



PERSPECTIVAS DO HOMEM

(AS CULTURAS, AS SOCIEDADES)

1. A CONSTRUÇÃO DO MUNDO
dir. Marc Augé
2. OS DOMÍNIOS DO PARENTESCO
dir. Marc Augé
3. ANTROPOLOGIA SOCIAL
de E. E. Evans-Pritchard
4. A ANTROPOLOGIA ECONÓMICA
dir. François Pouillon
5. O MITO DO ETERNO RETORNO
de Mircea Eliade
6. INTRODUÇÃO AOS ESTUDOS ETNO-ANTROPOLÓGICOS
de Bernardo Bernardi
7. TRISTES TRÓPICOS
de Claude Lévi-Strauss
8. MITO E SIGNIFICADO
de Claude Lévi-Strauss
9. A IDEIA DE RAÇA
de Michael Banton
10. O HOMEM E O SAGRADO
de Roger Caillois
11. GUERRA, RELIGIÃO, PODER
de Pierre Clastres, Alfred Adler e outros
12. O MITO E O HOMEM
de Roger Caillois
13. ANTROPOLOGIA
CIÊNCIA DAS SOCIEDADES PRIMITIVAS?
de J. Copans, S. Tornay, M. Godelier e C. Backès-Clément
14. HORIZONTES DA ANTROPOLOGIA
de Maurice Godelier
15. CRÍTICAS E POLÍTICAS DA ANTROPOLOGIA
de Jean Copans
16. O GESTO E A PALAVRA — 1. TÉCNICA E LINGUAGEM
de André Leroi-Gourhan
17. AS RELIGIÕES DA PRÉ-HISTÓRIA
de André Leroi-Gourhan
18. O GESTO E A PALAVRA — 2. MEMÓRIAS E RITMOS
de André Leroi-Gourhan

A publicar

CAMPONESES E SOCIEDADES RURAIS
ed. organizada por Teodor Shanin
SOBRE O PROCESSO DE CIVILIZAÇÃO
de Norbert Elias

18

O GESTO E A PALAVRA

2-MEMÓRIA E RITMOS

Biblioteca MA — PUCSP



100041771



OS FUNDAMENTOS CORPORAIS
DOS VALORES E DOS RITMOS

as fontes
da estetica
humana

Se admitirmos que a estética se baseia na consciência — característica do homem por ser ele o único a poder formular um juízo de valor —, das formas e do movimento (ou dos valores e dos ritmos), é-se levado, pelo mesmo motivo, a procurar a que fontes vai ele beber a sua percepção do movimento e das formas. Mamífero como tantos outros se é certo que possui um aparelho cerebral de complexidade única, a verdade é que não lhe conhecemos órgãos de percepção que não partilhe com os restantes Mamíferos. O seu equipamento sensorial, posto ao serviço de um maravilhoso aparelho de transformação das sensações em símbolos, funciona à semelhança do dos animais; se é certo que estes últimos têm uma vida mental separada da aparelhagem simbolizante, não é menos verdade que o homem vive a vida sensitiva em toda a sua dimensão, sujeitando-se ao movimento da digestão, comendo a horas fixas, acompanhando a multidão, e tal como um carneiro, o ritmo do passo colectivo, baseando os seus gostos alimentares em órgãos similares aos dos peixes, retesando e relaxando os seus músculos sem que tal implique, a cada movimento, a mobilização da consciência, em resumo toda a sua máquina animal funciona a diversos níveis que, com exclusão do da integração intelectual, são idênticos aos existentes nos outros seres vivos. *A priori*, é possível considerar que a simbolização inteligente é susceptível de se inverter, descendo do cimo até às profundezas da base, e que tudo no homem é assimilável às diligências do pensamento esteticamente construtivo. Pelo contrário, podemos também levan-

Pensamento
estético e
comportamento
naturais

tar a questão de saber se o pensamento estético não se detém precisamente onde começam os comportamentos «naturais». Destas duas hipóteses, a primeira parece-me a mais próxima da via que até agora trilhamos, ainda que, para a sustentar, seja necessário admitir que, se o pensamento pode efectivamente assegurar uma certa consciência do vivido, a verdade é que existem, ao âmbito do equipamento sensorial, determinadas partes cuja actividade permanece a um nível infra-simbólico; é o caso, por exemplo, do gosto em sentido estrito, a qual só é reconstituído por si próprio, já que não existe qualquer meio de dar a imagem do salgado.

O equipamento sensorial

Nos animais, os comportamentos mais simples podem reduzir-se, do ponto de vista sensorial, a três aspectos: o do comportamento nutritivo, que assegura o funcionamento corporal através do tratamento das matérias assimiláveis pelo organismo, o da afectividade física, que assegura a sobrevivência genética das espécies, e o da integração espacial, que torna possíveis os dois primeiros. Estes diferentes aspectos, que se diversificam de acordo com o grau de evolução das espécies, correspondem a três níveis de referência dos indivíduos entre si e com o seu meio, níveis cujas implicações estéticas no caso do homem, permanecem sensíveis. Estes três planos da estética fisiológica movimentam, no quadro de relações bastantes variáveis, os diferentes instrumentos do dispositivo sensorial: sensibilidade visceral, sensibilidade muscular, gosto, olfacto, tacto, audição, equilíbrio e visão.

Cada um deles se integra num todo dinâmico que conserva, desde o animal até ao homem, os mesmos mecanismos fundamentais. O comportamento nutritivo tem por motor os ritmos viscerais e por agentes de percepção a olfacto-degustação e o tacto; o comportamento afectivo equilibra-se entre a percepção do jogo muscular e o tacto, a olfacto ou a visão; o comportamento de situação espacio-temporal é servido pelos órgãos do equilíbrio, pela percepção do corpo no espaço, baseando-se, no caso do homem, na referência do seu sentido dominante, a visão, enquanto que noutras espécies tal papel é desempenhado pelo olfacto, pelo tacto ou pelo ouvido. Não se pode conceber nenhum dos três níveis de relação com o meio externo sem a associação de uma certa ritmicidade corporal e de um dispositivo de

O nível infra-simbólico

Alimentação,
afectividade e integra-
ção espacial

Os instrumentos de integração
no dispositivo sensorial
c. afectivo
espacio-temporal

atividade de
significar p...
A percepção com fonte a integração motriz

referência; o gosto é uma abstracção sem a actividade nutritiva, as diligências afectivas de simpatia ou de agressividade existem apenas na relação entre a percepção e a mobilidade que aquela determina e só existe integração espacial na medida em que o corpo físico puder apreender o espaço. Por outras palavras, a associação do movimento com a forma é a condição primeira de todo o comportamento activo.

O sujeito actuante, animal ou homem, é inserido numa rede de movimentos, oriundos do exterior ou da sua própria máquina, cuja forma é interpretada pelos sentidos. De uma forma geral, a sua percepção interpõe-se entre determinados ritmos externos e a resposta que fornece de forma motriz. O anelídeo marinho, que sobe e desce no seu tubo ao ritmo das marés, vai buscar a sua integração motriz às percepções do seu sentido gustativo, do seu tacto sensível à temperatura e às vibrações. Comportamento nutritivo e integração espacio-temporal equivalem, pura e simplesmente, à sua integração no meio ao qual pertence. Num grau muito superior, o Mamífero, no interior do seu território pontuado de cheiros e de sons, ao sabor do movimento dos dias e das noites, das variações de temperatura e das imagens visuais, só existe no plano da coordenação dos ritmos e das formas, das solicitações de que é alvo, das suas interpretações e das respostas que lhes fornece.

A nível humano, a situação continua a ser evidentemente a mesma, com a única diferença de que pode reflectir-se numa rede de símbolos e, consequentemente, pode ser confrontada consigo mesma. No decurso da evolução humana ritmos e valores reflectidos tenderão a criar um tempo e um espaço especificamente humanos, aprisionando o comportamento na teia das medidas e das variantes, concretizando-se numa estética no sentido mais restrito do termo. No entanto, a base biológica manterá todos os seus recursos e não disporá de quaisquer outros para pôr à disposição da superestrutura artística. Na sua expressão reflectida, a estética permanecerá tal qual o mundo de onde emergiu, na base do primado da visão e da audição, que, por força da evolução zoológica se tornaram os nossos sentidos, de referência espacial. Basta tentar imaginar aquilo que a estética poderia ter sido caso o tacto, a subtil percepção das vibrações, ou o olfacto tivessem sido os nossos sentidos directores, para se poder conceber a possibilidade de existência de «sintaxias» ou de «olfaxias», quadros de cheiros ou sinfonias de contactos, para se poderem antever arquitecturas de vibrações equilibradas, poemas salgados

A percepção com fonte a integração motriz

A referência
ordem
simboliza
no homem
e estético
audição

ou ácidos, enfim, todas as formas estéticas que, apesar de não nos serem inacessíveis, ocuparam nas nossas artes um lugar mais do que modesto. Contudo, seria lamentável não lhes reservarmos um lugar nas fundações da vida estética.

A sensibilidade visceral

O obscuro funcionamento normal da máquina fisiológica parece dever ser esquecido, atendendo a que as percepções que com ela se relacionam são também obscuras e mal localizadas, para além de ser impossível a sua intervenção directa na formulação estética. No entanto, Freud e o conjunto dos psicanalistas, realçaram amplamente a importância da «libido» e das frustrações pelo que nos é lícito conferir ao condicionamento psico-fisiológico possibilidades de emergência inclusive no plano das formas mais elevadas da vida estética, podendo mesmo dizer-se, sobretudo nas formas mais elevadas, porque a criação figurativa é o principal elemento da libertação individual, enquanto que o comportamento técnico ou social é vivido de acordo com normas colectivas que implicam uma execução conforme.

A manifestação mais importante da sensibilidade visceral relaciona-se com os ritmos. A alternância dos tempos de sono e de vigília, de digestão e de apetite, enfim, todas as cadências fisiológicas constituem uma trama na qual se inscreve toda a actividade. Estes ritmos estão geralmente ligados a uma trama mais lata, representada pela alternância dos dias e das noites, pelas mutações meteorológicas e sazonais. Daí resulta um verdadeiro condicionamento, que opera enquanto base estável a nível das operações quotidianas, mas que apenas intervém no comportamento estético na medida em que este tem por instrumento o corpo humano. Os estados de conforto visceral só actuam no estabelecimento das condições normais da actividade; os estados de sofrimento ou de insuficiência fisiológica podem acarretar notáveis modificações do campo estético individual, mas unicamente através das suas consequências sobre a actividade normal em sentido lato.

