura para a natureza (pelo que interessa particularmente à antropologia). A pintura, como a música, funda-se na dupla articulação da linguagem, pela qual se opera essa passagem: na pintura, o primeiro nível é natural (formas e cores), o segundo é cultural (significação); na música, o primeiro nível é cultural (sons musicais da pauta), o segundo é natural (propriedades físicas dos sons e ritmos orgânicos).

Há linguagem, e logo significação, como salientámos, quando se está perante um sistema com dois níveis de articulação; as funções respectivas das duas articulações não podem definir-se no abstracto: os elementos promovidos a uma função significante duma nova ordem, pela segunda articulação, devem conter as propriedades requeridas, em ordem à significação; isto apenas é possível porque esses elementos são, não extraídos da natureza, mas organizados em sistema desde o primeiro nível de articulação[39]. É Lévi-Strauss que afirma: «A música percorre um trajecto exactamente inverso: porque a cultura já lhe era presente, mas sob forma sensível, antes de, por meio da natureza, a organizar intelectualmente»; com efeito,

38 *CC,* 42.
39 Cf. *CC,* 32-33.

«na estrutura hierarquizada da escala, a música encontra o seu primeiro nível de articulação»[40]. Mesmo os planos interno e externo, no caso da música, são mais complexos; assim, o plano cultural, formado pela escala dos intervalos e pelas relações hierárquicas entre as notas, manifesta uma descontinuidade cultural, isto é, a dos sons musicais, que constituem, em si mesmos, objectos integralmente culturais; de modo simétrico, o plano natural, de ordem cerebral, reforça-se naturalmente com os ritmos orgânicos. Consequentemente, na música, a mediação entre natureza e cultura, que se realiza em qualquer linguagem, torna-se uma hipermediação; quer do lado da natureza quer do da cultura, a música ousa ir mais longe que as outras artes. Explica-se, pois, o poder extraordinário que a música encerra: agir simultaneamente no espírito e nos sentidos, desencadear ao mesmo tempo ideias e emoções, fundi-las numa corrente em que cessam de existir umas ao lado das outras[41]. Então, a música conduz de modo eminente à significação e esta é vivida pelo homem como uma expressão privilegiada da natureza.

A música mostra o indivíduo no seu enraizamento natural, a mitologia o seu enraizamento social, servindo-se, para o conseguir, dessas «máquinas culturais extraordinariamente subtis que são os instrumentos de música e os esquemas míticos». Como escreveu R. Court, «enquanto Nietzsche se inclinava para o mito a fim de denunciar a perversão do «homem teórico» e recusar assim o imperialismo do intelecto, Lévi-Strauss, ao contrário, pensa que o saber científico, esse «modo de conhecimento cuja absoluta superioridade não se poderia contestar», dilatando-se progressivamente, poderá absorver o que até aí parecia irracional como o mito»[42].

Na música, o desdobramento dos meios pelos instrumentos e pelo canto, reproduz, pela sua união, a dualidade da natureza e da cultura: com efeito, o canto difere da linguagem falada enquanto exige a participação integral do corpo, mas dum modo estritamente disciplinado pelas regras dum estilo vocal; mas, para além dos mitos serem muitas vezes cantados, a sua recitação é também acompanhada geralmente duma disciplina corporal (interdição de dormitar, de estar sentado, etc.). Isto equivale a dizer que, no seio da cultura, o canto difere da linguagem falada como a cultura difere da natureza; cantado ou não, o discurso sagrado do mito opõe-se do mesmo modo ao discurso profano; igualmente se compara frequentemente o canto e os instrumentos da música às máscaras: são os equivalentes, no plano acústico, daquilo que são as máscaras no plano plástico. Também, deste ponto de vista, música e mitologia (enquanto ilustrada pelas máscaras), encontram-se simbolicamente próximas[43].

40 *CC,* 30.
41 Cf. *CC,* 35-36.
42 R. Court, *op. cit.,* p. 53. A alusão da última proposição entre aspas, refere-se a *HN,* 569.
43 Cf. *CC,* 36-37. Cf. tb. *La voie des masques,* ed. rev. e aum., Paris, Plon, 1979.

