



Lévi-Strauss e a arte moderna: o Impressionismo e o Cubismo¹

Amanda Lopes Pontes

Amanda Cozzi Lopes Pontes é graduada em Ciências Sociais pela PUC-Rio, mestre e doutoranda em Ciências Sociais pelo Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais - UERJ.

Resumo: Tomando como ponto de partida algumas considerações de Lévi-Strauss sobre o Impressionismo e o Cubismo como tentativas de ruptura com características que distinguiriam a arte moderna ocidental das artes das sociedades ditas primitivas, este artigo pretende discutir estes movimentos a partir da perspectiva aberta pelo autor, testando em que medida a idéia de que estes movimentos representariam rupturas com elementos distintivos da arte ocidental moderna pode efetivamente contribuir para a sua compreensão.

Palavras-chave: Arte, Antropologia, Cubismo, Impressionismo, Lévi-Strauss.

Abstract: This article takes Levi-Strauss' arguments on impressionism and cubism as a starting point to discuss how these movements attempted to break with the characteristics that set Western art apart from the so-called primitive ones. It analyzes also how this very idea that impressionism and cubism represent a rift from modern Western arts' distinctive traits can actually contribute to the understanding of both art movements.

Key-words: Art, Anthropology, Cubism, Impressionism, Lévi-Strauss.



Numa comparação entre a forma de Lévi-Strauss conceber a arte das sociedades chamadas primitivas e a arte das sociedades modernas destaca-se a ideia de que, para o autor, a arte nas sociedades "primitivas" seria uma forma de linguagem, possuindo uma dimensão comunicativa que se teria perdido nas sociedades modernas. Para compreendermos esse processo é necessário expor algumas considerações mais gerais do autor sobre o fenômeno artístico. Para Lévi-Strauss, a arte situa-se entre a ciência e o mito. Enquanto o pensamento mítico opera com signos, elaborando estruturas a partir de resíduos de acontecimentos, a ciência, pelo contrário, emprega estruturas intelectuais como instrumentos para a confecção de eventos. O mito faz um protesto constante contra a falta de significado, nutrindo-se sempre da ilusão ou da vontade de escapar da história; a ciência aspira ao conhecimento, e não, como o mito, ao significado. Como diz Merquior, "a forma puramente intelectual do conhecer é analítica; deriva da metonímia; a forma estética do conhecer é sintética, e se confunde com a metáfora" (Merquior, 1975, p. 25).

Há, portanto, uma forma estética do conhecer. Para Lévi-Strauss, a arte possui uma função cognitiva, ainda que o conhecimento que ela possibilite seja distinto do conhecimento científico. Longe de apenas agradar aos sentidos, a arte, graças à sua capacidade de desvendar estruturas que não são imediatamente perceptíveis no objeto, se oferece como "um guia, um meio de instrução e, direi, quase de conhecer o ambiente" (Lévi-Strauss & Charbonnier, 1989, p. 123). Segundo Lévi-Strauss, nas artes das sociedades sem escrita sempre há, em razão da tecnologia dos grupos em questão, uma disparidade entre os meios técnicos de que o artista dispõe e a resistência dos materiais que tem para vencer, que o impede de fazer da obra de arte um simples fac-similado. Não podendo ou não querendo reproduzir integralmente seu modelo, o artista se encontra, então, obrigado a significá-lo, e, em razão disso, a arte, ao invés de ser representativa, aparece, conseqüentemente, como um sistema de signos. A arte das sociedades "primitivas" significa o objeto, e ao fazê-lo se apresenta como uma linguagem comum ao grupo. Já a arte grega após o Século V e a arte Ocidental após o Renascimento tentam se apropriar do objeto, copiá-lo, perdendo a capacidade de significá-lo. Comentando esta oposição, Dorothea Passetti afirma que, na perspectiva de Lévi-Strauss:

A relação sensível com o objeto possibilita à arte estar a meio caminho entre a linguagem – arbitrária e desvinculada do objeto que significa – e o objeto. A aproximação excessiva da arte em relação ao objeto, num intuito

imitativo, mimético produz um declínio de sua capacidade de significação, aumentando a representação. Portanto, quanto mais fiel ao modelo – ao objeto – for a representação, quanto mais a arte se apropriar do objeto, mais perderá a capacidade de ser linguagem, sistema de signos (Passeti, 2008, p. 240).

A perda ou o enfraquecimento da função significativa da obra na arte das sociedades modernas relaciona-se, de acordo com Lévi-Strauss, a outro fenômeno: a individualização da produção artística. Estes seriam fenômenos funcionalmente ligados. A razão, segundo o autor, seria simples: para que haja linguagem, é necessário que haja grupo. A linguagem é constitutiva do grupo, e só existe através dele. Não chegaríamos a nos compreender, ele ressalta, se formássemos, em nossa sociedade, uma quantidade de pequenas capelas, cada uma das quais com sua linguagem particular, ou se nos permitíssemos introduzir em nossa linguagem perturbações ou revoluções constantes, como as que, segundo ele, assistimos no domínio artístico, de alguns anos para cá.