Em contrapartida, se se tiver em conta o facto de que, em todas as culturas, uma parte importante das manifestações motrizes ou verbais excepcionais se verificam na sequência da procura de um estado segundo, de uma expropriação mental, temos então de admitir que as rupturas do equilíbrio rítmico desempenham um papel importante. Nos rituais excepcionais, nas revelações extáticas, nas práticas de

possessão, no decurso dos quais os sujeitos se entregam a danças ou a manifestações sonoras carregadas de um elevado potencial sobrenatural, uma das soluções universalmente adoptadas consiste em colocar o actor fora do seu ciclo rítmico quotidiano, quebrando, através do jejum e da falta de sono, a rotina do aparelho fisiológico. Se o resultado final é a excitação psíquica, a verdade é que o ponto inicial é de carácter visceral; a mutação de registo é irrealizável se não partir das profundezas do organismo.

Privação e controlo

Se as rupturas dos ritmos naturais, as vigílias, a inversão entre o dia e noite, o jejum, a abstinência sexual, evocam mais o domínio religioso do que o da estética, isso apenas sucede porque a separação entre um e outro é já quase um facto consumado no âmbito da cultura moderna, mas tal facto é uma consequência recente da evolução do organismo social, resultado de um processo de racionalização de que somos os promotores. À escala social, a saída do círculo normal equivale a uma baixa de rendimento técnico. Evitar a ruptura dos ritmos vitais, isolando os fenómenos religioso e estético, representa colocar o individuo numa situação favorável relativamente ao bom funcionamento do dispositivo socio-técnico. Explícita ou implicitamente, este facto foi compreendido desde o confucionismo, tendo sido posto em prática de forma decisiva nas sociedades modernas. Presupõe a especialização de um número diminuto de virtuosos nas práticas de vida a contra-ritmo e, relativamente à massa humana, a existência de manifestações filtradas, desempenhando o papel de válvulas de escape doseadas no tempo e no espaço, consumíveis sem perturbações de maior. Esse facto, manifesta-se nas medidas tomadas por alguns países muçulmanos tendentes à supressão do jejum do Ramadão, considerado como entrave à produtividade e, surge na flexibilidade admitida, desde há já alguns anos pela Igreja católica. Mas convém repetir que se trata de um facto recente, nada nos obrigando a projectar os seus resultados sobre os trinta mil anos em que o homem viveu a sua vida em bloco e em que o domínio sobre o fisiológico foi a infra-estrutura essencial de todos os grandes impulsos inovadores.

Num outro plano, podemos pensar que a dança do iniciado lhe foi ensinada de uma forma insensível e que foi um poeta farto e lúcido quem criou os versos cantados pela multidão de peregrinos em delírio. Mesmo que na genera-

Frustrações
e libido

Os ritmos

actuais
rupturas
do equilíbrio

quebra
rotina

4a
broch
ca

lidade dos casos tal não fosse inexacto, e se tornasse necessário distinguir a criação da execução, isso em nada diminuiria a dimensão do facto, já que o comportamento estético não está confinado à criação da obra da arte, tal como a forja não está limitada à invenção da metalurgia. A improvisação a nível das práticas do período anterior à escrita é, de tal modo dominante que nela dificilmente podemos confundir num mesmo plano produção e consumo estético.

E aquilo que é ainda mais importante é a procura metódica da ruptura, a criação de um estado segundo tendendo para a permanência. Todas as grandes escolas místicas da Índia, da China, do Islão ou do Ocidente, tenderam para o domínio sobre o fisiológico, para a fuga ao ritmo através da contemplação e do controlo do aparelho visceral. O ioga é a mais popular destas técnicas de extracção, pois nele a busca do controlo rítmico respeita a todos os órgãos, o coração incluído, e o asceta perfeito integra-se num universo estético de êxtase, com todos os órgãos apaziguados, com todos os ritmos do tempo e do espaço exterior abolidos; antítese que, tal como veremos mais adiante, não se afasta daquela que conduz a arte figurativa até à ausência de figuração. O Taoísmo, por seu lado, também teve as suas técnicas de subtracção ao ciclo geral, alternando princípios macho e fêmea, prescrições alimentares rigorosas, uma disciplina respiratória, técnicas fundamentadas numa concepção do universo em que tudo responde a ritmos de valores complementares, armação movediça do cosmos na qual o sábio se insinua sem tocar em nada, à margem do tempo e do espaço. Voltaremos a deparar com o problema da inserção do homem, entre o céu e a terra, ao tratarmos dos símbolos da sociedade, mas não deixa de ser interessante notar que, para o sábio, a desinserção cósmica começa ao nível do tubo digestivo, no âmbito de um processo de purificação inicial que o leva progressivamente a manter a sua existência absorvendo apenas ar. Ver os espíritos que comandam cada órgão, disciplinar o seu fígado, poupar a saliva e as secreções vitais, regular a sua respiração, apaziguar todo o aparelho fisiológico até ao ponto de acabar por adquirir um corpo de jade, tal é o sonho, perseguido durante séculos e em que radica grande parte da filosofia chinesa. Para nós, por falta do necessário recuo, é difícil aperceber-nos daquilo que as artes ocidentais devem a uma certa concepção da vida que se fundamenta no pacto entre o homem e o seu corpo. Em contrapartida, porque já possuímos uma certa distanciação relativamente à China clássica, e, porque esta última levou longe a expressão desse pacto, tanto a nível do seu modo

de existência como nas suas obras, constitui um exemplo revelador da continuidade existente entre a base e o topo.

A conjugação do Taoísmo e do Budismo veio amplificar a procura da fuga ao ritmo circular da existência terrestre. Na China, e mais tarde no Japão, criou-se um modo completo de existência ideal em que o sábio tranquilo e senhor do seu corpo, vive a vida numa harmonia total com o vento, as águas, as árvores e a lua, num equilíbrio que parte do estômago para acabar na pintura.

A sensibilidade muscular

Se a armação esquelética não é perceptível no estado normal, já o invólucro muscular é o centro de impressões importantes, podendo considerar-se o dispositivo osteo-muscular, já não como um utensílio, mas como um instrumento de inserção na existência. Convém deixar de parte, enquanto operação intelectual, a integração dos movimentos que se opera no córtex cerebral motor; em contrapartida, podemos notar a relação paleontológica existente entre o ouvido interno e o aparelho osteo-muscular no respeitante ao equilíbrio do indivíduo relativamente ao meio, nas percepções espaciais imediatas, e na organização dos movimentos.

O peso do corpo é sentido pelos músculos, combinando-se com o equilíbrio espacial para manter o homem preso ao seu universo concreto e constituir, por antítese, um universo imaginário em que o peso e o equilíbrio são abolidos. A acrobacia, os exercícios de equilíbrio, a dança, materializam em larga medida o esforço de fuga às cadeias operatórias normais, a procura de uma criação que rompa o ciclo quotidiano das posições no espaço. A libertação produz-se espontaneamente nos sonhos de voo, no momento em que o repouso do ouvido interno e dos músculos, durante o sono, cria o inverso do cenário quotidiano. Em estado de vigília, e ainda que de forma diferente, o espectáculo do acrobata constitui igualmente uma libertação, uma espécie de desafio ao encadeamento operatório.

O funcionamento normal de qualquer aparelho intelectual está sujeito à infra-estrutura orgânica, não só nos bons ou maus momentos da máquina corporal, mas também, em cada momento da experiência vivida a nível dos ritmos que integram o sujeito no tempo e no espaço. Tanto para o animal como para o homem, o equilíbrio reside na acção coordenada dos órgãos e dos músculos, de acordo com o

desenrolar de cadeias rítmicas de diferentes amplitudes, imbrincadas umas nas outras segundo uma ordem regular. Uma perturbação grave na ritmicidade externa ou interna arrasta o comportamento neuropsíquico para vias divergentes relativamente à normalidade. No caso do Mamífero selvagem em estado de cativo, o desvio das cadeias operatórias corporais conduz a uma ritmicidade artificial, traduzida em oscilações periódicas que reconstituem para o sujeito cativo um verdadeiro quadro em que ele se integra espacial e temporalmente. No caso do homem, os mesmos fenómenos de ritmicidade exteriorizada manifestam-se em circunstâncias em que a criação de um quadro factício concorre para a libertação do ciclo operatório normal, ou quando esse mesmo quadro se lhe substitui a fim de integrar a máquina corporal num processo de assimilação intelectual. Os exemplos são numerosos: oscilação rítmica dos alunos chineses enquanto recitam listas de caracteres ou dos nossos, enquanto recitam a tabuada, balanceio do corpo durante o desfile do rosário no Oriente mediterrânico. Muitas vezes, o movimento limitado a uma parte do corpo permite manter o desenrolar do devaneio, como no caso do «tamborilar», do amassar de qualquer objecto plástico ou do rolar um objecto esférico entre os dedos. É evidente que estas manifestações rítmicas raramente se limitam apenas ao jogo muscular, participando antes num conjunto em que a audição desempenha, na maior parte dos casos, um papel importante, como quando o monge budista salmodia os seus cânticos martelando ritmicamente um dado timbre.

A partir deste ponto, a qualidade das superestruturas tende a dissimular o papel desempenhado pela infra-estrutura osteo-muscular. A integração nas cadeias extraordinárias pelo bater rítmico dos pés, pelo rodopiar, pelas práticas coreográficas, pelas prosternações ou genuflexões periódicas, pela deambulação, é algo que existe no domínio das manifestações religiosas ou profanas em todo o mundo e em todas as épocas. Apoiados pela música, tais actos adquirem, relativamente às manifestações citadas no parágrafo anterior, um carácter de verdadeira subtracção ao meio quotidianamente vivido. As manifestações a que conduzem possuem sempre um valor desmaterializante; do desfile de tropas em passo cadenciado até aos transes de possessão, a alienação muscular é total.

O domínio da sociedade sobre o indivíduo através do condicionamento rítmico traduz-se por atitudes colectivas muito características. «Acertar o passo» não é apenas uma imagem de cariz militar, pois a uniformização rítmica, a

incorporação dos indivíduos numa multidão condicionada, é tão perceptível num corredor de metropolitano como num cortejo funerário, nos exercícios dos dervixes ou na saída brusca de uma turma no momento do recreio. A ciência do condicionamento muscular, é empiricamente praticada desde o aparecimento das primeiras cidades, em função de necessidades de uniformidade política, nela se baseando os movimentos de massas, o comportamento das multidões que avançam «como um só homem».

