

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

ELISABETH LEONE GANDINI ROMERO

O gesto como imagem e a imagem como gesto:
a gestualidade das mãos na comunicação

DOCTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo
2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

ELISABETH LEONE GANDINI ROMERO

O gesto como imagem e a imagem como gesto:
a gestualidade das mãos na comunicação

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à banca examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como exigência
parcial para a obtenção do título de Doutor em
Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof.
Dr. Norval Baitello Junior.

São Paulo
2009

Banca Examinadora

À memória de meus pais,

Filomena Leone e Italo Gandini

Agradeço

A Deus, por sua mão sempre presente em minha vida.

Ao Programa de Comunicação e Semiótica, seus professores e funcionários, pela acolhida de braços abertos: Ana Claudia de Oliveira, Helena Katz, Amalio Pinheiro, Cecília Almeida Salles e à secretária, Maria Aparecida Ribeiro Bueno.

A meu orientador, Norval Baitello Junior, por guiar com segurança minhas mãos.

Aos examinadores, pela dedicação generosa e pela contribuição à pesquisa.

A Carol Garcia e Silvia Fantinatti, por suas mãos sempre disponíveis e amigas, e aos colegas que se tornaram amigos, por suas mãos generosas também ajudarem as minhas: Monica Martins, Milton Pelegrini, Jorge Miklos e tantos outros que estenderam suas mãos.

A meu marido, Joaquim Francisco Romero, e a meus filhos, Marcelo, Daniel e Elisabeth, pela paciência com que prescindiram de minhas mãos, tanto tempo ausentes para eles.

A Dulce Romero e a Miriam Romero, que seguraram minhas mãos quando elas tremeram.

A minhas irmãs Ana e Claudia, por emprestarem suas mãos quando minha mãe e Paula, nossa irmã, necessitavam das minhas, ocupadas que estavam no trabalho de pesquisa.

Às mãos de Helena Meidani, da Confraria de Textos, pela cuidadosa correção, e às mãos de Martinho Alves da Costa Junior, pela diagramação.

À CAPES, pelo apoio financeiro..

RESUMO

O gesto como imagem e a imagem como gesto: a gestualidade das mãos na comunicação

Este trabalho visa a investigar a gestualidade das mãos na comunicação e na cultura e, entendendo o gesto como imagem, refletir sobre as imagens de alguns gestos das mãos na História da Imagem. Nos gestos das mãos se entretecem os códigos genéticos e os socioculturais, e não se pode desconsiderá-los, pois as mãos incorporam tudo o que alcançam e tudo o que as alcança também.

O estudo aborda alguns aspectos da filogênese do gesto pelo fato de os hominídeos terem raízes bem longínquas e, apoiado em recentes pesquisas de etólogos, confirma que nenhum abismo separa o homem dos outros primatas, mas apenas distinções comuns entre espécies.

As mãos livres ensejam uma verdadeira revolução no corpo e na comunicação humana, e, em parceria com o cérebro, o homem enfrenta os desafios da matéria com seus gestos técnicos e os da sobrevivência psíquica, com seus gestos culturais.

O gesto e a imagem são mediadores e têm seu ponto de origem no corpo. Assim, o trabalho focaliza a mídia primária, mas tange também a mídia secundária, evidenciando-se o testemunho prolixo da gestualidade das mãos presente nas imagens de culto, nas imagens da arte e nas imagens da mídia (Belting, 2001).

A análise deste corpus pela Semiótica da Cultura nos permite delinear um percurso da gestualidade das mãos e de algumas de suas imagens, na comunicação e na cultura, na ontogênese e na filogênese. Para tanto, apoia-se em recursos metodológicos desenvolvidos por Ivan Bystrina, Harry Pross, Edgar Morin, Hans Belting e Régis Debray e articula um diálogo com as ideias de Ashley Montagu, Boris Cyrulnik e Eibl-Eibesfeldt, entre outros, nas teorias da Comunicação, da Imagem, da Mídia e da Cultura.

Palavras-chave: filogênese do gesto, comunicação gestual, imagem, mão, tatilidade.

ABSTRACT

Gesture as image and image as gesture: Hand gestures in communication

The goal of this work is to investigate hand gestures in both communication and culture. It also aims to understand the gesture as image, analyzing some hand gestures in Image History. There are genetic and social-cultural codes interlaced in hand movements. Consequently, there is no way not to take them into account, for hands incorporate everything they reach for and everything that reaches for them too.

This study embraces some aspects of gesture phylogeny due to the fact that mankind has its roots lost in time. Supported by recent etiologists' researches, it confirms that no abyss separates man from other primates, and there are only common distinctions among species.

Free hands encompass a true body revolution as well as a revolution in man's communication. In partnership with the brain, man faces material challenges with his technical gestures as well as with his psychological survival gestures present in culture.

Gesture and image are mediators and both have their point of origin in the body. Therefore, this work privileges the primary media, but it also scopes secondary media. It shows the abundant hand gesture testimony present in cult images, art images and media images (Belting).

The analysis of this corpus through Culture Semiotics Theory allows us to delineate an approach into hand gesture through some of its images: in communication and culture, ontology and phylogeny. Therefore the research supports itself on methodological resources developed by Ivan Bystrina, Harry Pross, Edgar Morin, Hans Belting, Régis Debray. It also articulates a dialogue with ideas and thoughts that come from the work of Ashley Montagu, Boris Cyrulnik, Eibl-Eibesfeldt, among other specialists in Communication Theory, Image Theory, Media Theory and Culture Theory.

Key words: gestural phylogeny, gesture communication, image, hand, tactility.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – POR UMA FILOGÊNESE DA GESTUALIDADE	17
1.1. A mão mais do que arcaica	18
1.2. As mãos livres	21
1.3. As mãos fabricantes	26
1.4. As mãos brincantes	33
1.5. As mãos sociáveis	38
1.6. Uma mão lava a outra e as duas lavam as batatas	44
1.7. Gestos sociais ou culturais?	45
CAPÍTULO II – A GESTUALIDADE HUMANA	52
2.1. O gesto de tocar o outro	55
2.1.1. Gestos herdeiros	62
2.1.2. O pequeno gesto boca-mão: a ferramenta mais humana	68
2.1.3. Quando é preciso uma “mão substituta”	71
2.2. O gesto de tocar a matéria: o gesto técnico	79
2.2.1. Gestos nômades e o prolongamento da mão	83
2.2.2. Gestos sedentários e o prolongamento do braço	87
2.2.3. Gestos neonômades e o prolongamento dos dedos	91
2.3. O gesto de tocar o símbolo – o gesto poético	96
2.3.1. Os gestos sem testemunhas	98
2.3.2. As mãos <i>sapiens-demens</i>	101
2.3.3. As mãos deixam rastros	104

CAPÍTULO III – NENHUM GESTO SEM PASSADO, NENHUMA IMAGEM SEM UM GESTO	107
3.1. De mãos dadas: o gesto e a imagem	109
3.1.1. O ritmo das mãos	115
3.1.2. O gesto de imobilizar o gesto	117
3.1.3. As marcas das mãos	129
3.2. Os gestos e as mãos nas imagens de culto	132
3.2.1. A mão de Deus	141
3.2.2. As mãos de Jesus	146
3.2.3. As mãos de Maria	149
3.3. Os gestos das mãos nas imagens da arte e da mídia	152
3.3.1. O gesto que aclama ou clama	155
3.3.2. O dedo que indica	159
3.3.3. O gesto invisível da visível manipulação: a mão das marcas	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS - TODO GESTO TEM UM COMEÇO E UM FIM	171
REFERÊNCIAS	178
CRÉDITO DAS IMAGENS	192

INTRODUÇÃO

A mão, evidentemente, mani-festa o pensamento.

Samsonow

Nas considerações finais da dissertação de mestrado^I, dissemos que três linhas de pesquisa percorriam aquelas páginas: a desenhada pelo pensamento do corpo, a da comunicação e a da cultura. Começamos ali um caminho a que este trabalho se propõe dar continuidade, trançando e tecendo reflexões sobre a gestualidade das mãos.

Tradicionalmente, as pesquisas em comunicação dedicam-se às mídias secundária e terciária. Poucos são os pesquisadores que se debruçam sobre o estudo da mídia primária^{II}, do corpo e sua gestualidade, dos sentidos e suas direções, das relações humanas e seus vínculos, assentados no tempo e no espaço do presente.

Nosso interesse é percorrer os ainda pouco explorados caminhos da comunicação tátil, abordando as mãos e alguns de seus gestos como meio de comunicação e seu papel na cultura, pois, sendo um órgão humano por excelência, a mão intenta reproduzir em seus movimentos a caprichosa dinâmica da vida (Restrepo, 1997: 82).

Na vida contemporânea, as estratégias adotadas pela comunicação e pela cultura apontam um enorme distanciamento da comunicação tátil. Dá-se prioridade ao par visão/audição, o que corresponde a uma mudança de paradigma – o homem moderno toca primordialmente numa escala tátil, aquela que pode estar a serviço dos olhos (Berendt, 1997).

Segundo o comunicólogo espanhol Vicente Romano, entre os muitos nomes da sociedade atual, contam-se os de “sociedade da informação, sociedade dos meios e sociedade da comunicação” (Romano, 1998: 270). E, a seguir, ele diz que os aparatos eletrônicos facilitam o transporte das informações e do entretenimento, mas, apesar de vivermos num mundo com hiper abundância de informações, há escassez de comunicação (Romano, 2004: 100).

^I LEONE, Elisabeth. **É proibido tocar**: a comunicação tátil em exposições de artes plásticas. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) -Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

^{II} Para mídia primária, recorremos à classificação de Harry Pross do sistema de mediação: “Toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os participantes individuais se encontram cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo; toda comunicação humana retornará a esse ponto” (Pross, 1971: 128).

Quando classifica as mídias, Harry Pross, parceiro de Romano, observa que se trata de um processo cumulativo, ou seja, não importam os meios – qualquer comunicação começa num corpo e num corpo termina. E, ao se pensar no corpo e nos gestos das mãos, surge o interesse de nos aprofundarmos na gestualidade das mãos de outros primatas, questionando *se* e o *que* o homem teria em comum com eles.

O conceito de comunicação que se adota aqui inclui a incerteza (“é provável que”) e o ambiente (o entorno) e afirma ser a comunicação não uma troca de informações, mas uma troca de vínculos (Baitello, 2005). Assim, admite-se que há comunicação entre outras sociedades como as dos macacos, que incluímos nesta pesquisa.

O conceito de cultura que se adota – a criação de um mundo simbólico – se restringe ao homem, pois só ele é capaz de criar um mundo imaginário e nele acreditar. “A cultura é indispensável para produzir o homem, isto é, um indivíduo altamente complexo, numa sociedade altamente complexa, a partir de um bípede nu cuja cabeça se vai dilatar cada vez mais” (Morin, 1979: 830).

As respostas que o homem passa a dar aos desafios que se apresentam são diferentes das de outros primatas. Como primata e mamífero, o homem enfrenta o desafio da sobrevivência física e precisa, durante um longo tempo, das mãos da mãe. Depois, suas mãos vão em busca de outras mãos para sobreviver na sociedade – o homem precisa do outro. Quanto ao desafio da matéria, o homem cria instrumentos técnicos para fazer o trabalho que só com as mãos nuas não conseguiria.

E, quando nem a biologia, nem a sociedade apresentam soluções para suas questões de ordem psíquica – como sua incapacidade de superar o trauma da morte –, o homem lança mão da imagem.