Quem fala em linguagem, diz Lévi-Strauss, fala de um fenômeno de relativa estabilidade, que se constitui através da coletividade ao mesmo tempo em que a constitui. Assim, a individualização da produção artística e o enfraquecimento da função significativa da obra, são, conseqüentemente, duas faces de uma mesma realidade. A arte das chamadas sociedades “primitivas” pode ser produzida por indivíduos, mas ela sempre está imersa no grupo, possuindo um significado para a coletividade. É justamente à medida que um elemento de individualização se introduz na produção artística que, necessária e automaticamente, a função semântica da obra tende a desaparecer, e ela desaparece em proveito de uma aproximação cada vez maior ao modelo que ela agora busca imitar, e não mais significar. A arte, segundo Lévi-Strauss, perdeu contato com sua função significativa na estatuária grega, e tornou a perdê-la na pintura italiana da Renascença. Parece-lhe que a escrita desempenhou um papel profundo na evolução da arte em direção a uma forma figurativa, pois a escrita ensinou aos Homens que era possível, através de signos, não somente significar o mundo exterior, mas mais que isso; era possível apreendê-lo, tomar posse dele.

De acordo com o antropólogo francês, quando nos perguntamos a qual fenômeno social de larga escala a escrita se encontra ligada, sempre e em todos os lugares, é possível concordar que a única realidade concomitante foi o aparecimento de fissuras, quebras, rasgos sociais, correspondendo a regimes de castas ou classes, pois a escrita teria surgido, primordialmente, como um meio de submissão de Homens a outros Homens, e como um meio de os Homens apropriarem-se de coisas. Como ele

afirma em *Tristes trópicos*:

Em todo caso, esta é a evolução típica à qual assistimos, desde o Egito até a China, no momento em que a escrita faz sua estréia: ela parece favorecer a dominação dos homens, antes de iluminá-los. Essa exploração, que possibilitava reunir milhares de trabalhadores para submetê-los a tarefas extenuantes, explica melhor o aparecimento da escrita do que a relação direta conjecturada ainda há pouco [entre escrita e progresso do conhecimento]. Se minha hipótese estiver correta, há que se admitir que a função primária da comunicação escrita foi facilitar a servidão. O emprego da escrita com fins desinteressados, visando extrair-lhe satisfações intelectuais e estéticas, é um resultado secundário, se é que não se resume, no mais das vezes, a um meio para reforçar, justificar ou dissimular o outro (Lévi-Strauss, 2007, p. 283).

Seguindo esse raciocínio, não parece, portanto, ter sido por acaso que a transformação da produção artística tenha acontecido em sociedades que conheciam a escrita e dela faziam uso, e, especialmente, em duas sociedades com escrita, a Grécia Ateniense e a Itália Florentina, onde as distinções de classe e de fortuna tinham especial relevância. Em suma, nos dois casos, trata-se de sociedades onde a arte se torna, em parte, coisa de uma minoria que nela procura um instrumento ou uma forma de deleite íntimo, muito mais do que ocorreu nas sociedades chamadas primitivas, e que acontece sempre em algumas delas, isto é, um sistema de comunicação, funcionando na escala da totalidade do grupo.

O Impressionismo

De acordo com Lévi-Strauss, desde o Renascimento a arte Ocidental passou por um processo de individualização da produção artística, tanto no que diz respeito ao artista, quanto ao público. Este processo seria um dos fatores de diferenciação da arte moderna Ocidental em relação às artes "primitivas". Outras duas características distintivas seriam o academicismo, ou seja, a exigência de se pintar como os "grandes mestres" e o figurativismo, que resulta da tendência a representar o objeto, ao invés de significá-lo. Estas tendências podem ser pensadas como cortes entre a arte Ocidental pós-Renascimento e a arte das sociedades ditas primitivas. Haveria, no entanto, dois momentos na história da arte em que, de alguma maneira, essas fissuras foram transpostas: o Impressionismo e o Cubismo, cada um à sua maneira. A seguir, recuperaremos a análise que, em uma entrevista concedida a Georges Charbonnier, Lévi-Strauss fez de cada um dos dois movimentos, bem como de suas respectivas conquistas – ou limitações.

Lévi-Strauss considera o Impressionismo a primeira revolução artística moderna, ressaltando que julga de fora e sob um ponto de vista sociológico, tratando as revoluções pictóricas como transformações que não afetam apenas as obras de arte, mas geram repercussões na sociedade como um todo. Refere-se ao Impressionismo como uma "revolução", pois todos os alicerces em que a arte Ocidental estava assentada até então foram amplamente abalados.

A Revolução Industrial ajudou a destruir as tradições do artesanato; o trabalho manual foi cedendo lugar à produção mecânica; a oficina, perdendo espaço para a fábrica. A quantidade de construções realizada neste período foi provavelmente maior que em qualquer dos períodos anteriores. O campo foi transformado em "área construída", o que levou à relação particular do Impressionismo com a natureza - um dos elementos centrais da análise feita por Lévi-Strauss desse movimento. Devido aos fatores iniciais de motivação, razões de ruptura e de inovação e também às conseqüências e conquistas do Impressionismo, podemos entender que, se por um lado Lévi-Strauss considera o Impressionismo a primeira revolução moderna, por outro lado a considera restrita, uma vez que se limita estritamente à terceira das diferenças entre a arte moderna e as artes das sociedades ditas primitivas: o academicismo.

