

Colagem: arte e antropologia¹

Dorothea Voegeli Passetti*

Resumo

A colagem, procedimento próprio de movimentos como o Dada e o surrealismo, aparece como contraponto à idéia monolítica e superior de Cultura Ocidental da primeira metade do século XX. Formas de quebrar a unidade em pedaços e recompô-la em novos arranjos nas ciências humanas e na filosofia, particularmente na antropologia estrutural de Claude Lévi-Strauss, compondo uma indiferenciada união entre ciência e arte, são próprias desta época e inauguram uma nova direção do pensamento.

Abstract

The collage, technique proper of movements such as Dada and surrealism, emerges as a counterpoint to the monolithic and superior idea of the Western Culture of the first half of the 20th Century. This period has inaugurated a new direction of thought and has opened space for ways to break the unity into pieces and recompose it in new arrangements in the human sciences and philosophy. This has applied particularly to the structural anthropology of Claude Lévi-Strauss, composing an undifferentiated union between science and art.

Fragmentações

A colagem é conhecida como um procedimento artístico que consiste em unir pedaços de papel liso, estampado, pintado ou impresso (jornais, embalagens), cartão, tecido ou pequenos objetos sobre um suporte geralmente plano. Começou a ser praticada por diversos grupos de artistas plásticos a partir dos primeiros anos do século XX, mas técnicas análogas foram usadas por músicos e poetas.

Penso ser possível associar as iniciais experiências com a técnica da colagem ao entusiasmo pelas engrenagens mecânicas, pelos objetos

¹ Texto originalmente apresentado (com pequenas modificações) no GT Sociologia da Arte durante o XIII Congresso Brasileiro de Sociologia realizado em Recife, em 2007.

* Professora do Departamento de Antropologia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da PUC-SP, universidade em que também é diretora do Museu da Cultura.

manufaturados, pela cultura urbana e pelas temáticas cotidianas e populares, longe da grandiosidade e da historicidade da produção acadêmica e oficial. O progresso, contudo, não deixava de ser um grande norteador de sonhos para um futuro de bem-estar da humanidade.

As naturezas mortas compostas de arranjos de vegetais em fruteiras ou cestos, vasos de flores e mesas de cozinha contendo ingredientes para a próxima refeição — cujo ápice ocorre com as de Paul Cézanne na virada do século XIX para o XX —, dão lugar a composições que substituem a Natureza por objetos da Cultura. No lugar de frutas e legumes, encontram-se garrafas, copos, instrumentos musicais, cartas de baralho, objetos igualmente cotidianos e banais, mas manufaturados, produtos da indústria e destinados ao uso após a refeição, simbolizada pela natureza morta. Agora o ambiente — de cafés ou bares retratados por pintores impressionistas — é deixado de lado, buscando-se o objeto, como antes se fazia com os produtos da terra.

Os cubistas são inovadores nestas composições que usam colagens. Recortam papéis no formato do objeto a ser retratado, como é o caso de *Violão*, de 1913, realizado por Picasso. Todavia não basta a forma, e a textura dos papéis passa a ser primordial. Do mais liso e absolutamente branco, à frente de tudo, ao bege neutro e intermediário, Picasso elabora diversas densidades de impressões — de padrão de papel de parede a letras de jornal cada vez menores, até chegar ao preto dominante sobre fundo azul. Impera o violão que vibra, como se tocasse música, mesmo sem cordas. As texturas não estão mais pintadas, apenas indicadas por colagem de papéis que substituem a tinta e imitam a textura e sua representação. Os elementos da colagem ocupam o lugar do desenho e da pintura na composição. Um aparente reverso está no óleo sobre tela *Natureza morta com violão*, de 1922, também de Picasso. A tela provoca o mesmo efeito anterior, mas desta vez a colagem não usa papéis recortados: os efeitos de vibração e de vida são produto de um jogo entre superfícies formadas a partir de seu preenchimento com cores mais ou menos quentes (amarelo – vermelho –

azul), claras ou escuras (branco - cinza - preto), lisas ou grosseiramente listadas, multiplicando as cordas do violão.