Poderíamos ter abordado esse objeto de outras formas, mas, à medida que as reflexões se foram encadeando, ele próprio nos conduziu a organizar o trabalho em três capítulos.

O primeiro, “Por uma filogênese da gestualidade”, aborda alguns aspectos da filogênese^{III} da gestualidade das mãos, apresentando suas raízes longínquas. Para tanto, recorreremos a autores que compartilham a ideia de que os antropoides e o homem têm um mesmo fundo comum e as mesmas possibilidades gestuais. Um deles é Edgar Morin, que nos apresenta outra ideia de macaco e de homem, pondo por terra a dualidade homem/animal, cultura/natureza, pois “é evidente que cada homem é uma totalidade biopsicossociológica” (Morin, 1979: 22).

Até os anos 1950, tanto a biologia quanto a antropologia estavam encerradas numa concepção insular do homem (Cf. Morin, 1979: 23), mas, décadas depois, a “ecologia modifica a ideia de natureza e a etologia^{IV} modifica a ideia de animal” (Morin, 1979: 31).

Para alguns pesquisadores, a sociedade dos chimpanzés, dos bonobos e de outros primatas superiores são reflexo da humana e, de alguma forma, ao se considerar essa afirmação, pode compreender melhor nossa conduta, nossas ações, nossa gestualidade e nossa comunicação primária, todas sujeitas às leis da natureza e não distantes dela, de acordo com Morin (1979: 54).

Na década de 1970, Morin organizou a publicação de artigos de diversos especialistas que discutiram no “I. Le primate et L’homme”^V uma unidade biológica entre os primatas. Quando, em 1979, ele escreve *O enigma do homem*, chama os macacos de “nossos irmãos inferiores” e reconhece que, embora eles não tenham desenvolvido um sistema de tal complexidade como a cultura humana, há raízes compartilhadas.

^{III} A palavra *phylogenese* é vocábulo criado pelo naturalista alemão Haeckel (1834-1919), e deriva do grego *phulê*, que significa “raça” ou “tribo”, e *genese*, que significa “origem” ou “formação”. A filogênese pesquisa o estabelecimento da árvore genealógica dos organismos, ou o desenvolvimento paleontológico da espécie, por oposição à ontogênese, ou o desenvolvimento embrionário do indivíduo (DICIONÁRIO HOUAISS, 2001).

^{IV} A etologia é a biologia do comportamento. Ela utiliza um método que integra dados genéticos, neurológicos, psicológicos, sociológicos e linguísticos. Nessa ciência, há uma atitude pluridisciplinar, que permite estudarem-se os seres vivos sob uma ótica evolutiva (Cf. Cyrulnik, 2006: 14).

^V “O primata e o homem” (tradução nossa).

O tema se amplia com as pesquisas do etólogo contemporâneo holandês Frans De Waal, segundo o qual, “biologicamente falando, não estamos sozinhos, e chegou o momento de argumentar o mesmo com respeito à cultura” (De Waal, 2002: 39).

De Waal não discorda de que, graças ao uso de símbolos, os homens tenham conseguido levar a cultura a um patamar sem precedentes entre os animais e a define como uma forma de vida compartilhada pelos membros de um grupo, mas não necessariamente pelos membros de outros grupos da mesma espécie (Cf. De Waal, 2002: 38).

O segundo capítulo dedica-se à gestualidade humana e aprofunda a reflexão sobre o sentido do tato na comunicação humana: “a mão é, de longe, o mais informativo de todos os nossos órgãos, com a possível exceção apenas, e ocasionalmente, do cérebro” (Montagu, 1988: 131).

A experiência tátil pode abarcar desde o agarramento e a apreensão até a carícia: “a carícia é uma mão revestida de paciência que toca sem ferir e solta para permitir a mobilidade do ser com quem estamos em contato (Restrepo, 1997: 83).

Ainda no mesmo capítulo, discutimos o gesto técnico e o gesto poético que, embora estudados separadamente, juntos caracterizam a gestualidade humana: “os homens se fazem pelos instrumentos que eles próprios inventam” (Samsonow, 2007).

O homem inventa a técnica e o símbolo para os desafios que enfrenta. Günther Gebauer propõe uma antropologia para o estudo dos gestos, pois “só uma antropologia histórica dos gestos da dança e do esporte pode desvendar os significados simbólicos enterrados e apontar suas procedências” (Gebauer, 2006: 26).

Os gestos estão sempre em movimento e desenham formas no ar que permanecem na memória de cada cultura, portanto, a partir do momento em que nascem, já pertencem ao passado. Assim, o homem sentiu a necessidade de imobilizar o gesto em imagem, sem a qual o símbolo não lhe sobreviveria.

Finalmente, o terceiro capítulo articula o conceito de gesto com o de imagem, fundamentos da comunicação e da cultura. Não se trata de um trabalho sobre a História da Arte, mas sobre a Teoria da Imagem e, assim como para o gesto, buscamos também para a imagem o olhar antropológico.

Contamos com Hans Belting, que se propõe analisar a imagem como fenômeno antropológico numa relação compartilhada – um corpo que vê e um meio que é visto. (Belting, 2004: 9). O estudo da história da imagem está em progresso, serve ao propósito de ligar passado e presente na vida das imagens e não está limitado às artes (Belting, 2006: 1).

A obra de Régis Debray permite um diálogo não só com Belting como igualmente com Vilém Flusser. Os pontos que os ligam vão além da ideia de que “qualquer figura representa a prorrogação” (Debray, 1994: 31) ou de que a imagem é a presença da ausência (Flusser).

Aby Warburg inclui-se entre os teóricos da imagem, com suas indagações sobre a pós-vida das imagens e sua força expressiva. Suas ideias nos levaram a refletir sobre a pós-vida dos gestos e o poder de captura do olhar.

Os autores detectam nos gestos e nas imagens técnicas contemporâneas um distanciamento do corpo, do pensar corporal e, por conseguinte, da comunicação tátil. Para Dietmar Kamper, desde que começamos a perceber o mundo só com os olhos e a adotar o *don't touch*, “a perda do corpo nos escapa” (Kamper, 1990: 50).

Das imagens selecionadas, há muitas do culto cristão e, à primeira vista, essa escolha pode parecer tendenciosa, mas ela se justifica pelo fato de essas imagens serem fundadoras de um olhar não pessoal, mas cultural, ocidental e ainda contemporâneo.

Há outros ramos do conhecimento que estudam os movimentos dos corpos vivos e oferecem explicações científicas, mas esta pesquisa insere-se na área das Ciências da Comunicação e adota como ferramenta teórica a Semiótica da Cultura^{VI}.

A metodologia da análise funda-se na articulação entre gestos e imagens das mãos e a reflexão de diversos teóricos. A Teoria da Cultura postula um diálogo interdisciplinar, sem o qual não poderíamos fundamentar este trabalho. Assim, os autores que procuramos colocar em diálogo são das áreas da Semiótica da Cultura (Ivan Bystrina) da Teoria da Mídia (Harry Pross e Vicente Romano), da Teoria da Imagem (Hans Belting, Régis Debray e Aby Warburg), da Teoria da Comunicação (Norval Baitello Junior), da Sociologia (Edgar Morin e Dietmar Kamper), da Antropologia (Montagu, Todorov e Canevacci), da Etologia (Eibl-Eibesfeldt e Frans De Waal), da Filosofia (Gaston Bachelard e Vilém Flusser), da Neuropsiquiatria e da Psicologia (Boris Cyrulnik e James Hillman), da Mitologia (Campbell) e da História da Arte (Focillon), dentre outras.

A pesquisa não contemplou os gestos das mãos em culturas específicas, crenças em particular, saudações, costumes ou atividades como a dança, e tampouco se ateuve aos gestos das mãos em situações de apaziguamento ou em relações sexuais, de que tanto os bonobos quanto os homens se utilizam.

A investigação antes propõe uma reflexão sobre alguns gestos das mãos e, como pesquisa acadêmica, alia-se ao pensamento das Teorias da Mídia, da Comunicação e da Cultura.

^{VI} A Semiótica da Cultura tem sua origem nos países da antiga União Soviética, e um sistematizador da disciplina é o semioticista Ivan Bystrina.

CAPÍTULO I

POR UMA FILOGÊNESE DA GESTUALIDADE

Os homens têm datas de nascimento, mas o homem não a tem.

Geertz



Um chimpanzé estende seu braço com a palma da mão para cima.

1.1. A mão mais do que arcaica

Ao sul da Etiópia, uma mão foi encontrada, datada de 4,5 milhões de anos, sem sinais de marcha apoiada nos cotovelos (Campbell, 1997: 12). Como rastrear essa mão: seria de um ser humano ou de um mutante? O que dela herdamos na comunicação humana?

Apesar de o processo de hominização ser complexo e ainda não completamente elucidado, a ciência atual reduziu muito a distância entre o homem e o animal. Nos anos 1960, os pioneiros de estudos naturalistas sobre o comportamento animal começaram a dar ênfase à continuidade entre a conduta animal e a humana.

Não era muito aceita a teoria de se unificar a origem de nossa espécie com a de outros primatas e, hoje, não podemos negligenciar as abundantes semelhanças entre eles e nós, como comprovam pesquisas de diferentes áreas.

Em seu *El Símbio y El Aprendiz de Sushi-Reflexiones de un primatólogo sobre la cultura*¹, o primatólogo contemporâneo Frans de Waal afirma que podemos escolher acreditar que essas semelhanças são superficiais e que as igualdades existem apenas na nossa

¹ “O macaco e o aprendiz de sushi-Reflexões de um primatólogo sobre a cultura” (tradução nossa).

imaginação ou assumi-las, especialmente as existentes entre espécies relacionadas (De Waal, 2002: 46).

Neste trabalho, adotamos a segunda linha de raciocínio, aceitando que descendemos de um tronco comum, como há algumas décadas já afirmava o antropólogo e médico Ashley Montagu (1905-1999)², que nos relaciona com os antropoides e diz que se reflete um passado evolutivo compartilhado.

Se colocado em seu devido lugar, o homem compartilha uma unidade biológica com os outros primatas³ e, desde que Lineu, em 1758, teve a coragem de classificá-lo junto a eles, “nunca estivemos sós” (De Waal, 2002: 39). Em tempos imemoriais, todos habitavam as florestas, eram quadrúpedes e caminhavam com o auxílio dos membros anteriores, usando-os para se locomover, subir em árvores, pular de galho em galho e tantas outras funções.

As espécies dos primatas são anatomicamente muito próximas, e todos os atributos humanos já se encontram nos macacos superiores. Ao considerar apenas os dados da biologia, o professor de hemotipia Jaques Ruffié observa que o “mutante humano” difere pouco dos grandes primatas mais evoluídos.

O grupo que mais nos interessa é o dos *Hominoidea*, que se assemelha aos macacos grandes antropomorfos (o gibão, o orangotango, o gorila e o chimpanzé) e é formado de espécies anatomicamente muito próximas umas das outras: “as diferenças que os separam são mais quantitativas que qualitativas. Todos os atributos humanos já se encontram nos macacos superiores” (Ruffié, 1974: 109-111)⁴.

² “A maioria dos autores concorda em que todos os homens se originaram de um tronco avoengo comum [...] Há uma unidade no gênero humano, mas não uma uniformidade” (Montagu, 1977: 106).

³ Primata significa “primeiro”, em posição ou ordem. Devido à semelhança física, lêmures, tarseiros, macacos, macacos antropoides e homens parecem formar um grupo comum (Montagu, 1977: 22).

