

Claude Lévi-Strauss e a experiência sensível da Antropologia¹

Mariza Martins Furquim Werneck – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

RESUMO

A partir de um projeto eminentemente científico, o antropólogo Claude Lévi-Strauss transformou sua obra numa experiência estética próxima da literatura, das artes plásticas e da música. Este artigo pretende demonstrar que, para realizar esta tarefa, e sem perda do rigor, o fundador do estruturalismo antropológico utilizou-se, em suas análises, de procedimentos inerentes às artes plásticas como verdadeiras ferramentas epistemológicas, ou *operadores estéticos*.

Palavras-chave: Claude Lévi-Strauss. Experiência Estética. Operador estético. Ferramenta Epistemológica.

RESUMÉ

Dans le cadre d'un projet essentiellement scientifique, l'anthropologue Claude Lévi-Strauss a transformé son oeuvre dans une expérience esthétique proche de la littérature, des arts plastiques et de la musique. Cet article veut démontrer que, pour réaliser cette tâche, le fondateur du structuralisme s'est servi de démarches propres aux arts plastiques comme des vrais outils épistemologiques ou *opérateurs esthétiques*.

Mots-clés: Claude Lévi-Strauss. Experienece Esthétique. Opérateur Esthétique. Outil Épistemologique.

Em um dos mais conhecidos capítulos de *O pensamento selvagem* – “A ciência do concreto” (1976, p. 30) Lévi-Strauss descreve a cerimônia do *hako*, que acompanha a travessia de um rio, realizada por um grupo de índios pawnee, habitantes do alto Missouri. Cada um dos momentos em que se divide o ritual é marcado por uma invocação aos espíritos.

¹ Este artigo é uma versão modificada e condensada do capítulo “Experiência plástica” da tese de doutorado *Mito e experiência: operadores estéticos de Claude Lévi-Strauss*, defendida na PUC/SP, em 2002.

Ao tocar os pés na água, os viajantes fazem uma oração. Quando os deslocam dentro do rio, outra invocação se segue. Quando a água lhes cobre completamente os pés, mais uma vez os espíritos são invocados, e assim sucessivamente. A cada parte do corpo, tocada pela água, corresponde uma oração.

Segue-se a invocação ao vento que, como afirma Lévi-Strauss (1976, p. 30) “separa os momentos em que o frescor é percebido apenas pelas partes molhadas do corpo, depois aqui e ali e, enfim, por toda a epiderme”. Deve-se dirigir um encantamento especial a cada momento ou experiência vivida, e é preciso, sobretudo, que se preste muita atenção a tudo.

A descrição deste ritual, um dos inúmeros inventariados em *O pensamento selvagem*, diz muito acerca dos limites da nossa experiência sensível, e registra, com precisão, uma forma de percepção de mundo que, se algum dia chegamos a conhecer, nos é, hoje, perfeitamente estranha.

Mas não foi sempre assim. Para não voltar muito no tempo basta lembrar que, quando a Europa gestava o Iluminismo, e anunciava o triunfo da razão soberana, seus filósofos se debruçaram sobre o legado do sensível, e tentaram entender em que medida o entendimento do mundo nascia dos sentidos. Assim fizeram Locke, Hume, Voltaire, Diderot, Rousseau, Condillac. Herdeiros da tradição grega, retomada por Descartes, ao mesmo tempo em que alertaram sobre os perigos das paixões desencadeadas pelos sentidos, realizaram, em suas obras, uma exploração sistemática dessas qualidades, à qual podemos sempre voltar.

Dentre todas as páginas que se escreveram sobre a experiência sensorial, as mais belas estão, sem sombra de dúvida, no *Tratado das sensações* (1754), de Etienne de Condillac e, por meio delas, talvez seja possível nos aproximarmos um pouco mais da sensação experimentada pelo índio, ao penetrar no rio, relatada por Lévi-Strauss, em *O pensamento selvagem*.

Para tornar possível sua investigação sobre o entendimento humano, Condillac criou um procedimento que Luiz Roberto Monzani, na Introdução à edição brasileira do *Tratado* chama de uma “ficção metodológica”: imaginou uma estátua, esculpida em mármore, à qual concedia, um de cada vez, e de forma sucessiva, cada um dos cinco sentidos. A partir daí, tentava captar a forma específica de apreensão do mundo, dada somente pelo uso de determinado sentido.

