

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A fim de caminhar, precisamos criar um tenso relacionamento, não apenas em nossos músculos, mas entre nós e o solo. Forças e pressões atuando entre si permitem que ganhemos volição e movimento.

I Ching, Livro das Mutações

A premissa deste trabalho foi a de que a câmera fotográfica seria um instrumento fundamental e precioso não só para estudar o tema em foco¹, mas também como referência obrigatória no que concerne à pesquisa de imagens sobre o gesto. Assim, desde o início de minha pesquisa, as seqüências de instantâneos de imagens fixas de MuyBridge foram o suporte adequado para a construção de uma reflexão sobre homens e objetos.

Porém, trabalhar a linguagem visual dentro de um projeto teórico, acadêmico, por si só gerava alguns desafios: como foi dito na introdução, a imagem pode contrapor ao texto na medida em que nela é contido um significado imediato e a escrita é direcionada e é preciso aguardar o próximo elemento a ser lido para ter-se a completude a mensagem.

Assim sendo, para superar esses desafios, foram fundamentais três importantes aproximações interdisciplinares: 1) com o Leio²; 2) no encontro com a Antropologia da Imagem³; e 3) com a Filosofia da Educação⁴.

¹ A exposição *Ī-CorpoGrafia* é o resultado desse estudo.

² LEIO – Laboratório de Estudos da Imagem e do Olhar (UFF-Proex, MEC-SESU, FUNASA). Trabalho realizado pelo Prof. Armando Barros, do qual participei no Seminário de Dissertação de Mestrado em Educação no primeiro semestre de 2007. Durante o seminário, aproximei-me do conceito de interculturalidade e da pedagogia da imagem.

³ Assisti como ouvinte às aulas do Prof. Carlos Fausto, na disciplina Horizontes de uma Antropologia da Imagem, onde foi realizada uma reflexão sobre as artes verbal e visual em contexto não-artístico. O curso ocorreu durante o primeiro semestre de 2007, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, PPGAS/UF RJ, Museu Nacional.

⁴ Disciplina ministrada pelo Prof. Ralph Bannel, no Departamento de Educação da Puc-Rio, na qual me inscrevi por dois motivos: 1) a obrigatoriedade de cursar matéria fora do Departamento de Artes e Design como complemento curricular do curso de pós-graduação; e 2) para ampliar meus horizontes filosóficos, até então adquiridos de forma autodidata. Afirmo ter sido uma imprescindível escolha!

Em cada uma dessas áreas procurei autores que se detiveram na análise do gesto e das interações entre o homem e o ambiente. Ao longo das leituras, fortaleci minha convicção de que a imagem contribui para a interpretação das culturas. Mais do que isto, senti-me estimulada e aliviada ao constatar que a filosofia e o pensamento filosófico ultra contemporâneo ajudavam-me a fundamentar a utilização do recurso fotográfico.

Em 1887, cerca de 50 anos após a descoberta da fotografia, Eadweard Muybridge (1979) publicou seu trabalho fotográfico sobre a locomoção dos homens e dos animais (Figura 22). Provavelmente, na ocasião, os aparelhos fotográficos já haviam se tornado acessíveis a um grupo maior de indivíduos e Muybridge teve condições de dar um uso mais dinâmico ao invento até então utilizado exclusivamente para retratar pessoas e natureza. Assim deve ter sido, pois a história registra que a partir de uma aposta (na qual foi colocada a dúvida quanto a se o cavalo galopava retirando ou não as quatro patas do chão simultaneamente), em 1889 o fotógrafo serviu-se de uma bateria de doze câmeras para provar que era possível, sim, o cavalo correr tirando todas as patas do solo.

Esse evento marcou uma época de inovação pioneira no uso da imagem. Ao investigar e aplicar métodos próprios para a captação fotogênica, ao dominar a técnica e refletir sobre a condição da visão humana, o inventor do *zoopraxiscope* (Figura 23) inovou no uso do aparelho fotográfico e, por este motivo, foi considerado o precursor do cinema.

Poderíamos afirmar que, além de inspirar o cinema, Muybridge foi o arauto das primeiras imagens fotográficas de corpo em ação (de uso) com os objetos (Figura 24).

