

C1

C2

UNIVERSITÁRIA

de Letras e Artes

Escola de Música

911 AV.

C.P.R.M.

R. 15

GOPPA
TEP. S.
Antônio

Museu e Escola de Belas Artes

Escola de Belas Artes

Reitoria

D1

D2

Instituto de Engenharia Nuclear

ILHA DO FUNDÃO

911

911

Área Industrial (transportes,

Galpão do Mestrado

R.

INÍCIO DO PERCURSO

V. Residência (Funcionário)



Justificação de um gesto

Edwiges da Silva Henriques

O texto que se segue é uma estrutura de entendimento do procedimento artístico, sob um ponto de vista particular. Articula-se uma possibilidade artística intermediando ação do sujeito e trocas do objeto no lugar. Uma investigação intuitiva da observação da realidade para pressentir a possibilidade artística. Foi necessário perceber o todo para poder entender um modelo reduzido (obra de arte). Digo reduzido porque tem limitação física e, portanto, substancial de ser sentido; logo, em sendo assim, é artístico na medida em que quer ser eloqüente sobre a diversidade. Esse modelo é suporte de ação da subjetividade para exercitar uma possibilidade de síntese na correspondência com a totalidade. Situei o lugar como potencialidade espacial para o objeto e o corpo como suporte para ação.

Arte contemporânea; linguagens visuais; instalação.

Mundo: totalidade complexa

A partir de uma generalização, focaliza-se uma situação particular e, depois de resolver as questões nesse campo menor, volta-se então para a generalidade. Que seja entendida por generalidade a totalidade – as possibilidades realizadas e as potencialmente possíveis. Então, o mundo é o lugar onde uma subjetividade realiza trocas, interfere no sentido de propor uma abstração. A partir de uma aproximação nesse campo de possibilidades é que escreverei sobre o objeto, sobre o lugar e, como se fosse uma volta, mostrarei o trabalho como sendo a possibilidade artística vista como síntese, na medida em que eu (minha subjetividade) consigo alcançar.

Partindo do mundo como substancial e imprescindível, estudo a condição do objeto e a disposição do lugar, tido como limitação física, onde os arranjos serão efetuados, onde o artista pensa sua possibilidade plástica.

A sensibilidade interessa-se por cor e forma, e, sendo o corpo uma ocupação estereométrica, condiciona o olho a ver o que se enquadra a sua frente. Não se trata de uma sucessão temporal; estou falando a respeito da instantaneidade do olhar, numa apreensão do "aqui e agora". Merleau-Ponty, em seu livro *Primado da Percepção*, diz que se julga sempre o que se vê pelo que

aparece na retina, onde os pontos escalonados se projetam em um só plano; seria necessário supor que o sujeito reconstitui a profundidade e a conclui, mas não a vê.

A síntese perceptiva deve, pois, ser completada por aquele que pode delimitar nos objetos certos aspectos perceptivos, únicos atualmente dados, e, ao mesmo tempo, superá-los. Esse sujeito que assume um ponto de vista é meu corpo como campo perceptivo e prático, enquanto meus gestos têm um certo alcance e circunscrevem, como meu domínio, o conjunto de objetos que me são familiares.¹

Está-se querendo diferenciar corpo, que é um modelo simples, do objeto, que é outro modelo simples, e, numa análise mais estruturada com vistas ao entendimento do corpo, chegar à conclusão de que um difere do outro na medida em que o corpo (gesto) quer se impor na totalidade. Isso se faz necessário para abranger a totalidade, pois não seria estético excluir uma parte do todo e não aplicar sobre essa parte algo que se aplica ao todo. O sujeito então é uma participação no mundo das coisas e pratica ação com finalidade de afirmar sua presença e impô-la na convivência com os objetos. Assim, criam-se artifícios para abstração dos objetos, para dar-lhes poder de ação e de troca que lhes seria

compensador de alguma forma. Constatase que o que o homem tem para negociar com a totalidade é sua presença física, uma participação com o corpo.