Para garantir o sucesso de seu exercício, Condillac previne o leitor que ele deve se colocar exatamente no lugar da estátua que irá observar. Diz ele: “É preciso começar a existir com ela, ter apenas um sentido quando ela tem somente um; adquirir apenas as idéias que ela adquire: contrair apenas os hábitos que ela contrai: numa palavra, é preciso ser apenas o que ela é” (CONDILLAC, 1993, p. 27).

Da mesma forma que o índio da narrativa de Lévi-Strauss atribui um significado simbólico a cada sensação, à medida que penetra no rio, e vai tomando consciência de partes de seu corpo que vão

sendo molhadas pela água, ou tocadas pelo vento, a estátua de Condillac, quando dispõe apenas do sentido do tato também aprende, em primeiro lugar, que tem um corpo, e que ele se move.

Rapidamente ela se dará conta da existência de outros corpos. Conhece então o calor e o frio, a solidez e a fluidez, a dureza e a maciez, o movimento e o repouso. Conhece também, entre muitas outras coisas, a duração, a idéia de imensidão e de eternidade.

Mas um de seus maiores espantos, diz Condillac (1993), nasce do fato de não ser tudo que toca:

Desse espanto nasce a inquietude de saber onde ela é, e se ousa assim me exprimir, até onde é. Então ela pega, solta e torna a pegar tudo o que está à sua volta: toca-se, compara-se com os objetos que toca e, à medida que vai tendo idéias mais exatas, seu corpo e os objetos lhe parecem se formar sob suas mãos. A cada coisa que toca, ela crê estar tocando tudo (p. 127).

Esta última frase de Condillac, sobre a sua bela estátua, poderia – e sem medo de estarmos cometendo uma grande heresia – perfeitamente ser completada com a do índio que atravessa o rio: “A cada coisa que toca, ela crê estar tocando tudo” “pois – continua o índio americano – Tirawa, o Espírito Supremo, reside em todas as coisas”.

Separados no tempo e no espaço, estes dois relatos tratam de experiências que, em alguma medida, se equivalem, ainda que partam de perspectivas diferentes. Cada um à sua maneira, os dois pensadores demonstraram que, efetivamente, tanto o sensível quanto o inteligível são igualmente *bons para pensar*.

A maior diferença, entre os dois, talvez resida no fato de que o índio pawnee participa de uma ordem sagrada, em que cada coisa deve estar em seu lugar. “Poder-se-ia dizer – diz Lévi-Strauss (1976, p. 17) –, que é isso que a torna sagrada, pois, suprimindo-a, ainda que por pensamento, toda a ordem do universo se encontraria destruída”.

Já a estátua de mármore esculpida por Condillac pertence a um sistema classificatório criado por um mundo já desencantado. Em o *Tratado das sensações*, Condillac (1993) tenta recuperar uma experiência quase perdida, e, para isso, obrigou-se a um trabalho fantástico de sistematização das sensações.

Lévi-Strauss também fez o mesmo, só que, ao construir esse grande inventário da lógica do sensível, que é *O pensamento selvagem* voltou-se para culturas humanas que, de algum modo, ainda preservam essa forma de apreensão do mundo.

Pensador selvagem em um mundo desencantado, Lévi-Strauss sabe que, na passagem do *mythos* para o *logos*, algo se perdeu. A partir daí nunca mais se pôde pensar miticamente e os deuses, salvo

engano, desapareceram para sempre. Alguns séculos de pensamento cartesianamente organizados foram suficientes para não nos deixar qualquer ilusão mítica. Como então, pensar o mito, hoje?

Tentando superar esse impasse, Lévi-Strauss criou, como Condillac, uma estratégia metodológica. Foi buscar um lugar de passagem que se encontrasse, exatamente, a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mágico, entre a experiência sensível e a inteligível. Elegendo os procedimentos da arte como privilegiados para pensar sua ciência, transformou o mito em música, em forma plástica, em experiência estética.