Hoje, no início do século XXI, encontramos no mercado equipamentos com uma tecnologia que nos permite fotografar não só em condições as mais diversas como recriar a imagem fotografada através do processo de pixelagem⁵.

A câmera fotográfica é um dentre tantos exemplos de como os objetos acompanham a evolução humana. E de como inúmeras possibilidades de uso e aplicações surgem como extensões de uma idéia. Talvez por este motivo seja tão doloroso e impertinente encontrar um detentor absoluto para a geração de uma idéia, de uma invenção, de um projeto ou conhecimento.

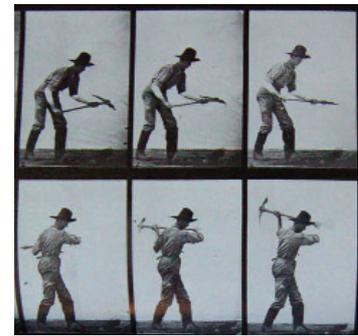


Figura 22 - homem usando ferramenta



Figura 23 - zoopraxiscope, aparelho para projetar fotografias em movimento



Figura 24 - mulher ao sentar na cadeira

⁵ Pixel é um ponto ínfimo que, ao ser agrupado a outros, forma uma imagem digital. *Processo de pixelagem* é o meio pelo qual as imagens digitais coloridas são constituídas.

Aqui defendo que as pessoas não criam coisas e, sim, as organizam no mundo das idéias — das idéias e dos conhecimentos. Disso resulta uma sistematização entre os seres humanos sobre o uso das idéias e das descobertas alicerçadas pelas idéias. Digo isso por acreditar que é justamente no campo imaterial (das idéias) e material (dos objetos) que o designer atua, com a intenção designativa de objetivar.

No processo de investigação em que mergulhei, houve encontros e reencontros notáveis. Dos encontros conceituais, destaco os ocorridos com o geógrafo Milton Santos (1996), que ajudou-me a perceber melhor a territorialidade exprimida que a história humana está construindo, pois as ações humanas são *sobre* e *com* objetos, afinal eles “compõem um quadro único no qual a história se dá”.

Na semiologia de Baudrillard (1968), os objetos são definidos através dos processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas humanas que disso resulta. Merleau-Ponty (1994) esclarece sobre as ações da percepção em nossas emoções e atitudes corporais através da fenomenologia. Para o filósofo, a relação entre um objeto e o gesto em direção a ele “são simbólicos um do outro porque ambos exprimem a mesma estrutura essencial de nosso ser enquanto ser situado em relação a um ambiente”.

Sartre, outro fenomenólogo, define que na relação mundana entre o homem e os objetos está contida uma outra relação, a *intra mundana*, realizada pelos sentidos. Ele afirma que entre um conhecimento e outro se interpõe um conhecimento científico e técnico. Como exemplo, cita a descoberta do olho, “como conhecimento sensível (pois) interpõe-se um mundo inteiro entre (*mim*) e o olho que disseco” (Sartre, 1943, p. 393).

Na Antropologia e na Sociologia, ao distinguir os hábitos próprios de grupos sociais distintos, Marcel Mauss (1936) revela a condição particular de cada sociedade. E a antropóloga Esther Pasztory (2005) escreve sobre a relação humana com os objetos a partir do ponto de vista de que “pensamos com as coisas”, ao interagir com elas.

Na Biologia, Maturana (1997) afirma que os seres vivos existem em dois domínios: no âmbito da relação com o meio, onde tem lugar nosso viver como classe de seres humanos que somos, e no domínio da estrutura fisiológica.

O zoólogo e etólogo Desmond Morris (1977) publicou um estudo objetivo do comportamento humano em diversas

situações sociais, no qual ensina que “um observador de homens observa pessoas assim como um observador de pássaros observa os pássaros, pois o primeiro é um observador das ações humanas”.

Quanto ao meu reencontro com autores e campos do conhecimento pesquisados, é inevitável destacar o ocorrido com a arte, e em especial com a arte fotográfica.

Ortega Y Gasset (1956) prega que, para as variações de propósitos no campo artístico, é preciso, antes, desumanizá-lo. Isso ocorreu, por exemplo, na música de Debussy, que marcou uma nova era na música ao desumanizar o estilo musical de sua época. Ortega Y Gasset estranha a atividade mental humana que consiste em suplantar uma coisa por outra a todo instante, “não tanto pelo afã de chegar” (à coisa nova), “mas pelo empenho de se afastar” (da coisa velha). Ou seja, para ele, o homem está sempre na atividade de desumanizar.