Entende-se que o lugar é a possibilidade de abstração do objeto, na medida em que a condição física o permita, dado que é um jogo estético. E propõe-se falar sobre a ação como possibilidade de síntese do corpo, em que ele cria condições de concorrer com o objeto em variabilidade. Assim, o lugar é a possibilidade física que o objeto precisa para variar de contorno, e a ação, uma possibilidade de síntese para o corpo também variar de contorno. A subjetividade será vista como motivação para fazer algo que pretenda ser sintético.

O olhar cria "camadas" de penetração e, diante da opacidade do real imediato, interessa-se em obter uma transparência conceitual, pois percebe um exercício estético. De um lado, a resistência física do mundo, uma opacidade disposta, e, de outro, um olho que penetra essa opacidade para torná-la transparente. Esse é um exercício estético na medida em que propõe o desfazimento do mundo num primeiro momento, como proposta de negação da opacidade, mas que, num segundo momento, propõe "refazê-lo" não mais negando a opacidade, mas afirmando a superfície. O olho só parece penetrar para obter algo que está mais além dos contornos, além da superfície; mas, ao contrário, ele penetra para tocar a superfície, para tornar-se mais íntimo do objeto.

Todas as incursões para se chegar ao interior do objeto são exercícios de penetração verbal do mundo das coisas. A procura da profundidade é um exercício intelectual, é uma busca de origem, é uma tentativa de análise descritiva do real com vistas a entendê-lo melhor. Assim, o homem apraz-se em ver a "bidimensionalidade", a espetacularidade, e usa o movimento para criar a fruição da tridimensionalidade (profundidade) com o desejo de penetração. O que lhe interessa é o tangenciamento ao real, é sua certeza de estado, sua condição de ser no mundo, sua auto-afirmação ou uma alteridade...

Objetividade Da limitação física

Propõe-se discussão sobre o mundo com vistas a entendê-lo e, por um processo artístico, afirmá-lo com mais evidências. Artistas criam estruturas nas quais, de forma desinteressada, evidenciam o estado das coisas. É o trabalho mostra essa evidência, as possibilidades estetizantes do mundo. Usam da máquina, de distorções, da escala, alterando o real como meio de se "distanciar", para se colocar como observadores das situações, dos acontecimentos sensíveis.

O conteúdo, a massa de ocupação espacial, tem determinação própria, tem finalidade de participação espacial. E o contorno é percebido esteticamente. É variação de estado, uma possibilidade de acontecimento. O contorno é a tentativa de entendimento da linha que limita um objeto e o faz ser definido de uma e não de outra forma; é também uma tentativa de entender algo que está distante do percebido, algo que o afirme em outra forma, algo que o separe de outro. Então passa-se a focalizar situações de suporte desse entendimento.



Lugar

Num contexto urbano em que a totalidade impõe uma fragmentação, o observador vê a necessidade de contornar o máximo de objetos para entrar em concordância com a demanda da totalidade. Nesse momento, observa as trocas como outra possibilidade de ser do objeto. O lugar é a disposição física sobre a qual se realizam essas trocas, seja por ação do corpo ou por deslocamento dos objetos. Estou propondo que vejamos o lugar como uma possibilidade de um objeto se "abstrair". Sendo também um suporte físico, ele permite ao objeto deslocar-se e, com isso, fazer o contemplador participar com maior proveito de suas arestas, entrando em coerência com a totalidade. Tanto o corpo quanto o objeto agem no lugar; então, lugar é a possibilidade de variação no espaço real. As condições sensíveis que determinam seu uso determinam também seu "grau" de abstração, posto que a limitação do objeto e do corpo é presença opaca na disposição da possibilidade estética.

O sujeito quer agir na opacidade do mundo, com vistas a penetrar a totalidade e expor com clareza sua possibilidade artística, e o lugar colabora no sentido de poder variar infinitamente, já que seu contorno é mutável, enquanto o objeto tem contorno fixo. Desse modo, o lugar e a ação correspondem a possibilidades de variações "infinitas."

Parece evidente a ação de um indivíduo que realiza suas escolhas e passa num lugar. A questão é: concentrar no lugar e obter do espectador o que ele mais tem: sua presença física e possibilidade de ação.