⁴ “Les différences qui les séparent sont plus quantitatives que qualitatives. Tous les attributs humains se rencontrent déjà chez les singes supérieurs” (tradução nossa).

RUFFIÉ, Jacques. Le mutant humain. In: **L'unité de l'homme**. Le primate et l'homme. I. Paris: Seuil, 1974.

O autor acrescenta que nem mesmo há diferenças biológicas entre o homem e o chimpanzé, o gorila ou o gibão. Os hominídeos têm raízes bem longínquas na filogênese e, biologicamente, nenhum abismo separa o homem dos outros primatas, mas apenas as distinções comuns entre espécies.



Figura 1 – Imagem intra-uterina de um chimpanzé com 18 semanas.

Quanto ao gestual, há certos fatores invariáveis no grupo dos macacos grandes e no dos menores (o babuíno e o *rhesus*) e, no homem, a esse respeito é preciso “observar os invariáveis que podem apresentar estes dois grupos de animais conduzirá por semelhança a sugerir as tendências hereditárias suscetíveis de encontrarem-se no homem”⁵ (Chance, 1974: 85).

O antropoide mais semelhante ao homem é o chimpanzé. Segundo Montagu, os chimpanzés são peritos escaladores de árvores, mas passam a maior parte do tempo no chão. O volume de seu cérebro é de 400 cm³ e são “criaturas muito inteligentes, como toda a gente sabe, capazes de aprender muitos truques que requerem grande controle de inteligência” (Montagu, 1977: 37).

⁵ “Observer les invariants que peuvent présenter ces deux groupes d’animaux conduira donc vraisemblablement à suggérer des tendances héréditaires susceptibles de se retrouver chez l’homme” (Chance, 1974: 85) (tradução nossa).

O chimpanzé não caminha ereto, embora possa fazê-lo; locomove-se em posição obliquamente quadrúpede, com os nós dos dedos curvados, a fim de se apoiar na frente. Quanto a seus membros superiores ou mãos, ele tem “um polegar curto, oponível; e entre o polegar e o indicador, é capaz de segurar e manejar uma agulha, como a melhor das bordadeiras” (Montagu, 1977: 42).

O gibão é o acrobata entre os primatas, tem muita agilidade nas árvores, onde se locomove mais rápido do que o homem correndo no chão. O orangotango (palavra de origem malaia) que significa “o homem selvagem das florestas”, vive exclusivamente em Bornéu e Sumatra, também tem 400 cm³ de cérebro e “uma cara, muitas vezes, pateticamente semelhante à do homem” (Montagu, 1977: 36).

Os gorilas são os mais corpulentos dos primatas. Parecem amáveis e, embora terrestres, são excelentes escaladores de árvores. De modo geral, os macacos antropoides são animais pacíficos e, excetuando-se o chimpanzé, que “de vez em quando, mata e come um macaco, eles são incapazes de molestar quem quer que seja, a menos que sejam seriamente provocados ou estejam muito assustados” (Montagu, 1977: 44-46).

A maioria dos pesquisadores concorda que o chimpanzé moderno não se encontra na linha direta de ascendência do homem: “as linhas que conduzem ao chimpanzé e ao gorila (como também ao orangotango) têm seguido seu próprio destino evolutivo, completamente em separado do homem” (Montagu, 1977: 43).

1.2. As mãos livres

Há dez milhões de anos, houve uma mudança climática — um deslocamento das precipitações pluviais do sul para o Equador que refletiu no clima da África. Como resultado disso, a parte do continente coberta por densas florestas situada abaixo da linha do Equador se desflorestou gradativamente, transformando-se em planícies abertas ou savanas.

Em consequência disso, os membros do tronco do qual provem o homem, antigos habitantes das florestas, tiveram que se adaptar ao meio que se alterava e aos novos problemas que lhes apresentava. Se até então todo o grupo dos primatas convivia bem nas florestas, chegou o dia em que a disputa pelo território se acirrou: nossos irmãos de espécie braquiadora levaram vantagem, e os hominídeos tiveram que se contentar em permanecer na zona marginal do bosque tropical (Cordón, 1988: 59). Essa é uma das teorias propostas pelo químico e biólogo Faustino Cordón, em seu livro *Cocinar hizo al hombre*⁶.

Aqueles que usavam muito os braços (braquiadores) eram ágeis nas árvores, que também os ocultavam, andavam em grupos organizados e tinham no sentido da audição um guia fundamental. Os sentidos da visão e do tato ajudavam a perceber o alimento. O olfato e o paladar os informavam do que se podia comer e do que se devia desprezar, conforme a experiência adquirida (Cordón, 1988: 58).

Já os nossos longínquos ancestrais tiveram que enfrentar uma natureza mista de árvores e principalmente de espaços abertos, o que muda completamente a conduta e aumenta a complexidade. A visão passou a ser mais importante que a audição, pois na floresta as hordas buscavam alimento ouvindo sem ver e, no solo, o faziam olhando em silêncio, sem ouvir (Cf Cordón, 1988: 67).

A savana oferece maior raio de visão, e o perigo impõe um deslocamento silencioso. O silêncio é melhor que o ruído e, para não ser caçado e poder caçar, “o macaco se pôs em pé e adaptou-se ao instrumento”⁷ (Cordón, 1988: 59). Para o autor, não foi só a caça que impulsionou a posição ereta, mas também a solidariedade colocou em pé o macaco descido

⁶ “Cozinhar fez o homem” (tradução nossa).

⁷ “El mono se puso de pie y se adaptó al útil” (tradução nossa).

para o chão, e o fez em muito pouco tempo, na escala biológica, segundo registro fóssil⁸ (Cordón, 1988: 67-68).

Consoante com a teoria de Cordón, lê-se em Montagu que descer das árvores forçou a mudança na alimentação: da vegetal, cujo esforço era razoável, para uma dieta onívora, que exige muito mais empenho. Os carnívoros adquiriram maior tenacidade de comportamento, pois a caça é um desafio. Os precursores imediatos do homem teriam sido forçados a completar sua dieta arrebanhando, no início, animais pequenos, ainda novos e vagarosos e, depois, os maiores (Montagu, 1977: 61- 65).

Da caça aos pequenos bichinhos para os grandes, a vantagem era daquele que ficasse em pé: “A postura ereta libera os membros anteriores para outras finalidades além da locomoção, não só para a feitura de instrumentos, mas também para seu emprego mais eficiente em conexão com a caça” (Montagu, 1977: 62).

O homínídeo fica ereto e desenvolve seu cérebro ou o cérebro se desenvolve a partir do caminhar ereto? Para Montagu, o homem assumiu a postura ereta antes que o tamanho de seu cérebro aumentasse, e foi da estrutura dos ossos do quadril e das pernas que se comprovou que os australopitecos⁹ começaram a caminhar em posição quase ereta.

Opinião diversa sustenta Ruffié, que acredita que a consciência reflexiva – particularidade essencial do grupo humano – se desenvolve pela interação recíproca e permanente (Ruffié, 1974: 126- 128).

⁸ “La solidaridad (mas que la busca de alimento, aunque esta se hacía igualmente con la vista) puse de pie al mono descendido al suelo, y lo consiguió en mui poco tiempo a escala biológica; en efecto, según el registro fósil, muy poco después de descendido al suelo, el animal estaba ya bien conformado para la postura erecta” (tradução nossa).

⁹ Os restos fósseis dos australopitecos, encontrados na África, datam de mais de 2 milhões de anos. Possuíam um cérebro com tamanho médio inferior a 600 cm³, sendo o do homem atual de 1.350 cm³. O homem assumiu uma postura ereta antes que seu cérebro aumentasse e já usava os ossos dos membros dos antílopes como instrumentos (Montagu, 1977: 52-3).

Graças a seu sistema nervoso central, apto a memorizar e a conceber de forma específica, massiva e eficaz, graças a suas mãos liberadas, capazes de executar os programas os mais delicados, o homem pode acumular suas experiências e, então, aperfeiçoar progressivamente sua atividade¹⁰ (Ruffié, 1974: 128).

Há três características principais que distinguem o mutante humano dos outros primatas. A primeira é a de se colocar permanentemente em pé, com os pares de membros bem diferenciados: os inferiores para a locomoção e os superiores para a preensão e outros tipos de atividade. A segunda, a de ter o maior cérebro de todos os antropóides vivos¹¹. A terceira está ligada à liberação dos membros anteriores, que se tornam mãos livres e, assim, desenvolvem o cérebro, e tudo ocorre simultaneamente, numa perfeita interação, e não numa hierarquia, como se percebe no quadro a seguir.

	liberar as mãos	
ficar em pé		desenvolvimento de cérebro
	aprendizado	

(Ruffié, 1974: 129)

As mãos livres implicam uma verdadeira revolução no corpo do ser humano. Ele pode falar graças à liberação de toda a musculatura do aparelho fonador; os ossos maxilares não servem mais para apreender, mas para mastigar; os dentes caninos não se retraem, porque a atividade agressiva foi transferida para as mãos, mas diminuem para permitir um movimento mais flexível do maxilar (Chance, 1974: 173).

¹⁰ “Grâce à son système nerveux central apte à mémoriser et à conserver de manière particulière, massive et efficace, grâce à ses mains libérées capables d’exécuter les programmes les plus délicats, l’homme peut accumuler ses expériences et, donc, perfectionner progressivement son activité” (tradução nossa).

¹¹ A área do cérebro humano contém 9,5 milhões de células; a do gorila, que é o maior dos antropóides, contém 3,6 milhões. A superfície cerebral do *homo sapiens* atinge 22.260 cm e a do gorila, 5.400 cm (Ruffié, 1974: 127).

Nas palavras do sociólogo Edgar Morin, “a des-especialização da mão, tornada um verdadeiro *Maître Jacques* (Howels), foi o ponto de partida de uma prodigiosa dialética mão-cérebro e cérebro-palavra, mãe de todas as técnicas e de todas as ideias”¹² (Morin, 1970: 101).

Uma nova organização biológica não traz em si todo o desenvolvimento, mas o permite¹³ (Ruffié, 1974: 130). Páginas adiante, o autor reforça a ideia e esclarece que as informações passam a ser comunicadas de indivíduo para indivíduo, o que acelera o nível de consciência, mas essa experiência não é inata, ela escapa quase inteiramente aos instintos. A experiência é adquirida; a atitude para adquirir é inata, supõe um aprendizado (Ruffié, 1974: 132-33).

O processo de hominização é lento e complexo e, “se estávamos acostumados à ideia de que nossa fisiologia, nossa anatomia descendem da dos primatas, deveríamos nos habituar à ideia de que o mesmo sucede com nosso corpo social” (Moscovici¹⁴ apud Morin, 1979: 52).

Mesmo que não descenda do macaco, o homem compartilha algumas de suas características, dentre elas, o gestual com as mãos. Neste estudo, consideram-se mãos os membros superiores de “nossos irmãos inferiores”¹⁵, e passa-se a refletir sobre alguns de seus gestos.

¹² “La dé-spécialization de la main, devenue un véritable *Maître Jacques* (Howels), a été le point de départ d’une prodigieuse dialectique main-cerveau et cerveau-parole, mère de toutes les techniques et de toutes les idées” (tradução nossa).

¹³ “C’est le développement de la composante psychique de l’homme qui crée le milieu humain. Ce développement est permis par une nouvelle organisation biologique. Celle-ci ne le porte pas en elle, mais elle le permet” (tradução nossa).

¹⁴ MOSCOVICI, S. (1972). **La société contre nature**. UGE, 10/18, Paris.