Na imagem fotográfica, é possível deter o tempo em um ou em vários quadros. Para Phillipe Dubois (1993), “a imagem fotográfica é corte e golpe no tempo e no espaço”. E Susan Sontag (1973) diz que por meio da fotografia podemos reproduzir e reciclar o real, pois através dela as coisas e os fatos recebem novos usos, destinados a novos significados úteis ou inúteis.

No trabalho do fotógrafo Eadweard Myubridge sobre a locomoção humana e animal, realizado no século XIX, além da dinâmica corporal registrada, podemos perceber um estudo comportamental do homem em interação com os objetos, o que, segundo a historiadora Simone Rodrigues⁶ (2008), representa uma utilização inédita ao interpretar o trabalho do fotógrafo a partir desta ótica.

Ainda entre os reencontros, o filósofo Vilém Flusser (2007) aponta ser o homem capaz de produzir informações, mas diz que esta ação humana não é natural, já que “a natureza como um todo é sistema que tende, conforme o segundo princípio da termodinâmica, a se desinformar”. Para Flusser, “imaginação é a singular capacidade de distanciamento do mundo dos objetos”.

E, para Leonardo Da Vinci, “não haveria arte sem a ciência”.

A questão da dinâmica corporal, ora tratada como

⁶ Em entrevista a esta autora. Simone Rodrigues é fotógrafa, Mestre em História Social da Cultura pela Puc e atua como historiadora da fotografia.

mecanismo orgânico, sob a ótica da biologia, ora expandindo-se de forma racional e funcional para o meio, no caso da filosofia, opera um esboçar de pensamentos subjetivos, interpretados de forma subjetiva sobre todos os discursos pré-existentes. Por exemplo, se três pessoas estão diante de uma imagem holográfica, cada qual observará na imagem um ponto diferente, mesmo que no todo percebam a integridade do desenho. Primeiramente isso ocorre porque as interpretações dos fatos baseiam-se na própria experiência vivida, que influencia a percepção individual, e, mesmo que não distinguíssemos o ser pelas experiências, a Física já nos provou que dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço. Então, cada um dos três corpos diante da imagem já a perceberia através de ângulos de visão diferentes⁷.

Como ensina Kant (2001), na estética transcendental, a possibilidade de experiência existe dentro de nós, pois somos nós que, a priori, preparamos a nossa própria experiência. E Schaff (in Blikstein, 1990) afirma que “os conteúdos e os modos de percepção e do conhecimento humanos dependem igualmente do gênero de práxis de que o homem dispõe”.

No conceito marxista de homem cognoscente, “o homem conhece a realidade na medida em que age sobre ela, transformando-a” (Blikstein, op. cit.). Para Chomsky⁸, o “estímulo físico transforma-se em percepção” e “a nossa percepção não é ‘ingênua’ ou ‘pura’, mas está condicionada a um sistema de crenças e estratégias perceptuais” (Blikstein, op. cit.).

De acordo com Maturana (1997), estamos em constante mutação, o que ocorre de acordo com a experiência de cada um. Quer dizer, nós, seres vivos, “somos sistemas determinados na estrutura”. Essas estruturas mudam de acordo com as interações e “os diferentes domínios de coerências experimentais que o observador vive constituem diferentes domínios de determinismo estrutural, cada um deles definido pelas coerências da experiência que lhe são próprias e os definem”. Para Maturana, somos, então, causa e efeito de nossas próprias experiências.

⁷ Embora eu não ouse afirmar, esse raciocínio pode ser uma influência (em meus pensamentos) da corrente filosófica do Perspectivismo.

⁸ Em entrevista a Donaldo Macedo (2004), Chomsky afirma que o “o mito da objetividade tem favorecido a manutenção dos grupos dominantes”.

2.1 Movimento manifesto

O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso.

Rudolf Laban

O homem age acionado pela necessidade de alcançar um objetivo tangível — por meio dos diversos trabalhos que realiza — e/ou intangível, através de preces e adorações dirigidas às entidades em que acredita. “O estender de um braço e o segurar e o manejar de um objeto devem ser feitos segundo uma ordem lógica a fim de alcançar os objetivos práticos (pretendidos)” (Laban, 1978). Ou seja, o movimento humano é a manifestação de impulsos internos que se tornam aparentes por meio das ações corporais que as pessoas realizam. Esses impulsos foram denominados por Laban como *esforço*.