A prosa do mundo, de Lévi-Strauss, se é densa de musicalidade, como ele propõe nas *Mitológicas*, é igualmente plástica, imagética. A intimidade com a pintura, vivida desde a infância, vai contaminar seu olhar sobre a natureza, e sobre a realidade em geral. Como já se disse das maçãs de Cézanne, ou dos girassóis de Van Gogh, para Lévi-Strauss (1997, p. 27), “o espetáculo de um cesto cheio de morangos não será jamais o mesmo para quem se lembra do modo como os holandeses e os alemães do século XVII, ou Chardin, os pintaram”.

O que espera dos pintores que elegeram como mestres é exatamente isso: que lhe mostrem a realidade melhor do que ele mesmo seria capaz de ver, que apurem seus sentidos e sua inteligência do mundo (LÉVI-STRAUSS, 2005).

Da mesma forma que sua obra se constrói a partir dos livros e da música que leu e ouviu, e que se sedimentaram dentro dele em camadas geológicas, seu texto-palimpsesto é feito também dos muitos quadros – retratos e paisagens – que o habitam em permanência desde a infância, vivida em casa do pai e tios pintores, e na frequentação das telas de Poussin, Ingres, Chardin, das estampas japonesas e, mais tarde, da arte surrealista.

Esses quadros, tantas vezes descritos em seus livros, compõem as peças de um museu imaginário, passível de ser plenamente inventariado, e funcionam, ao mesmo tempo, como uma espécie de iconografia de seu pensamento.

Isso equivale a dizer que, longe de ser mera referência externa à obra, ou matéria de pura reflexão subjetiva, as artes plásticas, da mesma forma que a música e a literatura, atuam em seu pensamento como um operador estético, uma ferramenta de pensar.

Seus métodos e técnicas vão ser reapropriados e transformados em ciência, ou seja, em categorias adequadas para entender como opera o espírito humano, fim último da ciência levistraussiana como um todo. Nesse sentido, suas incursões no terreno da arte deixam de ser mera reflexão sobre arte, para ganhar uma dimensão estética em si mesma.

Essa perspectiva foi anunciada, inúmeras vezes, por ele próprio, seja ao exaltar o método de pintura criado por Poussin como um “método de composição tão perfeitamente assimilado que se torna

quase um modo de pensamento” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 13) ou quando, ao referir-se ao trabalho da pintora alemã Anita Albus, revela que o que mais admira em sua obra é exatamente a capacidade de “colocar a pintura a serviço do conhecimento, e fazer da emoção estética um efeito de coalescência tornada instantânea pela obra, das propriedades sensíveis das coisas e de suas propriedades inteligíveis” (LÉVI-STRAUSS, 1983, p. 338).

Renunciando à arte para fazer ciência, – é preciso reconhecer, nunca foi um grande artista – não deixou de integrar os procedimentos artísticos de forma profunda. Assim como Anita Albus – para não dizer como Rousseau – também ele realizou, efetivamente em sua obra, a união do sensível com o inteligível e demonstrou, na prática, que, se é de ciência que se trata, a arte também é boa para pensá-la.

Esse procedimento pode ser claramente identificado ao longo de seus livros, e foi objeto de infundáveis polêmicas. Dentre elas, critica-se seu gosto por um tipo duvidoso de arte acadêmica, o interesse por pintores considerados menores, e seu implacável combate à arte abstrata.

Em *Tristes trópicos* (1996), é perceptível essa aproximação, com uma pintura de tipo mais tradicional, reveladora de uma vocação de paisagista e retratista. No entanto, ao estender seu olhar pictórico sobre as narrativas míticas, nos quatro volumes das *Mitológicas*, e nos livros que as prosseguem, Lévi-Strauss vai estabelecer um diálogo fecundo com a arte mais significativa do seu tempo, a dos surrealistas, e, mais precisamente, com as colagens de Max Ernst.

Os mitos de que se utiliza para construir os modelos estruturais adquirem, através de sua análise, intensa plasticidade e são transformados ora em objetos tridimensionais, como móveis de Calder, ora numa noiva de Duchamp, “desnudada por seus celibatários, mesmo”, ou ainda em evanescentes anamorfoses – distorções de perspectiva originárias da Renascença, e retomadas por vários artistas contemporâneos, como Salvador Dali e Jean Cocteau, e também utilizadas na teoria psicanalítica de Jacques Lacan.