¹⁵ Expressão usada por Edgar Morin (1979: 36), em seu **O enigma do homem**.

1.3. As mãos fabricantes

Há teorias que afirmam ser a capacidade técnica do homem o que o distingue dos outros primatas, mas, para Edgar Morin, todos os primatas dispunham de uma organização social de mesma complexidade, fabricavam armas, instrumentos e abrigos. Em suas palavras:

Vemos, assim, seres que não são os antepassados do homem alcançarem técnica e sociologicamente os degraus hominídeos e vemos o antepassado do homem, técnica e sociologicamente, partir de um degrau já antes alcançado por uma ou várias outras espécies primáticas (Morin, 1979: 54).

Graças às experiências clássicas de Wolfgang Köhler e às observações pioneiras de Jane Goodall em campo, com chimpanzés, alguns pesquisadores deitaram por terra a crença de que a fabricação e o uso de ferramentas são exclusivamente humanos (Cf. Waal, 2002: 210).

Os chimpanzés fabricam instrumentos dos mais performáticos; confeccionam uma esponja para absorver a água, empilham caixas para pegar uma banana, encaixam tubos de vara de pescar, a fim de alongá-la para atingir um objeto a distância (Cf. Cyrulnik, 1997: 255).

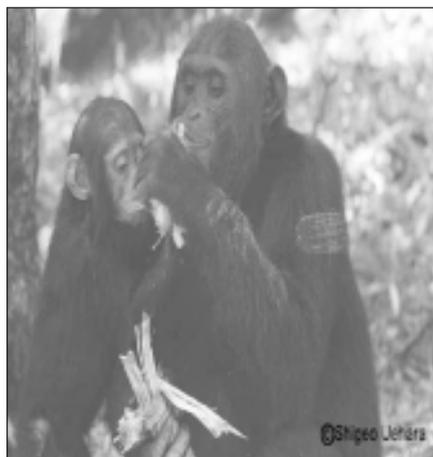


Figura 2 – O chimpanzé mastiga a folha para absorver a água, e o jovem observa.

Outro procedimento técnico é a pesca aos cupins. O chimpanzé sai em busca do bambu, quebra um galho, arranca-lhe as folhas e deixa-o no tamanho certo para enfiar no cupinzeiro, transformando-o num meio de alcançar o alimento desejado, o que não conseguiria usando apenas as mãos nuas. Esse instrumento é introduzido no orifício do cupinzeiro e os cupins se agarram a ele; lambendo-o, o chimpanzé consegue capturá-los. Meia hora depois, o bambu começa a amolecer; ele o joga fora, apanha outro galho e o prepara, fazendo isso, às vezes, durante três ou quatro horas.



Figura 3 – Preparo do galho e a captura dos cupins com varas de bambu.



Figura 4 – O jovem já sabe como agir.

A manipulação do mundo pelo macaco tornou-se possível pela criação evolucionista de um lóbulo pré-frontal associado a uma mão, o que permite agir sobre o galho modificando-o e tornando-o utilizável. O macaco percebe que, com sua mão, pode modificar alguma coisa e transformá-la em objeto que age sobre seu mundo, conforme suas próprias imagens antecipadoras.

Desde que o macaco tornou-se capaz de fabricar um objeto e utilizá-lo, ele mudou a representação de si mesmo em seu mundo, modificou sua afetividade. Um macaco lobotomizado, neurologicamente incapaz de antecipar, não fabricaria mais uma vara de pescar com o bambu, mas continuaria a reagir aos cupins agarrados ao galho e a comê-los (Cyrulnik, 1997: 254).

Entre os primatas, o aprendizado se dá mediante a observação os mais jovens observam os adultos e, ao invés de se basear numa informação genética, esse é um processo social e cultural (De Waal, 2002: 27). Portanto, “toda conduta imitativa é uma combinação de duas coisas: a ideia geral que se adquire ao observar os outros e a prática individual para refinar a habilidade”¹⁶ (De Waal, 2002: 29).

O caso mais intrigante é o dos chimpanzés das selvas da Guiné Bissau, estudado pela comunidade científica graças ao relato de uma testemunha ocular, em 1951. Conta um norte-americano expatriado que entrou na floresta onde, havia séculos, ouvia-se um forte ruído e ficou aguardando algum movimento. De repente, apareceu um chimpanzé adulto, movendo-se lentamente, com um braço cheio de nozes e apoiando-se nas articulações da mão livre. Ao chegar perto de uma rocha, sentou-se e selecionou uma noz. Então, pegou uma pedra e bateu na noz que pusera sobre a rocha (De Waal, 2002: 207).

¹⁶ “Por lo tanto, toda conducta imitativa es una combinación de dos cosas: la idea general que se adquiere al observar a otros y la práctica individual para refinar la habilidad” (De Waal, 2002: 29).



Figura 5 – Chimpanzés alimentando-se de nozes já quebradas.

O primeiro primatólogo a descobrir a mesma conduta foi Yukimaru Sugiyama, da Universidade de Kyoto. Ele encontrou pedras enormes e outras menores junto a cascas vazias, nas selvas de Guiné Bissau. O cientista publicou um artigo sobre 21 lugares do bosque usados para tal fim e, na superfície das pedras grandes, denominadas *yunques*, encontraram-se cavidades pouco profundas, que indicavam seu uso contínuo durante muito tempo (De Waal, 2002: 208).

No início, esses locais foram confundidos com assentamentos neolíticos, pois esse tipo de ferramenta se parece com as utilizadas pelo homem (Cf. De Waal, 2002: 209). Os moradores locais, em Bissau, usam a mesma técnica para abrir o mesmo tipo de noz; suas ferramentas são exatamente iguais às dos chimpanzés, exceto os percutores, que são mais leves. Para De Waal, o fato é inconclusivo, pois ainda não está claro se a técnica foi transmitida entre humanos e símios e, se sim, em que direção.

Primatólogos que trabalham na Costa do Marfim observaram que, para conseguir extrair as quatro partes que formam uma noz, o chimpanzé deve usar o percutor com grande precisão. Ele levanta, acima de sua cabeça, uma pedra de 10 quilos, golpeia a noz mais de dez vezes e, com a mesma pedra, ainda dá golpes delicados de uma altura de 10 centímetros.

Para terminar o trabalho, parte um pedaço de galho para extrair os pedaços menores de dentro da casca.

De Waal se surpreende com a recente descoberta ocorrida no Brasil, a dos macacos capuchinhos¹⁷ - espécie de macaco com maior destreza manual e com cérebro excepcionalmente grande - encontrados no Parque Ecológico de Tietê, em São Paulo, que “parten nueces con piedras de forma similar a los chimpancés”¹⁸ (De Waal, 2002: 230).

No Piauí, na zona do cerrado, pesquisadores brasileiros e italianos estudam alguns grupos de macacos-prego que dormem em cavernas e têm habilidade para usar as pedras como ferramentas para abrir as cascas dos coquinhos, como os da Costa do Marfim. De acordo com o fotógrafo da natureza Luciano Candisani, “acreditava-se que esse comportamento fosse exclusivo dos grandes símios africanos, os chimpanzés, os gorilas e outros”¹⁹.



Figuras 6 e 7 – Macacos-prego, Piauí, Brasil.

¹⁷ Esse é o primeiro grupo de macacos capuchinhos selvagens que se viu se utilizarem de pedras (De Waal, 2002: 230).

¹⁸ Quebram nozes com pedras de forma semelhante à dos chimpanzés” (tradução nossa).

¹⁹ Disponível em <<http://viajeaqui.abril.com.br/ng/blog/luciano-candisani.shtml>>. Acesso em 3 jan. 2009.

O estudo observa que os macacos voltam ao mesmo lugar e usam as mesmas pedras como instrumentos. Para melhor identificar o procedimento, os pesquisadores marcam as pedras com números.

É preciso muita perícia para colocar frutos duros numa superfície plana, encontrar uma pedra de tamanho adequado, que sirva de martelo, e golpear o fruto com velocidade e força corretas. É a conduta de uso de ferramentas mais complexa que se conhece, em condições selvagens, porquanto demanda o uso das duas mãos e de duas ferramentas e ainda a exata coordenação entre todos esses elementos (De Waal, 2002: 196). Os humanos que tentaram partir uma noz dessa forma não o conseguiram na primeira vez. O autor observa que é preciso um cérebro e um órgão para usar uma coisa e fabricar um utensílio e que, a partir do momento em que é fabricado, modifica a forma daquele que o criou de experimentar o mundo (Cyrulnik, 1997: 255).

Edgar Morin diz ser notável a coexistência na terra africana de duas a três espécies diferentes, durante dois a três milhões de anos, das quais uma ainda é próxima (no sentido biológico) dos antropoides e a mais avançada ainda está longe do *Homo sapiens*²⁰, pela dimensão craniana (Morin, 1979: 54). Morin nomeia essa espécie, a de nossos ancestrais, “antropoides hominizantes” ou “homínidas principiantes” e, ao admitir que partem de etapas já alcançadas por outros primatas, permite estabelecer o elo entre “o antropóide e o homínida e o homínida e o homem (Cf. Morin, 1979: 54).

Seriam as ferramentas indispensáveis à sobrevivência dos primatas? Seriam indícios culturais? Segundo De Waal, o fabrico de ferramentas – a técnica –, entre os primatas, é

²⁰ Na verdade, para ser uma criatura habilidosa e fabricar instrumentos com os membros superiores ou as mãos nuas, o cérebro de nossos ancestrais primatas ainda não havia atingido a metade da capacidade que hoje tem. Os termos “*homo*” (representando o gênero zoológico) e “*sapiens*” (a espécie zoológica) foram conferidos pela primeira vez ao homem como grupo zoológico em 1735, pelo botânico Karl von Linné (1707-1778), conhecido como Lineu.

uma habilidade fundamental para a sobrevivência física tanto do chimpanzé quanto do homem, mas esclarece:

Não conhecemos nenhuma população de chimpanzés selvagens que não utilizem ferramentas, portanto, são deficientes as afirmações de que existem, nesse ponto, diferenças fundamentais com os humanos. O que, sim, pode ser possível e inclusive provável é que nem todas as ferramentas que usam os chimpanzés contribuem para sua sobrevivência, mas o mesmo se pode dizer de nossas ferramentas, que vão desde as mais imprescindíveis às mais triviais" (De Waal, 2002: 212).

Quando Yamakoshi pesquisou a já mencionada conduta de partir as nozes, descobriu que serviam de alimento quando escasseava a principal fonte nutritiva – as frutas da estação. Explorar esse tipo de alimento seria impossível sem o uso de uma ferramenta (De Waal, 2002: 212).

Para outros autores, recorrer aos instrumentos determinou uma linha de progresso na conduta dos hominídeos que, diferentemente dos antropóides, não mais os abandonam. Na posição ereta, as mãos ficam livres para outros usos como transportar continuamente uma ferramenta, um utensílio como uma pedra, um pau, um osso, que poderia desempenhar uma função vantajosa – às vezes, de vida ou morte. Conclui o estudioso que a postura ereta induz quase imediatamente o costume de andar sempre munido de uma ferramenta (Cordón, 1980: 70).

Para Leroi-Gourhan, mesmo tendo emergido o “bípede de mãos livres”, ele não perde seus contatos com os outros seres vivos, do mais evoluído dos macacos, mas conduzido pela mesma corrente evolutiva. Conclui o autor que “a análise do gesto técnico suscita impressão idêntica, se bem que mais forte, na medida em que vemos o utensílio brotar literalmente do dente e da unha do primata sem que, em termos do gesto, algo permita marcar a ruptura decisiva” (Leroi-Gourhan, 1965: 38).