Para Laban, trata-se de um refinamento consciente do *esforço* a adaptação do homem às circunstâncias e ao meio. Além disso, o autor reconhece que “o extraordinário poder de raciocínio e de ação do homem levou-o a ocupar uma posição peculiar no que tange ao seu relacionamento com o meio ambiente”. Aqui entendemos *adaptação* como a capacidade humana de percepção e de apreensão da técnica — esta, uma atividade específica ensinada em cada sociedade. Quanto às *circunstâncias*, associamos a semântica da palavra aos eventos e fatos ocorridos em determinada época.

Porém, para o autor, este tipo de volição humana:

(...) não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras, mas, antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer (Laban, op. cit.).

Quando estamos parados em determinada posição e surge um incômodo no corpo — uma câibra, por exemplo —, procuramos imediatamente mudar de posição. Esse movimento é gerado pelo desconforto e envolve desde o padrão técnico, fazedor dos objetos, aos padrões sentimentais. O impulso de combater o desconforto pode ser individual ou grupal, e, de acordo com Maturana (1997), cada um de nossos movimentos está associado a uma emoção, subjacente ou evidente no gesto realizado.

O homem se diferencia dos animais no que diz respeito aos movimentos técnicos devido às variáveis existentes⁹. “O reino animal é rico em manifestações de esforço, mas cada espécie animal é restrita a uma gama relativamente pequena de qualidades típicas. Ao contrário do homem, em que estas qualidades são muito mais variadas e variáveis” (Laban, 1998).

Enquanto espécie, podemos ser tecnologicamente inteligentes e filosoficamente brilhantes, mas não perdemos nossa propriedade animal de sermos fisicamente ativos; e é essa atividade corporal, o interesse fundamental do observador de homens. Ao se concentrar tanto nas próprias palavras, o homem parece esquecer que seus movimentos, posturas e expressões contam uma história própria (Morris, 1997).

Muitas vezes essas histórias são narradas pelos gestos.

E, apesar de o corpo ser autônomo e somente manifestar “a individualidade e a contingência de nossa relação originária com as coisas-utensílios”, vem dele a condição “de toda ação possível sobre o mundo (...). O corpo é o instrumento que sou. É minha facticidade de ser ‘no-meio-do-mundo’” (Sartre, 1977).

O gesto é fruto de um movimento técnico corporal. Para que ele se manifeste, antes de qualquer outra coisa, é necessária a realização sistêmica do movimento cujo fim é *estabelecer a comunicação*.

No caso desta pesquisa, o emissor da comunicação é o sujeito do gesto, o homem; e o receptor, o objeto (Figura 25).

O diagrama consiste em um retângulo branco com uma borda cinza. Dentro dele, há duas linhas de texto. A primeira linha contém 'HOMEM' seguido de uma seta dupla para a direita (→) e 'GESTO', seguido de uma seta dupla para a direita (→) e 'OBJETO'. A segunda linha contém 'HOMEM' seguido de uma seta dupla para a esquerda (←) e 'GESTO', seguido de uma seta dupla para a esquerda (←) e 'OBJETO'.

HOMEM → GESTO → OBJETO
HOMEM ← GESTO ← OBJETO

Figura 25 - esquema de confluência homem e objeto

⁹ De acordo com artigo de Luis Pellegrini, na universidade da Georgia, Kanzi é realizada uma pesquisa em *animais superiores, dotados de afetividade e emoção*. Nesta pesquisa foi demonstrado que um chimpanzé manipula mil sinais de ameslan (língua de surdos e mudos americanos). Ou seja, são gesticulações e através destas gesticulação, ele ‘conversa’ com seus tratadores. Ver Revista Planeta ed. 355, abril 2002.

2.1.1 Anúnciação do Gesto

Sinto a todo momento que os gestos do outro, cada movimento de seu corpo, significa algo.

Jean Paul Sartre

A palavra *gesto* é definida como “substantivo masculino que tem como definição representar sinais, exprimir idéias ou realçar expressões, através do movimento do corpo”¹⁰.