No fundo, o Impressionismo tenta escapar à visão do objeto através da escola, propondo que ele seja representado de forma diferente dos grandes mestres do passado: trata-se, agora, de buscar o objeto verdadeiro, o objeto "cru". Porém, argumenta Lévi-Strauss, o "objeto cru" dos impressionistas não deixa de ser representado, figurado e apropriado. Além disso, o autor considera demasiada pretensão querer ver o objeto como o físico o vê - justamente por isso, o Impressionismo seria uma revolução reacionária. É, sim, uma revolução, dado que se derrubam certas convenções que vigoravam anteriormente; contudo, segundo Lévi-Strauss ela não vai ao âmago do problema, que está no caráter semântico da obra de arte. O aspecto "possessivo representativo" persiste integralmente no Impressionismo, e assim, a sua revolução é de superfície, apesar de sua inegável importância.

Lévi-Strauss volta-se para o conteúdo da tela impressionista, onde o que chama sua atenção não é apenas a mudança de "forma", mas principalmente a mudança de tema. Ele sublinha uma transformação considerável em relação ao que era até então entendido como "paisagem", em especial a paisagem romântica. Havia uma natureza de primeira qualidade que se permitia retratar nos séculos XVII, XVIII e ainda no começo do século XIX, e que tendia a desaparecer mediante os progressos da civilização urbano-industrial. Fazia-se necessário, assim, ensinar os Homens a se

contentarem com os resíduos de uma natureza desaparecida ou distante – migalhas com as quais teriam de se satisfazer. De acordo com Lévi-Strauss, havia, no conteúdo desta nova paisagem impressionista, um papel de instrução, de guia da civilização, tentando-se explorar da melhor maneira possível o terreno ainda disponível.

Do ponto de vista formal, a revolução impressionista acabou limitada, segundo Lévi-Strauss, à busca do objeto puro e nu, não mais construído através dos ensinamentos dos grandes mestres. Porém, o movimento jamais se deu conta de que o problema central consistia em questionar se o objeto é significado ou reconstituído pelo artista – até porque jamais se reconstituiu de fato um objeto. Se os modernistas de um modo geral buscaram romper com algumas características consideradas fundadoras da arte Ocidental, tentando escapar do mimetismo realista, por outro lado, “foi então que a capacidade semântica se enfraqueceu, substituída por ‘linguagens’ que evidenciam um fracionamento da cultura: ela deixa de incluir a participação de todos, dividindo-se em minoritários grupos fechados” (Passetti, 2008, p. 239). A arte canônica, aquela que seguia o modelo dos grandes mestres e os padrões estabelecidos desde o Renascimento, realizava-se dentro de convenções que garantiam sua inteligibilidade. O Impressionismo iria romper com essa garantia de inteligibilidade, inaugurando os movimentos modernistas, que rompem com as expectativas, buscam instaurar novas formas de ver o mundo. Consequentemente, o público da arte impressionista fica reduzido e especializado, composto pelas raras pessoas capazes de compreender e apreciar as novas “linguagens”.

O Cubismo

Outro momento revolucionário na história da arte Ocidental, segundo Lévi-Strauss, é o Cubismo, que o autor também considera como uma tentativa de ruptura com os três fatores por ele elencados como fundamentais na situação atual da arte: o academicismo, o representacionismo e a individualização da produção. Se o Impressionismo fez uma tentativa de ruptura em relação a um destes aspectos, o Cubismo se posicionou em relação a outro. Analisaremos brevemente o movimento, para entendermos a posição de Lévi-Strauss em relação ao Cubismo.

Cubismo, em primeiro lugar, é um termo de relativa ambigüidade e, segundo alguns autores, como Read, de limitada aplicação. Ainda assim, o movimento cubista, que podemos dizer que se iniciou em 1907 e terminou com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, tinha uma coerência interna que faltava ao seu antecessor, o

Fauvismo. Muito tempo depois de os artistas terem abandonado o estilo, ou mesmo o transformado, ele persistiu como uma poderosa e definitiva influência na arte, na arquitetura e até na decoração do século XX. É possível dizer que o grande e primeiro abalo sísmico causado pelo movimento se deu com a apresentação de *Les demoiselles D'Avignon*, de Picasso, iniciado em 1906, não terminado e, especula-se, abandonado na forma que conhecemos hoje no ano seguinte, uma vez que Picasso nunca falou abertamente sobre a data de conclusão desta tela – o que chega a causar uma pequena polêmica sobre a real influência da arte africana no quadro, uma vez que Picasso viu uma escultura africana pela primeira vez na sessão etnográfica do *Palais du Trocadero* justamente em 1907, ano da suposta conclusão/abandono do quadro. Se ainda hoje é uma pintura polêmica e ousada, há cem anos deve ter sido simplesmente perturbadora, deixando inquietos até admiradores ferrenhos de Picasso, como Braque, que ficou horrorizado ao ver a obra pela primeira vez.

Les Demoiselles não é, porém, um quadro cubista. O tema sutilmente erótico e sua técnica, manipulando a tinta de maneira expressionista, eram completamente estranhos à estética cubista. Era uma obra que remetia bastante ao passado de Picasso. O Cubismo era uma arte formalista, preocupada com a reavaliação e a reinvenção de procedimentos e valores pictóricos. O desenvolvimento deste se daria independente de influências externas. A abordagem dos fundadores do movimento, Picasso e Braque, foi, na verdade, intuitiva: ao mesmo tempo em que se percebe um fluxo de excitação em suas obras, estas são também marcadas por um conteúdo intelectual denso, resultando, quase sempre, em uma arte calma e reflexiva.