Na mesma década de 1910 os futuristas italianos, pesquisando o movimento e a velocidade, a propagação da luz e o desmembramento da matéria no espaço, entusiasmados com a máquina e a guerra, produzem experimentos com colagens de pedaços de impressos e principalmente letras. Vanguarda que revolucionou a poesia, o futurismo criou novas formas de expressão, comunicação e propaganda. Em 1912 Marinetti inicia o Manifesto Técnico da Literatura Futurista afirmando:

No avião, sentado sobre o tanque de gasolina, com o ventre aquecido pela cabeça do aviador, eu senti a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero. Necessidade furiosa de libertar as palavras, arrancando-as da prisão do período latino!(Marinetti, 1980:81).

Nacionalista extremista, pretende renovar o domínio do mundo suprimindo tudo e todos que não se voltem para o futuro. Zang, tumb, tumb! São chamadas *palavras em liberdade*, cujo efeito estético repercutirá politicamente em fascismo.

Os cubo-futuristas russos criam, de modo semelhante aos italianos, uma nova poética interessada em ruídos, barulhos, expressões populares, sonoridades que contém ritmos, porém alheia ao fascismo e ao stalinismo. Um exemplo é o poema *Encantação do riso* de V. Khlébinikov, de 1910, na tradução de Haroldo de Campos (Campos, 1985:81):

Ride, ridentes!
Derride, derridentes!
Risonhai aos risos, rimente risandai!
Derride sorrimente!
Risos soborrisos – risadas de sorridentes risores!
Hilare esrir, risos de soberridores riseiros!
Sorrisonhos, risonhos, Sorride, ridiculai, risando, risantes,
Hilariando, riando,
Ride, ridentes!
Derride, derridentes!

Para os Dada, a colagem faz parte da negação radical da razão associada à academia, à ciência, à religião e ao Estado. Em plena

Primeira Guerra Mundial, nada é satisfatório, nada é suportável, muito menos a guerra. A grande idéia da humanidade vencedora ruiu.

Segundo Max Ernst,

Dada foi a explosão de uma reviravolta da vontade de viver e da cólera; foi o resultado da absurdidade, da sacanagem dessa guerra estúpida. Nós, os jovens, voltamos da guerra atordoados e nossa indignação precisou manifestar-se de alguma forma. Isso aconteceu naturalmente através dos ataques aos fundamentos de nossa civilização que provocou a guerra, ataques à língua, à sintaxe, à religião, à lógica, à literatura, à pintura, e assim por diante (Ernst, 1974:13).

Com os dadaístas o entusiasmo pelo progresso enfrenta uma grande reviravolta. Automóveis e aviões ainda são os brinquedos prediletos e a morte é exorcizada, como se pode ver no filme *Entr'Acte* de René Clair, de 1924, através de truques de mágica. A guerra deve ser enfrentada com escárnio e humor.

A colagem é tomada pelos dadaístas como uma das formas de negação da arte tal como era entendida até aquele momento. Como fruto da manifestação do acaso e do inconsciente, ela passa a ser experimentada por diferentes dadaístas, que encontram diversas soluções. A experiência inauguradora, segundo Hans Richter, foi produto de um desenho realizado por Jean Arp, que o rasgou em pedaços por considerá-lo insatisfatório, deixando os restos de papel caídos no chão.

Quando por acaso, após algum tempo, seus olhos voltaram a pousar sobre estes pedaços que se encontravam no chão, surpreendeu-o a sua organização. Ela possuía uma expressão, que ele procurara inutilmente todo o tempo. Como era lógica a sua disposição, como era expressiva! Tudo o que ele não havia conseguido antes, apesar dos esforços, lá estava, feito pelo acaso, pelo movimento da mão e dos pedaços esvoaçantes, isto é, a expressão. Ele aceitou o desafio do acaso, interpretando-o como 'destino', e cuidadosamente colou os pedaços de acordo com a ordem determinada pelo 'acaso' (Richter, 1993:63).