Justificação de um gesto

O trabalho consistiu em dispor um caminhão de auto escola e um motorista num trajeto delimitado (conforme mapa da área), mais precisamente um percurso na pista em frente ao galpão do mestrado indo até a outra pista em frente à Escola de Belas Artes. O início do trajeto é a garagem de transportes. Nesse caminhão foi adaptada uma câmera de vídeo com projeção na sala

de exposição teórica. Outra câmera foi fixada em um ponto da paisagem, mais precisamente na pista em que o caminhão era visto ao passar. Durante o tempo de exposição prática, o caminhão foi conduzido por mim e, durante o tempo de exposição teórica, pelo condutor.

Minha proposta é: num primeiro momento, disponibilizar minha subjetividade com relação ao olho do espectador. A subjetividade está nos fatos de expor meu interesse em entender o espaço, querer me relacionar com outras posturas artísticas, querer aproximação com o espectador de arte, fazer um percurso interior, dar continuidade a minha (auto)aprendizagem. E, num segundo momento, pretendo sua figuração como objetivação de um corpo inscrito num objeto. Observar o comportamento no espaço, sua condição de trabalhador e sua relação espacial com a possibilidade de ação.

Inscritas na totalidade estão algumas articulações artísticas, que são suportadas em sejam lá quais estruturas o artista achar necessárias. Nesse modelo reduzido de tentativa de apreensão de totalidade, pretendi como suporte o cotidiano e a força do trabalho. Interessou a ação do movimento, do deslocamento do corpo, uma observação de um acontecimento no mundo, ação humana, ação no tempo e espaço inscrita no cotidiano de quem trafega numa pista de trânsito e vai trocar com o lugar uma possibilidade de fruição estética.

A paisagem é o lugar em que as trocas são feitas, em que será suportada a possibilidade visual do movimento. Sob velocidade o olhar abrange mais contornos e, com isso, pode ser envolvido num convite estético e, portanto, proporcionar maior variação de fruição no contexto do espaço urbano. As trocas são as possibilidades de "efetuação" do objeto e as considerações de tais possibilidades. Mostrar que é visto um embaraçamento provocado pelo movimento, na conformidade com a possibilidade de fruição do espectador. Assim, o artista procura uma maneira de "trocar" esse mundo por outro e com isso

cria artifícios de exposição de uma outra maneira, uma outra forma de sentir a superfície das coisas. É o prazer pela presença, pela vivência de estar "aqui e agora", prazer em contornar o objeto, sentir sua continuidade numa extensão do lugar.

Diante da impossibilidade de abarcar todas as dimensões de todos os objetos, faz-se das trocas um meio de realização do movimento, em contraponto a uma situação parada, digamos, única. Estou chamando essa possibilidade de fruição sob velocidade de possibilidade de fruição de mais contornos, os quais serão "diluídos" na temporalidade numa fruição passageira.

A possibilidade artística é um acontecimento, cujo contorno é a própria estratégia de exposição do trabalho. A intenção não é a de construir no sentido de acrescentar algo sobre o real. A questão não é se deter diante de uma presença e sentir atração por sua centralidade; é, sim, desenvolver uma ação na temporalidade. O acontecimento artístico tem como condução sua própria limitação física e ocupação espacial. O que ele faz é interferir no sentido de obter clareza, transparência e evidenciá-la num espaço circundante.

Ora o espectador poderá ver o trabalho, ora não, e é na possibilidade de ver ou não que se concentra a fruição do trabalho. O espectador se dispõe a ver o trabalho, que, contudo, poderá estar em seu campo de visão ou não.

Paisagem urbana

A pista de trânsito é a "narratividade" que o carro faz quando passa e é o que produzirá trocas na medida em que o espectador estiver em algum ponto do percurso. Aqui interessa discutir o espaço urbano, sua saturação, a necessidade de realização de mais trocas visando à disputa de um mesmo lugar.