As fontes inspiradoras de *Les Demoiselles* têm sido arduamente discutidas. Read afirma que Picasso havia acabado de descobrir uma arte que era em grande parte conceitual e que o Cubismo emergiria como uma fusão do elemento racional da escultura africana com o princípio de Cézanne da realização do motivo. Cézanne seria, segundo o autor, inquestionavelmente a maior influência na tela.

Golding sustenta que o protótipo para este tipo de composição, com mulheres nuas ou apenas parcialmente vestidas, encontra-se na obra de Cézanne. Se compararmos a estrutura de *Les Demoiselles* com alguma das inúmeras *Baigneuses* de Cézanne, a referência se mostrará bastante evidente. Embora Picasso substitua a estruturação piramidal de Cézanne por paralelas verticais, a pose de algumas figuras é quase idêntica. Além da transposição da racionalidade da escultura africana para composições pictóricas, *Les Demoiselles d'Avignon* apresentava elementos de uma geometrização que iriam se fundir nos próprios elementos de estilo do Cubismo –

apesar de a tela não ser, em si mesma, uma tela cubista. A arte africana, em contraste com o que vinham fazendo os pintores do Ocidente, lida com seus temas de forma mais conceitual, e é por isso que Picasso encontra nela inspiração para seus próprios problemas. "As idéias sobre seu tema são muito mais importantes que a representação naturalista, daí resultando ser ele levado a formas simultaneamente mais abstratas e estilizadas e, num sentido, mais simbólicas" (Golding, 2000, p. 46). Picasso parece ter compreendido que, por se tratar de uma arte representacional, porém antinaturalista, a arte africana oferecia pistas para a realização de suas próprias aspirações. Mais tarde, os cubistas buscariam produzir uma arte mais abstrata do que qualquer outra já realizada, mas uma arte ainda realista, lidando com a representação do mundo de forma não naturalista. Isso nos remete à oposição delineada por Lévi-Strauss entre o representacionismo da arte Ocidental e busca por significar o objeto das artes não-Ocidentais.

Ainda segundo Golding, o profundo interesse de Picasso pela arte africana se relaciona com a insatisfação que vinha demonstrando com a abordagem tradicional e academicista de formas e objetos na pintura Ocidental. Em *Les Femmes d'Alger*, há uma nova forma de lidar com a representação de volumes tridimensionais numa superfície bidimensional. Desde o Renascimento, a arte foi orientada por princípios de perspectiva, segundo os quais o artista via o seu objeto de um ponto de vista fixo. Mas Picasso gira em torno do seu objeto, sintetizado a sequência de suas impressões em uma única imagem, formada pela conexão de diversos ângulos de visão. Por outro lado, o desdobramento da imagem faz com que o espectador não se esqueça que o pintor trabalha sobre uma superfície plana.

Estas características que estão presentes no Cubismo e que, de alguma forma, as *Femmes d'Alger*... pressagiaram relacionam-se com a discussão realizada por Lévi-Strauss sobre as diferenças entre a arte das sociedades ditas primitivas e a arte Ocidental após o Renascimento. O Cubismo, ainda que mantivesse pretensões realistas, visava romper com o naturalismo, com a tendência a reproduzir o objeto ao invés de significá-lo e foi também uma ruptura com o academicismo. Desejava contrapor-se, de acordo com a perspectiva de Lévi-Strauss, a algumas das características distintivas da arte Ocidental pós-Renascimento, sendo, por isso, um movimento revolucionário – assim como fora o Impressionismo.

Num pequeno artigo escrito por ocasião de uma exposição em homenagem a Picasso, Lévi-Strauss afirma que este pintor é um gênio, diante do qual devemos nos inclinar. Contudo, o autor revela uma postura distanciada do mero elogio,

problematizando o próprio Cubismo, e recolocando a questão da relação entre a arte e o conhecimento.

O problema diante de Picasso – e do Cubismo, e de toda pintura para além do Cubismo -, é saber até que ponto a própria obra realiza uma análise estrutural da realidade. Em outras palavras, será que ela é para nós um meio de saber? É uma obra que traz menos uma mensagem original do que se entrega a uma espécie de trituração do código da pintura (Lévi-Strauss, 1976, p. 283).

A dimensão revolucionária do Cubismo aparece como trituração e revolta contra a tradição pictórica. Em outras palavras, Lévi-Strauss ressalta o aspecto negador do Cubismo, o modo como tentou dissolver o código tradicional, constituindo-se numa espécie de reflexão artística sobre a arte. O Cubismo, segundo o autor, não se apresenta como um meio de saber sobre o mundo, mas como um discurso pictórico sobre a própria pintura. Somando a argumentação desse pequeno texto às declarações feitas durante as entrevistas de Lévi-Strauss com Charbonnier, pode-se concluir que, apesar de o Cubismo representar uma tentativa de ruptura com algumas das características que distinguem a arte Ocidental desde o Renascimento, e de funcionar como um discurso sobre a arte, ele não se converte em uma *linguagem* contrastando, nesse ponto, com a arte “primitiva”. Pois a pintura cubista não é um fenômeno de grupo no mesmo sentido que aquela, não se torna um elemento de comunicação da coletividade, imersa em significados que são comuns a todos. Para Lévi-Strauss, o Cubismo buscava atingir o nível da significação, porém apenas no âmbito restrito do universo da arte. Ao fazê-lo, o Cubismo se constituiu mais como um discurso sobre a arte do que sobre o mundo, mantendo a auto-referencialidade da arte, que a distancia do coletivo e dos significados partilhados por todo o grupo.