No domínio do funcionalismo arquitectónico, deparamos com o mesmo fenómeno que tende a ordenar, e portanto, a organizar ritmicamente, os movimentos no meio onde se trabalha ou vive. Podemos igualmente considerar como uma procura de condicionamento muscular a introdução de música nas oficinas; trabalhar ao som da música corresponde a uma verdadeira mutação do comportamento operatório, à aplicação das técnicas de desenraizamento nos processos normalmente consagrados a uma mais eficaz inserção no meio. Por outro lado, deve distinguir-se o exercício de cadeias operatórias complexas e lúcidas, executadas sobre um fundo sonoro sem ligação rítmica com o trabalho, e o processo de integração total resultante da execução de cadeias estereotipadas com base numa música ritmicamente integrada no trabalho. Esta segunda forma encontra-se nas mais diversas sociedades no domínio das tarefas colectivas como a lavoura, a monda dos campos, a debulha dos grãos, o reboque por meio de cabos. Tal como no caso do fabrico industrial, trata-se de desintegrar um certo número de indivíduos a fim de os reintegrar num utensílio colectivo. Nas sociedades industriais, o aspecto desumano que se atribui ao «excesso» rítmico industrial advém, do facto dos indivíduos trabalharem para entidades longínquas e de se dispersarem, de se separarem findo o seu tempo de trabalho, enquanto que nas sociedades tradicionais a operação técnica, executada para beneficiários próximos, não passa de uma simples fase de um processo colectivo em que as alianças se traduzem por outras manifestações da coesão do grupo.

O belo, o bom, o melhor, vão adquirir, nos capítulos seguintes, um valor cada vez mais intelectual, ao ponto de nos levar a esquecer que, até mesmo quando lemos um poema, imersos num silêncio total, qualquer imagem evocada pelas palavras apenas é significativa na medida em que se refira a todas as experiências vividas em situações concretas suficientemente comparáveis à imagem poética a fim de a tornar intelectualmente apreensível. Ora, toda a expe-

riência concreta vai buscar as suas primeiras referências ao suporte corporal, «em posição» (tal como o exprimem as diferentes acepções deste termo), ou seja, em relação ao tempo e ao espaço corporalmente apreendidos. É indispensável ter esta noção bem presente quando se trata de julgar manifestações estéticas ou espirituais de nível elevado. Visto pelos animais, ou por seres fundamentalmente distintos de nós, o homem surgiria como que obcecado pelo tempo e pelo espaço, elementos que dominam as suas preocupações em todas as formas do seu pensamento, desde o aparecimento da civilização. A conquista material do espaço geográfico, seguida da do espaço cósmico, o esboroamento do tempo pela velocidade e os esforços desenvolvidos pela investigação médica, tecem a sua vida prática; as especulações sobre a astronomia e a luz, sobre a metrologia e a física do átomo, embalam os seus sonhos filosóficos e científicos; a conquista da eternidade e das esferas celestes, alimenta o seu sonho espiritual. A sua actividade principal desde há vários milénios, consiste em organizar o tempo e o espaço a nível do ritmo, do calendário, da arquitectura. As suas criações microcósmicas sustentam todo o aparelho religioso em que se decide a sorte do universo. Até mesmo negativamente, o tempo e o espaço pesam sobre todos os seus gestos e, se se retira para o deserto para se imobilizar na contemplação, fá-lo precisamente para se subtrair ao «século», ou seja, ao tempo e simultaneamente ao espaço em que se inscrevem os ritmos do fluir da vida. O destino dos grandes virtuosos da evasão espacio-temporal povoa a admiração do taoísta, do budista ou do cristão. Se a percepção do carácter fugidivo do tempo e do movimento invadiu o pensamento do homem, isso deve-se, muito simplesmente, ao facto de que a vida sobre a terra se situa na intersecção do tempo e do espaço: constatar que o homem passou a ter aguda consciência disso não é novidade nenhuma. Contudo, podemos ver nesse facto uma descoberta, pois a imagem do tempo e do espaço é ainda nova quando a humanidade vê nascer a possibilidade de os reviver limitando-se a dizer: «ele estava no rio, ele está em nossa casa, ele estará amanhã na floresta». Para o resto do mundo vivo, tempo e espaço não possuem qualquer outra referência inicial para além da visceral, labirintica e muscular. A fome, o equilíbrio e o movimento servem de suporte aos sentidos de referência superior, o tacto, o olfacto, o ouvido ou a visão. Para o homem nada mudou, havendo apenas a acrescentar o enorme aparelho simbólico que se construiu sobre ele e que constitui o pano de fundo da perspectiva cartesiana.

A degustação

A degustação, tal como sucede, aliás, no conjunto do mundo animal, é o sentido inferior do homem. A função das pupilas distribuídas à entrada do tubo digestivo é essencialmente defensivo, nociceptivo: constituem um sinal de alarme na eventualidade de introdução de ácidos ou de sais susceptíveis de terem efeitos tóxicos. A sua intervenção é geral tanto entre os invertebrados como entre os vertebrados, e a sua situação é uniformemente idêntica: cobrem as paredes do orifício bucal. O registo das percepções é bastante limitado e a maior parte dos animais, tal como o homem, distinguem com maior ou menor clareza o ácido, o salgado, o amargo e o açucarado. Pode-se acrescentar o picante, que é mais uma agressão directa contra as mucosas do que propriamente uma prova gustativa.

No mundo animal, o sabor não desempenha qualquer função de referência espacial, salvo no caso dos peixes (associada ao olfacto). No caso de alguns insectos, em que a busca de alimentos açucarados desempenha um importante papel, a presença de células gustativas nos tarsos das patas anteriores garante-lhes uma autêntica referência espacial, podendo supor-se que o mesmo acontece entre os Mamíferos comedores de formigas e de termites, cuja língua extremamente alongada e filiforme desempenha o papel de um palpo. Neste último caso, o tacto é certamente dominante.

A gastronomia

A estética gastronómica baseia-se num facto biológico extremamente geral, o reconhecimento alimentar. O animal, seja qual for o nível a que nos reportarmos, dispõe de um leque de alimentos mais ou menos alargado, cujo reconhecimento se faz, não só através dos órgãos gustativos, mas também pela associação de imagens sensoriais que se completam entre si. Os sentidos, exceptuando o ouvido, intervêm segundo a ordem de importância que possuem enquanto referências espaciais: os pássaros, cuja referência dominante é de carácter visual, reconhecem pela visão e, secundariamente, pelo tacto e pela olfacto-degustação; a maioria dos Mamíferos, cuja referência dominante é de carácter olfactivo, reconhecem primeiro pelo olfacto e só depois pela visão e pelo tacto; os peixes, cujas referências espaciais são, em grande parte, de tipo olfacto-gustativas, possuem a forma mais simples de reconhecimento alimentar. Visão

e olfacto para o reconhecimento à distância, tacto bucal e olfacto-degustação para o reconhecimento imediato, asseguram toda a escala em que os Vertebrados fundamentam as suas cadeias condicionadas de aceitação alimentar, cadeias nas quais a memória desempenha um papel importante relativamente à orientação das preferências e das recusas. Em relação aos Mamíferos, estas preferências adquiridas ocupam um lugar relativamente importante, se não mesmo predominante entre os carnívoros e os omnívoros, em que o jovem depende durante muito tempo dos seus pais no tocante à educação alimentar. O indivíduo, uma vez adulto, é susceptível de enriquecer em certa medida a sua gama alimentar, mas, de um modo geral, os gostos adquiridos na infância orientam as preferências ulteriores.

A estética alimentar do homem tem os mesmos fundamentos. A visão e o olfacto combinam-se com o sabor e o tacto bucal; além disso, a formação das cadeias de preferências juvenis orienta, muitas vezes de forma particularmente estrita, os gostos do adulto. Tudo aquilo que é comestível tem lugar no tubo digestivo da espécie humana, mas nem tudo vem a ser consumido, longe disso, pelo que, a menos que a tal sejam compelidos pela fome, os diversos povos fixam inúmeras recusas e preferências muito marcadas pela personalidade étnica. Mais uma vez, o organismo social substitui-se à espécie zoológica para determinar a formação de cadeias maquinais em que se molda o gosto dos indivíduos. As cozinhas regionais desenham os contornos das subdivisões da massa humana, não em função da repartição dos animais ou das plantas comestíveis, mas em função de sistemas de preferências gastronómicas que tiram partido da base alimentar local ou importada. Tal como em relação aos gestos, à fala ou à música, desenvolvem-se sistemas de referência sensorial cuja análise estética é possível, já que sendo humanos, comportam a acção como retorno da reflexão.

Com efeito, as preferências adquiridas pela educação étnica revestem um carácter idêntico ao de qualquer outro sistema humano de tradições, sendo canalizadas num código cujos artigos gerais estão na base do gosto de toda a colectividade e cuja interpretação dá origem, de acordo com os indivíduos, a variantes e a gradações de carácter mais ou menos subtil.

O sistema de referência da nossa cozinha, apesar de relativamente complexo, reduz-se a um quadro geral em que totalidade prática dos indivíduos inscreve os seus gostos. Os efeitos especificamente gustativos fornecem um registo de

tonalidade bastante rígida: dentre os diversos pratos, há uns que são salgados, outros açucarados e alguns deles ácidos. O código pretende mesmo que os efeitos gustativos se sucedam numa ordem fixa: aperitivos discretamente acidificados, pratos centrais salgados, saladas ácidas, queijos salgados, sobremesas açucaradas. Na tradição clássica, o salgado e o ácido aliam-se, associando-se-lhes o picante da pimenta ou da mostarda, com exclusão dos queijos, e o salgado e o açucarado evitam-se. Existem, pois, associações gustativas consideradas como harmónicas, mas que não passam de uma estrita convenção étnica, pois há certas regiões e certos países que, contrariamente ao nosso, conhecem a aliança do salgado com o açucarado nos pratos principais, associam o açucarado e o ácido, introduzem o amargo nos seus condimentos. Nas sociedades africanas, a utilização de cinzas potássicas em vez do sal determina um registo gustativo particular.