Por isso, para decifrar os textos – até mesmo os mais teóricos – da obra levistraussiana, é preciso, antes, percorrer uma pequena galeria de arte – um recinto de imagens, onde ele elabora seu pensamento.

Exemplo clássico desse procedimento pode ser encontrado em o já citado “A Ciência do Concreto”, texto-manifesto do método estrutural, no qual Lévi-Strauss explora em minúcia os diversos sistemas classificatórios da flora e da fauna de determinados grupos tribais.

Ao lado dessas taxonomias de História Natural, e atribuindo-lhe a mesma ordem de grandeza, o autor de *O pensamento selvagem* passa em revista diversas formas de manifestação artística. Afinal, para ele, as faculdades intelectuais necessárias para a produção da ciência estão presentes tanto na fabricação da arte, quanto na da magia.

O personagem que ocupa a cena principal dessa reflexão é, sem sombra de dúvida, o *bricoleur*, recolhido do fundo da sua infância, mais precisamente da figura paterna, Raymond Strauss, retratista de profissão, ao qual, em seus relatos biográficos, refere-se com frequência.

Quando escasseavam as encomendas de retratos, o pai dedicava-se à bricolagem, ou seja, à fabricação de pequenos objetos, nascidos de cacos e ruínas de outros, que ajudavam a complementar o orçamento doméstico. Surgiam abajures cuja cúpula era feita de estampas japonesas baratas, mesas de laca chinesa, e tecidos impressos com técnicas domésticas. Lévi-Strauss participava ativamente da manufatura desses objetos, chegando a descrever, em suas entrevistas, detalhes de alguns desses procedimentos.

Essa experiência não vai ser desprezada na construção do seu pensamento. Em “A Ciência do Concreto” a figura do *bricoleur* emerge e se transforma na chave metafórica definitiva para explicitar os fundamentos do pensamento mágico. No mesmo texto, o retrato de Elizabeth da Áustria, pintado por François Clouet, não ocupa lugar menos relevante quando se trata de considerar o valor metodológico – e também estético da miniatura na produção da ciência (LÉVI-STRAUSS, 1976).

Na arte da bricolagem, o onírico e o poético são elementos constitutivos do objeto fabricado, não importando a sua rusticidade. É a arte do improviso, do intuído, em que a imaginação, aliada a uma grande habilidade manual, desempenha papel fundamental.

Artista do acaso objetivo, colecionador de cacos e ruínas, o *bricoleur* retira, até mesmo do ordenamento e da classificação de seus materiais, uma experiência estética suplementar.

Passemos a *Tristes trópicos* (LÉVI-STRAUSS, 1996). Entre os gêneros picturais aos quais se aventura, é no paisagismo, com certeza, que se sente em seu elemento. “Se abrissemos as pessoas, encontrar-se-iam paisagens”, disse certa vez Agnès Varda (apud SUSSEKIND, 1990, p. 156). Tratando-se de Lévi-Strauss, talvez isso seja verdadeiro, pois é a partir de suas paisagens internas que começa a ver os trópicos.

Mas não de imediato. A princípio sua visão é vacilante, quase um *não-saber-olhar* pois, como ensina Gaston Bachelard, é preciso muita imaginação para viver um espaço novo: “Toda paisagem – diz Lévi-Strauss (1996, p. 54) – apresenta-se, de início, como uma imensa desordem que nos deixa livres para escolhermos o sentido que preferimos lhe atribuir”.

Essa liberdade lhe é penosa, pois tem os olhos demasiadamente domesticados pela paisagem européia *real*, mas também, e, sobretudo, impregnados da paisagem *pintada* pelos grandes mestres, aos quais delegou a tarefa de ensiná-lo a ver melhor aquilo que o comove no espetáculo do mundo:

O viajante europeu fica desconcertado com essa paisagem que não se enquadra em nenhuma de suas categorias tradicionais. Ignoramos a natureza virgem, nossa paisagem é ostensivamente subjugada pelo homem [...]. Porém, mesmo as mais agrestes paisagens da Europa apresentam um ordenamento cujo intérprete incomparável foi Poussin (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 89).