A ação realiza trocas e, desse modo, corresponde à concorrência dos objetos na visibilidade da cidade; assim o contorno é conseguido graças não à contemplação única (privilegiada), mas à velocidade como condição de tangenciar mais contornos. O

deslocamento é uma possibilidade seca de embarçar contornos. O olho não vê nitidamente, porque o real se alterou com a velocidade. O trabalho propõe a variabilidade do real por meio das trocas que o veículo atualiza. Ele estará variando entre ser ausente e presente. Ausente porque poderá não estar no campo de visão do espectador, nesse caso o espectador verá a paisagem, que se mostra evidente a maior parte do tempo. A narratividade de que tratei em alguns pontos deste texto está aqui vivenciada pelo deslocamento do caminhão. O trabalho é mais uma proposta de ação no lugar do que uma construção de visualidade, posto que parti de um objeto já conhecido e conforme à escala da paisagem. Usei um dado da totalidade para propor fruição sobre uma ação no lugar, uma ação para proporcionar mais contornos, com delimitação de percurso, mas não com fixação de ponto. O trabalho realiza trocas a todo instante, porque tem condições de tais realizações, isto que atualiza mais presenças. O que fica exposto é uma possibilidade de observação do movimento, é um homem contemporâneo observando seu mundo mecanizado. Assim, o olho que vê o deslocamento é um olho conformado com o espaço urbano, onde a máquina e a saturação do meio obrigam a essa prática.

O percurso entre o prédio da Escola de Belas Artes e o galpão do metrô é o lugar da ação. O fato de um caminhão passar numa pista é um gesto do cotidiano, nada que se afigure como artístico, porém o contrato de ação no lugar determinado, para uma fruição que não seja de usuário (do cotidiano), delimitará uma apropriação para pretexto de fruição estética.

Estamos a todo instante criando narrativas de extensão de uma instantaneidade. A fixação visual pode deter, interditar uma ação; então, elaboramos meio de virtualizar essa instantaneidade para garantir momentos "futuros" de ação. A máquina entra como colaboradora no sentido de acelerar as trocas e sustentar um movimento contínuo. A máquina por sua vez, é um agregado de trabalho, é um acúmulo da ação do homem. Assim como o

corpo promove trocas com disposições físicas, como, por exemplo, a dança, o esporte, etc... aqui usou-se a força motriz e do trabalhador como possibilidade artística. Tais possibilidades estão em todo lugar, tanto as de realização de arte como as de ação do cotidiano.

Da contemplação

A contemplação tem como garantia o objeto em sua frente, e, sendo o corpo limitado como possibilidade de atualizar mais presenças, usa a contemplação como forma de corresponder a sua limitação física. A contemplação "conforma" com a impossibilidade física do homem em abranger mais contornos, vivenciar mais espaços. Assim, a contemplação é sentida na conformidade com a limitação do corpo, ela "enquadra" uma situação, uma porção física para um olho com certa abrangência de contorno.

A fruição sob movimento quer a aceleração como forma de dar aos contornos maior possibilidade de atuação. Então, não é que não exista a possibilidade de contemplação, mas essa é concorrente com a saturação no espaço urbano. Constata-se uma afirmação com posterior negação e, numa seqüência, volta-se a afirmar o objeto. Estou falando a respeito da ausência e presença promovidas pela velocidade do caminhão em relação ao campo de visão do espectador.

O lugar do trabalho é o mesmo do passante que vai para outros lugares, realizar outras trocas, que, como usuário, está ocupado com suas realizações. A não contemplação terá a intenção não de negar o espaço circundante, mas de ter o máximo de possibilidades de vivência espacial, o máximo de realizações. Percebo que essa situação mostra não o desprezo pelo contemplador, mas a limitação física do corpo diante da totalidade, e, como a contemplação é instituída na conformidade dessa limitação, ela entra em "evidência" quando o objeto não está acessível.

Houve interesse em ir para a escala da paisagem, porque ela suporta tanto o corpo

do contemplador como o do passante, que nem sempre é espectador de arte, mas que está no contexto do vivido. Uma ação do indivíduo no espaço da paisagem – e não necessariamente no espaço de exposição de arte –, portanto num espaço "enquadrado" para contemplação artística.