Para a nova geração de etólogos, há ainda um longo caminho a percorrer rumo à compreensão não apenas das ferramentas, mas de outras formas de comunicação animal. Em

seu mais recente livro, o filósofo, etólogo e pesquisador em eco-antropologia Dominique Lestel²¹ mostra inúmeros exemplos de que nem todas as ações dos animais estão diretamente ligadas a necessidades vitais e imediatas como a reprodução. O animal pode exprimir-se pelo simples prazer de fazê-lo; ele brinca e tem humor.

1.4. As mãos brincantes

Como ensina Johan Huizinga, um dos maiores especialistas no assunto, o jogo está presente nas sociedades humanas ou animais. Explica o autor que todos os fatores básicos do jogo – seja individual ou comunitário – já se encontram na vida animal: nas competições, nas exibições, nas representações, nos desafios, nos ornamentos e nos pavoneios²², nos fingimentos e nas regras limitadoras. Assim, conclui: “as competições e exibições, como divertimentos, não procedem da cultura, mas, pelo contrário, precedem-na” (Huizinga, 2000: 54).

Os chimpanzés não são os únicos mais próximos dos seres humanos: há também os bonobos, descobertos em 1929 e que vivem no Congo. Biogeneticamente, bonobos e seus primos chimpanzés estão mais próximos do homem que os gorilas. Bonobos e humanos compartilham 98,4% do DNA. Mas, como os gorilas, eles habitam apenas as florestas equatoriais da África Central, o início da própria humanidade²³. Eles são os menos agressivos, e suas mãos agem para a reconciliação, tanto nas brincadeiras quanto na pacificação pelo sexo.

²¹ Dominique Lestel leciona Ciências Cognitivas na Escola Normal Superior, em Paris, e é pesquisador em eco-antropologia para o Museu de História Natural, na França.

²² “É duplamente notável que os pássaros, filogeneticamente tão distantes dos seres humanos, possuam tantos elementos comuns com estes. Os faisões silvestres executam danças, os corvos realizam competições de voo, as aves do paraíso e outras ornamentam os ninhos, as aves cantoras emitem suas melodias” (Huizinga, 2000: 54).

²³ “Biologically speaking, bonobos are the closest you can get to being human without being human. Bonobos look more like humans than other apes, and display many behavioral similarities as well. Bonobos and people share 98.4% of the same genetic make-up (DNA). Bonobos and their cousins the chimpanzees, are more closely related genetically to us than they are to gorillas! But, like gorillas, they dwell only in the equatorial forests of central Africa, the cradle of humanity itself”. Disponível em: <www.bonobo.org/whatisabonobo.html>. Acesso em: 5 jan. 2009.

Uma das brincadeiras é a nossa conhecida “cabra-cega”, em que um participante tapa os olhos com as mãos até os companheiros avisarem-no de que pode começar a busca. Na Figura 8, um macho bonobo, brincando de cabra-cega, optou por tapar os olhos com o braço e, de vez em quando, ele dá uma olhadinha por baixo (De Waal, 2002: 293).



Figura 8 – Um jovem bonobo brinca de cabra-cega.

Frequentemente, os bonobos adultos brincam com os mais jovens, e isso serve para ensiná-los algumas habilidades de que precisarão quando adultos. Na Figura 9, um macho bonobo brinca de aviãozinho com seu filho e, na Figura 10, Jumanji convida o companheiro Muhdeblu a jogar com ele.



Figura 9 – Pai e filho brincam juntos.



Figura 10 – Jovens bonobos jogam bola.

Tanto os bonobos quanto os chimpanzés pertencem a sociedades que se fundam ao mesmo tempo sobre a competição e a solidariedade, comportando um rico sistema de comunicação em que a brincadeira, os gestos e as mãos têm grande importância. Assim, afirma Morin que:

[...] as consequências da etologia e da sociologia animal são igualmente mortais para o paradigma fechado do antropologismo. Verificamos que nem a comunicação, nem o símbolo, nem o rito são exclusividades humanas, mas têm raízes vindas de longe, na evolução das espécies (Morin, 1979: 35).

Os animais são “tragicamente autênticos”: um cachorro exprime o que sente, e, mesmo as espécies que estão aptas a enganar um predador, o fazem para adaptação. Parece que “só os macacos começam a mentir, a colocar em cena as proto-mentiras. A filogênese da mentira lhes dá, entretanto, acesso a um início de separação entre o significante e o significado”²⁴ (Cyrulnik, 1997: 247).

Relata Cyrulnik que um grupo de chimpanzés caminha pela floresta com os filhotes e as fêmeas no centro e os machos nas laterais. Num determinado momento, ao avistar um cacho de bananas à esquerda, uma fêmea olha à direita, para despistar o grupo, e, assim, consegue chegar primeiro ao alvo.

O chimpanzé também é capaz de encontrar um objeto e fazer dele outro uso, como um objeto de poder. Há o caso da macaca que encontra uma panela velha no acampamento de Jane Goodall e, ao arrastá-la pelo chão, percebe o som assustador que se produz. A macaca logo compreende o efeito de medo que causa aquele barulho e não se separa da panela, que a ajuda a subir na hierarquia social. Durante algum tempo, a macaca se tornou autoritária e transformou a panela numa espécie de cetro símio, até o dia em que aquilo deixou de produzir efeito (Cf. Cyrulnik, 1997: 254).

²⁴ “Seuls les singes commencent à mentir, à mettre en scène des protomensonges. La phylogenèse du mensonge leur donne pourtant accès à un début de séparation entre le signifiant et le signifié” (Cyrulnik, 1997: 247).

A comunicação não é apenas sonora, como o canto dos pássaros, mas também visual, com gestos e mímicas, e até olfativa, através dos feromônios, que transmitem uma mensagem ao outro. As comunicações animais já abrangem um campo semiótico complexo e referem-se a inúmeras relações interindividuais como submissão, rejeição ou amizade (Morin, 1979: 32).

De Waal descreve o truque da fêmea Geórgia, sua agitadora favorita, na Estação de Campo do Centro de Primatas de Yerkes, em Atlanta, onde trabalha. Quando há visitantes na colônia de chimpanzés, ela corre para o bebedouro, enche a boca de água e se esconde. Passa alguns minutos retendo a água na boca, até que algum visitante se aproxime; então, ela cospe em cima dele. Alguns riem, outros xingam (Cf. De Waal, 2002: 66).

Um dia, Geórgia quis surpreender De Waal e, com a boca cheia de água, estava preparada para “brincar”, quando ele a surpreendeu. Olhou-a diretamente nos olhos e, com o dedo indicador apontado para ela, disse, em holandês: “Eu a vi!”. Imediatamente, ela deu um passo para trás, soltou um pouco de água e engoliu o resto. Disse o autor: “não posso afirmar que entendeu holandês, mas percebeu que eu sabia o que estava tramando” (De Waal, 2002: 66).

A forma mais fácil de se descreverem as ações de Geórgia é usando “qualidades humanas” como as intenções, a consciência e um gosto por travessuras. O jogo coloca na realidade exterior o prazer da aprendizagem e da familiarização (De Waal, 2002: 66). Voltando a Morin, “vemos, assim, naquilo que parecia mais evidente e mais simples – a brincadeira –, emergir a complexidade comunicacional, a qual, de outro modo, desabrocha no ardil, no fingimento, na camuflagem” (Morin, 1979: 32).

O jogo e as brincadeiras são formas de sociabilização todos os primatas brincam. No caso homem, “o jogo cria uma área na qual a criança experimenta exteriorizar sua realidade interna e a interiorizar a realidade externa²⁵. A ontogênese do jogo dá uma vida real ao

²⁵ “[...] le jeu crée une aire dans laquelle l'enfant s'essaie à exteriorizer sa réalité interne et à interiorizer la réalité externe” (Cyrulnik, 1995: 240).

mundo imaginário e atribui à mentira e à comédia um papel fundamental” (Cyrulnik, 1997: 240).

Os macacos são capazes de manipular as emoções dos outros, criam um artifício que funciona, mas não inventam um mundo que afirma o falso (Cyrulnik, 1997: 247), isto é, não criam um mundo simbólico – a cultura.

Também para Huizinga há uma bifurcação nos caminhos que toma o jogo entre os primatas e o homem, que adquire outra consciência:

Na sociedade primitiva, verifica-se a presença do jogo, tal como nas crianças e nos animais, e que, desde a origem, nele se verificam todas as características lúdicas: ordem, tensão, movimento, mudança, solenidade, ritmo, entusiasmo. Só em fase mais tardia da sociedade o jogo se encontra associado à expressão de alguma coisa, nomeadamente aquilo a que podemos chamar "vida" ou "natureza". O que era jogo, desprovido de expressão verbal, adquire forma poética. Na forma e na função do jogo, que em si mesmo é uma entidade independente, desprovida de sentido e de racionalidade, a consciência que o homem tem de estar integrado numa ordem cósmica encontra sua expressão primeira, mais alta e mais sagrada. Pouco a pouco, o jogo vai adquirindo a significação de ato sagrado. O culto vem se juntar ao jogo; foi este, contudo, o fato inicial (Huizinga, 2000: 21).

Para a espécie humana, o jogo torna-se interdependente da cultura e, por isso, uma de suas raízes²⁶. É possível estudar um povo por seus jogos, “o destino das culturas lê-se igualmente nos jogos”²⁷ (Caillois, 1967: 91).

²⁶ Veremos que o jogo, o sonho, a loucura e os estados alterados de consciência são as raízes da cultura (Bystrina, 1985).

²⁷ “[...] le destin des cultures se lit également dans les jeux” (tradução nossa).

1.5. As mãos sociáveis

A brincadeira animal é apenas uma das formas de sociabilização, dentre tantas outras de que lançam mão os primatas. As palavras usadas na descrição da conduta animal incluem termos como “agressão”, “medo”, “domínio” (hierarquia), “cortejo”, “jogo” e “laços de parentesco” – todas emprestadas da linguagem referente ao comportamento humano (De Waal, 2002: 47).

Os animais não são máquinas de estímulo e resposta, e o objetivo de De Waal e de outros pesquisadores que dialogam nesta pesquisa é mostrar que os chimpanzés e os bonobos vivem em sociedades complexas, repletas de alianças e artimanhas de que se valem para conseguir poder, pacificação etc. O primata já tem também a capacidade de seduzir, conduzir-se em direção ao outro para obter o que se quer.

A gestualidade das mãos se concretiza nos rituais de amizade ou de consolação, nas relações afetivas maternas e filiais, nos conflitos hierárquicos etc. “Com certeza, abraçar, tocar, tocar a mão, apertar a mão, estender e assim por diante, vai com frequência junto com todos os tipos de interação social”²⁸ (Chance, 1974: 89).



Figura 11 – Mãe e filho de mãos dadas.

²⁸ “Certes, embrasser, toucher, toucher la main, serrer la main, éteindre, et ainsi de suite, vont souvent de pair avec tous les types d’interaction sociale” (tradução nossa).

Jumanji, um macaco macho adulto, estende a mão para Muhdeblu, um jovem macho. Dar as mãos é um gesto amistoso e frequentemente um convite para brincar, despiolhar ou abraçar (Proctor, 2003)²⁹.

O rito de espiolhamento e de lustre – em inglês, *grooming* – é um contato manual social que reforça os vínculos. Ele é praticado tanto no núcleo familiar quanto nas outras relações sociais como no comportamento de apaziguamento ou de servilismo e, nesse caso, quer dizer: “sejamos amigos” (Morin, 1979: 40- 41).