Este ponto fica claro numa passagem em que Lévi-Strauss conta que, quando adolescente, ao se dirigir à exposição de uma grande natureza-morta pintada por Picasso, esperava que o quadro lhe revelasse uma espécie de verdade metafísica. Isto seria possível justamente porque o Cubismo havia tentado “reencontrar uma imagem mais verdadeira do mundo por detrás do mundo” (Lévi-Strauss, 1976, p. 284), ou seja, ir além da representação, realizando uma significação do objeto. No entanto, como Lévi-Strauss afirma também que o Cubismo foi principalmente um discurso sobre a arte e não sobre o mundo, torna-se claro que, do ponto de vista do autor, a tentativa cubista falhou.

As razões deste fracasso em encontrar uma imagem “verdadeira” do mundo

relacionam-se a estruturas profundas, e retornando a Picasso, Lévi-Strauss afirma que a obra do pintor é um testemunho do “caráter profundamente retórico da arte contemporânea” (Lévi-Strauss, 1976, p. 285), que tenta criar obras de arte aplicando leis, seguindo uma receita, “enquanto o verdadeiro problema da criação artística reside, parece-me, na impossibilidade de pensar seu resultado de antemão” (Lévi-Strauss, 1976, p. 285).

A afirmação de que a obra de Picasso e a arte contemporânea de um modo geral são retóricas se coaduna ao diagnóstico de que ambas estariam marcadas por certo artificialismo. A obra de Picasso, segundo Lévi-Strauss, é um testemunho do tempo, porque revela algo característico da relação das pessoas do mundo moderno com a natureza. Lévi-Strauss afirma que “o problema do Cubismo é que sua natureza é uma natureza de segundo grau, uma natureza tal como ressalta de interpretações ou manipulações anteriores” (Lévi-Strauss, 1976, p. 285). A natureza tal como aparece no Cubismo é testemunho de uma condição dos tempos modernos, nos quais não apenas a relação direta com a natureza é substituída por um número cada vez maior de técnicas e aparelhos que funcionam como intermediários, mas onde se busca a satisfação em “reproduções ao invés de realidades” (Lévi-Strauss, 1976: 286). No lugar da busca da “imediatez” com a natureza, opta-se pela reprodução, pelo artifício, pela interpretação de segundo ou terceiro grau da natureza pela arte. Picasso

[...] traduziu muito bem o espírito profundo de sua época, e se eu tivesse alguma restrição a fazer, seria que ele o traduziu demasiadamente bem, e que sua obra se constitui num testemunho, entre outros, desta espécie de aprisionamento que o homem se inflige cada vez mais no seio de sua própria humanidade; enfim, que Picasso tenha contribuído para estreitar essa espécie de mundo fechado, onde o homem a sós com suas obras, imagina bastar-se a si mesmo. Uma espécie de prisão ideal e mais para sombria (Lévi-Strauss, 1976, p. 287).

Em síntese, o Cubismo procurou ir além da representação, encontrar uma imagem mais verdadeira do mundo · e aqui reside sua dimensão propriamente revolucionária, que se relaciona diretamente com a tentativa de atingir a significação. Por outro lado, o Cubismo aparece, na visão de Lévi-Strauss, como expressão do espírito de uma época, cujas características fazem com que esse efeito revolucionário nem sempre se faça presente. Retomaremos à frente esta questão.

Concluindo: o Impressionismo e o Cubismo na análise de Lévi-Strauss

Se Lévi-Strauss atribui ao Impressionismo a ruptura com o academicismo, ao Cubismo afirma ter cabido uma segunda revolução, mirando outro alvo: o representacionismo. Assim, o Cubismo busca reencontrar a dimensão semântica da arte, tendo como ambição essencial significar, não mais lhe bastando representar. Ainda que tome a revolução impressionista como ponto de partida, a ruptura cubista é mais profunda, pois vai além do objeto, chegando até a significação. Se os impressionistas mudaram a relação com a natureza, o Cubismo a eliminou por completo.

E esta eliminação da natureza é a fonte do crescente incômodo de Lévi-Strauss com o Cubismo, pois, para ele, à medida que o Cubismo ignorava a natureza, produzia como conseqüência uma ênfase nos valores puramente decorativos – o que faz sentido quando se leva em conta a obsessão crescente de Braque com o espaço e de Picasso com a forma. Lévi-Strauss tenta justificar historicamente o completo abandono da natureza por parte dos cubistas afirmando que, se eles o faziam, é porque esta já não estava mais disponível, já não fazia parte da realidade, nem do cotidiano do Homem comum. Este “dar as costas” à natureza nada mais seria que o retrato de um mundo ao qual ela já não pertencia. Mas, de qualquer forma, resultava numa arte que, cada vez mais, se aproximava do decorativo, por perder o contato imediato com o natural.