Todavia, constata-se que, no caso da música, e tal como nos mitos, os dois níveis de articulação estão numa relação de inversão por relação com a linguagem articulada — a que Lévi-Strauss havia numa primeira fase atribuído referência primordial. Na música, como dissemos, o primeiro nível é cultural e significativo (sons musicais da pauta), o segundo é significativo e de ordem natural (propriedades psicofísicas dos sons e ritmos orgânicos). Com efeito, como observa o Autor, mito e música operam a partir dum duplo contínuo: um *externo,* cuja matéria é constituída, num caso pelas ocorrências históricas, ou tidas como tais, formando uma série teoricamente ilimitada, donde cada sociedade elabora os seus mitos; no outro caso, pela série igualmente ilimitada dos sons fisicamente realizáveis, onde cada sistema musical vai haurir a sua escala. O segundo contínuo é de ordem *interna* e tem o seu fundamento no tempo psicofisiológico do auditor, cujos factores são assaz complexos — periodicidade das ondas cerebrais e dos ritmos orgânicos, capacidade de memória e poder de atenção. A música dirige-se também ao «tempo fisiológico», e mesmo «visceral», que a mitologia não ignora, pois uma história bem contada pode tornar-se palpitante», sem que a sua função seja aí tão essencial como em música: «O contraponto atribui aos ritmos cardíaco e respiratório o lugar duma parte muda»; contudo, esta «parte muda» é bem primordial. Desse modo, Lévi-Strauss explica o que entende por «tempo visceral»; como dissemos, a música opera por meio de duas grelhas: uma fisiológica, portanto *natural,* porquanto resulta do momento musical explorar os ritmos orgânicos, tornando pertinentes as descontinuidades que de outro modo ficariam em estado latente, e como que perdidas na duração. A outra grelha é *cultural:* consiste *numa escala* de sons musicais, em que o número e os desníveis variam segundo as culturas. Este sistema de intervalos fornece à música um primeiro nível de articulação, em função, não das alturas relativas (que resultam das propriedades sensíveis de cada som), mas das relações hierárquicas que aparecem entre as notas da pauta. A missão do compositor é precisamente alterar essa descontinuidade, sem revogar o seu princípio.

No caso do mito, apreende-se a razão da situação paradoxal, relativa à conexão irracional que prevalece entre as circunstâncias da sua criação, que são colectivas, e o regime individual de vivência. Na verdade, os mitos não têm autor; a partir do momento em que são percebidos como mitos, existem já incarnados numa tradição: quando um mito é contado, vive-se uma mensagem que não vem de parte nenhuma. Compreende-se, pois, que a unidade do mito seja projectada de modo virtual: para além da percepção consciente do ouvinte, a energia que irradia será consumida pelo trabalho de reorganização inconsciente, por ele previamente desencadeado. A música põe um problema mais complexo, pois ignora-se tudo acerca das condições mentais da criação musical; ela implica propriedades duma natureza particular, situadas sem dúvida a um nível muito profundo. A música é uma linguagem por meio da qual são elaboradas mensagens, susceptíveis de serem

compreendidas pela imensa maioria, enquanto somente alguns as elaboram; e, entre todas as linguagens, esta faz do seu criador «um ser semelhante aos deuses» e da música o «supremo mistério das ciências do homem»[44].

3. O estruturalismo — lógica da percepção estética

Tanto a música como a mitologia «confrontam o homem com objectos virtuais, de que somente a sombra é actual, com aproximações conscientes (uma partitura musical e um mito não podem ser outra coisa) de verdades inelutavelmente inconscientes e que lhes são consecutivas»[45]; este texto, como outros que citámos, exprimem a trajectória do estruturalismo, ao mesmo tempo que indicam o seu objectivo: «o que é posto em causa pela música e pela mitologia no espírito de quem as escuta, são *estruturas mentais comuns»* [46].

A linguagem musical foi a forma artística que tomou, na economia da obra lévistraussiana, o lugar de maior relevo após o modelo da linguagem articulada, sendo mesmo a via por excelência da análise estrutural. A este propósito escreveu: «Se devemos reconhecer em Wagner o pai irrecusável da análise estrutural dos mitos, é certamente revelador que essa análise tenha sido primeiramente feita na música». Esta passagem mostra que, por relação com a linguagem, a música revela o aspecto do *som* já presente na linguagem, enquanto a mitologia manifesta o aspecto do *sentido,* isto é, do significado, também implicado pela linguagem[47]; música e mitologia aparecem como «duas irmãs geradas pela linguagem».

E tal como uma partitura de orquestra só tem sentido lida não somente segundo a diacronia (página após página, da esquerda para a direita), mas também conforme à sincronia (de cima para baixo mas conjuntamente), também os mitos nada significam por si isoladamente, mas apenas encaixados em conjuntos de mitos, em sucessivos acordes, isto é, por «feixes de relações» — por *mitemas* [48]; não propriamente segundo a melodia (notas musicais em sucessão), mas segundo a harmonia (notas emitidas em conjunto). Ora também o que singulariza uma análise

---

44 Cf. *CC,* 26.
45 *CC,* 25-26.
46 *CC,* 35; o itálico é nosso.
47 Cf. *MS,* 75.
48 Cf. *AS,* cap. IX ["La structure des mythes"], pp. 227-255; cf. tb. o nosso trabalho *Problemática do estruturalismo, op. cit.,* pp. 159-197.

Na sua última obra, apresenta mesmo Rameau como predecessor da análise estrutural: «A teoria dos acordes de Rameau precede a análise estrutural. Aplicando, sem ainda a formular, a noção de transformação, Rameau dividiu por três ou quatro o número dos acordes reconhecidos pelos músicos do seu tempo. Demonstrou que a partir do acorde do tom maior, se podia engendrar todos

estrutural é fazer uma pesquisa dos diversos elementos dum sistema, a partir das suas relações de *diferença* e *oposição* (não analisar os termos mas as *relações* entre os termos), e daí remontar à «arquitectura do espírito humano», para apreender o sistema das *leis inconscientes* determinantes.