O gesto, em si, muitas vezes é um fenômeno tão instantâneo que se torna imperceptível. Na percepção fenomenológica, o movimento:

(...) é um deslocamento ou uma mudança de posição (...) se observo operários que descarregam um caminhão lançando tijolos um para o outro, vejo o braço do operário em sua posição inicial e em sua posição final, não o vejo em nenhuma posição intermediária, e, todavia tenho uma percepção viva do seu movimento (Merleau-Ponty, 2006).

O gesto nos permite resgatar à consciência algo cuja memória propriamente dita nos faltou. Um exemplo bastante comum a todos nós é quando procuramos as chaves de casa e não as encontramos. A localização das chaves está gravada em nosso cérebro como *memória gestual*. Assim, primeiramente virá a nossa mente a lembrança da dinâmica corporal realizada quando guardara ou usara as chaves pela última vez. Muitas das vezes, com a simples realização do gesto podemos localizar as chaves (como quando levamos automaticamente as mãos aonde costumamos guardá-las) — e poucas vezes não as encontramos.

Poderíamos classificar esse evento como uma *anúnciação do gesto*: ao realizarmos um movimento sem que haja um objeto materializado, esse objeto está guardado no imaginário. Por este motivo, podemos “perceber o movimento a partir da idéia pura de situação (...) como significado do gesto” (Sartre, 1997). Ainda Sartre nos alerta de que o gesto pertence à subjetividade, mas a “subjetividade pressupõe a objetividade e constitui-se a si ao constituir o objetivo” (op. cit.).

No sentido conotativo do substantivo *gesto*, podemos

¹⁰ Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa.

enveredar por uma trilha extensa e nutrida de adjetivos tais como *belo*, *feio*, *bom* ou *mau*, *iconoclasta* etc., ou de especificações como *gestos de gratidão*, *de presunção*, *de satisfação*, entre milhares de outros exemplos. Podemos também seguir o farol que nos conduzirá aos gestos como práticas complexas. Por exemplo:

Quando no séc. XVIII, a filosofia procurava o mecanismo do signo, o gesto tornou-se um objeto importante de sua reflexão. (...) do gesto original até a linguagem gestual dos surdos-mudos (...). Para Condillac, a linguagem gestual é a linguagem original. Os gestos, os movimentos do rosto, e os acenos inarticulados, estes foram os primeiros meios que os homens tiveram para comunicarem os seus pensamentos. A linguagem que se forma com esses signos chama-se linguagem de ação (Kristeva, 1969).

Porém, é importante ressaltar que não trarei a este trabalho a discussão sobre gesto enquanto linguagem primordial ou não. Isso implicaria um aprofundamento teórico no campo da semiótica e acredito que poderia haver um desfoque da proposta inicial: a de realizar uma reflexão sobre a linguagem gestual com os objetos.

No seu sentido denotativo, o gesto pode ser visto de modo mais livre, mais indicativo, referindo-se a si mesmo. Assim é que ao nos movimentarmos de acordo com um ritmo musical, temos a dança; ou, ao gesticularmos para descrever sobre um objeto imaginário, podemos referir este gesto à arte mímica.

A dificuldade de se contemplar um gesto está no fato de ele ser dinâmico, instantâneo. Uma obra estática pode ser contemplada, não um ato em movimento.

O gesto se reveste de uma mudança *que está por vir*, que gera *transformação*. A argila, ao ser manuseada, muda do estado natural (estado bruto) para um outro estado e assim é transformada — por exemplo, na parede de um abrigo ou num utensílio.

Através de linhas, pontos e imaginário, criamos desenhos que podem ser analisados tanto na concretude de suas definições como na subjetividade das emoções que uma obra de arte ou um objeto despertam em nós. Do imaginário se desenvolve uma idéia que, ao ser concretizada, deixa de ser idéia e torna-se objeto.

Marcel Duchamp (in Cabanne, P., 2008) é considerado um renovador da linguagem artística contemporânea por ter

utilizado as coisas-utensílio como objetos de arte. Ele idealizou o *ready made*, que vem a ser o transporte de elementos da vida cotidiana (a princípio objetos não-artísticos) para o campo das artes. *Nu descendo a escada* é uma de suas telas mais famosas, realizada a partir de fotos seqüenciais do movimento corporal (Figura 26), onde o pintor demonstra o gestual para descer uma escada. Como a pintura baseia-se numa seqüência fotográfica, o corpo em andamento é registrado passo a passo, degrau por degrau. Ao examinar a imagem, percebemos o corpo como se ele deixasse *rastros de corpos* ou como se ele se desmembrasse em várias camadas de seres ao longo da escada.