Não se deve perder de vista que as críticas de Lévi-Strauss a este afastamento entre arte e “natureza” não significam que o autor defenda um realismo artístico que se limite a copiar a realidade. Afinal, essa posição seria incoerente com a ideia de que a arte das sociedades indígenas tem maior capacidade comunicativa e busca a significação ao invés da representação. Em *De perto e de longe*, Lévi-Strauss afirma que “o trabalho do pintor não consiste numa reprodução do real, mas numa recriação do real” e com isto a arte oferece “um substituto inteligível do meio sensível” (Lévi-Strauss & Eribon, 2005, p. 244). O que está em questão, portanto, é a capacidade de a arte atuar como uma forma de saber, de conhecer e pensar. Quando o autor problematiza o abandono da natureza, está colocando em questão a capacidade de a pintura pensar o mundo contemporâneo em suas novas relações com a natureza, cada vez mais transformada e dominada.

Num artigo intitulado “A uma jovem pintora”, cujos trechos originariamente foram publicados em *Le Débat*, em 1981, sob o título “Le métier perdu”, causando certa polêmica, Lévi-Strauss retoma suas considerações em torno das relações do Impressionismo e do Cubismo com a natureza. Do lado do Impressionismo, a relação

entre arte e natureza aparece no interior de uma discussão sobre objetividade e subjetividade. Para Lévi-Strauss, o Impressionismo leva ao abandono da realidade objetiva e ao mergulho na consideração subjetiva, com a intenção de captar impressões momentâneas advindas da observação de um objeto em circunstâncias específicas, abrindo mão de “uma consideração objetiva que visa a apreender sua natureza” (Lévi-Strauss, 1986: 348). Num exemplo dado pelo autor, um quadro impressionista permite captar como uma meda de feno apareceu para o pintor numa determinada hora, num determinado local, sob a incidência de determinada quantidade de luz, mas renuncia a “fazer o espectador discernir intuitivamente o que é, em si mesma, uma meda de feno” (Lévi-Strauss, 1986: 348). Esta crítica de Lévi-Strauss relaciona-se com uma posição recorrente do autor, a saber, a ideia de que a arte deve ser uma forma de conhecimento do real, ainda que, evidentemente e como já visto, sua função cognitiva se estruture de forma distinta da forma de conhecimento científico. O que Lévi-Strauss considera um mergulho na subjetividade implica, para ele, no abandono dessa função cognitiva em seu sentido mais pleno, que vai além da reprodução das impressões provocadas pelos objetos.

Para escapar ao impasse impressionista, o Cubismo pretende situar-se para além da natureza, tanto ao buscar como modelos objetos da cultura, quanto ao apresentar seus objetos suspendendo o tempo. Parece-nos que, na interpretação de Lévi-Strauss, a suspensão do tempo é o que permite justapor diversos ângulos da mesma imagem, oferecendo simultaneamente ângulos que, na vida cotidiana, só podem ser vistos de forma sucessiva.

Impressionismo e Cubismo se afastam da natureza de modos distintos. O primeiro movimento artístico retém da natureza a forma como esta aparece à percepção do pintor, buscando registrar como se percebe uma determinada imagem numa determinada hora, sob a incidência de certa quantidade de luz, mas renunciando, por outro lado, à compreensão do objeto. Já o segundo renuncia à natureza de modo mais radical, “ao virar as costas para a paisagem e ao escolher seus modelos preferidos entre as obras da cultura” (Lévi-Strauss, 1986, pág. 350). Ou seja, de acordo com Lévi-Strauss, o Impressionismo, na verdade, fica aquém da natureza, enquanto o Cubismo vai além dela (cf. Lévi-Strauss, 1986: 350).

As aproximações entre o Impressionismo e o Cubismo não se encerram na mudança de tratamento pictórico da natureza, que cada um realiza à sua maneira. Também em relação à função semântica da arte encontram-se convergências e diferenças entre as duas correntes. O Cubismo tenta reencontrar a verdade semântica

da arte, pois sua vontade mais profunda é significar, não mais somente representar. Só que alguma coisa de essencial parece faltar ao Cubismo, e que nos impede de equipará-lo às artes primitivas nas quais ele se inspira, justamente por, de acordo com a ótica lévi-straussiana, entender o que estas artes ensinam e fornecem. O Cubismo, entretanto, foi incapaz de encontrar a função coletiva da obra de arte; as condições de produção artística cubistas continuam individuais (e individualistas). Se por um lado tenta realizar uma revolução, por outro é incapaz de superar as condições fundamentais não apenas da produção artística, mas da própria organização social moderna. Assim, o Cubismo centra-se no nível semântico da arte, e aqui está sua dimensão revolucionária, mas não pode convertê-la em linguagem, em fator de comunicação, da forma como as artes das sociedades "primitivas" são capazes de fazer, em virtude de sua integração completa ao grupo. Portanto, nem o Impressionismo, nem o Cubismo, apesar deste último enfrentar a questão da significação, conseguem manter plenamente a função cognitiva da arte. Para Lévi-Strauss, ambos os movimentos se afastam do real:

quando se submete com todas as suas forças ao real, o pintor não se faz imitador dela [da natureza]. Tiradas as imagens da natureza ele conserva a liberdade de as dispor em arranjos imprevistos que enriquecem o nosso conhecimento das coisas ao fazer aperceber nelas novas relações (Lévi-Strauss, 1986, p.353-4).