Da superfície

O olho vê a superfície, vê uma frontalidade, e o deslocamento estabelece a possibilidade de estender essa superfície. O artista "estilhaça" o objeto para romper sua profundidade, com a finalidade de vislumbrar sua superfície. Tanto os pintores renascentistas, que partiam da superfície do retângulo da tela e a partir dessa dispunham sua espacialidade virtual, quanto os cubistas, que fizeram o contrário, "quebraram" o objeto com a finalidade de eliminar a profundidade e expô-la na superfície do retângulo. Clement Greenberg, na década de 1960, discorreu sobre isso em *Arte e Cultura*, onde diz que há uma tentativa de superar as distinções entre primeiro plano e fundo, entre dentro e fora, entre o de cima e o de baixo. Uma ênfase correlata é posta na economia de substância física, que se manifesta na tendência pictórica de se reduzir tudo a duas dimensões.²

O gosto do homem pela superfície, pela frontalidade é um gosto concordante com sua limitação física. O espectador nesse caso se vê como realizador, porque, no final das contas, percebe que, para fruir num espaço urbano, é preciso observar a ação em contraponto a sua estaticidade (que chamo aqui no texto de limitação física. Num esquema geral, eu diria que o objeto tem uma narrativa de acontecimento que começa na superfície e vai em direção ao interior, mas como a limitação física do objeto é real, ele volta para a superfície como condição de fato. Então deduz-se que o que realmente se vê é a superfície.

A "objetivação" do trabalho é discutir a possibilidade de fruir a ausência do objeto, e com isso suspender uma "única" possibilidade de contemplação do corpo, mas ao final reafirmando o mesmo objeto

como positividade na totalidade. Pretendi usar a estrutura do trabalhador, e a disposição da paisagem, o primeiro como ação, com a variação no espaço, e a segunda como limitação física, como fixação de visualidade. Então, se tenho algum "ponto de partida", esse é a própria limitação física das coisas, em que meus sentidos podem agir e, assim, propor uma situação de fruição. Algo mais além disso é conceituação das possibilidades irrealizadas.

Subjetividade

A subjetividade é entendida aqui como uma ação que faz o indivíduo interessado em se expressar diante da totalidade. Algum desejo de variar em torno de si mesmo e na relação com o outro. O sujeito sente a solidão de ser desimportante, sente a impotência diante da totalidade, sente que é presença afirmada na repetição da porção humana.

Escreveu Merleau-Ponty:

*É preciso pois, que pela percepção do outro, eu me ache colocado em relação com o outro eu, que esteja em princípio com as mesmas verdades. E no fundo de minha subjetividade, vejo aparecer uma outra subjetividade investida de direitos iguais, por que no meu campo perceptivo se esboça a conduta do outro.*³

Corpo – Irredutibilidade

Hélio Oiticica numa carta ao amigo de Nova York, disse que, de alguma forma, mais cedo ou mais tarde, o artista trabalhará com a questão do corpo. Nesse sentido o corpo é um dado irredutível, e o artista, à procura de uma transparência conceitual, se vê diante dessa irredutibilidade e propõe um "discurso" visual.

Então, o corpo é usado para discutir a presença, que poderia ser de um objeto, mas, sendo um corpo, faz do espectador um participante. Talvez o desejo do artista de trabalhar com o corpo seja uma tentativa de alteridade, uma constatação de que o ser humano é apenas um e suas repetições. Posso entender a repetição como uma

alteração no real; isso seria uma proposição estética de sentir a presença do objeto e repeti-lo até alterar o real estado desse objeto.

Como primeira entrada no mundo, o corpo se vê como parte da totalidade e percebe o gesto como condição de possibilitar fisicamente uma variação estética. Ele questiona sua existência e se vê como objetivação para o outro, uma vez que realiza trocas e se situa no lugar, tal qual o faz o objeto. O corpo, portanto, concorre com o objeto no mesmo sistema de realidade e, em sendo assim, percebe sua limitação física, sua precariedade. Nesse momento expressa-se com a finalidade de sintetizar a totalidade, que não é imediatamente cognoscível

Nesse sentido, a síntese está para o corpo (modelo simples) assim como a abstração está para o objeto (também um modelo simples), e, enquanto aquele ganha complexidade com o gesto, este é sentido como abstração na medida em que é suportado num lugar (possibilidade do infinito). O lugar favorece a abstração do objeto, porque este varia em ser ou não presente, em mostrar as faces escondidas ou aparentes.