Trabalhando a idéia do movimento contínuo, o artista — precursor da arte conceitual — dialoga com o cubismo¹¹, trazendo para este um outro olhar, ou, se preferirmos, *uma nova forma de ousar* dentro da representação artística.

Não apenas a nossa, mas diversas culturas e sociedades interagem a partir do gesto, denominado por Moreira (2008) como uma “propriedade imaterial do movimento técnico”.

De acordo com Sartre, “os sentidos são contemporâneos dos objetos” (1977, p. 403) e Husserl, referindo-se ao prazer, afirma que “para que haja essência de prazer, é necessário haver antes, o fato da consciência (d)esse prazer” (in Sartre, 1977). Entretanto, o que nos motiva a ter consciência sobre algo?

Kristeva (1969) aponta que a Antropologia e a Sociologia foram as primeiras ciências a abordar e a esboçar um estudo sobre o gesto. Para a autora, uma e outra têm consciência quanto à importância da linguagem e da comunicação nas sociedades, buscando, ambas, respostas para perguntas tais como: “Com que sistema gestual é que o homem estrutura o seu espaço corporal no decorrer da comunicação? Quais são os gestos que caracterizam uma tribo ou um grupo social? Qual o seu sentido? Qual a sua inserção na complexidade da comunicação social?” Ainda com Kristeva, aprendemos que ao se problematizar a linguagem, descobriram-se as leis sob as quais a comunicação se baseia — “isto é, a comunidade humana” se baseia.

O gesto é a ação orgânica e estrutural do corpo. Ele é

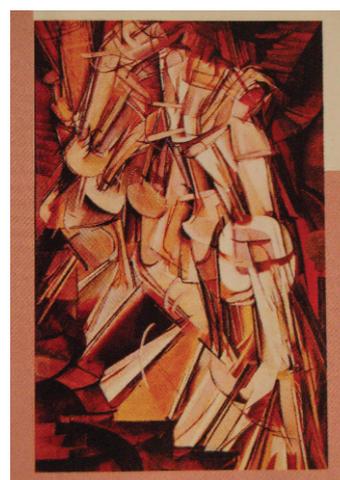


Figura 26: Duchamp é fotografado em movimento para pintar uma de suas telas mais famosas: Nú Descendo uma Escada.(1912)

¹¹ Para melhor aferir sobre esse evento ocorrido antes da Primeira Guerra Mundial, ver *Cubismo*, livro do professor da história da arte David Cottington, onde esse notável movimento artístico é discutido.

responsável pelas interações sociais, dadas através de atitudes e acordos de conduta pré-estabelecidos. O gesto de dar e receber presentes, por exemplo, contém *formalismos sociais* para algumas culturas e *crenças espirituais*, para outras, ou ainda ambos, para outras.

É pelas interações materiais, expressas em forma de objetos, que as relações sociais muitas vezes são firmadas. Porém, se o gesto é considerado um ato de expressão sócio-cultural — como uma pantomima — esta “propriedade imaterial” do homem é manifestada desde os primórdios da civilização humana através da representação mímica. Assim, sendo o gesto um objeto artístico, pode-se considerá-lo também um meio para que as relações humanas se tornem possíveis. Escreve P. Oléron (1952): “a linguagem mímica não é apenas linguagem mas ainda ação e participação na ação e mesmo nas coisas” (in Kristeva, 1969).

2.1.2 Gesto Condicional

Se há de haver percepção de objetos no mundo, é necessário que, desde nosso próprio surgimento, estejamos em presença do mundo e dos objetos.

Jean Paul Sartre

O homem em sua prática diária, pensamos também nos objetos que existem no espaço de suas vivências. Homem e objetos: difícil considerá-los isoladamente, pois eles compõem o mundo.