O diferencial entre as colagens cubistas e estas encontra-se na experimentação com manifestações do acaso, reconhecidas a partir deste momento como “um novo elemento estimulador da criação artística” (idem: *ibidem*). Liberdade frente à imposição de regras e preceitos da produção artística, assim como independência em relação

às pressões da crítica e do mercado e a ausência de apoio por parte do público passam a ser introjetados como condição para “ouvir a voz do ‘desconhecido’ e receber lições provenientes do âmbito do desconhecido” (idem:62). Anti-arte é, então, uma arte independente e livre. A fórmula de Arp leva a produções não figurativas que lhe são próprias e que representam o grupo de Zurique, conhecido como aquele com o qual Dada nasceu, em 1916. As famosas performances no Cabaret Voltaire são, também, as inaugurais manifestações de colagem sonora: exclamações simultâneas de diversos poemas, mesclados a barulhos, gritos, sons.

Contudo, outras maneiras de fazer colagens se desenvolveram com experiências diferentes. Kurt Schwitters, em Hannover, as concebe e realiza de maneira diversa daquelas de Arp. “(...) Cada bilhete de bonde, cada envelope, papel de embrulhar queijo, anel de um charuto, solas de sapatos rasgadas, fitas, arames, penas, panos de chão, tudo o que tinha sido jogado fora (...)” (idem:186), transforma-se em um item de uma colagem, disposto de forma a sugerir relações entre as partes. Não é o acaso que organiza papéis, bilhetes, cédulas, embalagens, cartões e outras tantas substâncias descartadas: o acaso fez com que eles fossem encontrados por Schwitters e guardados em seu bolso do paletó. Seriam *objets trouvés*, atualizados não só no conteúdo, mas como substância: de objetos a matérias primas. Com paciência, o exame minucioso dos papéis e outros materiais coletados possibilita descobrir associações imprevistas, sugerindo novos significados ao que já havia sido transformado em lixo. Não só cores e texturas, mas palavras, ou pedaços delas, imagens, recortes, fragmentos que compõem uma poética visual.

Hans Richter recorda que

o acaso nos instigava como fenômeno intelectual e emocional. Somente mais tarde soube que, simultaneamente, psicólogos, filósofos e cientistas se defrontavam com o mesmo fato inexplicável. (...) O acaso afigurava-se-nos como um processo mágico, através do qual podíamos transpor a barreira da causalidade, da manifestação consciente da vontade, através do qual o ouvido e os olhos interiores se aguçavam, até o aparecimento de novas seqüências de pensamentos e

experiências. Para nós, o acaso era aquele ‘inconsciente’ que Freud já descobrira em 1900 (idem:69).

Uma terceira forma de colagem dadaísta, além daquela não figurativa de Arp e da que utiliza restos de papéis impressos, como a de Schwitters, é a que se utiliza de figuras recortadas de revistas, catálogos, fotografias, gravuras e estampas, como faz Max Ernst. Uma das suas primeiras realizações foi *Dada-Gauguin*, de 1920, abordando o tema de homens-plantas, seres primordiais distanciados da civilização: pelo exotismo ele homenageia Gauguin e suas figuras humanas quase monocromáticas, incorporando cores taitianas. Imensos óvulos ou vaginas dentadas, um falo-cipó, o começo da humanidade e a pureza perigosa. Na colagem *É o chapéu que faz o homem (o estilo é do alfaiate)*, também do mesmo ano, os homens são construídos por colunas de chapéus recortados de catálogos para venda. Dadamax zomba do ditado popular que enquadra qualquer um pelo estilo do chapéu usado: categorias sócio-econômicas visíveis pelo mais supérfluo e simbólico do respeitável vestuário masculino, o chapéu.