O sentido que escolhe para atribuir a esse espaço novo lhe é fornecido, mais uma vez, pela pintura: olhar necessário, capaz de orientá-lo para começar a organizar essa paisagem indomada, e para que sua vida não se perca em meio às savanas do Brasil Central, como tantas vezes pressentiu.

Afinal, para ele, o papel da arte não se resume em proporcionar ao espectador uma gratificação sensível, mas “é também um guia, um meio de instrução, eu diria quase de aprendizado da realidade ambiente” (LÉVI-STRAUSS apud CHARBONNIER, 1989, p. 123).

À medida que ganha intimidade com os trópicos, embora permaneça prisioneiro do mundo das analogias começa a retirar de sua própria palheta formas e cores mais nítidas:

Essa floresta difere da nossa pelo contraste entre a folhagem e os troncos. Aquela é mais escura, seus matizes de verde lembram mais o mineral do que o vegetal e, no primeiro reino, mais ainda o jade e a turmalina do que a esmeralda e a olivina. Os troncos, ao contrário, brancos ou cinzentos, perfilam-se como ossadas sobre o fundo escuro da folhagem (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 87).

Ainda assim, continua a projetar outro quadro, mais íntimo, sobre essa natureza insólita: “Vista de fora, essa natureza é de uma ordem diferente da nossa; manifesta um grau superior de presença e de permanência. Como nas paisagens exóticas de Henri Rousseau, seus seres alcançam a dignidade de objetos” (p. 87).

Somente a partir daí é que começa a se desprender desse repertório tão conhecido, dessa pintura interiorizada, e ousa esboçar suas próprias aquarelas. Pinta então o mar, a montanha, a floresta. A referência pictural é inequívoca – as metáforas utilizadas bem o demonstram – mas é preciso lembrar, como no caso dos retratos, que os seus mestres paisagistas não foram apenas pintores.

Mais uma vez, é necessário evocar Rousseau, o primeiro a adestrar o seu olhar para a natureza, ainda que, ao contrário de Diderot, tenha permanecido insensível à pintura.

Em seguida vem Chateaubriand, o escritor-viajante, que sabia explorar paisagens desconhecidas com recursos magníficos de descrição.

É preciso lembrar ainda o poeta da *floresta de símbolos*, a quem Lévi-Strauss presta homenagem, ao descrever “a grande floresta úmida de coníferas [...] – vegetação regular que encantaria Baudelaire” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 143). E claro, ainda há Goethe.

Em suas descrições, contudo, a paisagem imaginária parece prevalecer sobre a real. Como declarou certa vez, poderia perfeitamente viver diante de um daqueles portos marítimos pintados por Joseph Vernet, que reconstituem a França do século XVIII: “Imagino que pudesse viver diante desses quadros, e que as cenas que representam se tornem para mim mais reais do que as que me cercam” (LÉVI-STRAUSS apud CHARBONNIER, 1989, p. 86).

O que o interessa, sobretudo, é a paisagem idealizada, onde possa encontrar refúgio, experiência que só a pintura pode restituir-lhe, intacta.

Não deixa de ser intrigante, no entanto, o fato de Lévi-Strauss não ter tido contato anterior com a paisagem brasileira, em sua versão pictural. Com efeito, em seus escritos, não há registros, salvo engano, das obras dos pintores-naturalistas, franceses e alemães, que, durante todo o século XIX, por aqui andaram, e cumpriram o papel, como diz Flora Sussekind, de organizar nosso próprio olhar sobre a paisagem, e de nos familiarizar com ela (SUSSEKIND, 1990). No imaginário levistraussiano o Brasil era uma impressão levemente visual, mas fortemente olfativa:

O Brasil esboçava-se em minha imaginação como feixes de palmeiras torneadas, ocultando arquiteturas estranhas, tudo isso banhado num cheiro de defumador, detalhe olfativo introduzido subrepticamente, ao que parece, pela homofonia observada de forma inconsciente entre as palavras Brésil e grésiller [‘Brasil’ e ‘crepitar’], e que, mais do que qualquer experiência adquirida, explica que ainda hoje eu pense primeiro no Brasil como num perfume queimado (LÉVI-STRAUSS, 1996, p.45).