Estou relacionando o objeto ao corpo, porque ambos tratam da superfície e ambos têm a condição de ser contornados, e estou relacionando lugar com ação, porque ambos não têm condições de contorno ou, se têm, o fazem de maneira temporal e não espacial. Então a ação movimenta o corpo/objeto e com isso altera o real para corresponder à demanda do olho do observador. E o lugar também se altera no sentido em que deixa acontecerem variações em seu suporte.

A arte pode ser um "campo neutro" com condições físicas de suportar um exercício que possibilita considerar isoladamente uma circunstância que quer dar conta da totalidade. O corpo é distinto do objeto não como presença estética – nesse sentido eles se igualam –, mas pela capacidade de contemplação que quer ter; então ele se põe em algum ponto distante do objeto a ser contemplado, quer sentir, quer interagir



com o lugar. Mas o lugar é onde estão as coisas, então ele se afasta para ver os objetos e, nesse momento, realiza a contemplação, pois estabelece um distanciamento, que vem a ser sua postura de

espectador no mundo. Assim, o lugar é onde as arestas do objeto mudam de posição e com maior variabilidade para fruição estética.

Aqui foi feita uma investida no sentido de perceber a ação do humano no mundo, um acontecimento de ser e estar aqui e agora num gesto instantâneo de apreensão de realidade. Quis mostrar que o trabalho de arte é um jogo, no qual o espaço e o tempo pretendem ser acontecimento instantâneo como substituto de qualquer tempo e ter uma situação visual como substituto da totalidade. Então, como constituinte, o objeto e o homem agindo no mundo e, como equivalentes, a ação para o olho e o lugar para o objeto. Evidenciar o gesto humano como uma síntese de realização, sua ação variando no lugar em que as coisas podem e efetivamente acontecem.

O trabalho girou em torno do fato, do acontecimento, como se o tempo não existisse para o entendimento do humano, ainda que tenha sido condutor do trabalho, na medida em que atualiza a ação numa seqüência de fruição instantânea. Houve uma adesão a possibilidade realizada vista como irreduzível e imprescindível; assim, o que pode variar variou em torno de uma fruição de tempo, pois os dados dispostos eram do cotidiano, portanto favoráveis para o usuário.

Edwiges da Silva Henriques é Mestre em Linguagens Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA/UFRJ.

Notas

- ¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Tradução Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Edições Papirus. 1989.
- ² GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Ática. 1996.
- ³ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Op. cit.*

Bibliografia

- ARGAN, G. Carlo. *Arte moderna*. Tradução Denise Bottamann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia da Letras. 1992.
- BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. Tradução Cecília Prada e Vera de Campos Toledo. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva S.S. 1975.
- BRAS, Gérard. *Hegel e a arte*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. (Apresentação e notas.) Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte & Jorge Zahar, 1997. Editora Ática
- FRIED, Michael. *Art and Objecthood in Minimal Art, a critical Anthology*. Gregory Battcock. 1968.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. Tradução Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Ática. 1996.
- HALL, Foster. *Recodificação, Arte, Espetáculo, Política Cultural*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1993.
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Tradução Elizabeth Carbone Baez. *Gávea* número 1. Rio de Janeiro: PUC. 1984.
- _____. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes. 1998.
- LEVY, Pierre. *O que é o Virtual?* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. 1996.
- LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução Constança Marcondes Cesar, Lucy R. Moreira Cesar. São Paulo: Papirus. 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Tradução Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Edições Papirus. 1989.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Estética de Lévi-Strauss*. Tradução Juvenal Hahne Jr. Editora Universidade de Brasília, Biblioteca Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro. 1975