Essas duas colagens de 1920 escancaram o humor e a crítica de Ernst. Traduzem a técnica da colagem em procedimento que ultrapassa o recorte de figuras e da invenção de um novo arranjo. As associações produzidas são decorrentes do acaso, mas também resultado de muito estudo. Não há nada de fortuito neste procedimento, a não ser o de ter às mãos um catálogo de chapéus masculinos e daí resolver recortá-los para futura utilização. Depois disto, valem a experiência, a inspiração e a paciência.

Confluências

No domínio das ciências humanas, ocorre uma confluência com estas novas formas de expressão. Paris, entre outras cidades européias, é um lugar que sedia atores e pensadores desassossegados, insatisfeitos e agitados que procuram novos caminhos e outras fontes para sua

inspiração. As vanguardas artísticas que dali nascem favorecem novas relações entre as humanidades e as artes.

A antropologia encontrará um lugar especial, funcionando como a ponte entre a curiosidade questionadora destas novas tendências e o mundo exótico do Outro: o selvagem, o primitivo, atraído do ponto de vista estético e sociológico, atestando possibilidades de outras existências, longe e alheias ao capitalismo, à ciência e ao humanismo. Segundo James Clifford (1998), este ambiente enfatizando a proximidade entre antropologia e vanguardas artísticas relaciona-se à história do Museu do Trocadéro e a criação, em 1937, do Museu do Homem, sinalizando uma nova era em que a antropologia e a museologia procuram se afirmar como ciências, emancipando-se das artes.

Os anos 1930 são marcados por efervescências intelectuais. Uma delas encontra-se na publicação da revista *Documents*, organizada por Georges Bataille. Nela o jovem Claude Lévi-Strauss publicou um elogioso artigo (1929-1930) sobre Picasso (assinado como Georges Monnet, do qual na época era secretário), em que mostrava como a pintura cubista resgata temas comuns e como Picasso soube dar vida aos objetos mais simples.

A proximidade entre cientistas sociais e arte trará outros resultados inovadores. O específico tema da colagem é incorporado por Lévi-Strauss numa fase posterior, quando apresenta sua noção de bricolagem. Para ele, o *bricoleur* utiliza os meios (matérias-primas, instrumentos) que tem à mão, não realizando seu objetivo a partir de um projeto. Como procedimento técnico e material, a bricolagem pode ser aproximada, enquanto forma, ao pensamento mítico. Sua

característica é ser auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado; entretanto, é necessário que o utilize, qualquer que seja a tarefa proposta, pois nada mais tem à mão. Ele se apresenta, assim, como uma espécie de *bricolage* intelectual, o que explica as relações que se observam entre ambos. Assim como o *bricolage*, no plano técnico, a reflexão mítica pode alcançar, no plano intelectual, resultados brilhantes e imprevistos (Lévi-Strauss, 1989a:32).

Essa proximidade de Lévi-Strauss com procedimentos adotados por dadaístas e em seguida por surrealistas não se deve apenas a reflexões acerca da arte e da mitologia identificadas como primitivas. A convivência de Lévi-Strauss com os surrealistas no exílio em N. York a partir de 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, ampliou e consolidou sua atenção para com esta forma de produzir e pensar. Conheceu André Breton durante a travessia de Marselha até Martinica a bordo de um abarrotado navio de refugiados, e, ao chegar a N. York, foi apresentado a Max Ernst que já se encontrava ali. Os três formam um grupo que, entre tantas outras atividades, colecionava objetos indígenas admirados como objetos de arte. “Sentíamos a mesma paixão pelos objetos indígenas aos quais, naquela época, os etnólogos americanos atribuiriam apenas um interesse documentário e nenhum estético” (Lévi-Strauss, 1989b:14).