Segundo o autor, a arte manteria sua função cognitiva não buscando copiar o real, mas através de um processo de significação, de construção de um modelo que significasse o real, que o decompusesse e rearticulasse, possibilitando que novos níveis de significado viessem a emergir. Ela recriaria o real sem copiá-lo, elaborando outros ângulos para sua compreensão, revelando relações e articulações não notadas a partir das perspectivas cotidianas. Se o Impressionismo e Cubismo não conseguem atingir esse nível de significação do real, talvez isto se relacione com a dificuldade primordial, que, segundo Lévi-Strauss, eles não conseguem superar: o caráter individual da produção e da recepção artísticas nas sociedades modernas.

Lévi-Strauss afirma, na entrevista concedida a Charbonnier, que os erros cometidos pelos dois movimentos artísticos vêm se repetindo constantemente ao longo da história da arte Ocidental. O expressionismo abstrato, por exemplo, tendência pictórica dominante entre a Segunda Guerra e os anos 1960, trilhou o mesmo caminho subjetivo que o Impressionismo, apenas substituindo os tremores da sensação visual pelos arrepios da emoção pessoal. Em seguida, vieram a *pop art* e o hiper-realismo,

em voga no momento do início do Estruturalismo. E o que fizeram? Trocaram os objetos "poéticos" mortos das telas cubistas pelo "lixo" da indústria cultural (estas são palavras do próprio Lévi-Strauss, que talvez não devam ser entendidas de maneira pejorativa, uma vez que era assumido o objetivo da *pop art* de transformar, reaproveitar e traduzir esse "lixo", e de não corroborar com a estratificação da cultura), sem contudo trazer benefício algum em termos de riqueza de significado e vigor de estrutura (pelo menos assim acredita Lévi-Strauss). Desse ponto de vista, cada solução equivocada culminou na sua própria caricatura. Há um século, a pintura vem se enfraquecendo mais e mais, à medida que vai perdendo seu próprio objeto.

Se seguirmos esta linha de raciocínio e admitirmos a hipótese das três diferenças levantadas por Lévi-Strauss entre as artes "primitivas" e a arte das sociedades Ocidentais, concordaremos com ele que o Impressionismo conseguiu ultrapassar a última, a mais superficial: o academicismo – a prisão da arte em sua própria forma e nos modelos estabelecidos pelos grandes mestres; e também que o Cubismo, por sua vez, ultrapassou a segunda, intermediária: o representacionismo – a possessividade sobre o objeto, o foco no figurativismo e a conseqüente ausência ou perda de significado. Mas há uma terceira diferença, a mais profunda, que subsiste, e é justamente aquela que põe em evidência, mais que as formas estéticas, o lugar reservado à arte em cada sociedade: o grau de individualização da produção artística. Para Lévi-Strauss, tudo se passa como se o Cubismo, incapaz de ultrapassar essa terceira oposição, essa antinomia entre o artista e o espectador e entre o artista e o comprador, tivesse apenas trocado um academicismo por outro academicismo.

O primeiro academicismo, pré-impressionista, era, para empregar, seguindo Lévi-Strauss, a terminologia dos lingüistas, um "academicismo do significado". Este academicismo do significado desaparece, mas para dar lugar a um novo, chamado por ele de "academicismo do significante". Em Picasso ou Stravinsky, por exemplo, observa-se um consumo – classificado pelo autor como "bulímico" – de todos os sistemas de signos que estiveram ou estão em uso, em qualquer lugar ou época. Esse academicismo da linguagem substitui o do tema, uma vez que as condições da produção artística continuam individuais, não havendo nenhuma possibilidade de se instalar uma verdadeira linguagem, que teria como condições de existência a estabilidade e o caráter de compartilhamento coletivo.

O autor compara esta situação com a das sociedades "primitivas", nas quais o artista também conhece o que é feito fora. Não conhece o que foi feito dois mil anos antes, nem o que é feito a duzentos quilômetros de distância, porém conhece a arte

das populações vizinhas, que pode ser tão diferente da sua própria como é a arte egípcia da arte gótica ou barroca. Porém, sua atitude não é de incorporação; é, ao contrário, de repúdio, de defesa sua própria língua, pela simples razão de que, se as artes de seu grupo incorporassem fácil e livremente todo e qualquer elemento exterior, sua função semântica e seu papel no interior da sociedade desmoronariam.

No caso dos artistas Ocidentais contemporâneos, o autor afirma não existir necessariamente assimilação de linguagens estrangeiras, mas uma espécie de jogo gratuito com as linguagens. Lembra que este é ainda um fenômeno localizado, e que habitualmente caracteriza os maiores em cada arte, citando Picasso como exemplo. O mesmo impasse deixa acuada a pintura contemporânea e leva Picasso a manipular signos de diferentes modos: seus signos só têm a função formal. De fato, e sociologicamente falando, não servem, segundo Lévi-Strauss, à comunicação no seio de um grupo, não fazem parte de uma linguagem absorvida pela coletividade. Da mesma forma, as tentativas dos artistas abstratos não multiplicam os sistemas de signos; cada um tenta analisar seu próprio sistema, dissolvendo-o, esgotando-o totalmente, esvaziando-o de sua função significativa, retirando-lhe até mesmo a possibilidade de significar.