Figura 12 – Um chimpanzé de rango inferior espiolha o macho alfa.

Nas relações entre companheiros, os chimpanzés se abraçam e se beijam para estabelecer relações de amizade, ternura e reconciliação: “beijar como forma de fazer as pazes é uma característica que compartilhamos com os chimpanzés”³⁰ (De Waal, 1989: 43).

Em geral, após uma desavença, nós humanos temos outras formas para manifestar ao outro que estamos arrependidos por alguma atitude inadequada, como enviar flores, convidar para jantar etc. Já os chimpanzés lançam mão da linguagem corporal e “o beijo é o gesto conciliatório por excelência”³¹ (De Waal, 1989: 43).

²⁹ “Jumanji an adult male, holds the hand of Muhdeblu, a juvenile male. Hand-holding is a friendly gesture and often leads to playing, grooming, or an embrace” (tradução nossa).

³⁰ “Most people will agree, however, that kissing as a form of peacemaking is a characterist that we share with the chimpanzee” (tradução nossa).

³¹ “ Nonetheless, the kiss is the conciliatory gesture par excellence” (tradução nossa).

O beijo é dado também na mão, para aplacar a ira do agressor ou demonstrar respeito ao que é de um rango superior. O chimpanzé estende o braço e oferece a mão aberta para um *hand kiss* (beijo na mão)³².

Quanto às interações da comunicação social, sobretudo na ordem hierárquica entre os macacos machos, M. Chance salienta uma diferença fundamental: entre os babuínos, observa-se um comportamento agonístico³³, agressivo; entre os “macacos grandes” (os chimpanzés), observa-se um comportamento hedônico, em que procuram o contato.

Já De Waal pesquisa a enorme diferença entre os bonobos e os chimpanzés. Aqueles se tocam continuamente, fazem sexo com preliminares – beijam-se na boca usando a língua – e para pacificação, não importando para isso o sexo, a idade ou o grau de parentesco. Diversamente, os chimpanzés têm relações para fins reprodutivos e só se beijam nos lábios: “Humanos têm um pouco de bonobos e de chimpanzés; no fundo, somos bípedes bipolares” (De Waal, 2007: J 8).

E Edgard Morin enriquece a informação:

O chimpanzé, conforme já dissemos, é ocasionalmente faber, ocasionalmente caçador, ocasionalmente bípede. Acrescentemos que, quando bípede, ele é bímano: segura a maçã, masturba-se, acaricia ou aperta a mão. Além, disso, conforme Premack e Gardner o demonstraram, tem virtualmente aptidão para uma linguagem elementar, para o exercício lógico e a semântica. Essas aptidões são tão pouco utilizadas por ele quanto as do enorme cérebro de sapiens ainda não são utilizadas, atualmente, pelos humanos (Morin, 1979: 52-3).

³² Há imagens sobre o assunto no livro *Peacemaking among Primates*, de Frans de Waal.

³³ “Agonismo” é o termo utilizado para se descrever a tensão que surge entre a fuga e a espera ou entre a fuga e a agressão, numa sociedade em que todos os membros devem permanecer juntos, a fim de se beneficiarem da proteção do macho dominante, até porque é ele a fonte da ameaça (Chance, 1974: 88).

O mundo animal apresenta as mesmas contradições que o nosso: nobreza e crueldade, egoísmo e generosidade, escravidão e controle sobre seus instintos etc. (De Waal, 2002: 263). Considerando-se a individualidade do chimpanzé, torna-se evidente que não é apenas graças à nossa anatomia e fisiologia que surge o elo de descendência, mas também pela afetividade, pela inteligência e pela relação que as enriquece mutuamente.

Segundo De Waal, “a moral humana não foi inventada há dois mil anos. Há traços dela em outros primatas” (De Waal, 2007: J 8). Os macacos são capazes de gestos comunicativos que humanos designamos por expressões como “dar uma mãozinha”, “uma mão lava a outra” etc. Se consideramos a moral como um conjunto de condutas organizadas para fazer o bem e evitar o mal, não é difícil observar isso em outras espécies (Cyrulnik, 2006: 144). Vejamos outros gestos comuns entre os chimpanzés e os humanos.

Gestos cujas mãos compartilham – os chimpanzés compartilham a comida, mas De Waal e Berger (2000) mostraram que os macacos capuchinhos pardos dão mais comida a um companheiro que os ajudou, com seu esforço, a consegui-la do que a outros que nada fizeram. Essa conclusão faz parte de uma série de experimentos que estuda a reciprocidade social ou a estratégia *hoy por ti, mañana por mi*³⁴ (De Waal, 2002: 46).

Os macacos pardos e os chimpanzés lembram os favores recebidos (Cf De Waal, 2002: 46).

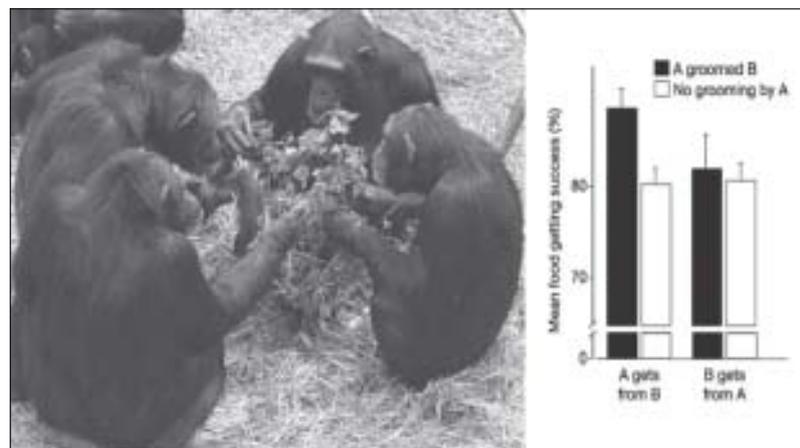


Figura 13 – Chimpanzés repartem o alimento conforme os favores recebidos.

³⁴ “Hoje por você, amanhã por mim” (tradução nossa).

De Waal acrescenta que, se o chimpanzé A espiolhou B pela manhã, a probabilidade de que A consiga que B reparta sua comida com ele à tarde aumenta consideravelmente (De Waal, 2002: 267).

“Dar uma mãozinha” é ajudar inteligentemente um outro, e os chimpanzés e bonobos são capazes de gestos empáticos. Conta De Waal (2002: 274) que, certa vez, uma jovem levou comida do alto de uma árvore para uma anciã, que já não podia subir tanto. Em outra feita, vários jovens interromperam suas brincadeiras quando um companheiro vitimado por uma doença terminal se aproximou. E há ainda o caso de um velho macho que conduzia uma fêmea cega pela mão, orientando-a.

No Zoológico de Twycross, na Grã-Bretanha, uma bonobo chamada Kuni viu um estorninho trombar com a vidraça de sua jaula e foi ajudá-lo: “Cuidadosamente, desdobrou-lhe as asas até abri-las bem, segurando-as entre seus dedos, após o que lançou o passarinho pelos ares” (De Waal, 2005³⁵ apud De Waal, 2007: J-8). O pássaro caiu novamente, e Kuni o protegeu dos outros bonobos curiosos.

O modo como Kuni lidou com a ave não corresponde ao que em geral acontece, ou seja, o pássaro ficaria ali caído. Kuni adaptou sua ajuda àquela situação específica, e “esse tipo de empatia quase nunca é observado em animais, pois depende da capacidade de imaginar as circunstâncias do outro” (De Waal, 2005 apud De Waal, 2007: J-8).

Gestos consoladores – A ideia de que os grandes macacos são capazes de sentir empatia baseia-se também em sua forma de abraçar e acariciar os indivíduos que acabam de sofrer uma agressão, que não se observa em outros primatas (De Waal, 2002: 77). Chimpanzés se aproximam daqueles que sofreram algum ataque por parte dos machos dominantes, põem-lhes o braço em cima, dão-lhes suaves tapinhas nas costas ou os despiolham. Esses

³⁵ DE WAAL, Frans. **Eu, primata**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

encontros reconfortantes, que os primatólogos chamam “consolações”, são tão previsíveis que os discípulos de De Waal têm registrados centenas de casos (De Waal, 2002: 273).

Gestos agressivos – Como os seres humanos, os chimpanzés agredem com as mãos, por muitos motivos. Eles manipulam situações, pois o oportunismo também existe no universo dos símios. Em Atlanta, dois chimpanzés, Yeroen e Dandy, aliaram-se para derrotar Nikkie, o macho-alfa da colônia. Essa aliança levou Nikkie ao desespero e, ao tentar fugir e nadar até o outro lado do fosso, ele morreu afogado. Quando isso aconteceu, desfez-se a aliança entre Yeroen e Dandy, surgindo o sentimento oposto – a rivalidade (De Waal, 2002: 257).

Também da mesma forma que entre os homens, a luta pelo poder está presente entre os chimpanzés. De Waal constata que, em estado selvagem, os chimpanzés dependem uns dos outros para caçar e defender seu território, e as reconciliações e manobras políticas são tão importantes quanto a capacidade de luta. “O oportunismo tem um papel vital na política dos chimpanzés, um termo que a maioria de nós não teria dúvida em utilizar no caso de seus homólogos humanos”³⁶ (De Waal, 2002: 258).

Para Montagu, que dedica um volume ao tema, pode haver a contribuição do fator genético para a agressividade, mas não há um determinismo: “o fator cultural é claramente mais importante que o genético [...] [e] a potencialidade para a agressividade nos seres humanos é herdada, mas a capacidade de ser agressivo precisa ser adquirida” (Montagu, 1978: 16/207).

Ser tocado pelo estado de espírito do outro é possível, entre chimpanzés. Nadie Kohts criou em sua casa, em Moscou, um chimpanzé chamado Yoni, que costumava subir no telhado. Para resgatá-lo, não adiantavam recompensas: a única maneira de fazê-lo descer era fingir que estava chorando. Quando ela fazia isso, imediatamente o chimpanzé deixava de

³⁶ “El oportunismo juega un papel vital en la política de los chimpancés, un término que la mayoría de nosotros no dudaría en utilizar en el caso de sus homólogos humanos” (tradução nossa).

brincar e de fazer outras coisas e corria para ela, dava voltas e a olhava cara a cara, acolhia-a com ternura e, com o dedo tocava seu rosto, como querendo entender o que lhe acontecia (De Waal, 2002: 273-274).

1.6. Uma mão lava a outra e as duas lavam as batatas

Charles Darwin já previra que os animais podem adquirir hábitos diferentes e que passem a ser transmitidos a outras gerações: “todo instinto deve ter sido adquirido gradualmente, através de pequenas mudanças, instintos primitivos, com cada mudança visando a alguma utilidade para a espécie” (Darwin, 1996: 35).

Por exemplo, há por parte dos genitores o instinto de prover alimento aos filhotes, porém, é possível variarem-se o gosto e a forma. Estudando os pássaros das ilhas Galápagos, Darwin declarou: “não vejo limites para a extraordinariedade (o número de variações) de hábitos adquiridos” (Darwin, 1996: 36).

Em meados do século XX, lemos que:

O instinto é uma conduta herdada e, portanto, algo oposto à cultura, que representa as condutas adquiridas. Do mesmo modo que considerar toda conduta animal como instintiva é dogmático, também o é considerar toda conduta humana como cultural (Kinji Imanish³⁷, apud De Waal, 2002: 157).