Se por milhares de anos a natureza permaneceu formada exclusivamente por objetos naturais, ao longo da história surgiram e continuam a surgir objetos concebidos pela vontade e realizados por gestos humanos. São gestos técnicos e que produzem “objetos técnicos, mecanizados e, depois, cibernéticos, fazendo com que a natureza artificial tenda a funcionar como uma máquina” (Santos, 1996).

Para Milton Santos, tais objetos e seus sistemas são cada vez mais sofisticados e artificiais, “povoados por sistema de ações igualmente imbuídos de artificialidades, e cada vez mais tendentes a fins estranhos ao lugar e a seus habitantes” (op. cit.). O autor argumenta também que nossos movimentos estão cada vez mais condicionados aos objetos e aos sistemas estabelecidos pela sociedade pós-moderna.

Milton Santos reitera estar o espaço cada vez mais

humanizado, cada vez mais constituído pelas ações do homem. Este pensamento nos leva a aceitar que nossas ações — das mais complexas às mais simples — estão condicionadas aos objetos. (Figuras 27, 28, 29 e 30)

Sartre define a constituição do espaço como “multiplicidades de relações recíprocas. O próprio espaço como pura relação de exterioridade”. Eu diria: exterioridade de nossas mentes nas formas de extensões realizadas pelos objetos. Sartre distingue nos objetos uma extensão do corpo:

(...) meu corpo estende-se sempre através da ferramenta que utiliza: acha-se na extremidade da bengala em que me apoio contra o solo; na extremidade do telescópio que mostra-me os astros; na cadeira, na casa inteira — porque é minha (a) adaptação a essas ferramentas (Sartre, 1977).

2.1.3 Gesto em Prática = Técnica

Toda técnica propriamente dita tem sua forma (e) o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem.

Marcel Mauss

Estes foram os pensadores que iluminaram esta pesquisa.

Sinto-me grata a eles pelo acesso a suas extensões cognitivas. Através dos ideais defendidos por eles, verifiquei que a habilidade humana está muito além da ação de nos promover um condicionamento através dos objetos, da tecnologia ou do progresso.

Se hoje exercitamos mais a orientação visual que a tátil, mais ação do olhar que a do manusear, é em razão de uma transformação ocorrida na larga distância das idades históricas de aprendizagem que a humanidade percorreu.

Dar forma à matéria é uma condição técnica, como igualmente a condição de transformar o barro em louça ou de construir abrigos, de utilizar o bambu como estruturas ou utensílios, de conhecer e reconhecer nos materiais suas potencialidades de uso. Para desenhar uma máquina que tenha a função X, você precisa exercer a mecânica corporal nessa habilidade no uso da forma do objeto para passar a informação e acionar esse mecanismo operacional.



Figura 27: Zona Sul do Rio de Janeiro/RJ
Foto de satélite.
Fonte: Googlearth



Figura 28: Vista aérea de parte de São Paulo/SP
Foto: Jefferson Pancieri
Fonte: site rotasedestinos



Figura 29: mapa de rua do centro do Rio/RJ
Fonte: google

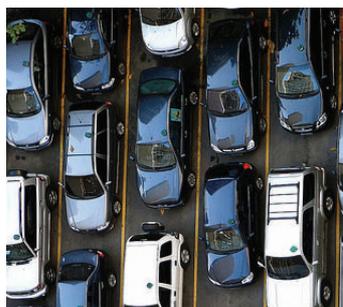


Figura 30: coletivo do carro em São Paulo/SP.
Foto JCCouto

A técnica¹¹ não é produto do pensamento: ela é produto da ação, da experiência, do *esforço* físico. O movimento técnico pertence ao corpo e não ao pensamento racional, e está presente também no reino animal — ou seja, a técnica é pré-cultural (Figura 31).

A arquitetura pode sobreviver ao projetista, o objeto pode sobreviver sem o designer que lhe deu forma, mas um e outro existiriam sem o gesto técnico primordial que os concebeu?

Por tudo isso, sugiro enveredarmos pela reflexão contida nos capítulos seguintes.



Figura 31: esquema do pensamento sobre técnicas e gestos, homem e objetos

¹¹A Arte, do latim ar; corresponde ao termo grego techne (técnica) e algumas definições para o substantivo técnica, são: o lado material de uma arte ou ciência; conjunto de processos de uma arte; especialização; prática. Pode significar também o que é ordenado ou mesmo toda atividade humana submetida a regras.