Mito e música têm uma outra propriedade em comum: são «máquinas de suprimir o tempo», que o Autor caracteriza assim: «Por debaixo dos sons e ritmos, a música actua sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do auditor; tempo irremediavelmente diacrónico pois que irreversível, e de que ela todavia transmuda o segmento que foi consagrado em escutá-la numa totalidade sincrónica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, devido à sua organização interna, imobilizou pois o tempo que passa; como uma toalha levantada pelo vento, ela recuperou-o e dobrou-o. De modo que escutando a música e enquanto a escutamos, acedemos a uma espécie de eternidade»[49]; já antes havia afirmado que «tudo se passa como se a música e a mitologia apenas tivessem necessidade do tempo para lhe infligir um desmentido».

E caracteriza assim o prazer estético, provocado pela música: «O prazer estético é feito dessa multidão de emoções e de pausas, de expectativas frustadas e recompensadas para além da expectativa, resultado dos desafios da obra»; e ainda, confrontando a experiência da pesquisa estruturalista com a da emoção musical, escreve: tanto a música como o mito produzem os seus efeitos «através do ouvinte e por ele»; num e noutro caso, observa-se a mesma inversão da relação entre o emissor e o receptor, visto que é, afinal, *o segundo que se descobre significado pela mensagem do primeiro;* a música vive-se em mim, escuto-me através dela: «o mito e a obra musical aparecem assim como chefes de orquesta *cujos ouvintes são os silenciosos executantes*»[50].

De facto, Lévi-Strauss tende a alcançar um género de conhecimento «artístico» do inconsciente, o conhecimento do «todo» antes das «partes»; o inconsciente é, no estruturalismo, um tipo peculiar de objecto de arte, um «todo», cuja indagação arrasta o prazer estético a partir da sua percepção em pesquisas dos sistemas, pela inquirição das respectivas estruturas (modelos reduzidos). Se o conhecimento do inconsciente, segundo o estruturalismo, culmina na fruição da inteligibilidade sob a forma de emoção estética, então o estruturalismo começa como ciência (por uma preservante investigação em ordem a apreender as estruturas), isto é, segundo um processo metonímico, e vem a eclodir num processo metafórico, como o que efectua a arte.

os outros como outras tantas inversões do primeiro. A análise estrutural segue a mesma via quando reduz o número das regras de casamento ou o dos mitos: reconduz várias regras, ou mitos, a um mesmo tipo de troca matrimonial, ou a uma mesma armadura mítica, diferentemente transformadas" (*REL,* 43).

49 *CC,* 24.

Ora, esse é também o escopo do estruturalismo: a análise estrutural procura «desvelar no mito um objecto duma essência particular produzida precisamente pela união que se opera na narrativa mítica do sensível (pois que, apesar de tudo, o mito conta uma história) e duma mensagem inteligível, que pode tomar a forma duma equação matemática»; e, então, acrescenta: «E, finalmente, o que chamamos o sentimento, a emoção, não serão sempre isso? (...) Os mitos, e será talvez a sua propriedade mais essencial, são objectos belos e que emocionam»[51]. Tal como a arte, também o estruturalismo pretende revelar a estrutura real, mas latente, do objecto, para a tornar inteligível.

Método estrutural e música convergem entre si no modo como expressam as relações entre natureza e cultura — tema predilecto de Lévi-Strauss; a análise estrutural, ao analisar signos (que realizam a união entre o sensível e o inteligível), remonta à estrutura comum do espírito e da natureza — ao inconsciente estrutural; deste modo, a música representa mesmo, não apenas o ideal, como o escopo do estruturalismo. Inteligibilidade estrutural e estética estão, pois, intimamente ligadas: como dissemos, o «modelo reduzido» não é um homólogo passivo do objecto; é também reconhecendo o inteligível pelo modelo, que o espírito experimenta uma espécie de prazer estético: testemunha uma lógica da percepção estética; mas é esse o projecto do estruturalismo: o conhecimento do todo, por meio do modelo, *homólogo activo* do objecto — que implica uma experiência sobre o objecto.

ACÍLIO DA SILVA ESTANQUEIRO ROCHA
Universidade do Minho

50 *CC,* 24.

51 C. Lévi-Strauss, "La grande aventure de l'ethnologie", *Le Nouvel Observateur,* 17 Janeiro 1968, p. 36.

Como escreveu recentemente, «o Belo não se reduz à simples percepção de relações, porque isso é verdadeiro acerca de qualquer objecto. Num objecto belo, essas relações estão elas mesmas em relação, o que lhe confere uma maior densidade. (...) Tais relações multiplicadas no seio da obra de arte, em detrimento das que ela mantém com o resto, elevam-na a um maior poder. Que essas relações estejam em relação entre si faz dela uma entidade que existe em si mesma e por si mesma. Como o disse definitivamente Kant: finalidade (interna) sem fim (externo); noutros termos, um objecto absoluto» (*REL,* 79-80).