A defesa que Lévi-Strauss faz de que a arte se mantenha em contato com o real ou com a natureza relaciona-se diretamente à ideia de que ela deve ter uma função social. De acordo com Passeti, para Lévi-Strauss

[a arte] deve ser linguagem, meio privilegiado de comunicação. Sua estética é antropológica, ou seja, é uma estética que pensa a arte como forma particular de cultura – apropriação da natureza pela cultura –, como relação específica entre significado e significante que escapa à linguagem comum, mas que é do domínio de culturas particulares, e assim preenche necessariamente a função social de comunicar. A arte, nesse sentido, jamais poderá ser uma arte de minoria, pois deixaria de preencher seu papel coletivo de significação (Passeti, 2008, p. 246-7).

Foi porque o Impressionismo pôde ultrapassar a primeira dificuldade que se apresentava à arte moderna, o academicismo, que o Cubismo pôde vencer a segunda, o representacionismo. Afinal, para Lévi-Strauss, o Cubismo já estava contido no Impressionismo, como o Abstracionismo já se encontrava anunciado no Cubismo. Nesse sentido, não seria tentador presumir, seguindo esta "árvore genealógica" de movimentos e rupturas, que a arte abstrata iria justamente ultrapassar a terceira e maior dificuldade? Ora, é justamente a arte abstrata que se encontra no maior impasse, pois se afasta dessa função significativa da arte em grau ainda maior.

Isso porque, como aponta Lévi-Strauss, existe uma hierarquia entre as três distinções apresentadas anteriormente. As duas que já puderam ser ultrapassadas pelos artistas Ocidentais dependem do que os marxistas chamariam de ordem das superestruturas, enquanto a que persiste, ou seja, aquela relativa à função coletiva da obra de arte, depende das infraestruturas. Logo, para ultrapassá-la não basta uma revolução puramente formal, tampouco é suficiente o dinamismo próprio à criação estética. A partir do momento que nos defrontamos com a realidade sociológica, a arte se revela impotente para transformá-la. Tanto o Impressionismo, como o Cubismo são pensados por Lévi-Strauss como estéticas que corresponderam a seu tempo, às transformações da sociedade industrial que afastaram os seres humanos da natureza, que geraram uma vida cada vez mais acelerada e intermediada pela tecnologia. O abstracionismo, por sua vez, não seria capaz de romper com a terceira distinção entre as artes "primitivas" e a moderna arte Ocidental, enraizada nas estruturas sociais mais profundas. Pelo contrário, o movimento abstracionista aprofundaria mais ainda a perda da função social e comunicativa da arte, mergulhando no mundo das "significações" individuais, comunicando-se com poucos e podendo ser adquirida por um número ainda mais reduzido de indivíduos.

Lévi-Strauss via a arte como um meio de instrução, como um modo de conhecer o grupo e a sociedade. Assim sendo, sua análise da arte na sociedade atual não fala apenas da arte; fala do grupo, fala do mundo. Ele não encontra na arte um assunto que se encerra em si mesmo – a arte serve como meio para entendermos o contexto no qual ela está inserida. Através de suas reflexões sobre a arte, o autor nos apresenta suas reflexões sobre o mundo. Não é (só) a arte que está desligada e desvinculada do coletivo; é o corpo social que está esgarçado. Não é o artista que é individualista, ou sua produção; é a sociedade moderna, o mundo contemporâneo que é individualista. Não é a arte que se mercantilizou: todo o mundo se mercantilizou, tudo virou produto, *commodity*, valor de troca. Tudo é derretido pelo capitalismo e transformado em mercadoria e fetiche. Quando Lévi-Strauss afirma que a arte se encontra em uma encruzilhada, e que não vê uma solução imediata para isto, seu diagnóstico não se refere apenas a ela, e não é só com ela que o autor se preocupa. É com o todo social, com o mundo contemporâneo, com a vida.

Referências bibliográficas

GOLDING, J. Cubismo. IN: STANGOS, N. *Conceitos de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

LÉVI-STRAUSS, C. A propósito de uma retrospectiva. IN: _____. *Antropologia Estrutural II*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.

_____. A uma pintora. IN: _____. *O olhar distanciado*. Lisboa, Edições 70, 1986.

_____. *O pensamento selvagem*. Campinas, Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. & CHARBONNIER, G. *Arte, Linguagem, Etnologia: entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas, Papirus, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. & ERIBON, D. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

LÉVI-STRAUSS, C. Introdução à obra de Marcel Mauss. IN: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

_____. *Tristes trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. *A estética de Lévi-Strauss*. Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1975.

PASSETTI, D. V. *Lévi-Strauss, antropologia e arte: minúsculo – incomensurável*. São Paulo, Educ / Edusp, 2008.

READ, H. *A concise history of modern painting*. Nova York: Praeger Paperbacks, 1959.

Como citar esse artigo

PONTES, A. C. L. A estética de Lévi-Strauss e a arte moderna: o impressionismo e o cubismo. IN: *Proa – Revista de Antropologia e Arte* [on-line]. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/amandapontes.html> , acesso em: dd/mm/aaaa.

Notas

1 Apesar da importância da música para Lévi-Strauss e dos inúmeros textos que concernem à literatura assim como suas importantíssimas discussões da arte indígena, este artigo concentra-se nas abordagens do autor sobre a pintura moderna. A ideia é discutir suas posições diante do Cubismo e do Impressionismo para, a partir daí, apontar possibilidades de interpretação da arte moderna e contemporânea.