Admitir que esses objetos fossem arte, como era comum entre as vanguardas européias, talvez tenha sido um facilitador para associar produtos intelectuais da colagem — como os mitos — e os mecanismos técnicos da bricolagem. Conhecer esses mecanismos de perto pode ter ajudado a associá-los a formas de manifestação do inconsciente e a pensar o produto do acaso como a manifestação deste inconsciente que, para Lévi-Strauss, é muito mais amplo que qualquer dimensão individual. O inconsciente dá acesso às estruturas, dirá ele posteriormente.

O inconsciente está sempre vazio; ou, mais exatamente, ele é tão estranho às imagens quanto o estômago aos alimentos que o atravessam. Órgão de uma função específica, ele se limita a impor leis estruturais, que esgotam a realidade, a elementos inarticulados que provêm de outra parte: pulsões, emoções, representações, recordações. Poder-se-ia dizer que o subconsciente é o léxico individual onde cada um de nós acumula o vocabulário de sua história pessoal, mas que esse vocabulário só adquire significação, para nós próprios e para os outros, à medida que o inconsciente o organiza segundo suas leis, e faz dele, assim, um discurso (Lévi-Strauss, 1970, p.223).

Max Ernst dirá que

a técnica da colagem é a exploração sistemática do encontro casual ou artificialmente provocado de duas ou mais realidades

estranhas entre si sobre um plano aparentemente inadequado, e um cintilar de poesia que resulta da aproximação dessas realidades (Ernst, 1974, p. 49).

Essas definições permitem pensar a colagem ou o mito como produtos do inconsciente, provocados pelo acaso. A autoria passa a ser questionada: o autor, como o poeta ou o pintor, apenas torna visíveis ou manifestas estruturas já existentes. Ele é um executor, dirá Lévi-Strauss. Mas há uma grande diferença entre o produto imediato do acaso provocado, que pode ser identificado ao automatismo psíquico, e o produto final deste processo: um poema, uma colagem, uma pintura.

Em 1941 o ainda desconhecido antropólogo trocou correspondência com Breton a bordo do navio que os levou para longe da Segunda Guerra na Europa, discutindo teses sobre o automatismo psíquico e a escrita automática. Para Lévi-Strauss, haveria uma distinção entre

o documento, produto bruto da atividade mental, e a obra de arte, que é sempre uma elaboração secundária. É evidente, contudo, que tal elaboração não pode ser obra do pensamento racional e crítico (...). Se toda obra de arte continua sendo um documento, ela ultrapassa o plano documental, não apenas pela qualidade da expressão bruta, mas também pelo valor da elaboração secundária, que, aliás, só é chamado de 'secundária' em relação aos automatismos de base, mas que, em relação ao pensamento crítico e racional, apresenta o mesmo caráter de irreduzibilidade e de primitividade que os próprios automatismos (Lévi-Strauss, 1997:111).

Esta posição frente à autoria também aparece em Max Ernst ao afirmar não ser criador, porque não é um deus. Lévi-Strauss incorpora essa postura, traçando um paralelo:

Não existirá uma analogia indubitável entre o que, muito depois dele, tentei fazer nos meus livros e a intenção que ele sempre atribuiu à pintura? Como os quadros e as colagens de Max Ernst, o meu trabalho consagrado à mitologia foi elaborado através de levantamentos feitos exteriormente: neste caso, os próprios mitos, recortados como tantas outras imagens dos velhos livros em que os encontrei, deixados depois livres de se disporem ao longo das páginas, segundo arranjos comandados pela maneira como eles se pensam em mim, muito mais do que determinados por mim consciente e deliberadamente (Lévi-Strauss, 1986:342).