Na ilha de Koshima, no extremo sul do Japão, observa-se que os macacos lá residentes têm o hábito de lavar as batatas-doces na água salgada do mar. De Waal estudou pessoalmente o caso, em 1997, ocasião que conheceu Satsue Mito, pesquisadora já bem familiarizada com a colônia de símios, chamando-os pelos nomes.

³⁷ IAMANISH, K. Man, Tóquio, Mainichi-Shinbunsha, 1952 (em japonês).

“El instinto es una conducta heredada y, por lo tanto, algo opuesto a la cultura, que representa las conductas adquiridas. Del mismo modo que considerar toda conducta animal como instintiva es dogmático, también lo es considerar toda conducta humana como cultural” (tradução nossa).



Figura 14 – Macacos lavam as batatas-doces no mar e as salgam.

Em 1952, cientistas japoneses jogaram na areia batatas-doces para os macacos. Mito relembra que, em 1953, a jovem fêmea Imo levava uma batata-doce a um pequeno riacho de água doce que corria em direção ao mar e a lavava. Imo agitava a batata na água e repetia o gesto como se estivesse brincando. Mais tarde, mudou sua técnica: ela entrava na parte mais funda do riacho, segurava a batata numa mão, limpava o barro com a outra e a mergulhava na água. Do riacho, ela passou a lavar as batatas no mar, com os mesmos gestos. 50 anos depois, o costume de lavar as batatas-doces disseminou-se entre os macacos de Koshima – passou de geração a geração (De Waal, 2002: 172-176).

Os chimpanzés também adquirem novas tradições e novos gestos, principalmente quando livres, em seu habitat natural ou em colônias (Whiten, 2007)³⁸.

1.7. Gestos sociais ou culturais?

Há condutas gestuais que se parecem e podem ser observadas tanto em cativeiro como em estado selvagem. Há outras, porém, que podem variar de grupo para grupo até da

³⁸ “We have shown that chimpanzees can sustain cultures that are made up of several traditions. This is consistent with what is seen in the wild, where chimpanzees are thought to show up to 20 traditions that define their unique local culture” (tradução nossa).

mesma espécie. Na Figura 15³⁹, vemos um jovem macho bonobo que levanta os braços sinalizando que quer fazer sexo com a fêmea, mas talvez esse mesmo gesto tivesse, em outro grupo, outro significado. Trata-se de uma linguagem gestual codificada, e depende do contexto.

No segundo caso, relata-se o gesto de juntarem-se as mãos e se erguerem os braços para se espiolhar. De Waal observou o gesto pela primeira vez em 1992, quando duas fêmeas estavam se despiolhando e, de repente, Geórgia pegou a mão da companheira e a levantou. O único grupo que faz esse gesto – juntar as mãos para se espiolhar – é o de Atlanta, e esse costume estendeu-se lentamente, desde o dia em que a fêmea Geórgia o inventou, e foi sendo adotado por quase todos os membros adultos do grupo. Alguns chamam isso de *conduta social*. Na Figura 16, vemos como a irmã de Geórgia e sua mãe se espiolham com as mãos dadas (De Waal, 2002: 128).

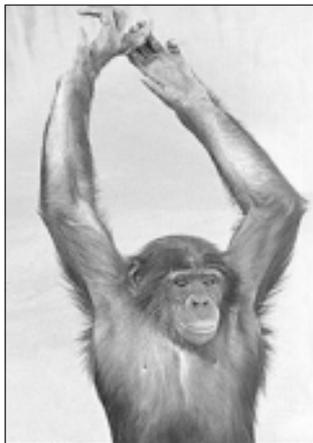


Figura 15 – Jovem bonobo sinaliza.



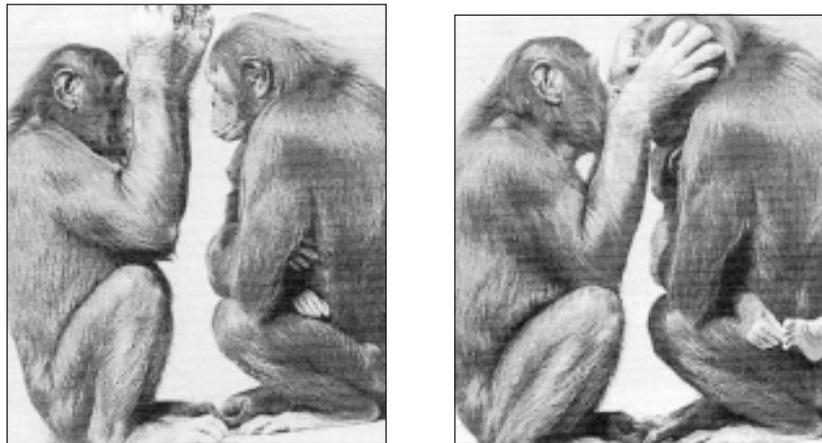
Figura 16 – A irmã e a mãe de Geórgia se espiolham.

Os macacos podem começar a usar antigos gestos em novas situações. Os bonobos às vezes batem palmas enquanto tiram os piolhos uns dos outros. E, se um deles começa a usar um gesto num único contexto, outros do grupo começam a imitá-lo, conduzindo ao que

³⁹ Disponível em <<http://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL29376-5603,00.html>>. Acesso em: 7 jan. 2009.

se chama de *transmissão cultural*. O grupo desenvolve seu próprio dialeto gestual⁴⁰ (Trudeau, 2007).

Nas Figuras 17 e 18, vemos como um bonobo macho adolescente espiolha uma fêmea adulta. A tradição de espiolhar batendo palmas é única entre os bonobos do Zoológico de San Diego. O indivíduo que está espiolhando o outro só interrompe o que está fazendo para bater palmas com as mãos (ou com os pés), conseguindo uma sonora seção de limpeza (De Waal, 2002: 291).



Figuras 17 e 18 – Bonobo macho adolescente espiolha uma fêmea adulta.

A comunicação sonora e a dos movimentos faciais também fazem parte do repertório de todos os primatas, embora sejam mais limitadas e decifradas com maior facilidade. Amy Pollick e Frans de Waal⁴¹ foram em busca de algumas respostas para comprovar se havia ou não muita diferença entre a variedade de gestos das mãos e seus significados, em comparação com as expressões faciais e vocais.

⁴⁰ “And, de Waal adds, if one ape starts using a gesture in a unique context, others in the group are apt to copy it, leading to what’s called ‘cultural transmission’” (tradução nossa).

⁴¹ Amy Pollick e Frans de Waal, do Yerkes National Primate Research Center de Atlanta, Georgia, USA, fizeram uma experiência para comprovar esta teoria (Hooper, 2007).

Ao observar dois grupos de bonobos e dois de chimpanzés, a equipe de De Waal distinguiu 31 gestos manuais e 18 expressões faciais acompanhadas de diferentes sons. Concluiu-se que nas duas espécies os sinais sonoros são parecidos, mas isso não se aplica aos gestos das mãos. Um mesmo gesto manual pode comunicar coisas diferentes, dependendo do contexto social em que é utilizado (Hooper, 2007).



Figura 19 – Chimpanzés.



Figura 20 – O que estende o braço.

Após centenas de horas de filmes, Pollick e De Waal confirmaram que os chimpanzés e os bonobos fazem mais de 30 gestos diferentes com as mãos e os dedos para manifestar suas vontades. Por exemplo, quando um macho chimpanzé estende o braço com a mão aberta, isso pode significar, entre outras tantas hipóteses, “estou com fome, dê-me comida”, “quero ser seu amigo”, “vamos brincar”, “vamos fazer sexo” ou “desculpe-me, sejamos amigos novamente”. De Waal declara que “o gesto de pedir com a mão aberta é também um gesto humano universal para pedir dinheiro ou comida”⁴² (Trudeau, 2007).

A mão direita do macaco é comandada pelo lóbulo esquerdo do cérebro, o mesmo que comanda a linguagem verbal no ser humano. Os gestos dos primatas que os distinguem do resto dos animais os aproximam dos homens. O homem tem a capacidade de falar, que é

⁴² “The open-hand begging gesture is also a universal human gesture used for begging for money and for food” (tradução nossa).

inata, mas uma capacidade é uma potencialidade educada: “a potencialidade para falar é herdada, mas a capacidade de falar é adquirida” (Montagu, 1978: 207).

Um chimpanzé não pode aprender a falar, porque carece de potencialidade biológica para isso, mas utiliza-se da flexibilidade dos gestos das mãos para “falar”. Susan Goldin-Meadow, pesquisadora em linguagem da Universidade de Chicago, suspeita que a linguagem verbal humana foi precedida pela linguagem gestual: “a flexibilidade dos gestos pode ter sido o primeiro passo em direção à evolução da linguagem humana”⁴³ (Trudeau, 2007).

De Waal propõe um novo olhar para a “cultura animal” e dá para isso duas razões: a primeira é que se encontram cada vez mais provas da existência de uma cultura animal (como vimos aqui alguns exemplos) e a segunda é sua intenção de dissipar o dualismo ocidental segundo o qual a cultura humana é oposta ao natural que existe nos humanos. Portanto, “mesmo que seja certo que toda conduta está sujeita à aprendizagem, também está sujeita às leis da genética, e, por isso, não existe nenhum comportamento (humano ou animal) que seja determinado unicamente por um dos dois”⁴⁴ (De Waal, 2002: 19).

A cultura animal é possível quando uma conduta é aceita numa comunidade e transmitida, podendo inclusive tornar-se um símbolo de pertença ao grupo. O aperto de mãos entre os chimpanzés é um exemplo disso. De Waal relata o seguinte caso: um chimpanzé macho adolescente, Socko, após uma briga violenta com o macho-alfa do grupo a que pertencia, foi apartado da comunidade para curar seus ferimentos. Meses depois, quando Socko retornou, o macho-alfa Jimoh preparou-se novamente para atacá-lo, mas as fêmeas do grupo impediram a ofensiva. Horas depois, todos se juntaram, formando uma “pinha” (um grupo

⁴³ “Spoken language in humans is infinitely flexible, Goldin-Meadow says. So the flexibility of gestures may be the first primitive step toward the evolution of human language” (tradução nossa).

⁴⁴ “Por lo tanto, aunque es cierto que toda conducta está sujeta al aprendizaje, también está sujeta a las leyes de la genética, por lo que no existe ningún comportamiento (humano o animal) que esté determinado unicamente por uno de los dos” (tradução nossa).

fechado) e começaram a se despiolhar, para suavizar as tensões. O autor conta que testemunhou a cena e viu Socko que, embora no grupo muito apertado, ia de um em um e apertava-lhe as mãos, gesto que significava o retorno e a pertença ao grupo (De Waal, 2002: 216).

Quanto ao primata vertical – o homem e suas etapas de hominização (*Homo habilis*, *Homo erectus*, *Homo sapiens neanderthalensis*, *Homo sapiens sapiens*) –, inúmeras mutações intramoleculares intervieram cumulativamente, engajando o grupo humano em direção ao *sapiens*. O *erectus* tem um cérebro maior que o *habilis*⁴⁵, domina o fogo e sabe fabricar instrumentos mais refinados. Foi ele que, com seus pés, ultrapassou os limites do berço da humanidade (a África) e colonizou o Velho Mundo (Ruffié, 1974: 122-123).

Até chegar ao *homo* de Neanderthal, a capacidade craniana não parou de aumentar – seu volume triplicou até os 1.500 cm³. Foi um processo lento, que durou mais de dois milhões de anos, e os instrumentos indicam o que as mãos foram capazes de produzir e utilizar. Do *Homo sapiens neanderthalensis* até nossos dias, a capacidade craniana não aumentou mais. O volume craniano atingiu seu máximo e apresenta um predomínio do hemisfério esquerdo, que testemunha capacidades psíquicas avançadas (Ruffié, 1974: 125).