Em uma entrevista concedida ao completar os seus 90 anos – portanto há dez anos atrás – afirma que continua se lembrando do Brasil como um lugar de cheiros fortes, que emergem ao acaso: um abacaxi colhido na floresta, com cheiro de framboesa; o cheiro do fumo de rolo, da pinga, e da rapadura. Diz ainda:

Nunca me esquecerei que, ao chegar – estávamos em alto mar havia dezenove dias, acho – e a primeira percepção que tivemos do Novo Mundo, – ainda não se podia ver a costa – foi um cheiro: cheiro de tabaco, cheiro de pimenta [...], enfim, tudo isso está ligado ao Novo Mundo, não sei se é exatamente isso. Mas

é sem dúvida uma das dimensões da natureza brasileira, que não é apenas visual, ou tátil, é também olfativa (LÉVI-STRAUSS apud PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 11).

No entanto, se é verdade que desconhecia as representações pictóricas do Brasil, o mesmo não ocorreu com o Japão. A paisagem japonesa já o havia impregnado, antes mesmo de sua primeira visita àquele país e, pode-se dizer, desde a infância, pois segundo sua biografia, sua coleção de objetos de arte iniciou-se com uma estampa japonesa, presenteada pelo pai. Além disso, ao longo de sua obra, inúmeras vezes, referiu-se à sua paixão pelos “*ukiyo*”, as “imagens do mundo flutuante”, pintadas por Hokusai ou Utamaro.

Ao chegar em Tóquio, contudo, não reconheceu, na paisagem real, as imagens que registrara previamente em seu mais íntimo museu, e a decepção foi enorme: “O espetáculo que presenciei primeiro me apertou o coração. Essas margens degradadas, entulhadas de usinas e de entrepostos, era isso, então, a seqüência das delicadas paisagens desenhadas e pintadas por Hokusai em Sumida-gawa ryôgan ichiran?” (MAGAZINE LITTÉRAIRE, 1993, p. 48).

A consternação é maior ainda ao verificar que o barco em que estava, de fabricação antiga, em velha madeira *delavée*, roído pelos borrifos das ondas do mar – do mesmo modo que as embarcações de passeio, ornadas de lanternas coloridas – era, como numa promessa de felicidade, idêntico às embarcações figuradas por Hokusai, há mais de cento e oitenta anos.

O desamparo de Lévi-Strauss diante desse cenário – o mesmo já experimentado tantas vezes às margens do Sena, que também já não lhe restituem as imagens ali pintadas no século XVIII, ou no começo do XIX –, faz com que, de forma patética, peça “ao Japão moderno, autor de tantos milagres”, que se lembre “com um pouco mais de piedade”, de que foi antigamente *Edo*, e ressuscite um dia o rio de Sumida, que, durante dois ou três séculos, fizeram a felicidade dos pintores e dos poetas (MAGAZINE LITTÉRAIRE, 1993, p. 48).

Para ele, a pintura pode servir ao homem como um dos últimos testemunhos de um mundo que já foi menos agressivo com a natureza e, muito mais do que isso, é capaz de fornecer-lhe o modelo para restaurá-la.

Mas, entre os quadros pintados por Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos*, o mais conhecido – e em tudo excessivo – é o pôr-do-sol, visto do mar, antes de sua chegada ao Brasil.

Acompanhá-lo em sua descrição, pode ser esclarecedor para o entendimento tanto de sua ciência, como o de sua estética.

Ao construir sua rede de metáforas, a primeira delas, como não poderia deixar de ser, é retirada de um drama musical: “O nascer do dia é um prelúdio, seu poente, uma ouverture que se apresentaria no final, e não no começo, como nas velhas óperas” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 60). Nesse espetáculo, como nas *Mitológicas*, a pintura parece estar ausente, e não se deixa ver de imediato.