É interessante verificar de que forma se ordena esteticamente um dispositivo sensorial que é o mais modesto de todos, visto que as papilas gustativas são, do ponto de vista biológico, simples órgãos de alarme, destinados a evitar a ingestão de substâncias perigosas ou a reconhecer algumas substâncias alimentares simples como o sal ou o açúcar. Entre os primitivos, e devido ao consumo de frutas, a apreciação do valor positivo do ácido ou do açucarado é geral, a do salgado já é mais rara, pois nem os Australianos, nem os Esquimós, nem os Bosquimanes conhecem o seu uso directo, a não ser no caso dos Esquimós através da água do mar e do consumo de algas. O carácter modesto e pouco variado das percepções especificamente gustativas explica o papel que desempenham nas culturas de estética gastronómica organizada; assim, e à semelhança da música, são aí chamadas a desempenhar o papel de nota fundamental, dando o tom e assegurando uma espécie de baixo contínuo sobre o qual se organizam todos os outros valores.

Estes valores repartem-se entre o tacto bucal e o olfacto. O tacto gastronómico exerce-se em relação às temperaturas e às consistências. Nas cozinhas altamente evoluídas, o jogo das temperaturas actua paralelamente ao dos sabores de base, pelo que a refeição composta exhibe toda a gama de possibilidades, desde as sopas escaldantes aos sorvetes gelados, passando pelos aperitivos frios e pelos pratos de resistência quentes. O mesmo acontece relativamente às consistências, em que o mole e o duro, o viscoso e o estaladiço, o fundente, o arenoso, o untuoso, o líquido, surgem em contraponto com os sabores fundamentais e as temperaturas.

A sensibilidade gustativa e o tacto bucal constituem assim a parte profunda da estética culinária, na qual se fundamentam as variações da gastronomia olfactiva. Representam também a base primitiva, conhecida pelas práticas alimentares menos elaboradas, através de associações simples ligadas a percepções olfactivas de origem não condimentar.

A cozinha olfactiva e visual

A superestrutura da sensação gastronómica é essencialmente olfactiva. O aparelho de situação espacial constituído pelos órgãos do olfacto é infinitamente mais subtil nas suas identificações do que os órgãos de relação bucal. Ele intervém no âmbito de um sistema de referência tão rico quanto o da visão ou o da audição, e, se se confinar ao plano da estética fisiológica, tal facto sucede por existirem razões que o mantêm biologicamente estranho à linguagem.

Com efeito, no mundo animal, a identificação olfactiva pode ter um valor superior ao da visão ou da audição, tal como acontece com inúmeros Mamíferos. Quando intervém como sentido de referência principal, como sucede, por exemplo, com o cão, constitui a base daquilo a que poderíamos chamar o capital intelectual. É-nos impossível conseguir ter uma ideia clara daquilo que possa ser uma imagem olfactiva do mundo, dado que o equipamento olfactivo dos Primatas e dos Antropídeos desempenha, a nível das suas imagens espaciais, uma mera função de complemento. No caso do homem, dentre os sentidos de relação, o olfacto ocupa uma situação particular. Com efeito, a visão e a audição, comprometidas com a linguagem à semelhança da mão, são os únicos elementos do sistema de emissão e de recepção que torna possível a troca de símbolos figurativos. O olfacto, sendo meramente receptor, não dispõe de qualquer órgão complementar de emissão de símbolos de cheiros. Permanece pois estranho ao dispositivo mais caracteristicamente humano; a reflexão poderá vir a codificar as suas percepções, não obstante, estas manter-se-ão intransmissíveis. É este facto que situa a gastronomia, bem como toda a estética olfactiva, à margem das belas-artes.

Contudo, a partir da percepção identificadora, presente em todas as operações alimentares, elaboraram-se diversos sistemas culturais de referência, que pertencem ao nível mais profundo da personalidade étnica. Estas ligações entre cozinha e personalidade étnica são quase que exclusivamente

olfactivas. São inúmeras as cozinhas em que o arroz é o elemento base, mas é impossível confundirem-se pratos de arroz malgache, chinês, indiano, húngaro ou espanhol, devido ao facto de o tratamento culinário originar a criação de um conjunto olfacto-gustativo específico a cada cultura.

A condimentação constitui um domínio bastante peculiar da arte, visto que, ao contrário de todos os outros domínios, mantém-se à margem das referências espacio-temporais. Uma dada forma de utensílio, tal como acontece com uma estatueta, tem por corolário o movimento; o mesmo sucedendo relativamente a uma dada fórmula de boa educação, a um edifício, a um poema ou a um hino. A aliança do tomilho com o sal e a noz-moscada é intraduzível em movimentos ou até mesmo em simples palavras. A arte culinária escapa à característica específica de todas as outras artes, a possibilidade figurativa, pois não emerge a nível dos símbolos. Tudo é teoricamente simbolizável, mas, em gastronomia, tal só é possível através de uma autêntica prótese: o ordenamento de uma refeição pode ser um símbolo da marcha do mundo, mas trata-se apenas do ritmo dos serviços e do sentido das iguarias, à margem, portanto, das suas características gastronómicas; o cheiro do tomilho pode ser o símbolo evocador do amanhecer na charneca, mas tal tem apenas a ver com o que restou no homem no plano do olfacto enquanto referência espacio-temporal; um prato pode ser um quadro, mas nesse caso entra então no campo das referências visuais, não sendo porém a sua apresentação, figurativa do seu gosto.

Na gastronomia, tudo aquilo que provenha doutra coisa que não o desenvolvimento estético do reconhecimento alimentar já não é gastronómico. O gosto, o cheiro, a consistência, constituem teoricamente a base real desta estética sem linguagem. Contudo, no caso do homem, a visão é demasiado importante para permanecer numa posição passiva. A nível da sua função de referência espacio-temporal, não passa de facto dum acessório, quase que podemos dizer de um prato mal apresentado mas de gosto excelente, situação impossível nas artes figurativas, bem demonstrativa da separação existente, no domínio da cozinha, entre a base nutritiva estética e a estética espacio-temporal. Em contrapartida, a visão, enquanto sentido do reconhecimento alimentar desempenha um papel muito mais importante; no homem, mamífero de olfacto pobre, o alimento começa por ser objecto de um reconhecimento visual, de tal modo que, se se servir uma refeição sob uma luminosidade violácea, parte importante do reconhecimento olfactivo torna-se bas-

tante duvidoso, além de que a absorção, em tudo aquilo que implica de participação visceral, é alterada. Ora, já não se trata do fenómeno existente quando se serve um frango de biscoito coberto de caramelo, imitação bastante conseguida do verdadeiro volátil; o efeito assemelha-se então ao de uma ilusão de óptica, sendo imediatamente objecto de uma transposição que não perturba o processo de aceitação, trata-se apenas dum efeito estético suplementar e não duma ruptura das convenções normais.

No caso do homem, o olfacto para além do reconhecimento alimentar, intervém a diversos níveis no âmbito do seu duplo papel de reconhecimento e de integração espacio-temporal. No domínio das técnicas, permanece ligado ao reconhecimento nas operações que exigem o seu concurso; trata-se geralmente de técnicas relacionadas com a química, ou seja, processos vizinhos do processo culinário.

No domínio do comportamento afectivo, materializado em grande parte pela estética social, o olfacto desempenha um importante papel nas relações entre os indivíduos. Os perfumes, os óleos aromáticos, e os desodorizantes constituem um elemento bastante importante nas relações entre os sexos, quer para ocultar os cheiros naturais do corpo, quer para criar uma sua imagem idealizada. É extremamente interessante notar que, neste caso, as representações figurativas, em certa medida, já estão presentes; na acção de demarcação do território por parte da gínetica ou do cão e no uso feminino dos perfumes de flores ou no conteúdo das glândulas da gínetica, verifica-se a intervenção do processo figurativo. O cheiro tornou-se o símbolo de todo um desenvolvimento motor cujas referências já não se situam a nível da mecânica digestiva impermeável à figuração, mas sim no plano da dinâmica muscular, base comum ao comportamento afectivo e à integração espacial. Neste estádio, o olfacto situa-se no limiar do imaginário em sentido estrito.

Um tal limiar é ultrapassado quando o olfacto passa a estar ligado à integração espacio-temporal, quando se torna base da percepção de uma dada situação. Para numerosos animais, o mundo é sobretudo um mundo de cheiros. A constituição de um capital de conhecimentos baseado na análise espacial dos cheiros é algo de perfeitamente concebível: contrariamente ao homem, que baseia a sua percepção no par visão-audição, o cão constrói-a com base no par olfacto-audição, pelo que a visão só intervém como percepção confirmativa. A distância que separa um pensamento assim elaborado do pensamento humano torna-se imediatamente visível. É um facto que nele se podem constituir

cadeias dedutivas, na medida em que a dinâmica muscular intervém para lhes dar um suporte operativo, mas não existe qualquer permeabilidade no sentido de um comportamento reflectido tal como se encontra construído. Se se tentasse imaginar um cão a quem tivesse sido dado um cérebro dotado de um desenvolvimento comparável ao nosso, o mesmo possuiria um rinencefalo de enormes proporções no qual se teriam desenvolvido os instrumentos de uma percepção do mundo extraordinariamente aguda no domínio dos cheiros, a par de uma hiper-afectividade, que lhe conferiria uma inteligência «sentimental» em vez da nossa inteligência racional. Não se pode perder de vista o facto de que aquilo que define o homem é precisamente a dualidade dos campos operatórios facial e manual conjuntamente com a existência de um elo fundamental entre a preensão e a visão. No caso do cão, o campo de relação localiza-se numa área extremamente restrita, entre as narinas que exploram à distância e os caninos que agarram, enquanto que no homem sendo a vista um órgão de exploração, assegura à mão o exercício de funções não apenas de preensão, mas também de construção complexa. Enquanto que a resultante do processo evolutivo do cão tende para territórios comuns ao olfacto e à afectividade, sem quaisquer soluções figurativas, as resultantes humanas, no sentido da visão e da motricidade manual, abrem o universo duma imaginação racional. Para nós, o mundo olfactivo é pois, de referência prática secundária, ainda que não menosprezável, pois basta um cheiro a fumo numa casa para que o seu locatário comece imediatamente a cheirar procurando no ar as suas referências espaciais. Dum ponto de vista estético, o olfacto está estreitamente ligado às cadeias visual e auditiva; um determinado cheiro, não sentido há longos anos, evoca brusca e inesperadamente cenas ou sons esquecidos desde a infância, pois não possuímos a lembrança do cheiro como podemos possuir a de um determinado acontecimento, mas a percepção olfactiva, precisamente por pôr em movimento zonas fisiológicas estranhas à reflexão, confere às imagens reflectidas uma profundidade e uma intensidade consideráveis.