A fórmula proposta por Max Ernst para a definição de colagem é evocada por Lévi-Strauss. Na realidade, trata-se da enigmática definição produzida por Lautréamont: “Belo como (...) o encontro fortuito sobre uma mesa de dissecação, de uma máquina de costura e um guarda-chuva!” (Lautréamont, 1997:228). Perceber o que liga esses três elementos tão estranhos entre si — a mesa de dissecação, a máquina de costura e o guarda-chuva —, desvendar este enigma, é sentir um prazer estético, é saber ver o belo. O que importa é descobrir relações imprevistas entre elementos de natureza diversa.

Essas relações foram realçadas por algum acaso. Isto seria o dado bruto. O resultado elaborado, ou seja, possibilitar perceber a beleza das relações, isto seria a depuração dos resultados, ou seja, aquilo que Lévi-Strauss identificou como elaboração secundária na carta a Breton, em 1941.

Esta mesma fórmula enigmática de Lautréamont é retomada também por Michel Foucault ao comentar, no Prefácio de *As palavras e as coisas*,

uma certa enciclopédia chinesa [mencionada por Borges] onde está escrito que os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leitões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pêlo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas (Foucault, 1987:5).

Esta lista de animais faz rir pela sua estranheza. Foucault afirma que “no deslumbramento dessa taxinomia, o que de súbito atingimos, o que, graças ao apólogo, nos é indicado como o encontro exótico de um outro pensamento, é o limite do nosso: a impossibilidade patente de pensar isto” (idem:ibidem). “O que transgride toda imaginação, todo pensamento possível, é simplesmente a série alfabética (a, b, c, d) que liga a todas as outras, cada uma dessas categorias” (idem:6). O problema, afirma Foucault, é que

o que se retira é a célebre ‘tábua de trabalho’; [a mesa de dissecação de Lautréamont] e (...) emprego esta palavra ‘tábua’ em dois sentidos superpostos: mesa niquelada, encerada, envolta em brancura, faiscante sob o sol de vidro que devora as sombras

— lá onde, por um instante, para sempre talvez, o guarda-chuva encontra a máquina de costura; e quadro que permite ao pensamento operar com os seres uma ordenação, uma repartição em classes, um agrupamento nominal pelo que são designadas suas similitudes e suas diferenças — lá onde, desde o fundo dos tempos, a linguagem se entrecruza com o espaço (idem:7).

O problema de Foucault, seu mal-estar difícil de vencer, deve-se, ele afirma, à descoberta de uma desordem pior que aquela da proximidade impossível: “seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão, sem lei nem geometria, do *heteróclito*” (idem: ibidem). Com isto afirma que os elementos são dispostos em “lugares a tal ponto diferentes, que é impossível encontrar-lhes um espaço de acolhimento” (idem: ibidem). Ao contrário das utopias, que consolam,

as heterotopias *inquietam*, (...) porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto ou aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a ‘sintaxe’, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza ‘manter juntos’ (...) as palavras e as coisas (idem:7-8).

A lista heterotópica não pacifica nem unifica, mas faz pensar, provoca inquietações, promove a busca por possíveis relações entre as partes, que é o procedimento proposto por Lautréamont, depois por Max Ernst e também Lévi-Strauss.

O estruturalismo [afirmou Foucault numa conferência na Tunísia, em 1967, logo após publicar *As palavras e as coisas*] (...), é o esforço para estabelecer, entre elementos que podem ter sido dispersos através do tempo, um conjunto de relações que os faz aparecer como justapostos, opostos, comprometidos um com o outro, em suma, que os faz aparecer como uma espécie de configuração (...)(Foucault, 2001:411).

Trata-se, portanto, principalmente de um enfoque espacial.

Busca-se investigar formas de relações entre elementos diversos, muitas vezes negligenciados uma vez que não foram pensadas na sua diversidade, nem nas diferenças. Não se busca necessariamente aquilo que une, menos ainda o que homogeneiza abolindo as diferenças, e por isto há um grande fosso entre essa forma de abordagem e aquela que justapõe, junta e pacifica.