É necessário um desvio de rota, literal, no caso, para que as cores comecem a surgir: o navio *Mendoza* realiza uma curva quase imperceptível e coloca Lévi-Strauss diante de um espetáculo de luz cambiante, como a de um quadro impressionista. A partir daí, penetra no mundo das formas, e todos os matizes são retirados de sua palheta.

A tarefa exige tamanha concentração que faz pensar na precisão de um cientista aliada à sensibilidade de um artista. Ou, por que não retirar disso a lição contrária: o rigor de um artista aliado à sensibilidade de um cientista? Ainda assim, é o pintor quem diz: “Por uma alquimia impenetrável, cada cor consegue metamorfosear-se em sua complementar, quando se sabe muito bem que na palheta seria absolutamente indispensável abrir outro tubo a fim de obter o mesmo resultado” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 64).

Mas antes que a noite se introduza, “*como por um embuste*”, roubando ao pintor impressionista o seu evanescente espetáculo de luz e cor, Lévi-Strauss dá as últimas pinceladas. A noite é o lugar de ilusão, “inaugura um espetáculo falso”, e se o pintor se distrai as cores o confundem, e trazem enganos. Assim, seu texto é tomado por expressões tais como: “mas é porque não prestei atenção em certas nuvens que se tornaram vermelho-vivas”, ou “uma nova tonalidade que, no entanto, eu não observara” e ainda: “a ilusão aumentava com os últimos clarões do dia” (p. 64-65).

Tudo se inverte: “E porque o céu que contornava essas flechas nebulosas simulava um oceano, e porque o mar em geral reflete a cor do céu, esse quadro celeste reconstituía uma paisagem distante sobre a qual o sol voltaria a se pôr” (p. 64-65).

O texto termina sob o signo do ilusório e do fugidio. Quando a cortina se fecha, restaram apenas “os suportes de um cenário cuja pobreza, fragilidade e caráter provisório percebemos de repente, após o espetáculo, e num palco privado de luz, cuja ilusão de realidade não decorria de sua natureza, mas de algum truque de iluminação e perspectiva” (p.64-65).

Por mais que se evidencie, na descrição desse pôr-do-sol, certo olhar pictórico de Lévi-Strauss, os comentários sobre ela seriam irrelevantes, se não se atentasse para o parágrafo que, no livro, a precede.

Com efeito, nele Lévi-Strauss declara que, diante desse cenário, experimentou uma espécie de estado de graça e de febre, ao tentar imobilizar em sua caderneta as formas evanescentes, e sempre renovadas, que presenciava.

Esse exercício o fascina ainda, diz ele, e é a partir dele que construiu seu ofício de etnólogo. Afinal, a atividade estruturalista não é outra coisa senão a capacidade de captar formas em permanente transformação:

Se encontrasse uma linguagem para fixar essas aparências a um só tempo instáveis e rebeldes a qualquer esforço de descrição, se me fosse dado comunicar a outros as fases e as articulações de um acontecimento no entanto único e que jamais se reproduziria nos mesmos termos, então, parecia-me, eu teria de uma só vez atingido os arcanos da minha profissão: não haveria experiência estranha ou peculiar a que a pesquisa etnográfica me expusesse e cujo sentido e alcance eu não pudesse um dia fazer com que todos captassem (p. 60).

REFERÊNCIAS

CHARBONNIER, Georges. **Entrevistas com Claude Lévi-Strauss**. Campinas: Papirus, 1989.

CONDILLAC, Etienne de. **Tratado das sensações**. Tradução de Denise Bottmann. Campinas: Ed da Unicamp, 1993.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **De perto e de longe**. Tradução de Lea Mello e Julieta Leite. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Olhar, escutar, ler**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O pensamento selvagem**. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

_____. **Le regard éloigné**. Paris: Plon, 1983.

_____. **Tristes trópicos**. Tradução de Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MAGAZINE LITTÉRAIRE: Claude Lévi-Strauss: esthétique et structuralisme. Paris: n. 311, juin. 1993.

PERRONE-MOISÉS, Beatriz. Entrevista: Claude Lévi-Strauss aos 90. **Revista de Antropologia**, São Paulo: Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, v. 42, n.1/2, 1999.

SUSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.