É neste mesmo sentido que os cheiros podem ser um elemento determinante de ruptura com as cadeias ordinárias, provocando estados de apaziguamento ou contribuindo para uma sobreexcitação. Determinados meios, subtraídos ao meio espacio-temporal corrente, prendem-se com uma ambiência olfactiva que os isola da existência normal. Assim acontece com os cheiros de incenso dos santuários, com o «fumo dos holocaustos» ou com o cheiro da pólvora, delírio

do herói, cujo papel não se limita ao de um mero condimento. Com efeito, os cheiros, através dos impulsos poderosos que provocam, são, em tais casos, o elemento determinante do posicionamento do indivíduo. Basta imaginar um santuário em que pairasse um insinuante cheiro a cozinha ou um campo de batalha atravessado por suaves eflúvios primaveris para nos darmos conta das rupturas de condicionamento que daí resultariam. Condicionamento, porque, em definitivo, os cheiros permanecem profundamente comprometidos com o fisiológico; assim, a devoção bíblica concentrava-se num ambiente de carnes grelhadas, tal como a guerra por vezes entre campos de mimosas, factos que permitem salientar simultaneamente a importância das tradições adquiridas e o carácter flexível do comportamento olfactivo enquanto referência situacional, já que um cão deixaria de acreditar na carne se esta passasse a ter o cheiro do feno acabado de cortar e o homem deixaria de acreditar no combate se o campo de batalha fosse atravessado por imagens de festa popular.

O tacto

O tacto dos Vertebrados, fonte de referências espaciais imediatas, possui a mesma repartição topográfica. Os órgãos tácteis, são particularmente densos na zona facial anterior, apresentam uma menor densidade na extremidade dos membros anteriores, espalhando-se mais espaçadamente pelo resto do corpo. Os lábios são, com efeito, o centro de sensibilidade mais aguda face às temperaturas, às vibrações ou ao contacto; o seu equipamento sensorial é muitas vezes reforçado por palpos, como no caso dos peixes, por exemplo, ou por longos pêlos hirtos, como acontece com as vibrissas dos felinos ou dos roedores. Originalmente, sentido próximo da audição, o tacto parece combinar-se com este último no caso de muitos animais, particularmente entre os peixes ou entre os mamíferos de visão medíocre ou mesmo nula, como acontece com a toupeira. Audição e percepção táctil em sentido lato, possuem grande importância a nível do comportamento gregário, neles radizando os movimentos dos cardumes de peixes e das manadas que avançam em formação cerrada.

No caso do homem, a repartição do tacto é idêntica à dos outros Vertebrados: cada décimo de milímetro de superfície dos lábios é sensível de 5 a 6 miligramas, enquanto que o valor correspondente à ponta dos dedos é de 30 a 40;

o resto do corpo dispõe de uma sensibilidade variável mas consideravelmente mais reduzida.

O tacto dos Vertebrados é uma fonte de referências espaciais na ausência de referência visual, como acontece no caso do cego, na obscuridade ou relativamente àquilo que se situa fora do campo visual. Nestas condições, e ao contrário do olfacto, surge como extremamente subtil. Contrariamente à visão, cuja percepção começa por ser sintética, o tacto analisa, recria os volumes a partir da deslocação da mão e dos dedos, no âmbito de um conjunto tacto-movimento que integra o tacto no domínio acessível à percepção figurativa.

O tacto labial relaciona-se mais com o comportamento nutritivo ou afectivo do que com os comportamentos que conduzem à estética figurativa enquanto que o tacto corporal se refere ao conforto e à inserção no espaço, não existindo qualquer estética especificamente táctil a não ser a nível do campo manual. Esta estética mantém-se bastante próxima do plano fisiológico, girando em torno das sensações de carícia; relaciona-se com as matérias lisas, as peles, os grãos, as massas plásticas, as matérias macias e elásticas, exercendo-se no domínio das técnicas através da procura de superfície agradáveis ao tacto tal como acontece com a figuração escultural. As operações quotidianas constituem o campo permanente do juízo táctil e, contrariamente ao olfacto, quase não existem actos tácteis que sejam fonte de uma integração extraordinária, pelo menos enquanto percepção determinante. Com efeito, se os movimentos ou os sons rítmicos, assim como os cheiros excepcionais, podem desencadear estados de exteriorização relativamente às cadeias correntes, dificilmente se pode imaginar um condicionamento pelo tacto. Tal facto radica particularmente no carácter analítico das percepções tácteis, que não permitem uma avaliação global.

Contudo, é certo que o tacto intervém no domínio preciso em que a repetição do movimento táctil determina uma transposição do comportamento muscular. Existem em todo o mundo manipulações repetidas de pequenos objectos que acompanham os estados de meditação ou de calmo devaneio (ver mais atrás, p. 92), como o desfilar do rosário cristão, muçulmano ou budista, a rotação de grãos ou de peças de jade entre os dedos, o amassar prolongado de um corpo mole. Este domínio é o único em que existem objectos específicos à estética táctil, correspondendo à enfocagem da percepção das formas num campo extremamente reduzido, para lá do qual reina a calma da máquina corporal.

A integração espácio-temporal

Para completar a estética fisiológica, faltaria falar da audição e da visão, mas, na realidade, isso apenas serviria para demarcar em cada uma delas a parte remanescente de comportamentos infra-verbais. É certo que tudo aquilo que, no plano do equipamento sensorial do homem, é herdado do fundo comum das espécies, presta-se a uma procura daquilo que só se torna compreensível partindo das origens. Relativamente ao sabor, ao olfacto ou ao tacto, assim como no caso da sensibilidade visceral e das percepções musculares, a base zoológica mal é afluída pelas formas humanas de apreensão e expressão. Seria possível prosseguir a ascensão até aos sentidos nobres e mostrar que a integração espacial do homem que descansa na sua cabana pouco difere da do texugo na sua toca, ou que o reconhecimento social situa-se próximo dos códigos que permitem aos pássaros estabelecer as suas relações com base em sinais existentes na plumagem. Mas já se ultrapassou a fronteira entre o espaço vivido pelo texugo e o espaço simbolicamente construído pelo homem, entre o adorno do tetraz e o uniforme simbólico do oficial superior, entre o canto do rouxinol e a melodia sentimental. No caso do homem, tratam-se de comportamentos vividos através dos filtros das imagens e, se é necessário ter consciência de que eles nascem a níveis profundos, tornar-se-ia inútil e paradoxal pretender mantê-los nesse nível por excesso de preocupação lógica. É por isso que, uma vez abordado o problema da estética funcional relativa às propriedades da mão humana, a visão e a audição, a par do equilíbrio corporal, voltarão a reaparecer nos capítulos consagrados à estética social e figurativa.

Capítulo XII

A ESTÉTICA FUNCIONAL

A análise dos objectos de uso corrente como os utensílios, as máquinas, os motores, as casas, as cidades, deixa entrever propriedades estéticas específicas, directamente relacionadas com a sua função. É certo que um juízo sobre a boa ou má adaptação de uma dada forma à função para que foi criada equivale, na prática, à formulação de um juízo estético. Torna-se evidente constatar que, salvo raras excepções, se não mesmo sempre, o valor estético absoluto é directamente proporcional à adequação da forma à função que desempenha. Com efeito, quando seguimos ao longo dos tempos, a evolução do desenvolvimento de inúmeros objectos técnicos, podemos assistir à sua progressiva integração em formas cada vez mais equilibradas: basta pensar na aviação para se avaliar do valor desta lei geral.

O carácter de lei da evolução funcional desde há muito que foi reconhecido; a procura das modalidades desta lei, ainda empírica na maior parte dos corpos técnicos, atingiu noutros casos o estágio da prospecção sistemática; a marinha, a aviação, a astronáutica, estão abertas à procura de formas perfeitamente eficazes. Facto singular, esta procura resulta em amplas comparações com as formas naturais. Esta constatação poderia constituir uma chamada de atenção; com efeito, é possível interrogarmo-nos se não se trata de um só e mesmo fenómeno, se a qualidade funcional das obras humanas, em vez de ser figurativa, não constitui antes o retorno puro e simples ao campo humano, de um processo absolutamente natural.

Em favor de tal suposição, surgem certos argumentos demonstrativos de que a beleza funcional é alcançada na

medida em que a figuração abandona o objecto: o automóvel levou muito tempo a libertar-se da figuração do coche, só tendo vindo a atingir uma adequação funcional, aliás, bastante relativa, quando passou a corresponder às leis da rápida deslocação num meio aéreo de um sólido dotado de aderência ao solo. Que a beleza funcional seja não-figurativa, é algo perceptível na observação de grupos de objectos com a mesma função pertencentes a diferentes culturas ou de objectos com diferentes funções no seio de uma mesma cultura. Quer se tomem como exemplo escudos, teares, enxadas, anzóis ou máquinas de escrever, apercebemo-nos de que a função, preenchida de modo mais ou menos satisfatório, transparece através do véu decorativo que envolve as diversas formas. Relativamente aos objectos cuja função é cumprida satisfatoriamente, tanto podemos imaginar uma poltrona Luís XIII como um trono de régulo africano com pés em forma de personagens: as formas funcionais transparecem através do invólucro figurativo, de uma decoração de inspiração vegetal ou antropomórfica, tradução directa de símbolos ligados à linguagem. Caso se despoje o objecto deste invólucro, fica apenas uma fórmula funcional, a de um assento próprio para assegurar um certo repouso a par da manutenção de uma pose cheia de dignidade. A manutenção numa atitude digna é uma consequência da estética social, figurativa de uma posição a manter; mas, se despojarmos os dois assentos dos seus adornos, basta tirar o molde do personagem a manter em posição de repouso sentado, para se obter um volume negativo que materializa a função pura, uma espécie de concha provida de apêndices de apoio judiciosamente orientados que, por ressonância, acaba por se assemelhar à forma duma concha marinha.

A adequação das formas naturais não é, contudo, absoluta. Temos de remontar aos naturalistas pré-evolucionistas e a Bernardin de Saint-Pierre (*) para admitir que os vegetais ou os animais têm exactamente a forma mais adequada à sua integração biológica. Basta seguir a evolução da corrente paleontológica para nos apercebermos de que as formas evoluem para fórmulas funcionais, que se realizaram de uma forma ainda relativa no termo dessa mesma evolução. Função e forma, igualmente oscilantes ao longo dos tempos, permanecem em estado constante de reacção mútua.

(*) Bernardin de Saint-Pierre (Henri): escritor francês, nascido no Havre (1747-1814). Para além de *Paul et Virginie* (1788), é autor de *Études de la nature*. As suas obras contribuíram para desenvolver o gosto pela natureza e pelo exotismo. (N. do T.)

Facto igualmente flagrante em cada estádio considerado é o da fórmula funcional se encontrar envolvida por um véu «decorativo», a nível de cores, apêndices ou curvas desconcertantes, análogo aquele que adorna os objectos humanos como se, no caso do homem, a função decorativa também correspondesse a um equilíbrio não-artificial. Na realidade, a relação entre a função e a forma é de uma ordem diferente da que se estabelece entre a forma e a decoração; tanto no caso do animal como no caso do homem, o invólucro não-funcional é feito de remanescências, de marcas de uma origem filética, relacionadas, num caso, com o passado da espécie, e, no outro, com o passado da etnia. A decoração das asas da borboleta possui um valor mimético, mas esse facto é algo de totalmente distinto da adequação da sua asa à deslocação aérea; esta última é redutível a fórmulas mecânicas, possuindo o valor de uma lei física, enquanto que as manchas da asa pertencem ao domínio movido do estilo, mesmo no caso de, num determinado período na história das espécies, elas poderem ter correspondido, segundo a tese darwiniana, a uma função protectora: A decoração humana limita-se a dar uma confirmação do carácter constante da substituição da espécie pela etnia; os mesmos fenómenos se desenvolvem, persistindo as marcas da personalidade do grupo.

A natureza da estética funcional surge-nos mais claramente na sequência desta comparação. Segundo parece, ela corresponde a um verdadeiro determinismo mecânico, mais relacionado com as leis da matéria do que com as do mundo vivo, facto que permite explicar a identidade da natureza no mundo vegetal, animal ou humano. Os alvéolos da abelha constituem uma solução perfeita para o problema da relação entre superfície e volume no sentido da máxima resistência possível à deformação, mas os tecidos vegetais também conhecem esta solução, que é igualmente praticada pela indústria humana. Uma vez alcançada a fórmula das células hexagonais, deixa de haver lugar para a coloração específica ou étnica, pois o valor estético contém-se no absoluto de uma construção mecanicamente perfeita.

No âmbito do mundo vivo, humanidade incluída, a realização de fórmulas funcionais perfeitas é rara, porque a vida implica, a partir de um determinado nível, a multiplicidade das funções, de modo que a adequação funcional é característica de criaturas e de objectos de função única. É certo que a cavala é mais satisfatória, de um ponto de vista mecânico, do que o macaco, pois trata-se de um volume hidrodinâmico, adaptação quase ideal a uma deslocação muito

rápida e a movimentos instantâneos; no caso do peixe, a única função de relação é a sua deslocação, que assegura simultaneamente a procura e a apreensão alimentares. O punção é um utensílio mecanicamente perfeito desde finais do Musteriense, e quer tenha sido fabricado em osso, quer seja em aço corresponde a um volume cilindro-cónico apto a realizar a perfuração das matérias maleáveis. Surge-nos como incomparavelmente mais próximo de uma fórmula funcional ideal do que o canivete com dez acessórios, comportando tesoura, uma abotoadeira, canivete de enxertar, um esgravatador de ouvidos, juntamente com o saca-rolhas, serra, um punção e três lâminas. O macaco e quase no mesmo nível, o homem, estão muito mais perto do canivete de dez acessórios do que do punção. A massa das criaturas e dos objectos equilibra-se através dum movimento extremamente complexo entre: 1.º, a evolução de cada função para formas satisfatórias, 2.º, o compromisso entre as diferentes funções, que permite manter as formas num nível de aproximação mais ou menos elevado, e 3.º, as superestruturas herdadas do passado biológico ou étnico que se traduzem por fórmulas «decorativas». Na maior parte dos casos, a análise estética funcional não é mais do que a medida da aproximação funcional.

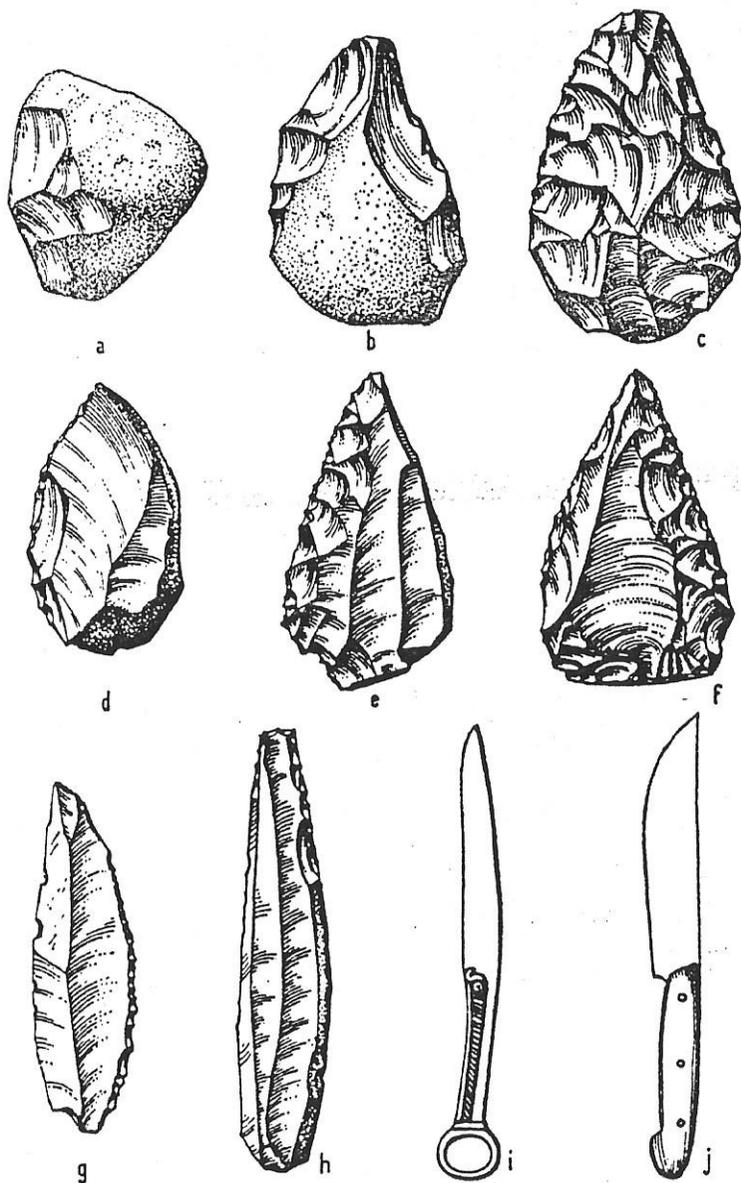
A bem dizer, podemos ir um pouco mais longe se considerarmos que o valor estético global reside na possibilidade das fórmulas mecânicas conservarem o seu valor através do véu das superestruturas figurativas. Retomando o exemplo do assento, atrás evocado, a resultante final a nível de um molde rigorosamente funcional nunca é atingida, pois fica sempre uma certa plasticidade funcional (caso contrário, o assento só serviria a um único individuo numa única posição possível) e a capa de um estilo que leva a que a poltrona actual, mais racionalmente calculada, acabe por constituir um produto americano, japonês ou finlandês de meados do século XX. Semelhante reflexão pode fazer-se a partir do aerodinamismo automóvel que não passa de uma tendência bastante aproximada em torno da qual o estilo global e a decoração se combinam com uma grande diversidade étnica.

É, pois, perfeitamente legítimo separar os caracteres funcionais no sentido da sua análise separada, mesmo no caso desta separação ser quase sempre incompleta. Em contrapartida, poderia parecer cómodo separar no âmbito da análise funcional as evoluções da função, da forma, da matéria e do ritmo. Um machado revela-se adequado a uma determinada função de percussão linear lançada pela sua forma,

pela pedra, bronze ou aço da sua lâmina, e pelo movimento rítmico que o anima (dependente do seu peso relativo e dos músculos de quem dele se serve). Por conseguinte, a análise da sua evolução funcional deveria desenvolver-se simultaneamente em quatro planos, facto que impede a linearidade do pensamento racional e da linguagem. É mesmo que este obstáculo não existisse, poder-se-ia considerar que a função de percussão linear lançada também existe no machete, que a forma machado possui as mesmas tendências mecânicas das de outros utensílios de percussão lançada, tão diferentes como a enxó, a enxada, o martelo, a maça, etc., que a passagem do sílex ao aço é fenómeno que ultrapassa de longe os utensílios de percussão lançada e que o ritmo do machado é, em larga medida, solidário do da foice ou do pilão.

A função e a forma

Em *O Homem e a Matéria*, a função dos utensílios é relacionada com a tendência técnica enquanto os diversos níveis factuais asseguram, no plano meramente tecnológico, a apreensão de formas cada vez mais particularizadas. Analisadas dum ponto de vista paleontológico ou histórico, o testemunho das etapas percorridas por uma mesma tendência funcional permite-nos assistir, não só à especialização das formas, mas também a autênticas mutações, persistindo porém a função, se bem que progressivamente melhorada por meio de formas novas. A função, representada ainda entre nós pela faca (percussão deitada oblíqua, linear e longitudinal), no âmbito da acção de cortar, constitui um excelente exemplo, sem quaisquer lacunas temporais, pois a paleontologia da faca, remonta aos primeiros utensílios (fig. 108). Do pequeno gume irregular e inadequado, do *chopper* dos Australantropos, passa-se ao gume do pesado biface, e, posteriormente, ao do raspador. No início do Paleolítico superior, as finas lâminas cortantes substituem o raspador oval, vindo a faca a adquirir uma forma que não sofreu alterações sensíveis até ao aparecimento do metal. Depois da Idade do Bronze, passa a apresentar as suas proporções actuais, pois chegou ao termo da sua evolução funcional: lâmina de reverso fixada no prolongamento do cabo. Mas a função, que já passou por quatro ou cinco formas progressivas, passa seguidamente para a máquina, adaptando-se à conversão do movimento rectilíneo em movimento circular nas lâminas de fita ou nas máquinas de cortar



108

fiambre. Poderia traçar-se uma evolução comparável em relação a numerosos utensílios, caso da série que passa pelo buril de sílex para talhar osso ou madeira, pela enxó, pelo cinzel de marceneiro, pelo formão circular. Os motores mecânicos fornecem-nos uma outra imagem igualmente reveladora; sem nos referirmos à passagem do motor de peso ao motor de mola, basta considerar, desde o fim do século XVIII até aos nossos dias, e na sequência dos primeiros motores de pistão e volante, o pistão de biela e manivela das primeiras locomotivas, os pistões regulados pela cambota do motor automóvel, os motores de turbinas, os reactores para se poder avaliar da importância de um fenómeno no qual as relações entre a função e a forma nos surgem sob um ângulo diferente mas complementar relativamente àquele no âmbito do qual a forma tendia, de certo modo, a fundir-se com a função.

A função reaparece aqui, mas de forma mais clara, como uma simples fórmula física, abstracta e destituída de qualquer outra base estética para além da que se relaciona com a harmonia das equações. No trajecto de cada forma o «momento» estético situa-se no ponto em que esta se aproxima mais da sua fórmula; o biface mais evoluído, o raspador mais elaborado, a faca de bronze melhor adaptada ao seu uso particular, deixam transparecer, em igual grau a qualidade estética do encontro entre a função e a forma.

Os princípios da estética funcional entroncam nas leis da matéria, e a este título, só muito relativamente podem ser considerados como humanos. Com efeito, o mesmo princípio, segundo o qual as formas perfeitas correspondem a funções simples, tanto se pode aplicar à asa das aves que, como o albatroz, tendem a ser apenas planadoras, até a um tipo de lança unicamente destinado a trespassar, hoje em dia, tais formas tendem a ser consideradas como estéticas, devido à profunda influência exercida pelas ciências matemáticas e físicas sobre a nossa civilização, mas raras são as culturas em que as formas perfeitas não foram consideradas formas pobres. A lâmina do sabre japonês é um milagre de equilíbrio funcional, mas o arsenal da China, da Índia ou da Indonésia pulula de formas tortuosas em que a função sufoca sob toda uma série de apêndices e de curvas destinados a impressionar. Na maior parte dos casos, as formas perfeitas são formas modestas que, pela sua banalidade, são negligenciadas pela imaginação étnica.

E não é por acaso que isto acontece: a redução das formas a fórmulas nuas teria sido contrária ao equilíbrio na diversificação, tanto das espécies como das etnias. A este

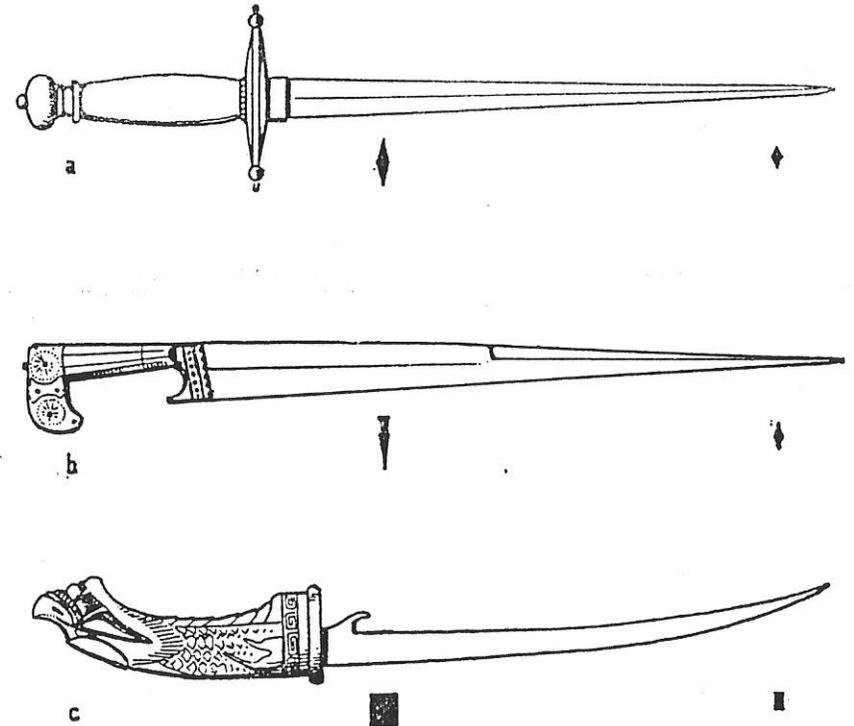
respeito, o esforço actual no sentido de lutar contra o carácter seco de formas demasiado perfeitas revela-se bastante significativo.

Aquilo que acaba de ser dito tende a reportar a origem da forma a uma procura da coincidência com a função ideal mas tornou-se simultaneamente claro que, salvo algumas excepções, a aproximação funcional é a regra normal. Duas tendências opostas parecem partilhar as causas deste estado de aproximação. A primeira é exterior à estética, reportando-se à teoria do meio favorável (ver *Meio e Técnicas*): assim, o musteriense nunca poderia, nem através da matéria, nem através da técnica, chegar a uma faca perfeita a partir do raspador de sílex lascado; do mesmo modo, também nós não podemos concretizar o cérebro artificial ideal o qual, muito provavelmente, seria pouco volumoso e relativamente simples. Consequentemente, as formas eficazes estão sujeitas a uma diversidade no tempo e no espaço resultante dos estádios progressivos das diferentes técnicas.

A segunda tendência já é especificamente estética visto corresponder a uma certa liberdade na interpretação das relações entre forma e função. Quando se examina uma série de pontas de flecha de sílex, oriundas do Seará, por exemplo, a extraordinária modulação das variantes em torno da fórmula funcional é flagrante: variação da relação entre o comprimento e a largura, da abertura do ângulo do corpo, diferenças subtis a nível da convexidade ou da concavidade dos gumes. Através das limitações impostas pela matéria, apercebemo-nos da acção pessoal do talhador de pontas, que compõe com aquela, à volta do contorno funcional empiricamente apreendido.

De uma cultura para outra, a mesma função pode revestir formas perfeitamente equivalentes, ainda que fortemente marcadas pela personalidade global do grupo. Um dos exemplos mais flagrantes é o da adaga, especialmente destinada a trespassar as cotas de malhas ou as juntas das armaduras (fig. 109). Para poder corresponder a esta função, a arma deve ter uma lâmina de trinta a quarenta centímetros cuja parte percuciente, extremamente aguçada, é de secção quadrada ou rômbrica. Este ideal funcional foi atingido entre o século XIV e o século XVIII na Europa, no Próximo-Oriente e no Japão. As adagas destas três grandes civilizações, a nível da qualidade do seu aço e das possibilidades de penetração das suas pontas, possuem propriedades praticamente idênticas mas, enquanto a da Europa, apresenta o aspecto de uma espada curta e de duplo gume, a do Próximo-Oriente reveste a forma de uma faca direita e a do

Japão segue a curvatura de um sabre curto. É claro que seria possível demonstrar que nenhuma das três corresponde perfeitamente ao ideal teórico de penetração, sendo necessário recorrer à noção de aproximação funcional para se poder caracterizar uma resposta às exigências contraditórias de satisfação mecânica e de impressão da marca do meio interno do grupo. Neste particular, pode considerar-se que os carros de corrida ingleses, italianos e americanos se en-



109

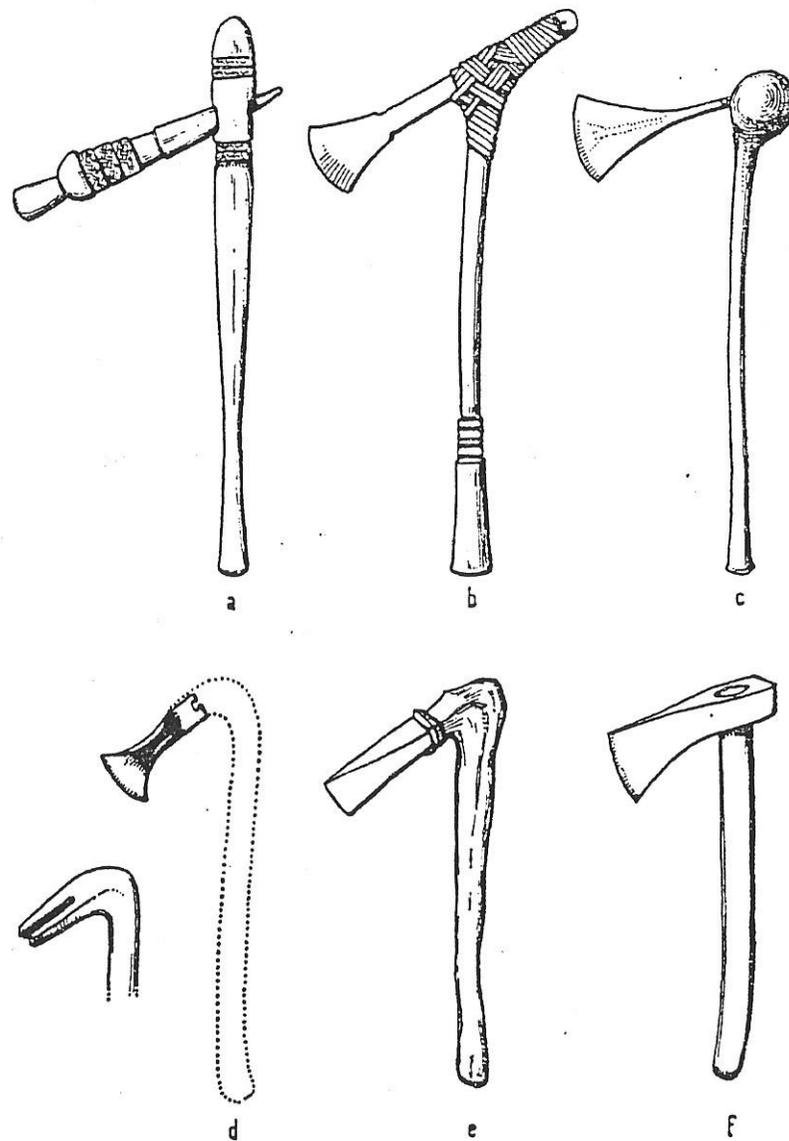
contram em estado de aproximação funcional, visto que, apesar das exigências do aerodinamismo, que os deveriam tornar idênticos, conservam um estilo étnico próprio. E é igualmente revelador constatar até que ponto os foguetões e os satélites americanos e russos, apesar das imposições funcionais reflectem as culturas de que emanam.

Estes exemplos permitem salientar até que ponto a estética funcional e a estética figurativa se interpenetram no

plano dos objectos produzidos por cada cultura. Tendo em conta o nível técnico, a função ideal fica frequentemente muito próxima da sua realização concreta em inúmeros objectos, que conservam, contudo, um estilo inscrito na estreita margem de manobra que a forma deixa livre à função.

A forma e a matéria

Todo o fabrico consiste num diálogo entre o fabricante e a matéria, criando uma outra margem de aproximação funcional. Se se tomar o exemplo do machado ou da enxó, ao longo dos cerca de oito mil anos da sua história, a relação funcional entre forma e matéria surge-nos muito claramente (fig. 110). O machado de pedra polida e machado de aço correspondem à mesma fórmula ideal, a de um gume curto e rectilíneo disposto longitudinalmente num cabo capaz de lhe imprimir uma notável aceleração, a par de uma cabeça suficientemente pesada para que a velocidade do impacto corresponda a uma massa global susceptível de levar o gume a penetrar na madeira. A fórmula ideal parece ter sido concretizada de imediato, porque os machados neolíticos, de que conhecemos os cabos, são relativamente ao comprimento do cabo, ao peso da cabeça e à disposição angular do gume, absolutamente perfeitos. Contudo, muitos problemas se colocaram no sentido de orientar eficazmente um gume de pedra polida, a fim de evitar que se desencabasse, e de obter uma inserção suficientemente profunda sem, no entanto, paralisar a lâmina, isto porque não era possível praticar um furo de encaimento sem que tal não acarretasse a perda de toda a sua solidez; na Idade do Bronze, levantaram-se outros problemas que, através de lâminas de pontas ou de encaixe, receberam soluções apropriadas à técnica do fundidor; outros problemas surgiram também com a metalurgia do ferro pois esta já não implicava apenas a fundição da lâmina, mas também a sua forjadura, de modo que, resolvida de início, a fórmula funcional materializou-se numa sequência de formas adaptadas às sucessivas matérias-primas utilizadas na lâmina. Não se trata aqui de uma lenta e demorada busca dos meios de satisfazer uma dada função, porque, antes do machado, as árvores tinham de ser abatidas com o uso do fogo e da rasoira, e, depois do machado, como acontece hoje em dia, passaram



110

a ser abatidas com a ajuda de uma serra mecânica, prova de que a solução «machado» representa uma etapa homogénea. Também não se trata de uma interferência entre a figuração e a função mecânica, já que o mesmo tipo de machados, imediatamente reconhecível em função do seu estilo próprio, encontra-se no Neolítico europeu, entre os Índios americanos, na Oceânia actual, facto que prova a interferência de três valores na forma de um dado utensílio: a função mecânica ideal, as soluções materiais de aproximação funcional, resultantes do estado técnico, e o estilo, oriundo da figuração étnica.

A mesma procura deste triplo aspecto da estética dos produtos da indústria humana também se aplica a todos os domínios da tecnologia em proporções que mostram com nitidez o carácter ambivalente da função. Em alguns casos, como sucede com o punção, a forma realiza-se de imediato, apenas conta a lenta travessia da forma através de matérias de eficácia crescente. Noutros casos, como acontece com a cerâmica a matéria quase não opõe obstáculos à função pelo que todo o processo se desenrola entre a função pura e o estilo. Quando se trata de conjuntos multifuncionais, a análise é mais difícil, tal como acontece, por exemplo, no caso da cidade. Contudo, no respeitante ao seu plano geral, às proporções dos edifícios, à natureza das muralhas ou à repartição dos bairros, é bastante fácil distinguir numa cidade maia, mesopotâmica, medieval ou moderna, aquilo que pertence à fórmula teórica daquilo que corresponde às duas margens da aproximação funcional e da simbolização figurativa. Com efeito, uma cidade é um instrumento sujeito simultaneamente a fortes limitações materiais e, como se verá mais adiante, a imagem simbólica do universo.

É difícil manter uma separação entre a forma e a matéria, tanto no plano funcional como no plano figurativo, simplesmente porque as formas racionais e as formas tidas como belas vão frequentemente buscar as mesmas fórmulas físicas. No domínio da cerâmica, uma esfericidade subtilmente orientada para a abertura ou para o fundo corresponde ao mesmo tempo ao jogo da função e ao jogo do gosto, tal como um ligeiro desvio na simetria de um biface evoluído, está mecanicamente justificada, mas determina uma avaliação estética das formas. A esfericidade, a simetria, a superfície plana, as superfícies curvas, são simultaneamente racionais quanto à função e sedutoras para além da mesma. Esta ambiguidade estética é valorizada em algumas obras de arte actuais, como as máquinas de Giaco-

metti (*) ou de Tinguély (**), conjuntos mecânicos sem qualquer função lógica.

A própria matéria pode estar ligada à função sem existir uma relação imediata com a forma, caso dos corpos cuja função é meramente envolvente. A superfície de uma peça de cerâmica, conforme se trate de um recipiente de grandes dimensões para guardar grãos, de um recipiente para manter a água fresca ou de um recipiente impermeável, apresentará diversos estados superficiais, granuloso, poroso ou liso, de carácter directamente funcional, que invocarão referências retiradas da estética fisiológica. O mesmo sucede com a casca de árvores, aos couros, às peles, aos tecidos, às actuais matérias plásticas, cuja visão e tacto, valorizados esteticamente, são consequência da relação existente entre a função e a matéria utilizada.

Assim, estética funcional, estética fisiológica e estética figurativa formam um autêntico ciclo no domínio dos produtos da indústria humana não considerados como obras meramente figurativas. O topo da combinação cíclica é marcado pela categoria onde os produtos se originam, mas, regra geral, cada uma delas, mesmo num estado residual, contribui para o aprofundar da percepção estética.

Os ritmos

Os ritmos, pelo menos para o sujeito, são criadores do espaço e do tempo; espaço e tempo só existem como vividos na medida em que se tenham materializado num invólucro rítmico. Os ritmos também são criadores de formas. Aquilo que foi dito mais atrás acerca da ritmicidade muscular aplica-se *a priori* às operações técnicas que acarretam a repetição de gestos a intervalos regulares. Grande número destes gestos reporta-se ao acto de martelar, que encontramos quer entre os pássaros que partem moluscos ou grãos quer entre aqueles que procuram o seu alimento na casca das árvores, mas, que é excepcional entre os mamíferos, mesmo até entre os grandes macacos. Desde os seus primeiros estádios, uma das características operatórias da humanidade foi a aplicação de percussões rítmicas, longamente repetidas.

(*) *Giacometti (Alberto)*: escultor e pintor suíço, nascido em Stampa (1901-1966). De características expressionistas, é autor de figuras marcadas pelo seu extremo alongamento. (*N. do T.*)

(**) *Tinguély (Jean)*: escultor suíço, nascido em Fribourg em 1925. Foi um dos fundadores do «novo realismo». (*N. do T.*)

Esta operação é inclusivamente a única que permite assinalar a entrada dos Australantropos na humanidade, visto que nos deixou como vestígios os *choppers* de seixos lascados e as bolas poliédricas, produtos dum prolongado martelar. As técnicas de fabrico situam-se desde o início no interior de um ambiente rítmico, simultaneamente muscular, auditivo e visual, nascido da repetição de gestos de choque. O movimento de serrar deve ser seu contemporâneo, porque o martelar do seixo destina-se a dar-lhe um gume, e, a raspagem também deve datar mais ou menos da mesma época. O martelar exige percussões lançadas, enquanto que a serração ou a raspagem implicam percussões oblíquas deitadas (ver *O Homem e a Matéria*) que, até aos nossos dias e em todas as culturas, constituíram uma parte essencial das técnicas.

No homem, ao bater de pés, que constitui o quadro rítmico da marcha, junta-se a animação rítmica do braço; enquanto que o primeiro comanda a integração espaço-temporal, estando na origem da animação no domínio social, o movimento rítmico do braço abre uma outra via, a de uma integração do indivíduo num diapositivo criador, já não de espaço e de tempo, mas sim de formas. A ritmicidade do passo resultou finalmente no quilómetro e na hora, enquanto que a ritmicidade manual levou à captura e à imobilização dos volumes, fonte de uma reanimação puramente humana. Do ritmo musical, feito de tempos e de medidas ao ritmo do martelo ou da enxada, caracterizado pela procriação de formas, imediatas ou diferidas, vai uma grande distância, visto que um é gerador de um comportamento que traça simbolicamente a linha de separação entre o mundo natural e o espaço humanizado, enquanto o segundo transforma materialmente a natureza selvagem em instrumentos da humanização. Um e outro são estritamente complementares, mas, como já tivemos ocasião de ver no capítulo em que se falou da ascensão prometeica (cap. V), não ocupam a mesma posição na escala de valores. A música, a dança, o teatro, as situações sociais experimentadas e imitadas, pertencem ao domínio da imaginação, isto é, à projecção sobre a realidade duma luz que ilumina humanamente o desenvolvimento meramente zoológico das situações humanas, constituindo as roupagens de comportamentos sociais e inter-individuais que se inscrevem nas normas biológicas mais gerais, para além de representarem a propriedade íntima da linguagem na medida em que esta se opõe à tecnicidade manual. O ritmo técnico não possui imaginação, não humaniza comportamentos, mas

apenas a matéria bruta. Enquanto que os ritmos figurativos desde há milénios que integraram a Lua e Vénus no círculo do mundo comandado pelo homem transformando-os em tranquilos actores no vasto palco em que o homem cria e destrói os seus deuses, os ritmos técnicos mal começaram ainda a sua penosa penetração dos primeiros espaços siderais. Contudo, a lenta invasão do técnico colocou pouco e pouco, a imaginação numa nova situação, enquanto a progressiva erosão do pensamento mitológico (cap. VI) levou as sociedades mais evoluídas a manterem-se durante vários séculos na via da «arte pela arte», dissimulando assim a crise da figuração. No momento actual, os indivíduos estão impregnados, condicionados por uma ritmicidade que já atingiu um estágio de maquinização quase total mais do que de humanização. A crise do figurativismo é o corolário do domínio do maquinismo, e os capítulos seguintes abordarão por diversas vezes o problema da sobrevivência de um tempo e de um espaço desmistificados. É bastante revelador ver que nas sociedades em que a ciência e o trabalho são valores que excluem o plano metafísico, desenvolvem-se os maiores esforços no sentido de salvar o figurativismo através da transposição dos valores mitológicos: pintura histórica, culto dos heróis do trabalho, deificação da máquina. Com efeito, parece que um equilíbrio tão constante quanto aquele que, desde as origens, tem coordenado o papel da figuração e o papel da técnica não pode ser quebrado sem pôr em causa o próprio sentido da aventura humana.