A colagem não agrupa qualquer resto de papel só porque ele está à disposição para ser colado. Há uma seleção prévia, subordinada ao acaso e supostamente às forças do inconsciente, o que é completamente diverso de uma atitude que propositalmente faz um inventário das diferenças, como um catálogo, e junta todas as nuances (como se isso fosse possível) numa listagem que será chamada de colagem, e elogiada como criativa. A colagem não está preocupada em dar visibilidade ao diverso; ela busca descobrir as relações entre os elementos que ocupam um mesmo espaço. A colagem é seletiva, como é o mito e a bricolagem. Se o repertório é finito, os recursos escassos, isto não significa que todos serão utilizados. Os elementos da equação de Lautréamont são apenas três; o suficiente para provocar diversas reflexões na arte, na filosofia e nas ciências humanas.

Fracionar e rejuntar, como faz a colagem, não repõe a unidade quebrada. Ela não pasteuriza nem pacifica. Não tem vocação democrática se isto for entendido como união de todas as diferenças. Há diferenças que não cabem em determinadas formas, mas cabem em outras. Não é mero colecionamento, justaposição. A diversidade cultural não é abolida numa suposta universalidade globalizada, nem o multiculturalismo deveria ser confundido com a inegável tendência à diversificação, mesmo sob pressões homogeneizadoras e pasteurizadoras. Diverso não é sinônimo de equivalente, assim como os fragmentos da colagem não são substituíveis entre si. Juntar um aglomerado de fragmentos não compõe uma colagem, não é procedimento da bricolagem, e no plano da diversidade cultural não funda uma cultura.

Schwitters selecionava os fragmentos que juntava em grande número numa colagem; Max Ernst escolhia criteriosamente os recortes de revista para rejuntá-los em novas cenas; Jean Arp não vivia picando desenhos para colar os pedaços separadamente num mesmo papel. Lévi-Strauss não separou as partes dos mitos (os mitemas) ao acaso e muito menos os rejuntou segundo sua intuição.

Pensar o espaço e as relações possíveis em seu interior, incluindo-se aí o tempo, foi uma inovação que marcou o pensamento ocidental para sempre. Depois disto, os pós-estruturalismos, que não buscam mais a humanidade inatingível e metafísica. Já em *O pensamento selvagem* Lévi-Strauss sublinhara que “o objetivo último das ciências humanas não é constituir o homem, mas dissolvê-lo” (Lévi-Strauss, 1989a:275).

Bibliografia

CAMPOS, A., CAMPOS, H., SCHNAIDERMAN, B. (Org. e trad.). (1985). *Poesia russa moderna*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense.

CLIFFORD, J. (1998). “Sobre o surrealismo etnográfico”. In: *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Org. José Reginaldo Santos Gonçalves. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 132-178.

ERNST, M. (1974). *Maximiliana, l'exercice illégal de l'astronomie*. München: Bruckmann.

FOUCAULT, M. (1987). *As palavras e as coisas*. 4ª ed., Tradução de Salma Muchail. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (2001). *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e Escritos III)*. Org. Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

LAUTRÉAMONT. (1997). *Obra completa*. Tradução de Cláudio Willer. São Paulo: Iluminuras.

LÉVI-STRAUSS, C. (1929-1930). “Picasso et le cubisme”. In *Documents*. Paris, pp. 139-140.

_____. (1970). *Antropologia estrutural*. Tradução de Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

_____. (1986). *O olhar distanciado*. Tradução de Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70.

_____. (1989ª). *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus.

_____. (1989b). *Des symboles et leurs doubles*. Paris: Plon.

_____. (1997). *Olhar Escutar Ler*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.

MARINETTI, F. T. (1980). “Manifesto técnico da literatura futurista”. Tradução de Aurora Bernardini. In: BERNARDINI, A. F. (org.). *O futurismo italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, pp. 81-87.

RICHTER, H. (1993). *Dada: arte e antiarte*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes.