

VILÉM FLUSSER

gsp

GESTOS

FlusserBrasil

A rede internacional FlusserBrasil é um ambiente interativo com o objetivo de preservar e difundir o pensamento de Vilém Flusser, além de promover e administrar a publicação de sua obra no Brasil e no mundo.

Presidente de Honra: Edith Flusser (1920 – 2014)

Conselho executivo: Dinah Flusser, Eva Batlickova, Gustavo Bernardo, Miguel Gustavo Flusser

Conselho Consultivo: Anke Finger, Claudia Becker, Joachim Michael, Rainer Guldin, Rodrigo Duarte, Rodrigo Novaes e Simone Osthoff.

Conheça e participe do FlusserBrasil no sítio
www.flusserbrasil.com ou escreva para
[rede@flusserbrasil.com.br](mailto:red@flusserbrasil.com.br)


ANNA BLUME

F668 Flusser, Vilém (1920 – 1991).
Gestos. / Vilém Flusser. Apresentação de Gustavo Bernardo. – São Paulo:
Annablume, 2014.

120 p. ; 14 x 21 cm.

ISBN 978-85-391-0677-6

1. Filosofia. 2. Teoria do Conhecimento. 3. Dúvida. I. Título. II. Série.
III. Bernardo, Gustavo.

CDU 165
CDD 121

Gestos

Projeto, Produção e Revisão
Coletivo Gráfico Annablume

1ª edição: novembro de 2014

© FlusserBrasil

Annablume Editora
Conselho Editorial
Eugênio Trivinho
Gabriele Cornelli
Gustavo Bernardo Krause
Pedro Paulo Funari
Pedro Roberto Jacobi

Rua Dr. Virgílio de Carvalho Pinto, 554. Pinheiros
05415-020. São Paulo. SP. Brasil
Tel. e Fax. (011) 3539-0226 – Televidas 3539-0225
www.annablume.com.br

Sumário

Apresentação de Gustavo Bernardo	7
Introdução	15
O gesto de fumar cachimbo	31
• O gesto de pesquisar	43
O gesto de pintar	59
O gesto em vídeo	73
• O gesto de fazer	81
O gesto de escrever	99
• O gesto destrutivo	111

Os gestos de Vilém

Na vasta obra de Vilém Flusser, *Gestos* é emblemático. Ao se debruçar sobre o que dizem e principalmente não dizem os gestos humanos, o pensador revela um duplo princípio que se encontra na base de toda a sua filosofia. Esse princípio duplo tem obviamente duas chaves: primeiro, a de que toda comunicação implica uma atitude, portanto, um gesto; segundo, a de que toda atitude implica uma mensagem, portanto, uma comunicação.

As duas chaves abrem muitas portas, mas se e somente se forem usadas juntas, como nas portas da casa da gente, que precisam de uma chave normal, digamos assim, e de uma chave sextavada. Claro, há quem use ainda dois trincos de aço, um em cima e outro em baixo, mas eles não servem muito à metáfora.

No entanto, importa saber que a filosofia flusseriana não esconde as metáforas que a motivam, como procura fazer o texto acadêmico clássico, em especial no Brasil. Também não

esconde a ironia que a constitui, embora muitos leitores mais duros, digamos assim, não percebam essa ironia e leiam à letra o que era para ser lido a contrapelo.

Para Abraham Moles, o que Flusser fazia era uma espécie de ficção filosófica que se apoia tanto na metáfora quanto na ironia. Para o filósofo e engenheiro francês, que nasceu no mesmo ano que Vilém, em 1920, e morreu um ano depois, em 1992, o pensamento filosófico constrói sistemas fechados, acessíveis apenas a especialistas que dominem a terminologia e saibam navegar entre as citações. Em contrapartida, a literatura ensaística, se de maneira acessível toca nas questões que interessam de perto à maioria das pessoas, não o faz com o rigor necessário.

Logo, seria necessário outro caminho, tão rigoroso quanto aberto e acessível. Moles via no pensamento do filósofo tcheco-brasileiro este outro caminho, a que chama de *Philosophiefiktion*. A ficção filosófica flusseriana se mostra capaz de abrir uma brecha pela qual se comunicam a vida e a filosofia. Essa comunicação, por sua vez, se materializa nos diferentes gestos estudados neste livro.

A versão alemã, intitulada *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*, é publicada pela Bollmann em 1991. Trata-se, portanto, do último livro publicado por Flusser em vida. A versão espanhola, intitulada *Los gestos: fenomenología y comunicación*, é publicada pela Herder em 1994. A versão francesa, intitulada *Les gestes*, é publicada pela D'Arts em 1999. A versão americana, intitulada *Gestures*, é publicada pela University of Minnesota Press em 2014.

Finalmente, os leitores em língua portuguesa poderão ter acesso à versão em português, graças à editora Annablume,

que vem publicando toda a obra do filósofo em nossa língua. Destaque-se que essa versão é escrita originalmente por Flusser em português. O pensador, como se sabe, costumava escrever e reescrever todos os seus textos em quatro línguas, nessa ordem: alemão, português, inglês e francês. Curiosamente, ele só não escrevia em tcheco, sua língua materna, porque a considerava "adocicada demais".

O prefaciador do livro deve resistir à tentação de comentar todos os gestos pesquisados por Flusser, mas não pode deixar de comentar justamente o gesto de pesquisar, que também podemos entender como o gesto da busca. Na história do ocidente, quem começa a pesquisar formal e intensamente é o burguês. É ele quem constrói o que conhecemos como método científico, como método de pesquisa.

O problema é que, seguindo o mestre Descartes, que duvidava de tudo, mas apenas para acabar com todas as dúvidas, o burguês pesquisa para no fim acabar com toda a pesquisa, isto é, com toda a busca. O método científico, portanto, contém em si mesmo sua própria negação.

Para Flusser, o gesto de buscar não deveria ser modelo para os demais gestos, porque quem busca não busca coisa alguma que se haja perdido. Em outras palavras, o burguês busca com indiferença, não estabelecendo meta que não seja a de parar de buscar, nem atribuindo valor que não seja o valor zero. O lugar ocupado pela investigação científica em nossa sociedade encontra-se, no fim, em contradição com a investigação mesma.

Ao longo de mil anos o interesse dominante é o de conhecer a Deus e à alma. Mas o burguês revolucionário é do-

minado por interesse de outra índole: ele deseja conhecer a natureza. Mas que natureza? Basicamente, a natureza física, a natureza que carece de movimento e que se possa despir de vida, dissecando-a.

Em relação ao milênio que o antecede, o interesse do burguês se configura, no mínimo, menos interessante. Escapar aos problemas que interessam aos homens e dedicar-se a alguns objetos sem interesse – eis o típico gesto burguês e humanista. Os objetos físicos se mantêm à distância, são simplesmente objetos, logo, o homem se pode arvorar em seu sujeito, pode conhecê-los de maneira objetiva.

Em relação a coisas tais como pedras e estrelas, o homem põe a si mesmo no lugar de um deus, o que ele não pode fazer em relação às catedrais, às enfermidades e às guerras, se *nestas coisas* está implicado e interessado. Por isso o conhecimento objetivo é a meta do humanismo. Nessa forma de conhecimento o homem se sente ocupando o lugar de Deus. Nessa forma de conhecimento pode de fato conhecer, porque conhece o que não interessa, na verdade, segundo Ortega Y Gasset, *conhecendo mal*.

O escolástico diz, preferencialmente em latim, *ignoti nulla cupido*, mas a verdade residiria no conselho inverso: “só conhecemos bem aquilo que teríamos desejado de algum modo ou, para falar mais claramente, aquilo que previamente nos interessara”. Em consequência, o gesto da busca de um conhecimento objetivo e exato está a ponto de converter-se em algo impossível.

Os físicos contemporâneos buscam, com a máxima seriedade, a teoria final, que integre o infinitamente pequeno ao

infinitamente grande. Buscam, dessa maneira e por via dessa *hybris*, encontrar Deus, ou melhor, transformar Deus no seu objeto. Encontramo-nos, portanto, à beira do abismo, o qual chamamos carinhosamente de “a teoria final”.

O limite da crise permite, entretanto, observar a emergência de um novo tipo do mesmo gesto de buscar. Não se pode buscar à vera sem por sua vez desejar e sofrer, isto é: sem valores. O gesto de uma atitude pura, eticamente neutra, é gesto escamoteado, inumano: nada menos do que um sintoma de alienação e loucura.

Quando se trata de conhecer objetos inanimados, a alienação é epistemológica, e neste caso um erro. Mas quando estão em jogo enfermidades, guerras, injustiças, a alienação se converte em gesto criminoso. O investigador, que se aproxima da sociedade como se de um formigueiro se tratasse, e o tecnocrata, que manipula a economia como se fosse um jogo de xadrez, são tão criminosos quanto o brilhante engenheiro citado no romance de Arturo Perez-Reverte, *Testemunho comanche*.

Esse engenheiro, ao inventar o projétil que fazia zig-zague dentro do corpo do inimigo, batizou-o de *Bala Louise* e foi comemorar com a família na Disneylândia. O doutor Frankenstein, que inventou o monstro, e Oppenheimer, que inventou a bomba atômica, apertam as mãos e se congratulam um com o outro.

O investigador, na forma presente, transforma fenômenos em objetos: do canto de um pássaro faz uma vibração acústica, da dor humana uma disfunção do organismo. Desconecta da sua consciência que é pago por alguém para sua busca, e também não considera se o invento ou o *paper* são bons ou

maus para a sociedade, porque se preocupa apenas em publicar para não perecer.

Vilém Flusser, ao contrário, escreve para mostrar a ironia intrínseca a toda a escrita e a todos os gestos. Ele pensa para que possamos rir um pouco de nós mesmos. Ora, nenhum gesto pode ser mais sério do que este.

Gustavo Bernardo

Esboço para uma introdução a uma Teoria Geral dos Gestos

(a) *Motivos para a elaboração de tal teoria:* Seria se conseguida, instrumento para orientar-nos na nossa situação no meio das coisas e dos outros. Seria disciplina a “interface” que sintetizaria os métodos de várias disciplinas estabelecidas. Cortaria horizontalmente os ramos da árvore que é a estrutura das ciências institucionalizadas e formaria ponte entre as ciências humanísticas e as da natureza. E satisfaria a determinadas necessidades da práxis. Em outros termos: seria teoria instrumental, (engajada, não isenta de valores), antiacadêmica, (subvertedora da estrutura científica institucionalizada), e anti-ideológica, (recorreria aos métodos das ciências ditas “exatas”). Pois isto são características que marcarão provavelmente toda uma série de disciplinas do futuro imediato.

O impulso para sua elaboração pode partir da teoria da comunicação, por ser um aspecto comunicativo mais saliente do gesto. Mas é provável que a teoria da comunicação não fos-

se a sua meta-teoria. Pelo contrário: já que o gesto tem vários aspectos dos quais o comunicativo é apenas um, a teoria dos gestos seria a teoria geral, da qual a teoria da comunicação seria uma das teorias especiais.

Eis, pois, alguns dos motivos para a sua elaboração: (1) Necessidade de novos tipos de teoria. (2) Necessidade de fundamentar teoricamente a práxis dos gestos. (3) Necessidade de reestruturar as universidades e demais instituições acadêmicas. (4) Necessidade de encontrar um lugar "orgânico" para a teoria da comunicação em tais estruturas novas.

(b) *Delinear a competência de tal teoria:* Gestos podem ser considerados um tipo de movimentos. Para tanto, movimentos devem ser classificados em A: os explicáveis pelas forças que incidem de fora sobre o corpo movimentado, B: os, cuja explicação exige também a consideração de forças ativas no interior do corpo movimentado, e C: os explicáveis como B, mas nos quais tais explicações não satisfazem. Exemplo de A: queda livre, de B: movimento da ameba, de C: movimento da mão que escreve. O tipo C de movimento pode ser chamado "gesto". O critério da classificação dos movimentos foi epistemológico: a sua explicabilidade. Foi epistemológico para delinear o campo da competência de uma teoria: a teoria geral dos gestos é competente para movimentos não satisfatoriamente explicáveis por outros tipos de teoria.

O gesto foi definido como movimento explicável, mas não satisfatoriamente. Para dizê-lo paradoxalmente: é movimento demasiadamente bem explicável. Se levanto meu braço, posso explicar tal movimento como resultado de vetores de forças que agem do exterior sobre meu braço (como uma

alavanca). Tal explicação mecânica será completa e não deixará resto inexplicado. Mas não satisfará, (a não ser que esposemos ideologia mecanicista). Não satisfará por não ter considerado outras forças que participam do movimento. Posso melhorar a explicação (muito embora ela há ter sido perfeita) introduzindo nela as forças resultantes de fatores fisiológicos, psicológicos, econômicos, sociais, culturais e outros. Será destarte explicado como movimento "humano", ou "dominador", ou "martelador", ou "burguês", ou "brasileiro" etc. O movimento será assim explicado (em tese) completamente e sem resto em cada um de tais camadas explicativas. Mas nenhuma das explicações satisfará (a não ser que esposemos ideologias fisiologistas, psicologistas, economistas, sociologistas, culturologistas etc.). Tal insatisfação não é superável por combinação de vários (ou todos) níveis explicativos. Tais combinações tornam as explicações mais "cheias" (embora cada explicação simples já seja "cheia"), mas não satisfazem (nem menos) por não atingirem a essência do movimento do braço.

Tal essência é que sei que levanto o braço por querer levantá-lo. Sei também, graças às explicações acima mencionadas, que fui determinado a levantá-lo e a querer levantá-lo. Mas o segundo saber não apenas não anula o primeiro: nem sequer o atinge. A dialética dos dois saberes (da consciência), pode, por sua vez, ser explicada. Posso dizer que sou livre de levantar o braço justamente por tratar-se de movimento super determinado. Mas tal explicação (embora seja de tipo diferente das anteriormente mencionadas) não satisfaz inteiramente. A dialética da liberdade "total" subjetiva e da determinação total objetiva, não atinge o aspecto negativo do meu saber: não teria

levantado o braço se não o tivesse decidido. A liberdade não é satisfatoriamente explicável, porque deixa de ser liberdade quando explicada.

Isso permite definição do termo "gesto": gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade. Embora seja o gesto, enquanto movimento que é, tão determinado e explicável quanto qualquer outro movimento, tais explicações não satisfazem porque não atingem a liberdade que se articula no gesto. A competência de uma teoria geral dos gestos seria o estudo das articulações (expressões) da liberdade. Seria teoria "formal", porque seu campo seria não a liberdade, mas as expressões da liberdade. Seria, pois, uma teoria da expressão, uma semiologia. Mas uma semiologia que dependeria das informações fornecidas pelas disciplinas que explicam os gestos objetivamente. A contradição dialética entre dados objetivos e interpretações (decodificações) seria o campo da teoria proposta, por ser o gesto fenômeno que ocorre em tal campo. Ponte entre as ciências do "espírito" e as da "natureza."

A definição do gesto acima proposta não capta, no entanto, a tarefa decodificadora da teoria em sua totalidade. Não é o caso do gesto ser expressão da liberdade, a qual permite necessariamente a "leitura" da liberdade. O gesto não permite, necessariamente, ao seu observador decifrar a liberdade que se exprime nele. Isto porque o gesticulador dispõe da capacidade para a mentira. Pode gesticular afim de induzir o observador a leitura enganada do gesto. Tal aspecto é essencial para o gesto, por ser essencial para a liberdade que se exprime nele, de maneira que a sua definição deve ser ampliada: Gesto é o movi-

mento no qual se articula uma liberdade, afim de se revelar ou de se velar para o outro.

A reformulação da definição aponta a tarefa decodificadora da teoria enquanto tarefa desideologizada (reveladora de mentiras). E inclui o receptor do gesto na competência da teoria. Tal competência pode ser assim delineada: a teoria seria competente para a decodificação de expressões da liberdade (gestos) do ponto de vista do receptor dos gestos.

(c) *Alguns dos métodos aplicáveis em tal teoria:* A definição do gesto obedeceu a critério epistemológico, por ter-se tratado de delinear a competência de uma teoria. Tal critério não serve, no entanto, para a classificação dos próprios gestos. Na tarefa de desbravar o campo da teoria, torna-se necessário levantar um inventário dos fenômenos (gestos) a serem pesquisados. E todo inventário exige critérios de ordenamento. A conhecida dialética metodológica aqui operante pode ser desprezada. Embora sejam possíveis critérios apropriados apenas depois da elaboração do inventário, e embora a própria elaboração já os exija, a elaboração pode recorrer a critérios provisórios e posteriormente substituíveis. Tais critérios provisórios existem.

Gestos podem ser classificados por critério fenomenológico: pelo corpo que se move no gesto. Distinguiremos entre dois tipos: A) gestos nos quais se movimentam partes do corpo humano, e B) gestos nos quais se movimentam outros corpos. Quanto ao tipo A é claro que nem todo movimento do corpo humano é gesto. Movimentos satisfatoriamente explicáveis não são gestos, por não articularem a liberdade. O movimento das pálpebras sob luz forte e dos punhos sob dor forte não é gesto, embora se assemelhe fenomenologicamente a gesto. A

Explicação não
do gesto
mas da liberdade
que se articula no gesto
ESAD do
art. tempo (formas)
de liberdade

teoria deveria distinguir isto. Quanto ao tipo B, é conveniente chamar os corpos que nele se movimentam de “instrumentos”. Porque “instrumento” pode ser definido como corpo gesticulável (capaz de exprimir uma liberdade no seu movimento). É claro que seria fácil fazer com que os dois tipos de gestos aqui propostos coincidam. É fácil definir “instrumento” como extensão do corpo humano, e definir as partes do corpo humano como instrumentos. Mas isto não seria uma boa atitude. Trata-se de distinguir, não de confundir. O que interessa metodologicamente é distinguir entre o gesto do dedo e o da caneta, porque a pesquisa do primeiro envolve os métodos da fisiologia, e a do segundo os da tecnologia. A classificação proposta pode ser epistemologicamente problemática, mas é metodologicamente interessante.

O tipo A de gestos pode ser especificado tomando por critério as várias partes do corpo que gesticulam. Tal especificação não será aqui sugerida, por ser excessivamente ramificada. Considere-se o refinamento de distinção exigido pelos gestos “sorriso” e “careta”. Mas é inevitável salientar que em tal especificação nem todas as espécies de gestos terão o mesmo peso para a teoria. É provável que uma espécie predomine sobre as demais: a na qual se movimentam os lábios e a língua. O gesto da fala. A teoria geral dos gestos seria metateoria da linguística. A língua falada seria para ela uma espécie de gesto, e a linguística uma das suas teorias especiais. Isto seria consequência para a sua metodologia. A língua falada deixaria de ser o modelo para a decodificação dos demais gestos, (como em “língua da dança” ou “dos dedos”), e será a própria teoria geral dos gestos que deverá fornecer modelos para a decodificação do gesto “língua falada”.

image → GESTOS DA LÍNGUA FALADA
 X
 texto → Língua falada → modelo dos
 gestos

O tipo B de gestos pode ser especificado tomando por critério o tipo de instrumento que nele se move. Assim seriam distinguidos gestos como o de “martelar”, do “pincelar”, do “remar”, do “guilhotinar” ou do “escrever”. Tão pouco será sugerido aqui especificação semelhante. Mas a mera consideração das possibilidades específicas sugere quão ampla seria a competência da teoria. Cobriria, com efeito, o campo de toda atividade “autêntica”, isto é: daquela na qual uma liberdade se exprime. Pois generalidade tão ampla é perigosa, mas inevitável no caso. Não é possível definir “gesto” mais estreitamente sem perder algo essencial. Porque a definição do gesto implica ser ela uma presença ativa no mundo. Aliás, a própria etimologia do termo sugere este fato: “gesta” – feitos.)

Se lançarmos um olhar sobre a classificação dos gestos proposta intuiremos como vários métodos se cruzariam e recruzariam em tal teoria. Fato que foi chamado “interface” sob o parágrafo (A). Mas tal constante sobreposição metodológica se tornará ainda mais óbvia, se considerarmos que a classificação proposta não passa de uma entre várias possíveis. Outros critérios se oferecem, e alguns entre eles parecem mais penetrantes que o fenomenológico aqui proposto.

Sob critério estrutural, por exemplo, gestos podem ser classificados em dois gêneros: (A) lineares, e (B) circulares. O gênero (A) pode ser especificado em (1): gestos que se dirigem para o outro, (2): gestos que se dirigem contra um material, e (3) gestos sem rumo. A espécie (1) pode ser chamada: “gestos comunicativos”, a (2) “gestos de trabalho”, e a (3) “gestos absurdos”. O gênero B seria o dos “fechados”. A teoria deveria salientar que se trata, nas estruturas propostas, de construções

teóricas, e que nenhum gesto concreto participa, portanto, nitidamente de apenas uma das espécies propostas. Metodologicamente, isto significa que uma das tarefas da teoria seria análise do aspecto “comunicativo”, “de trabalho”, “absurdo” e “ritual” em todo gesto concretamente dado.

Objecções possíveis contra a especificação proposta seriam contrapropostas. Mas qualquer que seja a especificação estrutural, a perigosa amplitude da teoria se torna patente. Põe-se ela como metateoria da teoria da comunicação, (cuja competência seria os gestos comunicativos), da teoria do trabalho (cuja competência seria os gestos absurdos) e da teoria dos rituais (cuja competência seria os gestos rituais). Especificamente isto poderia se manifestar da seguinte forma:

Nos gestos comunicativos, a teoria geral deveria distinguir entre o gesto enquanto expressão e enquanto mensagem. Por exemplo, entre como algo é dito e o que é dito. Obviamente: os dois aspectos interdependem dialeticamente, mas para a teoria tratar-se-ia de duas dimensões diferentes. Ao decodificar a expressão, a teoria interpretaria a liberdade de gesticulador e ao decodificar a mensagem, interpretaria algo intersubjetivo. São dois códigos diferentes que participam do mesmo gesto, e exigem dois métodos diferentes. Apenas sob decodificação simultânea há comunicação autêntica, porque apenas então há plena recepção do gesto. Sentenças como “a expressão (o meio) é a mensagem” são fruto de confusão entre códigos, confusão evitável se a teoria da comunicação fosse subordinada a uma teoria geral dos gestos. Tal distinção permitiria ordenar os gestos comunicativos em série que teria por um extremo os gestos puramente expressivos, e por outro extremo, gestos

puramente “impessoais” (informativos). A confusão na famosa sentença citada se explica pelo fato de predominar na TV o aspecto expressivo sobre o informativo. Mas se as imagens na tela fossem classificadas como “gestos/instrumentais” sob critério fenomenológico, e “gestos comunicativos” sob critério estrutural, a confusão seria evitada. A teoria da comunicação seria modificada por uma teoria geral dos gestos.

Nos gestos de trabalho, a teoria geral deveria distinguir entre gestos autênticos e pseudogestos. A grande maioria dos movimentos do corpo humano e de instrumentos dirigidos contra materiais não é gesto, por não exprimir liberdade. Tais movimentos são satisfatoriamente explicáveis por teorias objetivas do trabalho, e a teoria dos gestos não seria competente para eles. Portanto: a grande maioria dos movimentos observáveis em fábricas, nos bancos etc. não representa “trabalho” para a teoria, embora assim seja chamado ordinariamente. Mas é muito difícil distinguir, no fenômeno concreto, o trabalho autêntico do trabalho alienado. Trabalho autêntico pode ocorrer inclusive em fábricas, repartições etc., e em tal caso, a teoria geral dos gestos passa a ser competente, e as teorias de trabalho (inclusive marxista) deveriam subordinar-se a ela. Destarte os métodos da teoria do trabalho (inclusive os puramente formais e tecnológicos) passariam a serem aplicados pela teoria proposta.

Eliminado o trabalho alienado da competência da teoria, esta deveria analisar a dialética entre o gesto do trabalho e o material trabalhado. Os vários materiais (cimento, equações aritméticas, sentenças linguísticas etc.) deveriam ser analisados pela teoria quanto a sua “gesticulabilidade”, e os gestos quanto

às modificações estruturais que os materiais provocam neles. O resultado do gesticular (edifício, discurso aritmético, poema etc.) poderia ser chamado “obra” e ser considerado, pela teoria, gesto materializado. Portanto, a obra seria decodificável aproximadamente como a grafologia decifra a escrita: a obra revelará a liberdade que se exprime por ela. Destarte uma parte da competência da crítica estética estaria subordinada à teoria geral dos gestos, e os métodos da crítica se tornariam aplicáveis por ela. Mas não seria apenas isto. A nossa circunstância cultural toda seria, para a teoria, um contexto de “obras” (gestos materializados), portanto, “mundo codificado” e decodificável, e as teorias da cultura e seus métodos passariam a subordinar-se à teoria geral dos gestos.

Nos gestos sem rumo, a teoria penetraria em campo quase virgem. Embora existam análises excelentes de gestos absurdos (as de Gide sobre o “acte gratuit”, as de Camus etc. de um lado, as behavioristas, *gestalticas*, psicanalíticas etc. do outro), a teoria deveria buscar suas próprias categorias. O gesto “vazio”, no qual a expressão de liberdade é seu próprio propósito, tem aspectos do *l'art pour l'art*, aspectos lúdicos, aspectos de “pura teoria” etc., mas tais aspectos não o esgotam. Fenômenos concretos, como os saltos dados por crianças, *actionpainting* ou combinações de símbolos vazios na lógica formal deveriam ser analisados pela teoria para descobrir o essencial do gesto absurdo. Os métodos da teoria dos jogos, da decisão etc. seriam, sem dúvida, aplicáveis, mas não bastariam. Surge a vaga suspeita que a análise de tais gestos possa tornar o conceito do “sacro” um pouco mais fértil, mas tal suspeita é vaga antes de possuímos maior número de dados.

Eliminada a magia, a teoria deveria distinguir entre gestos rituais e movimentos condicionados fenomenologicamente semelhantes. Os reflexos, os movimentos neuróticos repetitivos etc., têm aspectos para-rituais, mas são essencialmente anti-rituais, por não serem resultados de aceitação deliberada (“livre”) de estruturas rigidamente fechadas. Destarte os métodos da fisiologia, psicanálise etc. passariam a serem utilizáveis pela teoria, embora para a eliminação de determinados movimentos da competência da teoria. Provavelmente será constatado que a grande maioria dos gestos corriqueiros tende para o aspecto ritual, o que por si só representaria problema para a interpretação da presença ativa no mundo.

O critério estrutural para a classificação de gestos implicaria, pois, em metodologia parcialmente diferente da implicada pelo critério fenomenológico. O mesmo vale, provavelmente, para qualquer outro critério possível. Por exemplo: o critério estatístico, que ordenaria os gestos de acordo com sua frequência, implicaria em métodos da informática, o critério pragmático, que ordenaria os gestos de acordo com seu efeito sobre o ambiente, implicaria em métodos da sociologia e assim em diante. Não é, no entanto, necessário continuar com a tentativa de especificar gestos em esboço como é o presente. Já se tornou visível uma possibilidade de enfrentar o perigo de uma excessiva amplitude da teoria proposta.

Teorias excessivamente gerais são pouco férteis, porque operam com conceitos “elevados”, isto é, relativamente vazios. Mas o que define uma teoria não é apenas a sua competência, mas também sua metodologia. O que a teoria aqui proposta

perde em interesse por sua generalidade, ganha pelo constante cruzar dos métodos aplicados.

(d) *A relação entre tal teoria e a filosofia da história*: Em certo sentido “teoria geral dos gestos” e “filosofia da história” são sinônimos, porque “filosofia da história” é definível como teoria dos feitos que exprimem liberdade (gestos). Em outro sentido, há antinomia entre a teoria geral dos gestos e a filosofia da história, porque a primeira é anti-historicista em pelo menos dois aspectos: os fenômenos pesquisados pela teoria dos gestos seriam microelementos (*micro-événements*, para falarmos com Moles) dos fenômenos pesquisados pela filosofia da história, e a relação entre ambas seria como a relação entre a física nuclear e a de Newton. E os fenômenos pesquisados pela teoria dos gestos ocorrem em espaço-tempo de quatro dimensões e os pesquisados pela filosofia da história têm por eixo principal a linearidade do tempo. A relação entre ambas será como a relação entre topologia dinâmica e a aritmética. Tal antinomia precisa ser exemplificada para ilustrar o seu impacto.

Suponhamos que deva ser pesquisado o fenômeno chamado “barroco”. Ambas as disciplinas são igualmente competentes e neste sentido, são sinônimas e distintas das demais disciplinas competentes. As demais disciplinas (economia, sociologia, psicologia etc.) procurarão explicar o barroco, ao lhe apontarem suas causas e motivos. A teoria dos gestos e a filosofia da história procurarão interpretar o barroco, ao procurarem decodificar a liberdade que se exprime pelo gesto barroco. São ambas semiologias. Daí o seu “sinonimato” (embora nem toda filosofia da história o mostre claramente).

Mas as duas interpretações serão antinômicas. Para a filosofia da história, “barroco” é fenômeno observável principalmente em determinadas obras. A análise de tais obras permitirá a descoberta de determinada liberdade, a da “mentalidade barroca”. Tal mentalidade domina, estatisticamente, em determinada época (o século XVII europeu). Ocorre também em outras épocas, porém, mais esporadicamente. E manifesta-se em vários gestos (na literatura, no duelo com floretes, na religiosidade). Mas o modelo de tais manifestações é a cultura europeia oficial do século 17. Trata-se, pois, de fenômeno “geral” que se manifesta em acontecimentos particulares, e, enquanto fenômeno “geral”, ocorre ao longo do tempo. É gesto específico da liberdade que se desenvolve ao decorrer do tempo.

Para a teoria dos gestos, “barroco” é aspecto de determinados gestos concretos, (possivelmente de todos os gestos). É observável mais nitidamente nos gestos rituais, onde se manifesta em específica deformação do círculo para a parábola ou elipse. É observável, por exemplo, no gesto pelo qual comedores usam colheres em restaurantes. A teoria deveria elaborar a estrutura de tal gesto, localizá-lo em gestos semelhantes, (fazer a barba, o brincar de crianças etc.) e gestos diferentes, (artigo de jornal, ponte de autoestrada, gestos de telespectadores). Tal elaboração permitiria à teoria captar a estrutura e a dinâmica do gesto barroco. E adequá-la aos materiais que tal gesto trabalha. Por exemplo: verificar o quanto gesto e proposições lógicas são material adequado (material barroco) e vidro plano e o código Morse são material inadequado, (material não-barroco). Daí a teoria poderia começar a interpretar a liberdade que se exprime no gesto barroco (ob-

viamente, as sugestões aqui propostas podem não ser confirmadas pela pesquisa).

A antinomia que aparece aqui é esta: para a filosofia da história, o gesto individual concreto é expressão de uma “liberdade geral” (espírito hegeliano, subjetividade marxista etc.), que se manifesta historicamente. Para a teoria dos gestos, o gesto individual concreto é expressão de uma liberdade específica inexplicável por construções teóricas, como é “espírito” etc., por ser inexplicável, *tout-court*, apenas interpretável.

Pode parecer que não se trata de antinomia, mas apenas de dois pontos de partida convergentes. A filosofia da história procederia analiticamente e alcançaria no final o gesto concreto. E a teoria dos gestos procederia sinteticamente e alcançaria, no final, a visão ampla da filosofia da história. Mas um argumento assim seria enganado, porque a filosofia da história parte da hipótese que a liberdade ocorre em tempo linear, e é graças a tal hipótese que se pode assumir seu ponto de partida. Mas a teoria dos gestos parte do fenômeno concreto, do dado espaço-temporal “gesto”. Trata-se de antinomia.

E a antinomia conhecida por “água-areia”. O rolar dos grãos de areia “gestos” pode assemelhar-se ao fluxo histórico, mas a semelhança é enganadora. Porque para a filosofia da história o processo é a “realidade”, mas para a teoria dos gestos o processo não passaria de extrapolação. Por fundar-se em extrapolação, toda filosofia da história é necessariamente ideologia. A teoria dos gestos seria anti-ideológica (altamente “des-preconceituosa”). Seria anti-historicista. Poderia, portanto, desempenhar o papel da filosofia da história no futuro pós-historicista que se aproxima.

FILOSOFIA DA HISTÓRIA NO FUTURO

(e) *O engajamento de tal teoria*: Um dos critérios no julgar teorias é sua aplicabilidade na práxis, a sua “tecnicabilidade”. Inversamente há técnicas não fundadas teoricamente. Os homens gesticulavam sempre sem possuírem teorias do gesto, e sem ressentirem sua necessidade. Isto não é argumento contra a utilidade de tal teoria. Os homens trabalhavam até o século XVI sem possuírem teorias do trabalho e sem ressentirem sua necessidade. As teorias elaboradas progressivamente (e partindo da mecânica) modificaram tão radicalmente a práxis do trabalho que, a partir da revolução industrial, se tornou necessário repensar o próprio termo “trabalho”. A pergunta que se põe é esta: Qual seria a aplicabilidade da teoria proposta, e modificá-la-ia o gesto, isto é, a presença ativa humana no mundo?

A pergunta é abordável do lado da práxis e do da teoria. Do ponto de vista prático, não ocorre mais tão claramente que a falta de uma teoria não seja ressentida. O gesticular está se tornando mais consciente da sua própria tecnicidade. Exemplos disto são a terapia chamada *bodyexpression*, o *happening* enquanto gesto deliberadamente vazio, o *livingtheater*, o *actionpainting* e outros. Tal mudança de consciência com relação ao gesto é de certa maneira revolucionária, e é característico da nossa situação que ocorre principalmente nos Estados Unidos. Pois tal mudança clama por teorias do gesto, que são efetivamente fornecidas. A mais radical talvez seja a de Wilhelm Reich, mas há outras. Porém, trata-se de teorias que explicam o gesto, isto é: não captam a sua essência pelas razões acima expostas. São teorias psicanalíticas, sociológicas, estéticas, politicamente engajadas. Não vêm teoricamente gestos, mas vêm, teoricamente, movimentos explicáveis e motivados, de manei-

ra que a práxis do gesticular começa a se ressentir da falta de uma teoria de gestos do tipo aqui proposto.

Teoricamente, a pergunta se põe de forma diferente. O gesto foi definido como expressão de uma liberdade. Aparentemente, pois não é “técnicaizável”. Porque, aparentemente, um movimento que obedece a regras técnicas deixa de ser “livre”, (gesto). Mas argumentar assim seria ingenuidade, porque gesto não é um movimento livre, mas um movimento no qual a liberdade se exprime “de alguma maneira”. E “de alguma maneira” significa tecnicamente. A aplicação de uma teoria dos gestos não tocara o fato que a liberdade se exprime, mas o fato como se exprime.

No entanto, indubitavelmente tal aplicação modificaria a presença ativa humana no mundo. Permitiria a quem gesticula a consciência teórica do seu gesto, e a modificação do gesto de acordo com tal teoria. Tratar-se-ia de transcendência formal, de distância do próprio gesto, de passo para traz do próprio ato. Tal transcendência é atualmente possível apenas especulativamente e reflexivamente. Passaria a ser possível praticamente. No estágio atual isto não passa de utopia, mas utopia perfeitamente imaginável.

A aplicação de uma teoria dos gestos permitiria a deliberada expressão da liberdade. Portanto, permitiria gesticular no significado pleno do termo. Não diminuiria: aumentaria a liberdade. E isto seria o seu engajamento, em prol de uma liberdade mais ampla e efetiva. Não se trataria, pois, de teoria isenta de valor: seu valor seria a liberdade.

(f) *Resumo:* Uma teoria geral dos gestos seria uma teoria diferente de outras pelos seguintes aspectos: (1) seria interdis-

ciplinar (interface), portanto antiacadêmica. (2) seria formal, portanto anti-historicista. (3) seria anti-ideológica. Mas (4) seria engajada.

Embora não possamos “superar” a nossa situação para poder julgá-la objetivamente, temos a forte impressão que somos agentes e pacientes de uma revolução profunda. Tal impressão se manifesta, também, como sensação de não poder agir por falta de uma orientação no mundo. Por falta de um novo tipo de teorias. Um dos motivos da proposta aqui submetida é tal sensação de carência para a práxis. A aplicação de tal teoria permitiria ao homem sair para o além da história (para a forma), sem deixar de agir na história, mas pelo contrário para poder agir melhor nela. Seria atitude do “Novo Homem”, porque em toda revolução trata-se, em última análise, da ação, da liberdade.

O gesto de fumar cachimbo

A diferença mais significativa entre fumante e não fumante é a dependência mais acentuada, na qual se encontra o primeiro com relação à sua circunstância. O fumante depende do cachimbo, de fumo, de limpador, de isqueiro, de bolsas. Isto impõe a seguinte pergunta: já que fumar cachimbo não visa primariamente meta externa ao gesto, (mudar o mundo ou informar os outros) e já que diminui a liberdade do fumante, por que há fumantes de cachimbo? Trata-se de pergunta "clássica", no sentido de pergunta cuja forma é própria de toda uma classe de perguntas. O termo "fumar cachimbo" pode ser substituído por outros termos, (por exemplo, por "dançar" ou "rezar"), sem que isto implique em modificação do sentido da pergunta. Esta é a razão porque o gesto de fumar cachimbo foi escolhido como tema deste ensaio.

Numerosos são os pontos de partida para a tentativa de resposta. Podemos, por exemplo, começar pela descoberta da

América para explicar o gesto historicamente. Ou podemos explicá-lo sociologicamente, recorrendo a termos como “classe social” ou “nível cultural”. Ou fisiologicamente, com categorias do tipo “efeito de alcalóides sobre o sistema nervoso”. Ou psicologicamente, com conceitos como “símbolo fálico e vaginal”. Com efeito: o número de tais pontos de partida é igual ao número das ciências naturais e “humanas”. Todas as explicações assim formuladas terão em comum que apontarão as causas do gesto. Mas explicações causais não atingem o significado da pergunta. Quando pergunto por que fumo cachimbo, não quero conhecer sua causa, mas o motivo do meu gesto. Isto porque ao fumar estou convencido que não sou obrigado a fazê-lo, mas que poderia estar igualmente mastigando chiclete. A diferença entre causa e motivo caracteriza a diferença entre reflexo condicionado e gesto. Embora o gesto esteja, ele também, condicionado, tudo se passa nele como se fosse livre. De maneira que, para que possamos responder à pergunta significativamente, devemos assumir um ponto de partida diferente: aquele no qual decisões são tomadas.

Feito isto, constatamos que se trata de gesto que não permite ser “racionalizado”, no sentido de: tornado mais eficiente. Por certo: é fácil construir cachimbos que jamais entopem, limpadores combinados, bolsas nas quais todos os acessórios podem ser comodamente guardados, e todos os tais *gadgets* podem ser efetivamente adquiridos em lojas especializadas. Mas tal “racionalização” liquidará o essencial no gesto. Isto prova que a finalidade do gesto não é inspirar fumo, que isto não passa de pretexto do gesto, e que a sua verdadeira finalidade é precisamente fazer os movimentos complexos do gesto. Em

outros termos, se trata de gesto que é sua própria finalidade. Em soma, se trata de um rito.

O que caracteriza ritos é o fato que são movimentos estereotipados. Mas constatamos o contrário ao observar o gesto de fumar cachimbo. Todo fumador tem seu estilo próprio, e está disposto a defendê-lo “racionalmente” em discussões intermináveis com outros fumantes. Há, aqui, contradição característica do rito: é gesto não “racionalizável”, mas sustentado “racionalmente”. A contradição revela dialética específica imanente ao rito, e inteiramente diferente da dialética imanente ao gesto do trabalho. No trabalho, há dialética entre teoria e práxis, graças à qual a práxis se teoriza e a teoria se adapta à práxis. No rito, a práxis é antiprática: o gesto não visa meta externa, e a inalação de fumo é apenas pretexto. E a teoria é antiteórica: não se trata de explicação objetiva, mas de uma série de opiniões subjetivas (*doxa*). A dialética imanente ao rito é a entre várias pseudoteorias, (ortodoxas), e várias práticas antipráticas (estilos). E como tais oposições não podem ser sintetizadas, trata-se de dialética negativa.

Fumar cachimbo é rito profano. Não toca o fundo da existência do fumante. Por isto, as discussões “teóricas” entre fumantes se passam em clima de tolerância sorridente. Mas quando se trata de rito religioso, tal clima é outro, (exemplo: os comentários sobre *Talmud*). A questão se o fumo deve ser colocado firmemente no cachimbo ou não, e a questão se é permitido ou não comer ovo botado no *Sabbath* é da mesma “teoricidade”: questão de estilo. Em tais discussões não é a “razão teórica” nem a “razão prática” que são mobilizadas, mas outra “razão”, que poderia ser chamada de “estética”. A tradição ju-

daica a chama de "pilpul". E é esta a "razão" que caracteriza o rito.

O gesto de fumar cachimbo não é, pois, movimento estereotipado no sentido estrito do termo. Mas nenhum gesto o é em tal sentido. Já que o que caracteriza todo gesto é a convicção subjetiva de ser ele "livre", sua estrutura deve ser "aberta", isto é plástica e individualmente variável. Os movimentos estritamente estereotipados (como a dança das abelhas ou a construção de ninhos) têm saber não-humano, e quando são observados no homem (tiques ou atos neuróticos) têm saber patológico. Fumar cachimbo não é movimento deste tipo. Chamar tais movimentos de "ritos" é erro ontológico, porque as ciências são competentes para explicá-los, mas são incompetentes para explicar ritos.

Mas o gesto de fumar cachimbo é movimento estereotipado em sentido mais amplo. Trata-se de um ato que se passa dentro dos parâmetros de determinado modelo. Tal modelo não imposto sobre o fumante pela sua circunstância apenas (pelo cachimbo, fumo, etc.), mas principalmente pelo fato que o fumante escolheu o modelo deliberadamente como fator limitativo do ato. Isto distingue o rito dos demais gestos. Todo gesto é limitado pelas circunstâncias, mas o rito, ao contrário dos demais gestos, quer ser assim limitado. Não quer se libertar das "regras" avançando contra a sua limitação, mas quer se realizar dentro das "regras". Pois isto caracteriza todos os gestos da "arte". O rito é gesto artístico. Fenômeno da "vida estética".

Afirmativa ousada por não concordar com o conceito habitual que temos dos ritos. Pois não os visam, acaso, transformar o mundo (a hóstia em carne, caçar elefantes)? Não são,

portanto, "éticos", bons para algo? O fumante afirma que fuma para inalar fumo, e quando diz, o crê, e o fumo é "bom". Mas, a despeito da sua "boa fé", está enganado. Fuma para fazer o gesto. Que o rito não é gesto essencialmente "ético", mas "estético", se torna visível no gesto de fumar cachimbo, precisamente por tratar-se de gesto profano, portanto, livre de ideologia.

Pelo contrário: tal observação permite afirmar que quanto mais rito visa meta "ética" (transformar o mundo), tanto menos é rito verdadeiro. Tal metaética do rito pode ser chamada de "magia". A magia do rito da chuva é querer fazer chuva e a magia do rito da missa é querer a transsubstanciação. Isto explica o violento engajamento dos profetas judeus contra a magia. Para eles, magia é "abominação", precisamente porque deturpa o rito. Para eles o rito é meta em si, gesto "absurdo", e a vida no rito, a vida "absurda", é, para eles, a vida religiosa.

Mas a afirmativa de que o rito é um fenômeno da vida estética é ousada não apenas por não concordar com o conceito habitual do rito, ela o é mais ainda por não concordar com os conceitos habituais da arte. Por certo: havia sempre a tendência romântica de "sacralizar a arte". Mas a afirmativa não sacraliza a arte, pelo contrário: estetiza o rito. Não afirma, romanticamente, que o engajamento em arte é engajamento religioso. Afirma, pelo contrário, que o engajamento religioso é uma das conseqüências do engajamento em arte. Não explica a arte religiosamente, mas explica a religião esteticamente. Não sacraliza a arte, mas desacraliza a experiência religiosa. E o faz em base de observação de rito tão profano quanto o é fumar cachimbo. Por isto é ousada. É preciso tentar abarcar o alcance de tal afirmativa.

rito -
gesto limitado
todo que
quer ser
limitado,
quer ser realizado dentro do rito.

A existência se manifesta por gestos. O homem está no mundo na forma dos seus gestos. Classificar gestos seria classificar formas de vida. A seguinte classificação se propõe: (a) gestos contra o mundo (trabalho), (b) gestos em direção dos outros (comunicação) e (c) gestos como finalidade em si (arte). Trata-se, como em toda classificação, de esquematização. Na realidade todo gesto é síntese das três classes propostas. Tal classificação permite a distinção entre três formas de vida, também esquematizada: vida ativa, vida comunicativa e vida estética. Conhecemos, na nossa tradição, este tipo de classificação, por exemplo, a platônica: vida econômica, vida política, vida contemplativa, ou a kierkegaardiana: vida estética, vida ética, vida religiosa. Mas a classificação proposta difere das tradicionais por não estabelecer hierarquia. Pois bem: a afirmativa ousada afirma que a experiência religiosa ocorre não na vida ativa, nem na vida comunicativa, mas na vida estética e é por isto que é ousada.

Voltemos, para ver porque ela se impõe, à questão primitiva: por que há fumadores de cachimbo? A resposta evidente é: porque isto lhes dá prazer. Dá prazer interromper um ato útil, (escrever ou conversar), afim de, inutilmente, desmontar o cachimbo, limpá-lo com um alicate velho para unhas, perfurá-lo com agulha de crochê, recolocá-lo, tirar o saco de fumo do bolso, colocar o cachimbo entre os dentes, enchê-lo lentamente de fumo, guardar o saco no bolso, tirar o isqueiro, girá-lo, acender lentamente em torno do fumo no cachimbo, inspirar a fumaça, e voltar ao ato útil interrompido. Dá prazer estar obrigado a bater com o cachimbo contra o cinzeiro especialmente grande parar tirar as cinzas, e a manter o cachimbo quente en-

tre as mãos antes de poder recolocá-lo num bolso especial. Dá prazer ter que gastar tempo com a escolha de um cachimbo "apropriado" em loja, e ter que gastar dinheiro na sua compra. A soma de tais prazeres perfaz o prazer de fumar cachimbo.

Mas tal resposta não é satisfatória, porque, afinal, de qual prazer estamos falando? Do prazer que exige sacrifícios e interrompe atos úteis? Não será, pelo contrário, tal "prazer" uma forma de sofrimento? Uma "paixão", (e toda paixão, segundo a moral burguesa, não é apenas sofrimento, mas também nociva à saúde, portanto, à "salvação", e fumar cachimbo é efetivamente nocivo à saúde)?

Duas palavras-chave ocorreram: "sacrifício" e "interrupção do útil". Fumar cachimbo dá "prazer" porque interrompe a vida útil com sacrifícios inúteis. Mas por que isto dá "prazer"? Porque graças a tais sacrifícios e a tal interrupção da vida útil, começamos a viver para viver. Quem fuma vive sua vida. Manifesta a sua existência por tal gesto simplesmente para manifestá-la. Isto permite ver que "viver sua vida" é o contrário de "soltar-se". Quem se solta, se deixa ir, se perde em movimentos desordenados. Quem vive sua vida encontra-se a si próprio no seu estilo de fazer gesto estereotipado no sentido elaborado. Viver sua vida é reconhecer-se em gestos cuja estrutura foi deliberadamente assumida como limitação ("sacrifício") e que são feitos para poder reconhecer-se ("inúteis"). Viver sua vida é viver artisticamente. Viver sua vida é não viver "espontaneamente", mas deliberadamente para vivê-la. Quem fuma cachimbo vive deliberadamente sua vida e é isto que lhe dá prazer.

Com efeito: fumar cachimbo é um dos exemplos mais belos de uma vida artística. A questão se impõe: por que, quando

LIBERDADE

PASSA

Pelo

SACRIFICIO

se fala em arte, não se fala jamais em tal gesto? E a resposta se impõe, ela também: porque nós, os ocidentais, esquecemos do que se trata em arte. Esquecemos que arte é como se vive para viver, que arte é como os homens se encontram a si mesmos no mundo. Esquecemo-lo porque na nossa cultura não se vive para viver, mas para mudar o mundo. O clima da nossa cultura não é arte, mas a "história", isto é: trabalho. Por isto não reconhecemos "arte" no gesto de fumar cachimbo. Mas há outras culturas que permitem mais claramente ver o problema que aqui surgiu.

As manifestações da vida artística negra (tambor, dança, máscara etc.) são mais próximas do nosso gesto de fumar cachimbo que da nossa arte. Quem bate o atabaque o faz para fazê-lo, e encontra-se no seu gesto precisamente por ser estereotipado (o ritmo) é imposto por deliberação) e por ser inútil. Quem faz máscara, dispõe de material, ferramentas e modelo específicos que lhe são impostos. Não visa como faz o escultor ocidental, experiências com materiais novos, inventar ferramentas novas ou "superar" o modelo. Procura fazer o melhor possível dentro das limitações que aceita. Por isto, a arte negra parece, a nós ocidentais, tão estática e estereotipada. Erro. Precisamente por aceitar suas limitações, pode o artista negro exprimir melhor que o ocidental a sua existência de cada artista aqui e agora. O artista negro está mais próximo que o ocidental das fontes das quais a arte brota. Porque a cultura negra na África e América, (na medida na qual não tem sido contagiada pela nossa), é fundada sobre a vida estética. Os seus participantes vivem para viver sua vida, e isto pode ser observado pela beleza que emana das suas vidas quotidianas.

Mas, dirão alguns, o tambor, a dança, a máscara não são, de maneira alguma, comparáveis ao gesto de fumar cachimbo. O tambor provoca um deus a cavalgar filha de Santo, a dança provoca chuva e a máscara afasta espíritos. Quem fuma cachimbo não faz nada de comparável. Mas tal objeção perde o essencial na arte negra. Quem bate tambor (ou caixa de fósforos ou ritmicamente, máquina de escrever), não o faz para provocar um deus. Dedicar-se de corpo e alma ao gesto. É precisamente por isto, por tal dedicação total ao viver sua vida, que, espontaneamente, às vezes o deus aparece. Aparece, não por ter sido deliberadamente evocado, mas porque ter a experiência do deus é aspecto de ter experiência de si mesmo. O deus não está em qualquer lugar externo ao tambor e é chamado para aparecer nele. O deus está em quem bate o tambor, e aparece quem bate o tambor, e aparece quando quem bate o tambor se reconhece a si próprio no gesto. A magia não é o propósito da arte. A arte se torna mágica espontaneamente, quando feita com dedicação absoluta. Por certo: a força mágica da arte que assim se revela pode, posteriormente, ser utilizada deliberadamente em cerimônias, como o é o candomblé ou a macumba. Mas isto já não é mais arte "verdadeira", mas aplicada. A experiência religiosa é vivência que surge espontaneamente no curso do gesto artístico e nos ritos deliberadamente mágicos já é deturpada. É o gesto artístico que abre o espaço à experiência religiosa.

Nossa cultura "superou" a magia, não por ter elaborado técnica mais eficaz para mudar o mundo. "Superou" a magia, porque em nossa cultura o poder mágico da arte se manifesta raramente. Isto porque quando fazemos "arte" no nosso sentido do termo, visamos sempre também um objetivo externo ao

Supra-x a magia pelo esquecimento de que não se trata de liberdade

gesto. E quando fazemos gestos artisticamente "puros" (como quando fumamos cachimbo), não nos dedicamos a eles com corpo e alma. Fumar cachimbo é profano, não por não ser mágico, mas por não ser feito com dedicação absoluta. E por não ser feito assim, não é mágico. ("Superamos") a magia, não por termos recusado a sua "técnica", mas por termos esquecido do que se trata. E ao termos esquecido isto, esquecemos de que se trata na experiência religiosa. Por isto a "sacralizamos".

Todo artista sabe, ainda, que é no gesto artístico, e somente nele, que o homem se encontra a si mesmo. É somente no tocar violino, ou pintar, ou dançar, que o violinista, o pintor e o dançarino se encontra. E todo artista sabe, ainda e obscuramente, que ter-se encontrado assim no gesto inútil e cheio de sacrifícios é ter tido experiência religiosa. Não há nada de "sacral" nisto: pois descobrir-se a si mesmo no gesto é ter descoberto o fundo da existência, sua absurdidade. Descubro-me no gesto absurdo, porque sou, no fundo, absurdo, e vivo minha vida em tal gesto absurdo, porque viver é coisa absurda. Creio ser isto o princípio do rito no Zen budismo: o rito da cerimônia do chá, do arranjo de flores e da caligrafia abrem espaço à experiência religiosa, precisamente por não ter por meta tomar chá ou fazer bouqué ou escrever texto, mas encontrar-se a si próprio no gesto. É o absurdo do gesto que faz dele rito religioso. E sei que o princípio do rito judeu não são propósitos éticos, políticos, sociais ou sanitários (isto são pretextos ideológicos), mas a sua absurdidade. Precisamente por isto são ritos religiosos. A grande descoberta dos profetas judeus é a que a experiência religiosa é a experiência do absurdo. É a isto que chamam "Deus". Os profetas não são contra magia por tê-la

"superada", pelo contrário: são convencidos que funciona. São contra ela, por estarem convencidos que deturpa a experiência religiosa. Querem a vida estética (sem dizê-lo e sem sabê-lo) porque querem a vida absurda: a vida do rito "puro".

O fato de fumarmos cachimbo é prova que somos, a despeito das nossas vidas "históricas", virtualmente todos ainda artistas, monges Zen e profetas. Mas prova também que não o somos efetivamente. Fumamos para protestar contra a utilidade estúpida das nossas vidas cotidianas. Mas o fazemos como ersatz e caricatura de uma vida deliberadamente absurda. E isto permite que respondamos à pergunta primitiva: por que há fumadores de cachimbo? Porque nos revoltamos contra a utilitariedade das nossas vidas, e porque nos falta coragem de viver absurdamente. Profanamos.

Mas possivelmente isto esteja mudando atualmente. Os gestos do tipo "fumar cachimbo" estão se tornando mais frequentes, exigem sacrifícios maiores, e são feitos com dedicação mais perfeita. Os psicotrópicos são disto o exemplo mais óbvio, mas há numerosos outros. Se isto for de fato assim, tais gestos novos seriam manifestação de profunda modificação que se processa atualmente na nossa forma de vida. A existência "histórica" estaria, em tal caso, em vias de ser substituída por vida estética aberta "à" experiência religiosa. Toda especulação teórica quanto à crise pela qual estamos passando é necessariamente abstrata. Mas se aceitarmos a tese segundo a qual a existência se manifesta por gestos, a nossa crise existencial poderia ser captada concretamente pela observação das modificações nos nossos gestos. Destarte a observação de gestos, como o é o de fumar cachimbo, permitiria captar concretamente um aspecto da nossa crise religiosa.

O gesto de pesquisar

Há indícios de mutação nos nossos gestos. Por tais mutações se manifestaria, se forem fato, modificação da maneira pela qual estamos no mundo. Observar os gestos em nosso torno seria método para surpreender tal crise existencial concretamente. Mas os gestos que nos cercam formam multidão "inabarcável". Não é possível observá-los todos. É preciso fazer uma escolha. Um dos critérios de escolha é a importância do gesto escolhido para a crise existencial a ser surpreendida nele. Tal afirmativa parece ser circular (quero surpreender a crise por observação de gestos, e já conheço os gestos mais importantes pelos quais a crise se manifesta). Mas tal circularidade é apenas aparente. O critério de escolha aqui proposto sequer heurístico: pesca entre a multidão de gestos um que lhe parece ser importante por razões duvidosas, e propõe observá-lo para ver se tais razões se justificam. Pois por várias razões, o gesto mais revelador da crise atual

parece ser o da pesquisa. Esta é a hipótese de trabalho do presente ensaio.

Parece evidente que os vários gestos ditos "técnicos" (os que manipulam objetos da nossa circunstância e os que manipulam pessoas e a sociedade), caracterizam a nossa cultura. Os que manipulam objetos a caracterizam há duzentos anos, e os que manipulam pessoas e a sociedade, há alguma dezenas de anos. Mas tais gestos não passam de consequências de um gesto mais característico ainda: o da pesquisa dita "pura". Nenhuma cultura o elaborou tanto quanto o fez a nossa. Se pudermos de fato observar mutações em tal gesto, estaríamos observando uma manifestação de modificação profunda na nossa cultura, portanto, na maneira pela qual existimos. É isto que a hipótese de trabalho sugere.

O gesto da pesquisa é gesto burguês. O burguês é artesão: manipula objetos inanimados. Não manipula plantas e animais: é o camponês que faz isto. Nem manipula pessoas: isto é feito por sacerdotes e aristocratas. Por isto, quando o burguês inicia a sua revolução no fim da Idade Média e quando os seus gestos passam a predominar na cultura ocidental, a manipulação de objetos inanimados passa a absorver o interesse. Surgem a mecânica e a astronomia como as primeiras disciplinas de pesquisa. Embora seja explicável tal concentração do interesse sobre objetos inanimados, não deixa de ser surpreendente. Porque do ponto de vista existencial tais objetos são o que menos interessa: formam o horizonte da situação humana.

Durante a Idade média o interesse se concentrava sobre a vida e a morte do homem. A "pesquisa" visava a "alma": *"Deum et animam scire cupio. Nihilne plus? Nihil"* (Agostinho). O

burguês revolucionário desvia o interesse para o conjunto das coisas inanimadas. É tal conjunto que o burguês chama "natureza", e é isto que visa a sua pesquisa. Não se trata nem da "natureza" judaico-cristã (obra Divina) nem da *physis* grega (organismo animado). Trata-se de conjunto inanimado no qual se movem objetos inanimados.

Podem ser argumentado, que a pesquisa de tal conjunto não é existencialmente desinteressante. Submeter objetos inanimados à vontade humana, fazer máquinas, é poupar forças e tempo. Mas fazer máquinas (a revolução industrial), não era a meta deliberada da pesquisa burguesa no início da revolução (a despeito das explicações do materialismo histórico, e a despeito de figuras como é Leonardo). Pelo contrário: somos obrigados a constatar que a pesquisa inicial era "pura" (isto é, sem interesse) e que o burguês revolucionário abandonava os problemas existencialmente interessantes (injustiça, guerra, amor, felicidade) aos aristocratas e padres.

Abandonar os problemas interessantes ("suspendê-los") e pesquisar os objetos de menor interesse é o gesto "humanista". Porque quanto menos um objeto interessa (quanto menos o homem estiver implicado nele), tanto mais é objeto, e tanto mais o homem é seu sujeito. É pela falta de interesse que o homem transcende. Pode manipulá-los "objetivamente". Com relação a pedras e astros, o homem é como um deus. Não o é com relação a doenças e guerras. O conhecimento é inicialmente possível apenas com relação a objetos sem interesse. Assumir a posição de um deus ("perspectivista") é o gesto do humanismo.

Mas há outro elemento em tal gesto. O movimento de objetos inanimados é matematizável. Os problemas interes-

santes não o são facilmente. Matematizar não é meta burguesa, mas antiga. Sua origem está ligada à magia e ao encanto (ao gesto de tocar flauta e lira). Mas a matematização passou pelo crivo do Islã. A natureza concebida enquanto livro escrito por Deus e composto de cifras. A natureza decifrável matematicamente. É o gesto da leitura (*Maqtub*). É na sua forma islâmica que o burguês revolucionário absorveu a matematização no seu gesto de pesquisa. Graças a isto tornou-se "exata".

Eis a estrutura inicial do gesto: o burguês revolucionário assume a posição de um deus com relação à natureza concebida como conjunto de objetos inanimados e se propõe a lê-la. É levado a tanto pela sua práxis de artesão e pela tradição islâmica que assume. O gesto da pesquisa é, pois, o de um sujeito transcendente e visa conhecimento "puro, objetivo e exato". A tese aqui defendida é que tal estrutura inicial não é mais sustentável, que o gesto está se modificando e que por tal modificação está se manifestando crise.

O surpreendente nisto é que a crise se manifesta tão tarde. Porque o burguês vem ampliando o campo da sua pesquisa no curso da Idade Moderna. Vai incluindo em tal campo os seres vivos, o próprio homem e a sociedade, (a biologia, a psicologia e a sociologia), aproximadamente nesta ordem. A inclusão de tais problemas existencialmente interessantes no campo da pesquisa vai tornando a pureza, a objetividade e a exatidão da pesquisa progressivamente mais insustentáveis. Isto é visível há pelo menos duzentos anos. Mas a crise foi sendo retardada. Porque a revolução industrial que interveio parecia confirmar empiricamente a eficiência da pesquisa burguesa. Mas a revolução industrial está atualmente digerida. O argumento

empírico não mais vence com a mesma força. E a crise está se manifestando atualmente.

Está se tornando sempre mais claro que pureza, objetividade e exatidão são elementos da ideologia burguesa. Que na realidade, não há sujeito transcendente, nem conhecimento objetivo e nem conhecimento exato. Está se tornando sempre mais claro o que a pesquisa está condenada a ser: gesto de um ente mergulhado no mundo, interessado nele e em modificá-lo aproximadamente de acordo com suas necessidades, sonhos e desejos. E isto está se tornando claro pelas mutações que estão ocorrendo no próprio gesto da pesquisa.

* * *

A ideologia do "conhecimento objetivo" pressupõe que sujeito e objeto sejam entidades distintas que se encontram no gesto do conhecimento, da pesquisa pura. A pesquisa burguesa não é, pois, "despreconcebida": este é o seu preconceito. Já Descartes sabia da dificuldade inerente em tal preconceito. Não se vê como o "intelecto" se pode adequar à "coisa" ou "a coisa pensante" à "coisa extensa". Por isto, Descartes estipulou a ajuda divina para obviar tal dificuldade. E pensadores subsequentes ~~bolaram~~ outras saídas, não muito melhores. A dificuldade não impedia os pesquisadores a perseguir o conhecimento objetivo. Atualmente, os está impedindo.

O gesto de pesquisa demonstra ele próprio, serem sujeito e objeto sempre engrenados. Não há sujeito com objeto, mas é a relação concreta do gesto da pesquisa, da qual sujeito e objeto são conceitos ideológicos extrapolados do gesto concreto da pesquisa. O próprio gesto o mostra. Mostra na física como

S-O

ele próprio provoca e determina sujeito. Mostra o mesmo na sociologia, na economia, na linguística, em toda parte. A ideologia "idealista" e "realista" é desmentida pelo próprio gesto de pesquisa. O pesquisador é obrigado a abandoná-las, e isto se manifesta por modificação do gesto.

A ideologia da "pureza" pressupõe que a pesquisa não visa valores. A contradição inerente em tal ideologia era sempre reconhecida: a pesquisa é "válida" por não visar valores. Isto não impedia os pesquisadores a esposar a ideologia. Atualmente os está impedindo. Porque o próprio gesto da pesquisa demonstra ser ele ato humano: ato de ente que deseja e sofre. Não se pode pesquisar sem desejar nem sem sofrer. Desejo e sofrimento já são conhecimento, e conhecimento é sempre também desejo e sofrimento. Tudo isto se passa na plenitude da vida humana, do estar-no-mundo. A pesquisa pura, a atividade eticamente neutra, é gesto mentiroso. E louco. Alienação.

Quando se trata de pesquisar objetos inanimados, tal alienação é apenas epistemológica. Erro. Mas quando se trata de pesquisar coisas que interessam, (injustiças, guerras, sonhos, a liberdade), a alienação passa a ser criminoso. Pecado. O pesquisador puro que reifica a sociedade em formigueiro, o tecnocrata sem "preconceitos" que manipula a economia, como um jogo de xadrez, é criminoso. Afirmam terem superado todas as ideologias, quando são vítimas da ideologia da pureza. São ideólogos burgueses.

São perigosos, porque funcionam admiravelmente. A sociedade pode, efetivamente, ser reificada, e destarte conhecida objetivamente. Por estatísticas, curvas de "futuração" e por planejamento pode efetivamente tornar-se formigueiro. Mas

isto é precisamente alienação. Porque tal sociedade reificada não interessa. O que interessa é a sociedade dentro da qual me encontro com meus outros. Pois o fato que tal sociedade não interessa está atualmente, e penosamente, visível. A pesquisa eticamente neutra não se sustenta nem na física, nem muito menos nas disciplinas ditas "humanas". Deve ser abandonada. E isto se manifesta por modificação do gesto da pesquisa.

A ideologia da "pureza e objetividade" exige determinada estratégia na pesquisa. De um lado, "sujeito" exige catarse de todos os valores, para dar nascimento ao pesquisador puro. Conhecemos tal monstro da literatura (Frankenstein), do laboratório (cientista em torre de marfim) e da história (caso Oppenheimer). Do outro lado, "objeto" exige arrancar fenômenos do seu contexto concreto para defini-los. Esta violência é feita em laboratórios mentais e materiais, transforma canto de pássaro em vibração acústica e dor em função nervosa. Destarte surge o sujeito transcendente de um lado e o mundo objetivo do outro. A pesquisa passa a adequar o que tem separado.

O sujeito, tendo eliminado da sua memória todos os valores (seu desejo de ficar famoso, de fazer coisa útil, o saber de ser pago por alguém pela pesquisa), passa a armazenar na sua memória fórmulas matemáticas e lógicas e determinados enunciados da pesquisa precedente. Com tal programa se "inclina" sobre o seu objeto "ad hoc" preparado pela violência definidora. Procura verificar se o objeto se enquadra no seu programa. Esta fase de pesquisa é chamada "observação". Se o objeto se enquadra no programa, é dito ter sido "compreendido". Mas a pesquisa verdadeira começa se o objeto não se enquadra. Em tal caso, o pesquisador procura, no seu programa, por estrutu-

ras nas quais o objeto pode, aproximadamente, ser abarcado. As estruturas às quais o objeto se recusa são ditas "hipóteses falsificadas" e as que o objeto aceita provisoriamente são ditas "hipóteses operacionais". Esta fase é chamada "dúvida metódica" e a sequência de tais fases é chamada "progresso científico".

A hipótese operacional é ferramenta da pesquisa utilizável várias vezes. E serve para arrancar fenômenos, ainda não preparados para serem objetos de pesquisa, do seu contexto concreto. Tais fenômenos são chamados "descobertas". Objetos podem ser descobertos por hipóteses operacionais dentro do parâmetro amplo de pesquisa. Destarte, o universo da pesquisa se expande constantemente. Tal expansão exige, por sua vez, ramificação da pesquisa. Isto é chamado "especialização progressiva". As hipóteses operacionais têm, todas, as estruturas das fórmulas matemáticas e lógicas armazenadas na memória do pesquisador, e são, portanto, comparáveis entre si. Isto permite serem agrupadas em conjuntos coerentes. Tais conjuntos são chamados "teorias" e "explicam" regiões vastas do universo da pesquisa. Teorias têm a vantagem de serem vastas, e que, dada a sua coerência, a falsificação de uma única hipótese basta para derrubá-las. Derrubar hipóteses e teorias é uma das metas da pesquisa. Teorias derrubadas podem ser substituídas por outras "melhores", no sentido de mais vastas ou matematicamente mais simples. Isto é chamado fase "formal" ou "teórica" da pesquisa, e derrubar teorias (evento relativamente raro) é chamado "revolução científica". Teorias são, além de explicações, modelos para manipular o mundo da pesquisa. Sua utilização enquanto modelos (chamada "técnica científica") é considerada, ela também, como de alguma maneira "isenta de

valores", embora admitidamente não seja "pura", mas "aplicada". Isto funciona surpreendentemente bem em muitos campos de aplicação, (menos bem em outros), e quando funciona é chamado "progresso técnico" ou mais coloquialmente, simplesmente "progresso".

Tal descrição do gesto de pesquisar parece caricatura, mas parece assim, não por simplificar radicalmente o gesto muito complexo, mas por dessacralizar gesto sacral (talvez o único gesto sacral) da nossa cultura. Tal dessacralização por simplificação radical se impõe atualmente. Não que as várias fases do gesto não tenham sido postas em dúvida várias vezes no curso da Idade Moderna, dúvida essa chamada "filosofia da ciência" e "epistemologia". Mas as dúvidas dessacralizantes que se impõem atualmente são de ordem diferente, ontológica e existencial. Põem, elas, perguntas do tipo: como pode um sujeito tão alienado quanto o é o pesquisador puro captar a realidade? Ou: que interesse tem conhecer e manipular conjunto tão abstrato da realidade quando o é o universo da pesquisa objetiva? Ou: esse "progresso" todo, o qual descobre sempre novas regiões de tal universo e as submete teoricamente à manipulação técnica, não é ele o processo que nos afasta sempre mais da realidade concreta?

Obviamente, há argumento muito forte em prol da pesquisa clássica, (isto é, burguesa, moderna). É o argumento pragmático: a despeito de todas as dúvidas, sejam elas epistemológicas ou existenciais, a pesquisa resulta na técnica, e a técnica permite pura e simplesmente que nossa cultura exista, isto é, que nós, cada qual de nós, existamos. Sem a pesquisa não existiríamos, e uma possível interrupção da pesquisa implica-

CARICATURA

✱

✱

ria, provavelmente, em nossa morte enquanto indivíduos e enquanto sociedade, em médio prazo. Admitidamente, o argumento é muito forte. Mas perdeu muito da força que tinha há poucos anos ainda. Por duas razões aparentemente opostas, uma tem a ver com a descoberta relativamente recente que a vida graças à técnica científica (a nossa), talvez não valha a pena ser vivida, e uma parte da nova geração parece estar disposta a inclinar-se diante dela. A outra razão tem a ver com a descoberta relativamente recente (na China, no Vietnã e alhures), que, em confronto com decisões concretas, a técnica talvez não funcione tão bem quanto havíamos suposto. Não se nega que o argumento pragmático continua forte. Mas não nos espanta mais o fato milagroso que a técnica de fato funciona. Funciona apenas (isto sabemos agora), quando reifica fenômenos quando os transforma em objetos inanimados. Isto não é milagre, porque objetos inanimados são, pela falta de interesse que neles temos, pesquisáveis puramente, objetivamente e exatamente. Mas quando não consegue reificar, quando, portanto, os fenômenos guardam o nosso interesse, a técnica funciona mal ou não funciona. De maneira que o argumento pragmático em prol da pesquisa continua muito forte, mas deixou de ser convincente.

O gesto de pesquisar na sua estrutura clássica se tornou, pois epistemologicamente, eticamente e existencialmente duvidoso. É visto como gesto errado, pecaminoso e sem interesse. Mas isto não implica no desaparecimento do gesto. Implica na modificação da sua estrutura. Nela se manifesta a nossa crise.

* * *

A ideologia que distingue entre sujeito e objeto está sendo, lentamente e penosamente, abandonada. Não concebemos mais o mundo enquanto objeto de pesquisa, nem o homem enquanto sujeito que "faz pesquisa". Não dizemos, pois, que nós pesquisamos o mundo, mas que somos, em um dos nossos aspectos, pesquisa do mundo. Porque não cremos mais que gesticulamos, mas que somos gesticulação. Estamos deixando de ser humanistas, estamos abandonando as várias ideologias burguesas com os falsos problemas de "idealismo" e "realismo" que implicam, para admitir, um tanto humilhados, que somos parte da realidade concreta, profundamente implicados nela, e inseparavelmente permeados por ela. Em suma: admitimos que nosso ser em todas as suas manifestações, inclusive na da pesquisa, é um estar-no-mundo.

Tal admissão se manifesta por novo um gesto de pesquisa que está surgindo. É gesto que se dá na plenitude da vida, não depois de catharsis em laboratório ou dentro de programas formalizáveis. A pesquisa passa a assumir-se "vital", isto é simultaneamente gesto estético, ético e de conhecimento. A distinção nefasta, e tipicamente moderna, entre ciência, arte e política cai imediatamente por terra. Toda pesquisa é, espontaneamente, política, artística e científica, ou não é pesquisa, mas gesto mentiroso. Porque o gesto de pesquisar passa a ser um dos gestos da vida humana, isto é, busca de valores e de sentido. Trata-se de reformulação não apenas da ciência moderna, mas também da arte e da política modernas. Não basta dizer que atualmente a ciência está se politizando e estetizando, graças à mutação do gesto de pesquisa. A arte e a política também estão mudando. No entanto, o presente ensaio está, por necessidade,

Sujeito
e objeto
pelo objeto

PERCEBE A SUA PRÓPRIA CONTRADIÇÃO
 limitado à observação da mudança no campo da "ciência" no significado moderno do termo.

estudos
 ubaltis
 A mutação no gesto da pesquisa é recente e ainda não prevaleceu em toda parte. Mas já é possível observar-lhe a estrutura nascente. O pesquisador se assume em circunstância composta de problemas vitais que se precipitam sobre ele, e em direção dos quais ele próprio se projeta (essas duas afirmativas são idênticas, já que precipitar-se e projetar-se significam a mesma dinâmica do "estar-se no mundo"). Os problemas são tanto mais vitais, "interessantes", quanto mais são próximos, e a proximidade é, pois, a medida do interesse, isto é: do mundo no qual o pesquisador se encontra. Assim a "proxêmica", a proximidade enquanto medida, forma a *mathesis* pesquisa. Isto implica em reformulação do conceito da "teoria". Ela deixa de ser conjunto coerente de hipóteses (e contemplação de formas, que é o significado grego da teoria), para passar a ser estratégia de vida.

teoria
 SPANIA
 DA
 As dimensões proxêmicas são radicalmente diferentes das dimensões objetivas da ciência burguesa, como o é "cm/sec". Porque não medem distância entre objetos, senão a distância de interesses. O tempo que me separa do dentista que estou esperando não é mensurável pelos mesmos segundos pelos que meço a distância de tempo que me separa do meu filho. Mas por não serem objetivas as dimensões proxêmicas, não passam a serem subjetivas. O pesquisador não está jamais só no mundo, há sempre outros com ele. Não é sujeito em isolamento esplêndido, como o é o sujeito transcendente. Os outros que estão na circunstância do pesquisador, mais ou menos próximos dele, também pesquisam, isto é, medem. Ao

fazê-lo, se reconhecem mutuamente. Mede cada qual do seu ponto de vista, mas tendem a medir em conjunto. De maneira que a *mathesis* da pesquisa, embora não objetiva, tão pouco é subjetiva, mas tende para intersubjetividade crescente. E isto implica em novo conceito de "progresso". Não mais processo rumo a um conhecimento objetivo sempre mais amplo, mas rumo a um conhecimento sempre mais intersubjetivo. A meta não é mais conhecer o mundo objetivo sempre melhor, mas conhecer a circunstância, e conhecer-se nela, sempre mais em diálogo com os outros que estão nela comigo.

conhecimento
 objetivo
 intersubjetivo
 com a
 circunstância

Tal método dialógico de pesquisa implica em reformulação radical do suporte teórico das dimensões objetivas. O tempo deixa de ser fluxo que vem do passado, passa por ponto imaginário chamado "presente" e se dirige rumo ao futuro. O espaço deixa de ser estrutura tridimensional vazia, cujo centro é arbitrário e cujos eixos apontam o infinito. O espaço-tempo passa a ser um único suporte. Nele os problemas se aproximam de todos os lados, vindo do futuro que é horizonte espaço-temporal limitado pelo alcance do interesse. Ao se aproximarem, se concretizam, e tornam-se concretos ao se apresentarem. A realidade é a circunstância concreta presente. E o passado é aspecto do presente: memória disponível ou indisponível (esquecimento).

Um suporte fenomenológico como este exige o abandono das escalas de medida da ciência objetiva. Por exemplo: não é mais possível medir-se o tempo histórico com escala marcada com séculos e meses, escala cujo ponto zero se perde no abismo do passado. A escala histórica que se impõe tem seu ponto zero no presente, e mede os eventos algoritmicamente, de modo

Abando no
 das escalas de medida da ciência objetiva. Por exemplo: não dos escalas de medida

que as distâncias encolhem (perdem interesse), na medida na qual se afastam do presente. E modificação comparável de escalas se impõe em todos os campos da pesquisa, na sociologia tanto quanto na astronomia, na linguística tanto quanto na psicologia. E tal modificação de escalas implica em visão revolucionariamente nova da realidade.

A *mathesis* da proxêmia implica em aplicação de teorias em sentido radicalmente novo. Não se trata mais, em tal pesquisa, de permitir a manipulação do mundo objetivo, e muito menos da pesquisa desinteressadamente pura. Trata-se de pesquisa que visa modificar a circunstância para torná-la mais de acordo com as necessidades, desejos e sonhos dos que nela se encontram. Por certo: as técnicas elaboradas pela pesquisa burguesa não serão abandonadas. Mas ao serem "intersubjetivadas", isto é: politizadas e estetizadas, adquirirão caráter diferente. Em suma: a aplicação da pesquisa que está começando a articular-se não visa, como o faz a pesquisa moderna, crescente poder sobre o mundo objetivo, mas crescente liberdade dos que estão no mundo. Em suma: por todas estas características, e por numerosas outras não mencionadas e ainda mais discerníveis, o gesto de pesquisar volta a ser gesto humano.

A nova estrutura do gesto de pesquisar está se manifestando em toda parte. Na física e na biologia, na psicologia e na sociologia, na economia e na comunicologia (para não falar em política e arte). Uma das consequências é que a hierarquia clássica das disciplinas está desmoronando. Os problemas vitais que se precipitam sobre nós exigem pesquisa interdisciplinar, e

hierarquia clássica das disciplinas está desmoronando

INTERDISCIPLINARIDADE / PROGRESSO AUTOMÁTICO

que é uma das causas da crise das universidades. Outra consequência é que o progresso automático, movido por inércia, da ciência e técnica tradicionais está sendo minado. O absurdo de uma pesquisa objetiva ilimitada está sendo posto em evidência pela nova pesquisa. E há inúmeras outras consequências, algumas das quais por certo são ainda inimagináveis. Indubitavelmente, a pesquisa tradicional persiste e ainda domina a ciência da atualidade. Mas não poderá continuar por muito tempo, a menos que um estabelecimento tecnocrático a preserve por congelamento explosivamente progressista. Este é o perigo da nossa crise. Seu desfecho não é previsível. Se fosse previsível, não se trataria de crise.

Na mutação do gesto de pesquisar se manifesta nova maneira de estar-se no mundo. Maneira esta que pode ser caracterizada, muito imprecisamente, por termos como fenomenológica, intersubjetiva, pós-histórica e concreta. Tal maneira de existir se manifesta igualmente por outros gestos, por exemplo, nos gestos de fazer política e arte. Mas no gesto de pesquisar, se manifesta mais nitidamente e mais caracteristicamente, de forma que a hipótese de trabalho do presente ensaio parece confirmada pela observação do gesto. Por certo: os gestos tradicionais, pelos quais se manifesta a existência tradicional (a "moderna" ou "burguesa"), persistem. Não se pode saber que tipo de gestos prevalecerá, porque fazer futurologia, (projetar o passado rumo ao futuro), seria gesto tipicamente tradicional, para o qual o passado antecede o futuro. Precisamente por já existirem gestos novos, para os quais o futuro vem e o passado está guardado no presente, previsões deste tipo não mais satisfazem. Prever, nas estruturas do novo gesto, é decidir-se,

PREVER
NO NOVO
GESTO
é DECIDIR-SE MOVIDO
POR INTERÊS E PREOCUPAÇÃO

movido de preocupação e interesse. Pois se nos decidirmos em prol da nova maneira de existir, ela prevalecerá sobre a moderna. Tal decisão pressupõe diálogo amplo, intersubjetividade. Senão, a tendência atual prevalecente rumo a um progresso inerte, rumo a um conhecimento objetivo sempre mais amplo e a uma técnica manipuladora sempre mais totalitária, será preservada. Um tal aut/aut é a situação na qual estamos. A observação dos gestos de pesquisar atualmente em curso, dos tradicionais e dos novos, o mostra.

O gesto de pintar

INTENÇÃO /
ADEQUAÇÃO IDEIA /
TELA

Quem observa um pintor pintando crê estar vendo o movimento de vários corpos (o do pintor, dos seus instrumentos etc.), que acabam resultando em quadro. E sente que “algo” invisível participa do processo, por exemplo, a “intenção” do pintor e a “ideia” que o pintor tem do quadro. Tal maneira de ver o fenômeno caracteriza a “mundivisão” ocidental, e leva às conhecidas dificuldades para explicá-lo. A maior entre elas é a da “adequação da ideia à tela”, do “sujeito ao objeto”, ou não importa como queiramos denominar, o nefasto par dialético que parece estar envolvido no processo. No entanto, somos obrigados a suspeitar que tais dificuldades se devessem à deformação do fenômeno por nosso olhar, e não ao fenômeno mesmo. Que se olhássemos melhor, as dificuldades desapareceriam. Afirmativa aparentemente leviana, esta. Bastaria olhar “bem” e as dificuldades consagradas por séculos, por religiões, filosofias e ideologias desapareceriam? Sim, bastaria, se conse-

guíssemos fazê-lo. A questão é apenas: como conseguir olhar "bem"? Será possível ver sem "mundivisão" pré-formatada? Não estaríamos vendo sempre apenas aquilo que a "mundivisão" nos "permite" ver, levar a ver, e nos faz crer que estamos vendo? De modo que a exigência de olhar "bem" o gesto de pintar antes de tentar explicá-lo, aparentemente banal e óbvia, seria ingênua por impossível a ser cumprida? A verdade está no meio. É fato que é muito difícil olhar os fenômenos sem os preconceitos impostos por nossas crenças. Mas há métodos que permitem, embora problemáticamente, suspendê-los. Já que as dificuldades às quais os preconceitos nos levam estão atualmente se amontoando, somos obrigados a tentar suspendê-los.

O que vemos ao observar o gesto de pintar são movimentos sincronizados. Por certo: "algo" se movimenta. Mas as dificuldades começam quando se trata de dizer que se movimenta. Cremos ver como o pintor move seu corpo, mas de fato não vemos como o corpo do pintor, nem muito menos o pintor movendo-o. Vemos, em determinada fase do gesto, um corpo denominável "pincel-mão" e outro denominável "pé direito", e vemos como o segundo se move em função do primeiro. Mas não permitimos que vejamos isto, porque cremos saber que a "realidade" é outra. Cremos que mão e pé são órgãos do corpo do pintor, e que o pincel é seu instrumento, e por cremos isto, o vemos. A visão desmente tal crença: mão e pincel formam unidade, e o pé funciona como instrumento. Não permitimos que a visão desmentisse nossa crença, e por isto vemos o que cremos. Assim não podemos continuar olhando.

Para começar, devemos desistir da tentativa de fazer um catálogo dos corpos em movimento. Todo catálogo será "me-

tafísico", no sentido de lista e corpos supostamente transcendentais ao gesto e que nele se movimentam "acidentalmente". Para demonstrá-lo, façamos catálogo qualquer e procuremos aplicá-lo ao gesto: (1) corpo do pintor, (2) pincel, (3) tubo de tinta, (4) tela. Distingamos no gesto as seguintes fases: (a) "o pintor abre o tubo": Vemos suas mãos, a tinta saindo do tubo, e vários corpos mal definíveis no horizonte do gesto. (b) "o pintor aplica tinta ao pincel": Vemos um corpo: "mão-pincel-com-tinta", e vários corpos mal definíveis no horizonte do gesto. (c) "o pintor faz uma mancha na tela": Vemos a ponta do pincel em contato com um ponto da tela, e vários corpos mal definíveis no horizonte do gesto. O nosso catálogo é mais que inútil. É inútil porque não permite analisar as fases do gesto. É mais que inútil porque introduz, na observação, conceitos que temos a respeito do gesto antes de observá-lo, preconceitos. Produtos da ideologia que nos domina. O corpo do pintor e seu pincel são tão ideológicos quanto o são sua intenção e sua ideia, embora pareçam ser visíveis. Se quisermos observar "bem" o gesto de pintar, devemos suspender toda tentativa de catalogar corpos. Tarefa difícil, dada a crença "objetivante" que caracteriza o Ocidente.

O que vemos depois de conseguido isto, é que o gesto de pintar é movimento significativo, no sentido de: apontando para algo. Com efeito, é isto que nos impressiona ao observá-lo. Toda fase do gesto, e o gesto como um todo, apontam o quadro a ser pintado. Tal quadro é o sentido do gesto. Coordena todos os seus movimentos. O significado de toda fase, o abrir do tubo, o traço do pincel, o passo do pé direito, é o quadro a ser pintado. O quadro futuro está presente na gestalt do

RECUPERAÇÃO
p. e. h. d.

JÁ ANALISAMOS
OS CONCEITOS
EXPLICITOS
IMPLICITOS

SENTIDO
COMO FINAL

gesto. A *gestalt* do gesto é o apontar para o quadro. Isto é óbvio para quem observa o gesto, e deve, portanto, ser aceito como ponto de partida para toda análise do gesto.

Com isto o gesto impõe determinado método de análise: o da decodificação do seu significado. Movimentos significativos não podem ser explicados pelos métodos de análise causal, que os ligam com movimentos precedentes para demonstrar como deles resultaram. Tais métodos não explicam o que o movimento significativo aponta, mas é isto que devemos saber para compreendê-lo. Necessitamos de explicações que liguem o movimento com seu futuro, explicações "finais" ou "teleológicas" (para usar termos da filosofia tradicional). Explicações causais (das ciências naturais), não bastam em tais casos. Explicam o gesto do pintar física, ou biológica, ou psicológica, ou sociologicamente, explicam-no como movimento determinado. Mas não o explicam como gesto de pintar, isto é, apontando o quadro. Movimentos significativos são explicados exaustivamente, mas não satisfatoriamente, pela enumeração de suas causas. Em outros termos, são movimentos "livres". Para compreendê-los é preciso conhecer-lhes o significado.

O método apropriado à análise do gesto de pintar é semiológico: o da decomposição do gesto nos seus elementos significativos. O método da "leitura". Por certo, as várias fases do gesto devem, também, ser descritas como formas. A forma do movimento do pincel sobre a tela, do pé sobre o chão, do braço no espaço. Mas isto é como descrever a letra "x" como cruz, e a letra "o" como círculo durante leitura de texto escrito. Não basta. É necessário descrever as várias fases como indicando algo. Pois tal análise semiológica coloca o fenômeno observado

em situação diferente da causal: em situação na qual o fenômeno não é o problema, mas enigma (se por "problema" entendermos fenômeno a ser explicado e por "enigma", fenômeno a ser decifrado). O gesto de pintar se propõe como enigma por ser obviamente movimento significativo, e não por ter o analisador deliberado para analisá-lo semiologicamente. Por ser o gesto não apenas problemático, mas também enigmático, é de movimento livre.

A análise semiológica revelará vários níveis de significado no gesto e hierarquia que ordena os níveis. O nível do qual participa o significado do traço do pincel, por exemplo, está subordinado ao nível do qual participa a composição de cores na tela. O enigma posto pelo gesto pode ser decifrado em vários níveis, há várias "leituras" possíveis. Quanto maior o número de níveis diferenciados pelo analisador, e quanto melhor a ordenação das várias leituras, tanto mais rico será o significado desvendado pela leitura. Pois isto caracteriza análises semiológicas: fazem com que o fenômeno desfralde, sob análise, seu significado. Ao contrário de análises causais, as quais tornam o fenômeno mais transparente, análises semânticas o tornam mais denso. Problemas são analisados para serem eliminados; problemas resolvidos não são problema. Enigmas são analisados para serem penetrados; enigmas resolvidos persistem. A meta da análise do gesto de pintar não é eliminar o problema da pintura. É penetrar o enigma da pintura, a fim de poder vivenciá-lo de forma sempre mais rica.

Por ser penetração do gesto, a análise não é ela própria, gesto externo ao gesto analisado. Há interpretação dos dois gestos. Com efeito, o gesto de pintar contém níveis nos

Análise
é gesto
intencional,
na composição
Cada um
objeto

O PRÓPRIO GESTO TEM NÍVEL DE GESTO ANALÍTICO.

quais os movimentos significam análise do próprio gesto. Determinados passos para afastar-se da tela, determinados olhares etc. significam que o próprio gesto do pintar se critica a si mesmo. O gesto de pintar é movimento autocrítico, não apenas por conter nível crítico, mas também, porque tal nível penetra todas as fases do gesto e as coordena. É gesto que não apenas aponta o futuro (o quadro), mas também presume o futuro para reprojeta-lo. O gesto oscila entre futuro e presente, e se reformula constantemente, analisando-se em toda fase. Toda análise deve, de alguma maneira, participar de tal oscilação se quiser resolver o enigma proposto.

Tal fato não exclui níveis de leitura que "transcendem" o gesto. É possível ler-se o gesto de pintar em contexto amplo, no contexto de todos os gestos observáveis. Sob tal leitura, o gesto de pintar pode ser decifrado como uma das fases de um gesto colossal coletivo, denominável "o gesto da história", se definirmos "história" por "o movimento da liberdade". Pois se "história" for assim definida, como movimento que aponta o futuro, portanto como movimento significativo, a meta da leitura do gesto de pintar passará a ser em tal nível, a tentativa de decifrar o significado da história no lugar e momento específico no qual este gesto de pintar está sendo observado. Em tal nível de significado, a análise do gesto de pintar passaria a ser uma fase da análise da história.

Mas, embora em certo sentido tal nível transcenda o gesto, em outro é, ele também, imanente ao gesto. O gesto está dentro da história, mas a história está dentro do gesto. Não apenas casualmente: o gesto é resultado de movimentos históricos precedentes. Também semanticamente: o gesto tem

significado histórico. De modo que a história é aspecto interno do gesto. Pois a análise do gesto, que é, por sua vez, fase do movimento histórico, contém o gesto que analisa e é por este contida. E tal constatação é uma das metas do presente ensaio: mostrar a pouca utilidade da distinção entre aspectos internos e externos de gestos. Parece ser boa estratégia abandonar não apenas a tentativa de se fazer catálogos, mas também a de se fazer definições.

No início deste trabalho falou-se em "mundivisão" do Ocidente. O que se pretendeu com tal termo é nossa tendência de olhar os fenômenos como se fossem processos sintéticos definíveis, encontros de entidades presumidas como de alguma maneira pré-existentes ao processo. Água é vista como processo de encontro de átomos de hidrogênio e oxigênio, o gesto humano como processo de encontro de corpo e mente, o gesto de pintar como processo de encontro de pintor e material, e a análise do gesto de pintar como processo de encontro de analisador com um gesto. E falou-se na crescente dificuldade à qual tal tendência leva, principalmente nas ciências, mas não apenas nelas. Simultaneamente foi admitido que tal tendência está profundamente enraizada nos nossos hábitos de pensar, de modo que não nos damos conta dela ao observarmos o mundo. As considerações precedentes visam pôr em relevo tal ação deformadora das nossas crenças sobre a observação.

Ao observarmos água, não vemos átomos, mas água. Os átomos são explicações teóricas do concreto fenômeno água. Isto não nega que existem situações, nas quais átomos de hidrogênio e oxigênio são observáveis concretamente, nem situações nas quais é possível observar a sua síntese em água.

Mas afirma que em situações nas quais observamos água, tais átomos são extrapolações abstratas do fenômeno concreto. São, neste sentido, posteriores à água. Mas devido à nossa tendência projetamos tais átomos dentro da observação, e estes passam a ser preconceitos, deformadores da observação do fenômeno água. Ao observarmos um gesto humano, não vemos como alguém move seu corpo, mas um gesto. O “alguém” e o corpo são explicações teóricas do concreto fenômeno “gesto”. Embora possa ser duvidado que existam situações nas quais podemos observar concretamente alguém sem corpo, a nossa tendência faz com que projetemos tais preconceitos na nossa observação do gesto humano, e tal tendência é tão forte que descrevemos espontaneamente a observação por: “o Sr. X está levantando o braço”. O caráter metafísico de tal deformação da observação passa despercebido, por estar enraizado na nossa crença.

Mas tal caráter surge à tona na análise do gesto de pintar, porque a visão de um encontro de um pintor com seu material passa a ser insustentável. A análise mostra movimentos significativos de corpos que se decompõem e recompõem em várias fases. Isto não nega, obviamente, que tem sentido falar-se em um Sr. X que está pintando este quadro. Nem que tem sentido falar-se em um pincel que participa do gesto. Mas afirma que o Sr. X é “real” enquanto pintor apenas como um dos aspectos do gesto, como pode ser “real” enquanto aspecto de algum gesto diferente. Afirma que o Sr. X e o pincel são ganhos teóricos sobre os quais podemos pendurar vários aspectos de várias situações concretamente observáveis, e que fora de toda situação o Sr. X e o pincel são “conceitos”, “formas”,

“virtualidades”. Com efeito: são explicações de várias situações comparáveis. O Sr. X pode “realizar-se” de várias maneiras, e no gesto de pintar é como o “pintor” que se realiza. Destarte a observação do gesto de pintar leva nossos preconceitos ao nível da consciência e permite serem suspensos.

A visão que teremos do gesto não concorda com a cosmovisão ocidental, mas concorda com a experiência de quem participa do gesto. Se for consultado, o “pintor” afirmará que “vive realmente apenas quando está pintando”. Que apenas quando segura o pincel e encara tela, (ou quando é segurado por pincel e encarado por tela), é ele mesmo. Se perguntarmos por que escolheu pintar ou por que escolheu este pincel, dará respostas inconvincentes, porque a pergunta é reversível. Por que foi escolhido para pintar com este pincel? O “pintor” não escolheu pintar no sentido metafísico de ele ter tido, antes do gesto, várias opções; porque, antes do gesto de pintar, não há “pintor” que possa escolher algo. E a pintura não é sua “vocação” no sentido metafísico de uma voz qualquer que partiu do pincel para chamá-lo antes do gesto, porque, antes do gesto, não há pincel que possa clamar por pintor. Isto são maneiras metafóricas de falar, não observações concretas. O fato é simples (como o é, aliás, todo fato concreto): o gesto de pintar é a realidade, e o pintor e o pincel são aspectos de tal realidade.

Pois isto tem cheiro de misticismo, se por “místico” entendermos tal “união” entre sujeito e objeto na realidade. Parece concordar com a função de arqueiro com arco e flecha, de homem e flor na Ikebana, de bebedor com chá, chaleira e xícara na Cerimônia do Chá, na qual falam os Zens budistas. Com efeito: o Zen salienta a concreticidade tanto quanto a



fenomenologia. Mas não há nada de místico na tentativa de suspender preconceitos abstratos objetivadores e definidores na observação do mundo concreto. A cosmovisão do extremo oriente é sincrética a estética e leva, em certos casos à experiência mística do mundo. A ocidental é analítica e racional e leva inexoravelmente, à alienação abstraidora. O método fenomenológico é tentativa de reconquistar o solo concreto que sustenta a cosmovisão ocidental, a fim de salvá-la da dissolução no abstrato. Por isso, o método avança contra a tradição ocidental (já que avança em direção das suas raízes), mas por isso mesmo é método ocidental. Não visa união mística, mas ação transformadora. Analisa o gesto de pintar como um movimento que é um ato.

O gesto de pintar aponta um futuro; o quadro a ser pintado. O Sr. X se realiza enquanto pintor na forma de um tal apontar de um futuro. "Vive realmente" por participar de movimento significativo. E "sabe que vive realmente", por ser gesto de pintar movimento auto-analítico. E nós, os observadores do gesto, "sabemos que o Sr. X vive realmente", porque nós nos reconhecemos no gesto de pintar, já que nós próprios participamos de gestos semelhantes. Por apontar o futuro no gesto de pintar, o Sr. X se realiza para si e para nós, isto é, no mundo concreto.

Isto parece ser formulação desajeitada e complicada do fato que o Sr. X tem consciência de estar vivo, e nós temos consciência de ele estar conosco. De fato: a formulação é desajeitada e complicada, mas o é apenas por ver-se obrigada a driblar preconceitos desajeitados e complicados como o é "consciência", "mente" ou "alma". O fato simples que quer for-

mular é este: no gesto de pintar reconhecemos um movimento que aponta o futuro, um movimento autocrítico, e já que tal tipo de movimento é a forma como vivemos e reconhecemos o Sr. X em tal gesto. O fato é simples e enigmático: "causas não o explicam. Nem "causas" metafísicas como "consciência" ou "alma". Por isto devem ser dribladas.

Sabemos que não estamos sós no mundo por podermos observar gestos, (como o é o de pintar), os quais, por sua *gestalt*, são significativos. A sintaxe das línguas ocidentais nos obriga a distinguir entre "ter" e "dar" significado". A observação do gesto de pintar permite obviar a distinção. O gesto de pintar "tem" o quadro por significado, por estar o quadro presente na sua forma. E "dá" significado por resultar em quadro feito. O gesto "tem" significado por "dá-lo". O gesto de apontar é significativo, por ser ato; visa, O Sr. X "vive realmente" no gesto de pintar, por ter sua vida o significado que ela própria está visando e dando. Tal significado é o quadro. Mas, olhando bem: o gesto aponta além do quadro, através do quadro em direção de um futuro que "transcende" o próprio gesto. Aponta análises do gesto. O quadro é significado do gesto enquanto mediação para um diálogo de gestos. O gesto de pintar aponta ao observador do gesto, como a observação é gesto que aponta o gesto de pintar. O Sr. X vive realmente no gesto de pintar, porque aponta em nossa direção: somos nós o significado de sua vida, seu futuro, e o quadro é o "médium" pelo qual o gesto está dando significado. Isto podemos ver ao observar o gesto.

Pois isto quer dizer que o gesto de pintar modifica o mundo. "Mundo", por certo, não no sentido de "mundivisão" ocidental: conjunto de objetos definíveis. Mas "mundo" tal

como pode ser observado e vivenciado concretamente: conjunto de acontecimentos interpenetrantes no qual estamos. Suspensa a cosmovisão ocidental, podemos ver como o gesto de pintar modifica o mundo, modifica a nossa experiência concreta, e modifica a experiência concreta de quem está engajado no gesto. O quadro que é o significado imediato do gesto não passa de mediação para o seu ulterior significado: modificação do pintor e dos que com ele estão no mundo. O gesto de pintar "altera" o mundo: é para o outro e torna o pintor outro. Sabemos que não estamos sós no mundo por que podemos experimentar alterações por gestos (como o de pintar), os quais observamos.

Tudo isto não passa de tentativa de formular a experiência da liberdade. Ser livre é ter significado, dar significado ao modificar o mundo para os outros. Em suma: ser livre é viver realmente. Liberdade não é função de escolha no sentido de: quanto maior o número de opções, tanto maior a liberdade. O pintor não é mais livre por ter podido realizar-se também enquanto ladrão ou condutor de bonde. Liberdade não é o oposto de determinação no sentido de, quanto menos condicionado, tanto mais livre. O pintor não será mais livre se conseguir romper as condições impostas pela tela ou pelo braço.

Liberdade é modificar o mundo dando-lhe significado. O gesto de pintar é uma das formas da liberdade. O pintor não "tem" liberdade, "está" nela quando está no gesto. Ser livre é sinônimo de ser realmente: ser para si e para os outros. A observação do gesto de pintar permite ver, concretamente, a liberdade em uma de suas formas, se tal observação for engajada.

O significado imediato do gesto de pintar é o quadro. O

presente ensaio pouco falou a seu respeito, por querer dirigir a atenção para o gesto mesmo. Por certo: o quadro está presente no gesto enquanto *gestalt*, e o gesto está presente no quadro acabado de maneira, por assim dizer, congelada. Se dispuséssemos de uma teoria de gestos, de disciplina semiológica que permitiria decifrar gestos, poderíamos analisar quadros com métodos rigorosos. "Crítica de quadros" deixaria de ser uma questão de empirismo ou "intuição", ou tentativa de explicar quadros, enumerando-lhes as causas. Na falta de tal "coreografologia" parece ser estratégia melhor concentrar a atenção sobre o gesto de pintar para poder decifrar o enigma da pintura. Vê-lo sem os óculos objetivadores e abstraidores impostos sobre a nossa visão pelas nossas crenças, e olhá-lo com novos olhos. Aí o mundo voltará a resplandecer no esplendor dos fenômenos concretos. O gesto de pintar resplandecerá no esplendor da liberdade.

O gesto em vídeo

O APARECIMENTO
DE NOVOS GESTOS/
ESTARES NO MUNDO

A hipótese desta série de ensaios é que a observação de gestos permite “ler” a maneira pela qual os gesticuladores estão no mundo. Uma das consequências da hipótese é que modificações observáveis nos gestos atuais tornam “legíveis” as modificações existenciais que se processam atualmente. Outra consequência é que o aparecimento de gestos não observados no passado é sintoma e chave de uma nova forma de estarmos no mundo. O gesto pelo qual o vídeo está sendo manipulado é parcialmente modificação de gestos tradicionais, e parcialmente gesto de tipo novo. Observá-lo seria, pois, segundo a hipótese aqui defendida, método para “ler” a crise existencial pela qual estamos passando.

O vídeo é instrumento relativamente recente. “Instrumento” é objeto produzido para servir a propósito determinado. É “bom para”. Tal propósito está dentro do instrumento, o instrumento está informado por ele. Mas nem por isto deixa

de ser objeto, isto é: problema. "Problema" é a tradução grega do latim *objectum*. Isto é: a despeito do propósito que informa o instrumento, a pergunta: "que é isto e que deve ser feito com isto?" pode ser proposta. Em instrumentos tradicionais, aos quais estamos acostumados, tal aspecto problemático está encoberto pelo costume. A cama não provoca mais a pergunta: "sabemos" o que ela é e para que sirva: é lugar para deitar-se, pôr malas debaixo, e esconder dinheiro nele. Mas quando o instrumento é recente, o seu aspecto problemático transparece. Por isto, instrumentos novos fascinam.

O fascínio que emana de instrumentos recentes é duplo. Fascinam porque o propósito que os informa ainda não está elaborado. Ignoramos ainda todas as virtualidades imanentes aos satélites artificiais, aos raios *laser* e aos computadores: são "perigosos". Mas fascinam também porque permitem ainda que o propósito que os informa seja desviado. Instrumentos são imperativos que modelam o nosso comportamento. A cama diz: "deite!". Os propósitos dos instrumentos que nos cercam não são propósitos nossos. São propósitos dos que mandaram produzi-los. Desviá-los é libertar-se. Instrumentos recentes fascinam, porque abrigam virtualidades ignoradas e porque permitem ação libertadora.

O vídeo é instrumento cujo propósito é servir à TV. Foi tendo tal propósito em vista que os detentores das decisões mandaram produzi-lo. São úteis para o registro de programas a serem irradiados. Permitem a elaboração e censura prévia de programas. Eliminam surpresas das emissões ao vivo. São, pois, instrumentos que servem aos propósitos dos sistemas de TV

(os quais são, por sua vez, parte do sistema cultural que nos determina).

A fita de vídeo é memória. Armazena cenas sobre superfície linear. Tem três dimensões: as duas da superfície e a dimensão do desenrolar da fita. Reduz as quatro dimensões espaço-tempo das cenas sobre três. Nisto são comparáveis à escultura. Mas as três dimensões às quais as cenas são reduzidas são outras. A fita armazena as dimensões áudio-visuais da cena, a escultura as dimensões do espaço. E há outra diferença, ontológica esta: A escultura apresenta as cenas, a fita as espelha (embora o escultor seja ele também, espelho, e a fita seja ela também, manipulada para fins representativos). A fita ocorre, pois, em nível de realidade diferente do da escultura: tem dimensões diferentes e está em relação diferente com o nível da realidade da cena.

A fita de vídeo tem semelhanças com a fita do filme. Mas o filme é fita composta de fotografias. Sua dimensão temporal é resultado de um *temprel-oeil*. A fita vídeo é espécie de espelho que se move no tempo. Sua dimensão temporal reflete a dimensão temporal da cena. Esta é a razão porque a fita vídeo não pode ser "editada" pelas técnicas que a fita filmica utiliza. A sua dimensão temporal está mais próxima do tempo linear da cena.

A fita é código linear como o é o alfabeto. A sua linha deve ser seguida para que se receba sua mensagem. Mas na fita a linha se desenrola, e no alfabeto está fixa. A leitura da fita é, pois, mais passiva que a leitura do alfabeto, durante a qual são os olhos do leitor que se move. Em compensação o alfabeto é código unidimensional, e a fita tridimensional. De maneira

que a leitura da fita é mais passiva e mais complexa que a do alfabeto.

O gesto do manipulador de vídeo tem semelhanças com o gesto do fotógrafo. Mas há diferenças decisivas. O fotógrafo é obrigado a escolher nitidamente seus pontos de vista, a partir dos quais armazenará as cenas. De forma que deve tomar decisões nítidas, pelas quais transforma as cenas em objetos seus; e pelas quais se torna sujeito das cenas. O manipulador de vídeo não precisa tomar decisões tão nítidas, já que pode passar fluidamente entre vários pontos de vista. E graças ao monitor do qual dispõe, o manipulador se vê a si próprio constantemente dentro da cena. Para ele a cena não é objeto de decisões, mas ambiente dentro do qual as decisões são tomadas. Por isto o vídeo é menos reificante que a fotografia, e menos objetivo. É mais fenomenológico e mais intersubjetivo.

A fita de vídeo pode ser projetada imediatamente após o armazenamento da cena. Pode assim transformar-se em elemento da própria cena que armazena. O monitor está no centro da cena que espelha, e vários monitores podem espelhar-se mutuamente aos espelharem a cena, de maneira que o vídeo participa de cena espelhada. As pessoas que participam da cena com o manipulador não são atores (como o são no caso do filme), mas parceiros seus. São simultaneamente memorizadores e memorizados. Estão em diálogo com o vídeo. O vídeo, ao contrário do filme, o qual é discursivo, é memória dialógica da cena.

A fita e o monitor são, cada qual à sua maneira, espelhos. Mas são espelhos diferentes dos clássicos. São sonoros. Não invertem direita e esquerda, como o fazem espelhos clássicos.

Não refletem a luz emanada da cena à maneira dos espelhos clássicos, mas emitem luz catódica. A visão oferecida pelo monitor e pela fita visível nele é radicalmente diferente da visão oferecida por espelhos clássicos, e revolucionariamente nova. "Revolucionariamente", porque tal visão subverte, pela sua sonoridade, seu eixo de reflexão e sua luz, os nossos conceitos tradicionais de reflexão da realidade.

O monitor é superfície de vidro. Como o é o espelho. Espécie de janela invertida. Nisto é diferente da TV, que é janela aberta. E também diferente da tela de cinema e de pintura, que são muros. A projeção cinematográfica e de dispositivos é desenvolvimento da pintura cujas origens se encontram nas paredes de Lascaux e Altamira. O monitor é desenvolvimento das reflexões sobre superfícies de água observadas pelo homem dito "primitivo". A genealogia do vídeo não tem relação com a genealogia do filme. As semelhanças nas técnicas entre os dois são fenômenos de convergência. Isto merece ser ponderado atentamente.

A genealogia do vídeo nada tem a ver com representação simbólica da realidade, com "arte", como é o caso do filme. A árvore genealógica do filme é: afresco-pintura-fotografia. A do vídeo é: superfície da água-espelho-lente. O vídeo é, por sua origem, instrumento epistemológico: instrumento para ver a realidade. Isto não implica necessariamente em diferença funcional com relação ao filme. Filmes podem ser visões do real, e a arte-vídeo é possível. Não obstante: a distinção genética dos dois instrumentos é importante e cheia de virtualidades ainda não elaboradas.

O gesto do manipulador do vídeo é gesto de quem manipula a linearidade do tempo. De quem sincroniza a diacronia

E gesto de "composição" como é o do músico. Mas há diferença. O acorde é sincronização de linhas de sons e a fita, sincronização de acontecimentos. O manipulador do vídeo não faz "sinfonias", mas "sincenias". A matéria prima do manipulador não é, como é a do músico, a linearidade sonora, mas a linearidade histórica. O vídeo provoca gestos pós-históricos: gestos que não agem de dentro, mas sobre os acontecimentos, e o fazem não para modificar os acontecimentos, mas para sincronizá-los.

O vídeo é instrumento fascinante. Por permitir que se descubram virtualidades latentes, e por permitir que se desvie o propósito inicial pelo qual foi produzido. Por certo: o vídeo permite que a manipulemos com gestos pretendidos pelos que opuseram em nossa circunstância para manipular-nos. Em tal caso os nossos gestos serão reveladores de existências culturalmente determinadas, no sentido de obedientes a determinados modelos de comportamento. Mas por se tratar de instrumento recente, o vídeo permite também que o manipulemos com gestos radicalmente novos.

Tais gestos serão novos, embora fossem modificações dos gestos já conhecidos. Terão semelhanças com os gestos da escultura, mas ocorrerão em nível da realidade nova. Terão semelhança com os gestos de filmar, mas seu movimento no tempo será outro. Serão parecidos com os gestos de escrever, mas transmitirão mensagem diferente e provocarão leitura diferente. Serão semelhantes ao gesto de fotografar, mas serão mais intersubjetivos. Serão, em muitos aspectos, semelhantes ao gesto do armazenamento, mas são dialógicos, não discursivos. Serão gestos de quem manipula espelhos, mas sua reflexi-

bilidade será nova. Serão gestos semelhantes aos do artista, mas visarão o conhecimento. Serão gestos de composição, mas não comporão objetos ou sons, senão eventos.

Resumindo: tais gestos novos articularão uma maneira nova de estarmos no mundo. Maneira esta que se caracteriza por nova concepção do tempo e do espaço, por nova concepção dos vários níveis da realidade, por nova concepção da verdade (mais intersubjetiva e menos objetiva que a tradicional), por nova concepção da função da arte, por nova concepção da história e por nova concepção da situação humana no mundo. Por certo: o vídeo permite tais gestos, e de certa forma os provoca. Mas igualmente certo: não estivesse ocorrendo profunda mutação da nossa maneira de existirmos, e o vídeo não poderia estar provocando tais gestos. Em outros termos: o vídeo permite que a nova forma de existir se manifeste. E tal nova forma de existência contesta os sistemas culturais que nos determinam, porque tais sistemas não são capazes de absorvê-la, e muito menos de satisfazê-la. Destarte a observação do gesto de manipular o vídeo permite ler, concretamente, a crise existencial pela qual estamos passando.

O gesto de fazer

A simetria das nossas mãos é tal que necessitaríamos de uma quarta dimensão para fazer coincidir a direita com a esquerda. Tal dimensão é praticamente (isto é: manualmente) indisponível. Podemos imaginá-la por trucagem fílmica ou por manipulação de luvas, mas ao fazê-lo somos tomados de curiosa vertigem. A razão disto é que a oposição simétrica das mãos é uma das condições humanas. Mas o homem é ente que procura negar suas condições, visa liberdade. Procura pois fazer coincidir a mão direita com a esquerda. A "totalidade sintetizadora". O gesto pelo qual procura fazê-lo é o do trabalho. E a quarta dimensão dentro da qual as mãos procuram coincidir é a dos valores.

Os termos que descrevem as fases de tal gesto (por exemplo: aprender, compreender, manipular, produzir, informar), adquiriram, com o tempo, significação abstrata. Mas a observação do gesto demonstra terem sido tais termos abstraídos de

MEXICANA P/ O VAMPYROTHERIUS → ~~GESTOS~~

movimentos manuais concretos. Tal constatação é importante. Mostra o quanto os gestos manuais modelam o pensamento abstrato. Se imaginarmos ente capaz de pensamento abstrato, mas não munido de mãos (por exemplo: o octopus gigante), teremos imaginado um pensamento abstrato diferente do nosso. O octopus não conceberia, nem definiria, nem calcularia, porque não abraçaria o mundo com duas mãos opostas, mas com oito braços. Para compreender como pensamos, devemos observar as mãos: como os dedos movem, como o polegar se opõe aos demais dedos, como a mão se abre em palma e fecha em punho e como a mão direita espelha a esquerda.

Mas tal constatação é importante também para a captação da estrutura do mundo no qual estamos. É mundo estruturado de forma especificamente humana: é praticamente (isto é, manualmente) "dado". Está às nossas mãos, é dialético, tem dois lados opostos: o direito e o esquerdo, o bom e o mau, o belo e o feio, o verdadeiro e o falso. O mundo é assim, porque não somos amebas que abarcam o mundo, nem crocodilos que o engolem. Claro que podemos imaginar duas mãos extramundanas, as quais não concebem o mundo de dentro como o fazem as nossas. Para tais mãos oniscientes, a dialética do mundo desapareceria por coincidência de opostos. Estaríamos imaginando Deus. Mas não é difícil demonstrar que tal Deus é ele próprio, consequência das nossas mãos, manufatura nossa. De modo que o nosso mundo tem a estrutura das nossas mãos, e nós estamos nele enquanto *homines fabri*, fazedores, buscadores da totalidade frustrados.

Nossas mãos são incansáveis. Devemos fazer um esforço para mantê-las paradas. São animais com cinco antenas cons-

REUNIR TODOS OS GESTOS MANUAIS → (a) manufatura do bloco

tantemente ávidos do mundo. Monstros, se considerados amputados do corpo; o marciano, esse observador fenomenológico ideal, sentiria náusea maior ao contemplá-las que a nossa ao contemplar aranhas. Não há fenômeno sobre a Terra comparável em avidez com as mãos e são elas órgãos de percepção, de comunicação, de defesa e de ataque em movimento constante. Mas são mais que isto: negam constantemente a sua circunstância ao procurar alterá-la. Monstros, porque, embora intramundanos sejam estrangeiros no mundo, vistas da "époque" do marciano, devem ser nojentas. E vistas do ponto de vista humano são elas a fonte de todos os valores. Eis um dos aspectos estéticos da condição humana.

O movimento das nossas mãos parece caoticamente complexo. Mas se pudéssemos fixar todos tais movimentos em fita de vídeo, descobriríamos a gestalt da totalidade dos movimentos. Com efeito, dispomos de tal fita. É ela o universo dos artefatos humanos, a cultura. Na cultura, a totalidade dos gestos manuais está congelada, fixada. Tal totalidade é bela. É bela do nosso ponto de vista, por manifestar a maneira humana do estar-no-mundo. Mas embora visando à totalidade, a perfeição, a beleza, o movimento das mãos é tremendamente complexo, e desafia qualquer tentativa de descrição detalhada. Toda descrição deve, necessariamente, ser esquemática e simplificadora, mesmo quando se trata de descrever um único gesto, o do trabalho.

Primeiro as mãos se estendem rumo ao mundo, com os braços abertos e as palmas encarando uma a outra. Conhecemos tal gesto. É o do acolhimento, da admissão da aventura, da abertura rumo ao futuro. Mas não romantizemos tal gesto.

Não é amistoso. É violento. Divide o mundo em região entre as palmas que admite, e em região além das palmas que recusa. Abre canal pelo qual o futuro é admitido, ao excluir todo o resto. É o gesto da "percepção", que não é recepção passiva, mas "categórica" no sentido kantiano. É ato. Define, abre campo restrito para atividade futura.

Dentro de tal campo as mãos se põem a mover uma rumo à outra. Até encontrarem obstáculo que freie o movimento, "objeto". Por certo, teoricamente o mundo está cheio de objetos. Mas praticamente, para as mãos, a maioria de tais objetos teóricos (por exemplo: o ar), pode ser desprezada por não lhes resistir o movimento. Tal desprezo pelo mundo que não lhes resiste caracteriza as mãos: tomam posse de imperia- listicamente. Até encontrarem algo que resista. "Exploram" o mundo. Se nada encontrarem, se as palmas baterem uma contra a outra no final do gesto, este terá sido frustrado, vazio. As mãos desejam resistência, buscam algo que lhes barre o caminho. Dizer que procuram o caminho mais fácil, o da menor resistência, como o fazem os demais entes intramundanos, seria não ter compreendido a essência das mãos, as quais são entes intramundanos contra o mundo.

Quando as palmas de fato batem contra obstáculo, surgem duas alternativas. O obstáculo pode ser excessivamente forte, ou repulsivo, ou pode ferir as mãos, e estas se retirarão, deixando caí-lo. Tais gestos, eles também, caracteristicamente humanos, escapam, no entanto, ao escopo deste ensaio ou o obstáculo encontrado não assustar as mãos, estas se põem a brincar com ele. Tocam-no com as pontas dos dedos, seguem os seus contornos, pesam-no na balança das duas palmas, trans-

formam o obstáculo em problema (objeto). Esta fase do gesto é a do "aprender o objeto".

É claro, objeto nenhum pode ser totalmente aprendido. Enquanto fenômeno concreto que é, tem ele infinidade de lados (aspectos). Tal infinidade é precisamente sua concreticidade, (unicidade incomparável). Mas a apreensão total não é meta do gesto. O que as mãos buscam são precisamente aspectos do objeto que permitem sua comparação com outros objetos já aprendidos por elas. As mãos classificam, generalizam, induzem, e o fazem ao aprenderem aspectos típicos no objeto. Procuram "compreendê-lo", no sentido de aprender "com" outros objetos. Podem não encontrar tais aspectos comparáveis no objeto. Em tal caso, o objeto será incompreensível para as mãos, e estas o admitem ao retirar-se dele e ao deixá-lo cair, (na esperança de poder retomá-lo mais tarde). É prudente admitir que haja objetos incompreensíveis no mundo. Mas não exageremos. A avidez das mãos é tal que acabam compreendendo a grande maioria dos objetos tidos por incompreensíveis no passado.

Porque as mãos são entes curiosos no significado estrito do termo. O incompreensível os provoca a procurar compreendê-lo mais que outro objeto. Os atraí. E de fato tal volta constante das mãos para os objetos incompreensíveis a fim de brincarem com eles até descobrir-lhes o típico e comparável, acaba geralmente sucedendo. Destarte, as mãos ampliam constantemente o terreno do compreendido, e empurram constantemente o terreno do incompreensível rumo ao horizonte. E tal horizonte fascina precisamente porque provoca as mãos para brincar com ele. Admitir o horizonte humildemente é ter

traído o estar-no-mundo humano, o qual é caracterizado pela curiosidade das mãos que o determinam.

A compreensão do objeto implica em "saber" em dois sentidos. As mãos "sabem" agora como o objeto é, mas "sabem" também como deve ser. Admitidamente tal afirmativa é extremamente duvidosa. Que distinção é esta, a entre o que é como é, e o que deve ser, entre a realidade e os valores? A discussão filosófica interminável em torno de tal dificuldade não ajuda muito. Mas a observação do gesto concreto das mãos permite desprezar tal dificuldade, a qual é possivelmente apenas fruto de especulação abstrata. Porque o que observamos é que as mãos procuram, doravante, impor determinada forma sobre o objeto compreendido. Por certo, a origem de tal forma não é observável no gesto. Pré-existe ao gesto, o "transcende". Mas há outros gestos nos quais a origem da forma pode ser observada e o próprio gesto observado dará, em certos casos, origem a nova forma. Nada há de especialmente misterioso, "platônico", nisto. O misterioso é que as mãos negam o ser-assim, que são antimundanas.

O que observamos no gesto é a tentativa das mãos de imprimir determinada forma sobre o objeto compreendido, isto é, de forçar o objeto dentro da forma. É óbvio que tal forma foi determinada parcialmente pelo próprio objeto e parcialmente por escolha das mãos, embora não possamos observar no próprio movimento das mãos todos os aspectos desse processo. A decisão "isto é couro e deve ser sapato", ou "a forma de mesa convém a esta madeira" não está toda ela imanente ao gesto. Mas podemos observar alguns dos seus aspectos no gesto por movimentos hesitantes, pelos quais as mãos como que compa-

ram o objeto com várias formas possíveis. Esta fase de adequação do objeto a uma forma é o gesto de "avaliação" do objeto.

A avaliação pode ser concebida como adequação do objeto a uma forma que lhe convém, ou como adequação de uma forma escolhida a um entre vários objetos convenientes. A nossa tradição afirma que se trata de dois gestos diferentes. Que quando a forma é escolhida em função do objeto, devemos falar em gesto "industrial" ou "técnico", e que quando o objeto é escolhido em função da forma devemos falar em gesto "artístico" ou "informativo". Mas a observação do gesto concreto não justifica a distinção conceitual, porque a avaliação não acentua nem objeto nem forma. O que observamos é uma série de tentativas e erros pela qual as mãos procuram comparar objetos com formas. A distinção tradicional, e conceitual, entre técnica e arte não se sustenta.

Evalua objeto, as mãos passam, pois, a imprimir a forma sobre ele. Isto é, negam o ser-assim do objeto e afirmam que deve ser diferente. Por esta fase do gesto as mãos arrancam o objeto do conjunto das coisas que são como são (do conjunto dos "dados"), e procuram inseri-lo no conjunto das coisas que são como devem ser (no conjunto dos "feitos"). Usando termos menos precisos podemos dizer que as mãos procuram conduzir o objeto avaliado do conjunto da natureza rumo ao conjunto da cultura: "Produzem". Ou usando termos mais elegantes, as mãos procuram valorizar uma realidade, e realizar valores. Fazer com que o que é seja como deve ser e que o que deve ser seja. Todas estas formulações (e outras possíveis), não conseguem, no entanto, captar o que estamos observando concretamente: que as mãos estão no mundo contra

o mundo, e que este seu ser contra o mundo é como estão no mundo.

Em todas as fases até agora descritas o objeto se encontrava apenas entre as mãos, surdo, mudo, passivo. Tal passividade estúpida é precisamente a objetividade do objeto. Mas no gesto da produção a essência do objeto muda. O objeto passa a resistir, brutalmente, à tentativa das mãos para informá-lo. Tal transformação de passividade em reação, de estupidez em brutalidade cabeçuda e pérfida, é a transformação do objeto em matéria bruta. A resistência oferecida pela matéria bruta ao esforço da informação fere as mãos que a manipulam. As mãos não estão apenas obrigadas a modificar seu gesto sob tal resistência, mas são elas próprias modificadas (feridas), por ela. Tornam-se outras, ao procurarem tornar a matéria bruta outra. Tal dialética entre matéria bruta e as mãos pode ser chamada o gesto de "entendimento". Pelo entendimento se revela, para as mãos, a estrutura interna do objeto, mas também a própria aptidão das mãos com relação ao objeto.

O famoso ditado marxista, segundo o qual podemos entender apenas aquilo que fazemos, é confirmado pela observação, mas não inteiramente no significado pretendido pelo ditado. Porque a observação mostra que não se trata de "entendimento objetivo". Trata-se mais de um "entendimento" de mãos para dentro do objeto, isto é, de objetivação do sujeito que é subjetivação do objeto. Na medida na qual as mãos tendem para dentro do objeto, o entendem sempre mais profundamente, ultrapassam a distinção ideológica entre sujeito e objeto, e o que descobrem é a concreta relação do entendimento, da qual sujeito e objeto são extrapolações abstratas. Descobrem

que entendimento não é síntese de sujeito e objeto, mas que, pelo contrário, sujeito e objeto são horizontes extrapolados, e logicamente posteriores, do entendimento. O gesto do entendimento desideologiza as mãos, e neste sentido os desaliena. Mas, precisamente por isto, não é objetivo. A dialética entre as mãos e o objeto se revela, no gesto do entender, ser explicação *a posteriori*.

A resistência oferecida pela matéria bruta à pressão da produção varia de objeto para objeto. Alguns objetos, como o vidro, são quebradiços, outros, como o algodão, absorvem a pressão, outros, como a água, escapam por entre os dedos, outros, como palavras, se retorcem sob pressão, e outros ainda, como o mármore, revelam falhas. Todo objeto é pérfido à sua maneira, e exige estratégia de produção apropriada. Martelamento violento ou carícia suave, massagem paciente ou ataque de surpresa. O gesto que aplica a estratégia apropriada ao objeto entendido pode ser chamado o gesto de "manufatura". E isto implica, obviamente, o problema da divisão de trabalho, o qual é, nós o sabemos, o problema fundamental do aspecto "social" da existência humana, do fato de estar o homem no mundo junto com outros. A observação do gesto concreto da manufatura pode iluminar o problema.

Ter entendido o objeto não significa apenas ter descoberto sua estrutura interna e, portanto, poder aplicar estratégia apropriada para informá-lo. Significa também ter descoberto a própria aptidão manual, a própria dexteridade e sinistridade, com relação a este objeto. As mãos sabem, depois de terem entendido o objeto, se é ou não objeto para elas. Se as mãos descobrirem que o objeto não é para elas, que não são aptas para

manufurá-lo, são obrigadas a retirar-se, na esperança que outras mãos, mais aptas, peguem nele. Tal descrição da frustração criativa relega, deliberadamente, o aspecto mais revoltante da divisão de trabalho, o da utilização do homem por outro homem enquanto instrumento, para um parágrafo posterior deste ensaio.

O que está sendo discutido aqui é a questão da dita "vocaçãõ", e a observação do gesto concreto da manufatura tende a desmistificá-lo. O gesto não permite observar voz misteriosa qualquer que chama as mãos para manipular tal objeto e não outro, voz esta que surge misteriosamente de dentro do objeto. Não se pode observar que telas chamem pintores ou que couro chame sapateiros. O que se pode observar é o fato melancolicamente prosaico que todo par de mãos é diferente de todo outro par, e que, portanto, certas mãos são mais aptas para manipular determinados objetos que outras.

Mas tendo assim desmistificado a dita "vocaçãõ", a observação do gesto concreto da manufatura salienta a enorme importância existencial da questão aqui implicada. Porque mostra que mãos que não encontraram objeto para o qual são aptas, movem-se erráticamente no mundo, sem meta. Em constante busca sempre mais desesperada do objeto no qual possam realizar-se. Quanto mais tais mãos entendem no curso da sua busca, isto é, quanto maior o número de objetos que entendem não serem para elas, porque são incapazes para dar valor a objetos. Mãos que não encontram a sua "vocaçãõ", isto é: incapazes de engajamento em valores, se vêem obrigadas a fazer gestos inteiramente diferentes do aqui considerado. Devemos admitir o fato terrível que a grande maioria das mãos em nos-

so torno gesticula desengajadamente, e que o gesto do fazer é atualmente raro.

Tendo entendido, sob a resistência brutal da matéria bruta, que são aptas para manufurá-la, as mãos passam a adaptar a estratégia apropriada. Mas tal estratégia implica que a forma, dentro da qual o objeto deve ser impresso, deve ser adaptada. Não se trata na estratégia de manufatura, apenas de modificar o objeto em função da forma, mas igualmente de modificar a forma em função do objeto entendido em profundidade. Destarte, podem surgir formas "novas", isto é, perturbações provocadas em formas "velhas" pela resistência de objetos profundamente entendidos. Tal modificação de formas por mãos que não cedem à resistência do objeto, mas a incorporam na forma, pode ser chamado o gesto "criativo". Nele podemos observar, concretamente, como formas nascem. Podemos observar, concretamente, a "poiesis", e destarte, libertar-nos da ideologia platônica do "realismo das ideias" que continua nos afligindo de uma maneira ou outra.

Para Platão (e para os seus numerosos avatares), o gesto de fazer é movimento pelo qual as mãos pegam em uma das ideias eternamente fixadas para imprimi-la sobre o fluxo plástico do mundo aparente. Mas a observação do gesto concreto demonstra serem as ideias pelo menos tão plásticas quanto os objetos. Demonstra que "teoria" não pode ser conhecimento de formas fixas, mas é necessariamente elaboração de formas novas. Pois aparentemente o platonismo está superado há muito. As teorias científicas que modelam tantos dos nossos gestos há centenas de anos parecem aprová-lo. Mas na realidade é muito difícil escapar ao platonismo, porque há obviamen-

"Todas as formas são estruturadas pela estrutura de nossas mãos."

mente uma constante qualquer que como que sustenta todas as formas, a sua *mathesis*. Por isto é salutar voltar de vez em quando ao gesto concreto para observá-lo. Então tal constante mostra o que ela é: simplesmente o fato que todas as formas são estruturadas pela estrutura das nossas mãos. Há algo aparentemente imutável nas formas, porque nosso estar no mundo está condicionado por nossas mãos, portanto, o mundo é percebido por nós sob tal estrutura. A observação do gesto criativo mostra que a agilidade das mãos lhes permite elaborar sempre formas novas dentro do parâmetro imposto sobre elas por sua própria estrutura.

O gesto criativo absorve a resistência da matéria bruta na forma, e destarte, valoriza a própria brutalidade do mundo dado. É, pois, a fase do gesto do fazer que efetivamente amplia o terreno dos valores. Mas é raro. Porque a resistência da matéria bruta é dificilmente absorvível. As mãos são frágeis. No entanto, podem tornar-se extremamente invulneráveis por estratagemas ambivalentes. Podem largar, provisoriamente, o objeto que as fere, e podem pegar em outro objeto, transformá-lo em mão simulada, e voltar, assim armadas, para o objeto primitivo a ser informado. Tal excursão das mãos para a circunstância do objeto em busca de mão simulada pode ser chamado o gesto de "fazer instrumentos". O gesto consiste em procura de objeto que seja reversível, isto é, que possa ser invertido contra o mundo objetivo do qual faz parte. Essa reversibilidade do objeto é precisamente o que dele faz simulação de mãos, instrumento. Como as mãos, passa a estar no mundo contra o mundo. A inversão do status ontológico de objetos é a meta do gesto de fazer instrumentos, e nesse sentido sua meta é humanizar o mundo.

O gesto de fazer instrumentos é ambivalente. Em alguns dos seus aspectos é exatamente como não importa que outro gesto de fazer: produz objetos do terreno dos dados para o terreno dos feitos. Em outros aspectos, no entanto, ocorre em clima inteiramente diferente. O fazedor de instrumentos procede exatamente como qualquer outro fazedor: suas mãos aprendem, compreendem, entendem, produzem, informam, manufaturam, criam e realizam a sua vocação exatamente como mãos de todos os fazedores. Quem pega em galho, o arranca da árvore, e o inverte contra a árvore como se fosse um dedo, está executando gesto comparável em todas as suas fases com o gesto de quem mói trigo para transformá-lo em farinha ou de quem cobre tela com tinta para transformá-la em quadro. Com efeito, fazer instrumentos não apenas realiza as mãos, como o faz qualquer outro gesto de fazer, mas provoca ainda mais a sua curiosidade. Porque convida as mãos para fazerem excursões sobre excursões, já que é possível fazer-se instrumentos de instrumentos de instrumentos em regressão (ou "progresso"), praticamente infinita. Tal provocação da curiosidade nas mãos pelo fazer de instrumentos explica porque tal fazer predomina sobre todos os demais fazeres. Com efeito, quando dizemos que o homem é fazedor, pensamos, antes de tudo, no fato que é fazedor de instrumentos. E quando pensamos em cultura, pensamos, antes de mais nada, no conjunto de instrumentos, máquinas e aparelhos disponíveis. A tal ponto o fazer de instrumento absorve o interesse das mãos (as realiza), que esquecemos tratar-se de regressão do objeto primitivo a ser feito, e a tomamos por progresso. O objeto primitivo tende a ser esquecido, e a nossa cultura, a tecnológica, é disto

prova evidente. E, *prima facie*, não há nada de errado nisto, já que as mãos se realizam no mundo pelo gesto "progressista" de fazer instrumentos.

Mas isto é erro que tem consequências nefastas. Porque mãos munidas de instrumentos não são como mãos nuas. São muito menos vulneráveis, e incomparavelmente mais eficientes. Os instrumentos, ao simularem as mãos, superam de longe o aspecto das mãos que simulam. O galho perfura muito melhor que o dedo, e o foguete intercontinental, desenvolvimento do galho, perfura incomparavelmente melhor que o dedo. Simultaneamente, por se terem tornado muito menos vulneráveis, as mãos munidas de instrumentos são muito menos sensíveis que mãos nuas. A mão munida de galho não "sente", isto é, entende, a árvore que perfura como sente a mão nua, e a mão munida de foguete não entende a perda de sensibilidade, observável facilmente em nosso torno, que pode ser formulada da seguinte maneira: o instrumento simula a mão, mas a mão passa a simular, ela própria, o instrumento. A mão munida de instrumento deixa de ser mão, para passar a ser instrumento. E como a mão é o modelo do pensamento, a mão munida de instrumento instrumentaliza, mecaniza e cibernetiza o pensamento. Todos os nossos gestos passam a ser simulações de movimentos instrumentais, e o nosso estar-no-mundo passa a ser funcionamento.

No entanto, isto não é ainda a consequência mais nefasta da predominância do gesto de fazer instrumentos. As mãos nuas, quando movem no mundo, não encontram apenas objetos. Encontram também outras mãos que movem. E ao encontrarem outras mãos, se reconhecem nelas. O gesto do encontro

de mãos é inteiramente diferente do gesto do trabalho. Mas mãos munidas de instrumentos perderam a sensibilidade que permite a distinção entre mão de outrem e objeto. Para elas, tudo no mundo é objeto manipulável, o mundo inteiro é objetivo. E não apenas objetivo, é instrumentalizável. Tudo que as mãos munidas de instrumento encontram é instrumento virtual epode ser utilizado. As mãos de outrem que tais mãos encontram passam a ser mãos-de-obra. E isto é o terrível aspecto da divisão do trabalho que tem sido relegado, em parágrafo anterior, para consideração em lugar apropriado: a insensibilidade de mãos munidas de instrumentos tende a transformar homens em instrumentos de outros homens.

Pois isto significa que mãos munidas de instrumentos, embora enormemente mais eficientes para a transformação do mundo objetivo, são enormemente menos eficientes ontologicamente. Não sabendo distinguir entre objeto e o outro, perderam a aptidão das mãos nuas para apertar as mãos do outro. Estão sozinhas no mundo, na solidão solipsista do funcionamento. E é neste sentido terrivelmente nefasto que tais mãos esqueceram o seu objeto primitivo, do qual se afastaram provisoriamente, ao fazerem instrumentos. O gesto do fazer perdeu sentido. O sentido do gesto do fazer é o outro. Mas para mãos munidas de instrumentos não há outro no mundo. Tudo, inclusive as mãos porventura encontradas, é apreensível, compreensível, entendível, produzível, manufaturável. Nada é reconhecível. Mãos munidas de instrumentos podem conhecer a "humanidade" muito melhor que mãos nuas (podem fazer antropologia científica e técnicas humanas), mas são incapazes de reconhecer o outro no homem. O fazer, para elas, é gesto absurdo.

→ EMPATIA → MÃOS NUAS

12) timidez do objeto que a mão se realiza q
 esquerda coincide da direita

O sentido do fazer é o outro. Porque vencida a resistência do objeto à pressão informadora das mãos, as mãos o penetram para se encontrarem nele e assim superarem a oposição simétrica que as determina. É dentro do objeto, na intimidade do objeto, que as mãos se realizam, isto é, a esquerda coincide com a direita. A dimensão, na qual a coincidência se dá, é a dimensão do valor, já que ao coincidirem as mãos informam, valorizam o objeto. O objeto ficou como deve ser, isto é, o gesto de fazer acabou, e o objeto ficou perfeito. Em seguida as mãos se retiram dele, e o deixa cair para dentro do conjunto da cultura, isto é, deixa-no cair rumo ao outro.

limite. A fase do gesto de fazer que acaba de ser descrita é situação de limite. Na realidade não é jamais atingida. As mãos não coincidem jamais totalmente dentro do objeto. Há sempre distância que as separa, por infinitesimal que seja. A perfeição não é jamais atingida. A oposição dialética das mãos não é jamais totalmente superada. O valor realizado pelas mãos jamais se realiza totalmente. As mãos estão condenadas a se encararem dialeticamente, por mais que façam. Tal é a condição humana. As mãos se retiram do objeto, não por ele ser "perfeito", mas por entenderem que atingiram um horizonte de perfeição insuperável. Todo gesto de fazer acaba num sabor de derrota.

Tendo atingido o horizonte da perfeição, o limite da sua aptidão, as mãos se retiram do objeto, abrem-se em palmas e deixam cair o objeto. Conhecemos tal gesto. É o gesto da resignação mas também o do sacrifício, do oferecer, do pôr a disposição de outrem. As mãos largam o objeto para que outros possam dispor-se dele, oferecem e sacrificam o objeto. Publicam o objeto. Expõem o objeto. Polinizam o objeto previamente pri-

vado a elas. O gesto da "exposição" é a última fase do gesto do trabalho. E é a fase que dá sentido ao gesto todo. O sentido do gesto de fazer é outro. É para o outro que as mãos fazem. Por certo, fazem para se realizarem no mundo, isto é, para tornarem efetiva a sua oposição ao mundo, que é a sua maneira de estarem no mundo. Fazem, para superar a oposição dialética que as determina, e que é, por ser oposição entre as duas mãos, oposição ao mundo. Mas o último sentido do fazer é outro. Ao fazerem, as mãos estão engajadas no outro. Porque estar engajado no outro é a maneira pela qual as mãos se opõem ao mundo. A observação da última fase do gesto do fazer o demonstra.

O gesto de fazer é um gesto de ódio ao mundo. As mãos não permitem ao mundo que seja como é, violam o mundo. Por isto, para o observador externo as mãos devem ser presenças repugnantes no mundo. Mas a última fase do gesto mostra tratar-se de gesto de amor ao outro. As mãos violam o mundo por amor ao outro. Por isto, para o observador humano, as mãos são as fontes dos valores. Buscam a verdade e o bem e semeiam em torno de nós toda a beleza.

Ódio ao mundo
 amor ao outro
 verdade e o bem

O gesto de escrever

Trata-se de ação que coloca material sobre superfície (por exemplo, giz sobre lousa), para formar desenho (por exemplo, letras). Típica ação construtiva, se por “construir” entendermos juntar vários materiais para formar estrutura. Mas o gesto do escrever é daqueles casos, nos quais a “essência” está em contradição com sua superfície observável. Essencialmente, escrever é o exato contrário da colocação de material sobre superfície, já que se trata de gesto que grava (e o verbo “grapein” é disto testemunha). Há alguns milhares de anos, alguns mesopotâmicos decidiram arranhar a superfície mole de tijolos de barro com pauzinhos pontudos e tal gesto é a origem do escrever ocidental e mostra o que é essencialmente. Mostra que essencialmente, todo texto escrito é in-scrição, embora seja sobre-scrição na grande maioria dos textos do presente. De modo que, por sua essência, o gesto de escrever não é construtivo, mas penetrante. Não cobre a superfície, entra nela.

Este aspecto decisivo do escrever está escondido para nós, como o são, aliás, quase todos os seus aspectos importantes, porque se trata de gesto que fazemos sem nos preocuparmos com ele. Escrever é mais que costume nosso, é a rigor uma das aptidões com as quais nascemos. Há um centro controlador da escrita no cérebro humano, como há centros que controlam a respiração, o andar, e a fala. Não obstante, não se trata, no escrever, de "instinto" programado geneticamente, como é o caso da construção de ninhos nas aves. A prova é que somos obrigados a aprender a escrever por processo difícil. Não escrevemos naturalmente. Mas isto caracteriza o comportamento humano: a distinção entre o seu programa genético e cultural é quase impossível. Talvez por ser o homem cujo habitat natural é a cultura. Em todo caso, os aspectos importantes do gesto de escrever estão encobertos por camadas mais grossas que o mero costume: passam-se em parte no dito "subconsciente".

Retiradas tais camadas, o gesto revela complexidade des-norteante. Para podermos escrever, necessitamos, entre outros fatores, do seguinte: de superfície vazia (folha), de instrumento (caneta), de determinados signos (letras), de convênio estabelecendo o significado dos signos (do conhecimento que letras significam sons), de regras que ordenam os signos (ortografia), de um conjunto de sons significados pelos signos (de língua), de regras que ordenam tal conjunto (gramática), de convenção estabelecendo o significado dos sons significados por letras (do conhecimento da semântica da língua), de uma mensagem a ser escrita (de ideias). Finalmente precisamos de um motivo para escrevermos, mas isto já é outro problema. A complexida-

de não está apenas no número dos fatores indispensáveis, mas principalmente no fato de pertencerem eles as camadas ontológicas incomparáveis. A realidade da caneta é diferente da realidade da língua, e esta, diferente da realidade da gramática.

O gesto de escrever tem linearidade específica. Tipicamente começa pelo canto superior esquerdo da superfície, traça linha até alcançar o canto superior direito, salta de volta e traça outra linha por baixo da primeira, e repete os saltos e os traçados até alcançar o canto inferior direito. Indubitavelmente, tal estrutura linear é produto de acidentes históricos, de acaso, e de convênios, de acordos mais ou menos deliberados. Em outros termos: não é "necessário" que se escreva desta forma. Com efeito, há culturas que escrevem diferentemente. Mas a linearidade específica da nossa escrita, por casual e convencional que seja, penetrou tão profundamente a nossa maneira de ser, estrutura tão profundamente o nosso ser histórico, processual, lógico, científico, que a menor modificação da nossa escrita seria verdadeira revolução na maneira pela qual estamos no mundo. Um exemplo disto, o salto da direita para esquerda que caracteriza nosso escrever é relativamente recente. Ainda na Grécia existem escritas que escrevem em serpentina, alternando linhas rumo à direita com linhas rumo à esquerda. Isto implica, obviamente, em reversibilidade das letras. Pois tal modificação pouco importante, se re-introduzida, resultaria em verdadeiro terremoto, porque implicaria em reversibilidade de processos, em anti-historicismo.

A máquina de escrever é instrumento programado para tal estrutura. É memória para fazer linhas pela maneira descrita, e armazena, além disto, as letras do alfabeto e mais alguns

signos. Neste sentido é ela materialização de um aspecto da mente ocidental do século 20. Aparentemente quem escreve com caneta é mais “livre”: pode, por exemplo, escrever em diagonal ou espiral, e pode variar as formas das letras. Mas a crença que escrever com caneta é mais “pessoal” (menos estereotipado), que bater à máquina é erro. A máquina precisamente por tornar a estrutura da nossa escrita materialmente palpável, permite, melhor que a caneta, que nos tornemos conscientes dela. Liberdade não é ignorância ou desprezo de regras (como acreditavam alguns românticos), mas é assumir regras para alterá-las. A poesia concreta, a qual é um dos esforços atuais para modificar a estrutura da escrita, só pode ser escrita à máquina: com caneta seria inócua e barata.

A caneta, o lápis e o pincel conservam ainda a forma do pauzinho pontudo original, embora não mais gravem, mas cobrem. A máquina tem forma inteiramente diferente dado piano. Aparentemente, pois a máquina se afastou ainda mais da essência gravadora da escrita. O contrário é o caso. A máquina martela a superfície, embora a cubra com tinta, e quem bate à máquina pode vivenciar que escrever é gesto penetrante. Pois querer penetrar superfícies é a tendência daquilo comumente chamado “pensamento”. Escrever, por ser essencialmente gesto penetrante, é manifestação de pensamento. A máquina permite o método de escrever pelo qual o pensamento se manifesta mais nitidamente que por métodos mais primitivos.

Paradoxalmente, a máquina é menos mecânica que a caneta, precisamente por desviar o aspecto mecânico do gesto para o aparelho, e assim libertar o pensamento. É um dos raros exemplos, nos quais aparelhos libertam efetivamente.

O gesto de escrever é uma das manifestações do pensamento. Para ver que isto é verdade, basta observar dois casos-limite do gesto, nos quais há desvirtuamento do gesto. Quando um chimpanzé bate à máquina, não há escolha de teclas a serem pressionadas. O gesto é regido pelo acaso. Quando uma datilógrafa bate à máquina, escolhe as teclas em função de texto pré-existente. O gesto é determinado. O chimpanzé não escreve: bate letras. A datilógrafa não escreve: é instrumento de escrever de outrem. Escrever é gesto de escolha deliberada de letras dentro do parâmetro de determinadas regras, cuja meta é manifestar um pensamento sobre superfície previamente vazia. Mas tal afirmativa é excessivamente vaga e permite interpretações mistificadoras. A razão é que o termo “pensamento” é nebuloso, o que o torna conveniente para demagogos e demais espíritos profundos. A afirmativa pode ser desmistificada por observação daquilo que ocorre durante o gesto.

Quem escreve, exprime algo. “Exprimir” é termo relativo. Significa pressionar contra algo. No caso, contra a superfície da folha. Mas significa também pressionar algo de dentro para fora. No caso, a tentação é forte de dizer que o algo pressionado para fora é uma “ideia”. Mas dada a complexidade do gesto de escrever, dados os numerosos obstáculos que se erguem entre o algo a ser exprimido e a folha na máquina, a tentação pode ser evitada por análise do processo. Assim, algo em mim pressiona para ser exprimido. Ignoro o que seja tal algo. Procuo, pois, captá-lo em palavras de uma das línguas que estão armazenadas na minha memória. Posso não conseguir, e procurarei, então, captá-lo de outra maneira, por exemplo, pelos gestos da dança ou da pintura. Em tais casos, o algo que pressiona se revelará ser

tendência para ritmo ou forma) Mas posso também conseguir captá-lo em palavras. Em tal caso, iniciarei um longo processo de elaboração, o qual não deixa de ser longo, mesmo se tiver a rapidez de um relâmpago fulgurante.

Verificarei que as palavras armazenadas na minha memória têm vida própria, que não são meras armadilhas para captar algo, mas que vibram e se retorcem em muitos sentidos. Por certo, palavras denotam algo, e este algo pode ser aquilo que pressiona para ser exprimido. Mas palavras também conotam todo um parâmetro de significados não pretendido pelo que pressiona. Palavras têm qualidade rítmicas, harmônicas e melódicas que podem ou não ser apropriadas a ser expressas. Nas palavras se esconde toda uma evolução milenar que aponta origens imemoráveis, e tal aspecto etimológico seu pode convir ou não ao ser expressa. Tudo isto implica na verificação que as palavras de uma das "minhas" línguas não são quase jamais equivalentes às palavras de outra. De modo que posso e devo escolher entre línguas para exprimir o que pressiona. Mas embora possa e deva fazê-lo, não me sinto livre. Sou dominado por uma ou outra das línguas com relação ao que quero exprimir, e devo fazer um esforço de tradução e re-tradução para libertar-me. Porque, na realidade, embora eu transcenda as línguas pela possibilidade da tradução, elas me transcendem, cada qual, pela sua força que me arrasta.

Tal força que faz com que palavras provoquem outras palavras espontaneamente sem interferência minha, que se ergam dentro de mim exércitos inteiros de palavras sem eu ter pretendido, é sedução e perigo. Procurei captar o algo que quero exprimir, e eis que todo um rio se põe a jorrar, rio este que não

é apenas o famoso "fluxo da consciência", mas também vários subliminares, inconscientes e várias configurações musicais e variações de temas. Se me deixo arrastar por tal rio, se permito que a língua me possua, não articularei o que em mim pressiona para ser expresso, mas articularei a força inerente à língua. O que em mim pressiona será apenas o catalisador que provocou tal fluxo. Alguns afirmam que tal abandono à língua é precisamente a maneira de "pensar" dos poetas. Mas devemos desconfiar de tal afirmativa místico-alienante. Porque ao analisarmos os textos dos que aparentemente se deixaram arrastar assim (por exemplo, Joyce ou Guimarães Rosa), verificaremos que eles jamais abandonaram o controle do processo. Abandonar-se ao fluxo da língua não é fazer poesia, mas salada de palavras característica de alienados.

Toda esta dialética entre o algo a ser expresso e a palavra, entre "mim" e a língua, se dá porque não formulo a palavra, pela qual procuro captar o algo, em voz alta. Falo "sotto voce" e por estar debaixo da voz, tudo se passa no terreno do meramente possível. O algo que procuro expressar não é realmente algo, mas mera tendência, e a língua que sussurra em mim não é língua real, mas a virtualidade da língua. Isto não torna a dialética menos poderosa: pelo contrário, por passar-se no terreno do virtual, a dialética abre caminho para realizações efetivas. E, principalmente, bifurca caminhos. Posso decidir-me, em dado momento da dialética, para passar a falar de voz alta ou para pegar na máquina e escrever o que está acontecendo.

Se me decidir para falar em voz alta, expressarei sons, vibrações de ar e o farei dentro das regras fonéticas da língua. Se me decidir para escrever, apertarei teclas que cobrirão uma

folha por linhas formadas de letras. As duas estruturas são diferentes. Não se trata da mesma linearidade. A primeira é acústica, isto é, sequência de corpos sonoros. A segunda é a descrita em parágrafo precedente. Não é, pois, exato dizer que a escrita alfabética transcreve a língua falada. Articula a língua virtual, a sussurrada "sotto voce", o faz de forma diferente da que se articula na língua falada. O "pensamento" expresso pela escrita não é idêntico com o da fala, as transcrições de fitas magnéticas não são autênticos textos, como leitura alta de textos não é autêntica fala. Isto se torna penosamente óbvio na leitura alta de poemas. Poemas querem ser lidos. Embora o som vibre neles, são compostos de letras.

Se me decidir por escrever o que captei tão precariamente em palavras sussurradas, verificarei que é agora que o verdadeiro trabalho começa. Estou confrontado, doravante, por barreiras muito precisas. Devo começar a ordenar muito exatamente aquele mingau virtual de palavras e o algo nelas, e devo fazê-lo em vários níveis. Devo obedecer às regras da lógica que estão de, alguma maneira, inerentes ao algo que quero exprimir, e às regras da gramática que ordenam as palavras dentro da sua língua. Verificarei que os dois conjuntos de regras não coincidem perfeitamente, e que devo manipular os dois para fazê-los coincidirem. Devo obedecer às regras da ortografia que ordenam as letras no código alfabético, e verificarei que tais regras permitem variações sutis, mas importantes. Devo obedecer às regras da linearidade da escrita, e verificarei que posso manipulá-las, escolhendo determinadas pontuações, divisões em parágrafos, e outras modificações da estrita linearidade. Devo obedecer as regras fonéticas que continuam vibrando nas palavras, embora

não pronunciadas, e posso modulá-las. Devo obedecer as regras rítmicas em vários níveis, ao nível de sílaba, da palavra, da sentença, da folha, do texto inteiro, isto me permite variações incrivelmente ricas. Pois este ordenar do mingau virtual de palavras que ainda não são conceitos, e de conceitos que ainda não são palavras, é precisamente o que se chama "pensamento". A observação do gesto de escrever permite desmistificar o termo e dar-lhe um significado preciso. "Pensar" é o gesto pelo qual são ordenados conceitos captados em palavras, e o gesto de escrever é uma forma de pensar-se.

E, pois, incorreto quando se diz que o gesto de escrever "expressa pensamentos", ou que os "fixa em papel", ou que os "torna claros". Correto é quando se diz que o gesto de escrever é um dos gestos que realizam pensamentos, e que o faz dentro da estrutura da escrita. O pensamento se torna real apenas depois de ser escrito. Antes disto é mera virtualidade, palpita. Algo palpita dentro do meu íntimo antes de eu escrever e isto é verdade. Mas tal palpitação é rigorosamente nada, se não for escrita. Todo mundo tem "palpites geniais", mas isto não vale rigorosamente nada. Torna-se válido, adquire valor, apenas no ato de escrever, e mostra seu valor apenas na forma do texto. Quem diz que não sabe exprimir o que pensa, diz que não está pensando, e problemas ditos "estilísticos" não são meras questões estéticas, são questões que dizem respeito ao pensamento.

O gesto de escrever era, até recentemente, o gesto pelo qual se realizava o pensamento "oficial" do Ocidente. Por certo, realizava-se também pela fala. Mas a estrutura da escrita, essa sua linearidade curiosa, caracterizava o pensamento ocidental, e o distinguia de outros. Com efeito: a história do

Ocidente começa com a invenção da escrita, e com a invenção da impressão o Ocidente se tornou sociedade que pensa sob a forma da escrita. Isto está mudando. Os meios de comunicação auditiva e audiovisual (rádio e TV) forçaram uma volta para a fala, enquanto estrutura dominante do pensamento. As memórias cibernéticas recorrem a código inteiramente diferente do alfabeto. E a inflação crescente de textos em nosso torno desvaloriza a escrita. Em outros termos: a sociedade ocidental está sendo informada por pensamentos falados. Parte decisiva da elite não pensa mais alfabeticamente, mas analisa sistemas. E a maré alta de papel impresso que nos inunda não permite orientação dentro das informações disponíveis que se estruturam ainda por escrito. Tal mudança é radical, e suas consequências são imprevisíveis. Todo o nosso estar-no-mundo enquanto ocidentais, esta nossa maneira de pensarmos e, portanto, agirmos historicamente, processualmente, progressivamente, está ameaçado. Dizer que o futuro é dos analfabetos é articular a crise negativamente (embora seja curioso observar que o dito "Terceiro Mundo" se alfabetiza no momento exato no qual o dito "mundo desenvolvido" se analfabetiza). Porque os futuros analfabetos serão pós-alfabetos, não pré-alfabetos.

Pois é possível assumir-se atitude positiva perante tal acontecimento. Escrever é de fato maneira de se pensar pobre e limitada. Não apenas por ser a sua estrutura acidental e convencional e, portanto, sujeita a inúmeros melhoramentos. Mas por ser maneira linear de pensar, a qual não capta mais os problemas que nos afligem e que demandam serem pensados. E pode-se dizer que tais problemas surgiram e assumiram as dimensões não pensáveis por escrito, precisamente porque

"O pensamento ocidental rompeu o casulo do alfabeto." O pensamento superou a escrita e por isto se vê confrontado com problemas que não podem ser escritos. Problemas que exigem outros gestos que não os da escrita para serem pensados.

Mas tal atitude positiva é existencialmente inacessível aos que são tomados pelo poder inerente ao gesto de escrever e que se realizam nele. Aos que sentem como algo neles começa, nebulosamente, tomar a forma de palavras, e como tais palavras pressionam para serem transferidas para a máquina de escrever para se realizarem em textos. Aos que sentem a inesgotável beleza da língua escrita e o inesgotável impulso inerente ao pensamento escrito. Aos que são desesperadamente homens "unidimensionais" e, portanto, desconfiam que tal única dimensão está longe de ter sido esgotada. Tais homens superados pelo desenvolvimento podem, é certo, admitir teoricamente, que o gesto de escrever é gesto passado e que será substituído por outro. Mas não estão convencidos que tal gesto novo (por exemplo, o do vídeo ou dos hologramas conceituais ou o dos modelos multidimensionais), trará necessariamente maior beleza e riqueza de pensamento, precisamente porque não podem crer que o gesto de escrever já deu tudo. Não podem crê-lo, embora possam admiti-lo, porque o gesto de escrever, para eles, é o gesto da sua vida. Não podem superar sua própria vida. Talvez os acontecimentos passassem por eles com desprezo e os cobrirão com esquecimento, e possivelmente isto já esteja acontecendo. Mas pouco importa isto para eles. Não escrevem para a posteridade, embora lhes custe muito admitir isto. Escrevem para escrever, fazem gesto absurdo. Porque para eles "scribere necesse est, vivere non est".

CIRCUNSCRICÃO
 (DEBIDA)

O gesto destrutivo

Gestos são movimentos pelos quais se manifesta uma maneira de estar no mundo. O seu estudo permite, em tese, a leitura de tal forma de existir-se. A razão dessa tese é a possibilidade da descoberta dos motivos dos gestos. O que caracteriza os gestos é eles não serem explicados satisfatoriamente pela enumeração das causas que os determinam. Para explicá-los, é preciso indicar também seus motivos. Quando fumo cachimbo, estou convencido que poderia estar mastigando chiclete em vez de fazê-lo, embora saiba que há numerosas causas que me determinam para fazê-lo. Se pergunto, pois, por quê fumo, não quero saber tais causas, mas os motivos que contribuíram para a minha decisão de fazê-lo. Pois explicações causais são leituras do mundo que nos cerca, e explicações de motivos são leituras da maneira pela qual estamos no mundo. Daí a tese que o estudo de gestos permite leitura existencial: permite descoberta de motivos.

É por isto que o estudo do gesto destrutivo propõe o problema do mal. Não propõe a pergunta científica, (demandadora de causas): há tendências destrutivas no homem? Propõe a pergunta não científica: há gestos nos quais tendências destrutivas foram escolhidas deliberadamente como motivos? O problema do Mal aparece, sob tal enfoque, não como problema psicológico ou social, mas como problema ético e religioso. E tal problema aparece devido à nossa tendência de pensarmos destruição e maldade no mesmo contexto. O presente ensaio procurará descobrir se, e até que ponto, tal tendência nossa se justifica.

“Destruir” significa abolir estruturas, isto é, regras que organizam elementos para formarem um todo. Significa desordenar, portanto. Mas há outra conotação no verbo “destruir” que se torna visível na tradução para o alemão: “zerstoeren”. “Stoeren” significa “incomodar” e a conotação subentendida em “destruir” é livrar-se de algo que incomoda. O problema é se tal motivo é malicioso. Dois exemplos devem iluminar o problema.

Quando um prisioneiro perambula na sua cela, pode chocar-se contra as paredes. Tais choques, mesmo se violentos, não são gestos. Nem se o prisioneiro bater, desesperado, contra as paredes com os punhos, mesmo se as paredes cedessem. Trata-se, em tais casos, de movimentos causados pelas próprias paredes, de “reflexos condicionados” em sentido amplo do termo. Mas se o prisioneiro tomar a decisão de abolir as paredes e puser-se a procurar por fendas nelas, trata-se de gesto destrutivo, mesmo se a procura é vã. O que distingue gestos dos demais movimentos não é nem a sua intensidade nem a sua eficiência,

mas o fato de terem sido deliberados. Gestos são fenômenos do nível ético da realidade: são motivados, “livres”.

A deliberação, no caso, é esta: estas paredes me incomodam, e devem ser abolidas. Tal decisão é o motivo do gesto. E, segundo a tese aqui defendida, tal motivo pode ser descoberto sob análise do gesto. É claro, imediatamente, que o gesto destrutivo tem semelhanças com o gesto do trabalho. O motivo do trabalho é a decisão que algo não é como deve ser. Destruição e trabalho são ambos motivados pela negação de algo. A diferença é esta: o trabalho se propõe modificar o que nega, a destruição se propõe aboli-lo. (Aparentemente, pois, a destruição é mais radical que o trabalho. Nega mais radicalmente. Mas isto é erro. O trabalho nega o ser-assim do seu objeto, porque visa um ser-melhor do objeto. A destruição apenas negou o objeto. Está decidida que algo não deve ser, mas não possui modelo como deve ser. Não é revolucionária, como é o trabalho. No gesto destrutivo se manifesta uma maneira de estar-no-mundo menos radical que aquela que se manifesta no trabalho.)

As paredes incomodam o prisioneiro por serem barreiras. E são barreiras, porque são compostas de pedras que seguem determinada ordem. É devido à ordem que organiza as pedras, que formam barreiras e que incomodam o prisioneiro. O que o prisioneiro decidiu era abolir tal ordem. As pedras deixarão de ser incômodas, abolida a ordem. Não são as pedras que o prisioneiro nega, é a ordem que estrutura as pedras, a parede, que nega. Q. seu gesto é destrutivo. Mas, obviamente, não se trata de gesto maldoso. Porque o propósito do gesto (libertar-se da prisão) está presente no gesto enquanto tendência, embora o transcenda. Tal propósito transcendente não permite

DESTRUIÇÃO
E
TRABALHO

PRISIONEIRO

fazermos juízo ético do gesto como fenômeno autônomo: para julgá-lo eticamente, devemos considerá-lo em seu contexto. Se considerarmos o gesto destrutivo do prisioneiro como tal, devemos suspender juízo. Prova que o fato de ser um gesto motivado por destruição ainda não autoriza juízo ético a seu respeito.

O segundo exemplo ilustrador é o de um jogador de xadrez em situação desesperadora. Se perder os nervos e derrubar o tabuleiro, não se tratará de gesto. Tal movimento derrubador terá sido causado pela tensão nervosa. Mas se o jogador decidir que a maneira apropriada para evitar derrota é derrubar o tabuleiro, tal movimento será gesto destrutivo. A diferença entre os dois movimentos é constatável, segundo a tese aqui defendida, pela observação dos movimentos. O que caracteriza o gesto aqui considerado é ele ser um lance do jogo. E o movimento nervoso seria um "acidente" do jogo, algo que se acrescenta ao jogo. O gesto destrutivo não é "acidente" (o nazismo não é acidente infeliz, como pretendem alguns), mas é fenômeno ético, motivado. Termos como "acidente" e "necessidade" não o explicam satisfatoriamente.

O gesto de derrubar o tabuleiro é um lance do jogo: uma das virtualidades inerentes ao universo do jogo de xadrez. Mas trata-se de lance que viola as regras do jogo. O destruidor não é, pois, o jogador que desistiu do jogo ("não brinca mais"), mas, pelo contrário, o jogador que continua jogando contra as regras. Porque se não estivesse mais jogando, as regras não o incomodariam. Não haveria propósito para derrubar o tabuleiro. O propósito transcendente do gesto é evitar a derrota. Mas o exemplo aqui escolhido ilustra a complexidade do problema.

Quem derruba o tabuleiro, não nega as regras do xadrez, mas se confirma ao violá-las. Como o ladrão confirma, ao roubar, as regras do código penal. O código penal é negado por gestos inteiramente diferentes. Os germanos, ao destruírem o Império Romano, não lhe negaram as regras. Com efeito: transferiram tais regras alhures (por exemplo, para a Igreja). Eram os cínicos, os epicuristas e pensadores helenísticos deste tipo que as negavam. Destruidores são conservadores frustrados: ao destruírem a ordem, a confirmam. E são revolucionários frustrados: destroem a ordem por ser incômoda, não por ser falsa. Isto porque não possuem modelo de outra ordem.

O propósito de quem derruba o tabuleiro é evitar a derrota. Tal propósito transcende o gesto. Por isto é preciso suspender juízo ético a seu respeito. Em si, ainda não é maldoso. Mas se alguém derrubar o tabuleiro utilizado por dois jogadores desconhecidos seus, alguém inteiramente desinteressado no jogo, o caso seria diferente. Porque o motivo de tal gesto não tem propósito, é "motivo puro" (para falar kantianamente: é "desinteressado"). Quem derruba o tabuleiro assim, age por decisão pura e desinteressada contra regras. O silogismo que se esconde atrás de tal decisão não é "estas regras me incomodam, portanto devem ser destruídas", nem "estas regras são falsas, portanto devem ser destruídas", mas "isto são regras, portanto, devem ser destruídas". Tal equação: "regrado = a ser destruído" é diabólica no significado radical do termo. É logicamente impecável. É apenas eticamente objeccionável. Os gestos pelos quais se manifesta são raros. São os gestos da "maldade pura", porque seu motivo é puro. São raros, por serem desumanos.

DESTRUIÇÃO
TABULEIRO

O homem é ente inteiramente intramundano, está todo ele no mundo, mas está nele em posição invertida. O mundo lhe é ambiente, mas também objeto. Por isto gesticula: age enquanto sujeito. A tendência do mundo é entrópica: como um tudo, o mundo se dirige para a probabilidade crescente. O mundo se “deforma”, porque formas são fenômenos improváveis. Não é que a exceção confirme a regra. Pelo contrário: a regra é a exceção que confirma o acaso provável. E tais exceções estão diminuindo, (segundo a termo-dinâmica), no mundo. A tendência rumo à probabilidade, na qual todo acaso é necessário, é a medida do tempo objetivo (por exemplo: a decomposição de determinados átomos radioativos permite medir períodos objetivamente).

Enquanto ente intramundano, o homem está sujeito a tal tendência (por exemplo: morre). Mas enquanto sujeito, enquanto agente ético, o homem se opõe a ela; nega tendência, ao estabelecer regras em seu torno. Constrói. O anti-mundo construído que assim está surgindo (a “cultura”) é improvável. Tal improbabilidade é o espírito humano. A cultura afasta a probabilidade, ao empurrá-la para o horizonte da situação humana. Por isto libera, na probabilidade, na qual todo acaso é necessário, decisões não têm sentido. Mas por isto também incomoda: abre parâmetros para decisões e ao abri-los, os limita. Os que destroem com propósito, procuram abrir os parâmetros mais, ou procuram abrir outros. Isto é humano.

Mas os que destroem sem propósito, os cujo motivo é puro, isto é, puramente contra regras, são desumanos. Aliam-se destarte com a tendência estúpida do mundo rumo ao provável e traem a conspiração do espírito humano contra o mundo. É

óbvio que não podem ter propósito: onde não há regras, propósitos não são possíveis. Pois a ausência de propósito, a pureza dos motivos, é sinônimo de maldade.

A observação de gestos destrutivos permite evitar duas ciladas que cercam o problema do mal. A primeira cilada é posta por aqueles que afirmam ser toda destruição má. Podemos tranquilamente desprezar tais moralistas. Pois eles igualam “construído=bom”. Não defendem o espírito, mas apenas aquele espírito que está congelado em construções, portanto o seu cadáver. Na realidade o que afirmam é: “destruir é mau, porque me incomoda”. São destruidores disfarçados. O gesto destrutivo não é necessariamente mau, apenas não tem a radicalidade do trabalho. Todo trabalho tem fase destrutiva, e é tarefa difícil, mas importante tentar distinguir entre tal fase e a destruição em sentido restrito do termo. Entre ruína e edifício em demolição, entre um cético e um cientista que derruba hipótese estabelecida. Destruidores são conservadores e revolucionários frustrados. Nos seus gestos se manifesta existência pouco radical, “inautêntica”, mas não são necessariamente, maldade.

A segunda cilada a ser evitada é posta por aqueles que procuram relativizar o mal para torná-lo inócuo. Podemos igualmente desprezar tais imoralistas. Porque são eles os que desprezam a dignidade humana, ao desprezar sua capacidade para o mal puro. Porque há gestos nos quais o mal puro se manifesta, embora raramente. O mal absoluto, com motivos puros. O diabo existe.

Quando há propósito, quando os gestos são “pragmáticos” e seus motivos, portanto, impuros, a destruição não é

má, apenas humana. Mas quando não há propósito, quando o gesto de destruição é movido por motivos puros, o mal absoluto se manifesta como existência concreta no mundo. Anticulturalmente, antirevolucionariamente, antiespiritualmente. E isto sim é terrível.



Caro Leitor,

Agradecemos pela aquisição desta publicação da Annablume Editora.

Desde 1993, a Annablume edita ensaios acadêmicos sobre os mais diversos temas ligados às Humanidades.

Gostaríamos de mantê-lo atualizado sobre nossos lançamentos, eventos, reedições e promoções nas áreas de seu interesse.

Basta acessar o nosso site (www.annablume.com.br), informar seus dados na seção *Cadastre-se* e selecionar os assuntos sobre os quais você deseja receber informações.

Obrigado e até breve!

José Roberto Barreto Lins
Editor



www.annablume.com.br