O mais surpreendente foi mesmo o aparecimento do homem de *Neanderthal*. Ele surgiu e instalou-se ao sul das grandes geleiras, cerca de 200 mil anos antes da Era Cristã e sobreviveu até aproximadamente 40 mil anos da mesma Era. Costumava-se designá-lo como “homem macaco”, mas descobriu-se que, em certos casos, sua capacidade craniana ultrapassava os 1.600 cm³, ou seja, superior à atual. No mesmo período, aparecem os primeiros indícios indiscutíveis de um pensamento mitológico, uma transformação de consciência manifestada em dois aspectos: os sepultamentos e a adoração de crânios de ursos nas cavernas (Campbell, 1997: 12-14).

⁴⁵ O *Homo habilis* tinha capacidade cerebral um pouco maior que a de um gorila macho, que atinge aproximadamente 800 cm³ (Campbell, 1997: 11-12).



Figura 21 – Jovem bonobo.

Somos primatas como os outros, e não seus descendentes. Somos mamíferos, da ordem dos primatas, da família dos homínidas, do gênero *Homo*, da espécie *sapiens*. Segundo Morin, nosso corpo é uma máquina de 30 bilhões de células, num sistema genético que se constituiu ao longo de dois a três bilhões de anos, e “o cérebro com que pensamos, a boca pela qual falamos e a mão que usamos para escrever são órgãos biológicos, mas esse saber é tão inoperante quanto aquele que nos informou que nosso organismo é constituído apenas por combinações químicas” (Morin, 1979: 19).

Mesmo tendo descido da “árvore genealógica tropical” (Morin), o homem não constrói um reino fora da natureza, mas junto a ela. Num determinado momento, o homem passa a querer escapar de sua animalidade e acrescenta a seus movimentos corporais um significado, ele age não só sobre o real mas também sobre o irreal: “produzimos cultura e somos produzidos por ela, até o ponto que não se encontra em nenhum outro animal” (De Waal, 2002: 36).

CAPÍTULO II

A GESTUALIDADE HUMANA

O Espírito faz a mão e a mão faz o espírito. O gesto que não cria, o gesto sem devir, origina e define o estado de consciência. O gesto criador exerce uma ação permanente sobre a vida interior.

Focillon



A mão livre lança o homem a novas aventuras e desafios. Se no Capítulo I estuda-se a filogênese do gesto, fundamentada em outros primatas superiores, neste Capítulo II se estuda o gesto do homem, que, além de avançar no conhecimento por seu gesto técnico, ainda cria o gesto poético.

Não há uma muralha que separe a natureza e a cultura, mas uma engrenagem de continuidade e descontinuidade (Cf. Morin, 1970: 21). O gesto técnico se desenvolve para enfrentar o desafio da matéria, e o gesto poético, ou cultural, nasce para enfrentar o desafio da morte, assim que o homem toma consciência dela.

O conceito de cultura desenvolvido neste trabalho inspira-se em autores⁴⁶ que acreditam ser ela um universo simbólico construído, mantido e transmitido pelo homem e que, em suas raízes, a cultura nasce do medo da morte. A morte “é o traço o mais humano, o mais cultural do *anthropos*”⁴⁷ (Morin, 1970: 21)

Diante da morte há uma história de gestos, há certas atitudes e crenças que distinguem o homem dos outros seres vivos, como o culto dos mortos e a presença do mobiliário mortuário. Morin nos brinda com a seguinte reflexão:

É preciso compreender a ferramenta e a morte em sua contraditória e simultânea presença no interior da realidade humana primordial. Que existirá de comum entre a ferramenta que abre seu caminho no mundo real, obedecendo às leis da matéria e da natureza, e a sepultura que, se abrindo no mundo fantástico da sobrevivência dos mortos, desmente da maneira mais incrível, mais ingênua, a evidente realidade biológica? A humanidade, é claro. Mas o que é humano? [...] Só poderemos compreender a humanidade da morte compreendendo a especificidade do humano. Só então poderemos ver que a morte, como a ferramenta, afirma o indivíduo, o prolonga no tempo, como a ferramenta, no espaço, se esforça

⁴⁶ Edgar Morin, Harry Pross, Ivan Bystrina, Régis Debray, Vilém Flusser etc.

⁴⁷ “La mort c’est le trait le plus humain, le plus culturel de *l’anthropos*” (tradução nossa).

igualmente para adaptá-lo ao mundo, exprime a mesma inadaptação do homem ao mundo, as mesmas possibilidades conquistadoras do homem em relação ao mundo⁴⁸ (Morin, 1970: 32).

Somam-se, então, a “mão da natureza”, esboçada no capítulo anterior, à “mão da memória”, sobre que passamos agora a refletir. Os gestos das mãos do homem têm no corpo seu primeiro suporte e na comunicação e na cultura humanas, sua história.

Uma história recente, se considerarmos as outras espécies, e ainda com muito tempo pela frente:

Ao desembarcar na Terra, toda espécie viva possui uma expectativa de vida de sete milhões de anos. Acabamos, pois, de nascer, já que faz apenas três milhões de anos que nos arrancamos à animalidade, que andamos sobre nossas patas traseiras, que nossas mãos liberadas fabricam ferramentas; há trinta mil anos que nos tornamos sábios, que nomeamos nossos pais, que nossos relatos contam os mitos que nos estruturam e que nossas técnicas utilizam as leis da natureza para escapar da natureza. Ainda temos direito a quatro milhões de anos! (Cyrulnik, 1995: 224).

⁴⁸ “Il faut saisir l’outil et la mort dans leur contradictoire et simultanée présence au sein de la réalité humaine première. Quoi de commun entre l’outil qui fraie sa voix dans le monde réel en béissant aux lois de la matière et de la nature, et la sepulture qui, s’ouvrant dans le monde fantastique de la survie des morts, dément de la façon la plus incroyable, la plus naïve, l’évidente réalité biologique? L’humanité certe. Mais qu’est-ce que l’humain? [...] Nous ne pourrions comprendre l’humanité de la mort qu’en comprenant la spécificité de l’humain. Nous pourrions seulement alors voir que la mort, comme l’outil, affirme l’individu, Le prolonge dans Le temps comme l’outil dans l’espace, s’efforce également de l’adapter au monde, exprime la même inadaptation de l’homme au monde, les mêmes possibilités conquérantes de l’homme par rapport su monde” (Morin, 1970: 32) (tradução nossa).

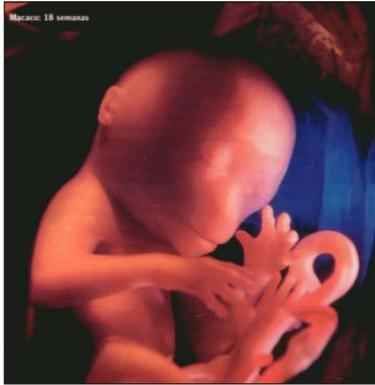


Figura 22 - Chimpanzé com 18 semanas.



Figura 23 - Ser humano com 16 semanas.

2.1. O gesto de tocar o outro

Os sentidos variam, o que se sente e o que é sentido variam. Confrontar seus desempenhos com critérios de falso ou verdadeiro parece, portanto, injusto: primeiro, é preciso pensar o variável.

Serres

Eleger um conceito para o gesto humano é procurar descobrir seus significados e evitar classificá-los. O pensador Vilém Flusser escreve que “todos os dias, lemos intuitivamente os gestos do mundo codificado ao nosso redor, e não há uma teoria confiável para interpretá-los” (Flusser, 1994: 10). Se alguém pisa no meu pé e eu reajo, esse movimento é uma reação banal a um estímulo.

“Os gestos são movimentos do corpo que expressam uma intenção”, complementa o mesmo autor. Mas a intenção é um conceito ambíguo, porque inclui a subjetividade. Portanto, ele acrescenta: “O gesto é um movimento do corpo ou de um instrumento unido a ele para o qual não se dá nenhuma explicação causal satisfatória” (Flusser, 1994: 8).

O gesto de apertar a mão de alguém, por exemplo. Como entender esse gesto, na comunicação humana? Quem são o emissor, o receptor e a mensagem? Esses termos já não

dão conta de expressar o que de fato ocorre, pois “comunicação é construção e manutenção de vínculos” (Baitello, 2005: 8).

A palavra “vínculo”, no sentido de desencadeador do comportamento, foi utilizada pela primeira vez pelo biólogo e etólogo Eibl-Eibesfeldt. Conforme sua etimologia, vínculo significa “pequena amarra”, pois *vinc* significa “amarra”, acrescido do sufixo latino *ulo*, que forma o diminutivo. A ideia de capturar e cativar está associada ao conceito de vínculo, tanto quanto a motivação.

Voltando ao aperto de mãos e ao conceito de comunicação proposto por Baitello, o comunicólogo inclui a probabilística e o ambiente comunicacional, o *oikos*⁴⁹. Quanto à probabilística, em comunicação não há certezas, mas apenas probabilidades.

Quanto ao ambiente, não se trata de ambiente técnico, mas de ambiente histórico e antropológico, da perspectiva das coisas que estão inseridas nele. “Um *oikos* é o contrário de um *ager*, quer dizer, um campo não o de atuar, mas o de comportar-se” (Flusser, 1994: 140).

Todo ser vivo usa sua estrutura física e se movimenta em direção a algo que mais lhe dá prazer ou, ao contrário, foge daquilo que lhe provoca medo. O espaço também se torna um objeto sensorial para significar uma intenção e dar forma a nossas emoções: “Todo ser vivo utiliza o espaço para torná-lo significativo, enviando-lhe sinais: o próprio espaço torna-se então um objeto sensorial, estruturado como linguagem” (Cyrulnik, 1995: 39).

Portanto, não se determina sozinho a natureza de um vínculo⁵⁰, mas todo o ambiente pode favorecer (eufórico) ou dificultar (disfórico). No caso das plantas, há um princípio que

⁴⁹ *Oikos*, em grego, significa “ambiente que está em relação com”. O conceito de ambiente comunicacional, *oikos*, foi desenvolvido em sala de aula, pelo Prof. Dr. Norval Baitello Junior, em 2006, e retomado e ampliado também em sala de aula, em 20 de junho de 2007.

⁵⁰ Devo a inspiração da reflexão que se segue a Norval Baitello Jr., que, em curso ministrado no 2º semestre de 2005, na Pós-Graduação em Semiótica da Cultura da PUC-SP, desenvolveu as propostas da Teoria da Cultura e da Mídia, o conceito de comunicação associado ao de cultura e uma tipologia dos vínculos e sua complexa dinâmica.

as impulsiona a vincularem-se à vida, ao prazer, processo eufórico que os biólogos chamam de “amor”.

No Instituto Biológico do Colorado, onde a pesquisadora Dorothy Retallack trabalhava, uma equipe de jovens biólogos instalou rádios em duas estufas onde cresciam abóboras: uma recebeu música de uma estação de rock de Denver, e a outra, música erudita selecionada, como Haydn, Brahms e Beethoven. Estas últimas cresceram em direção ao rádio transistor, tendo uma delas chegado a enlaçá-lo. As abóboras submetidas ao rock cresceram afastando-se do rádio, dando preferência a subir pelas paredes escorregadias de sua gaiola de vidro, embora estas não oferecessem nenhum tipo de apoio, mas estavam distantes do alto-falante e da música (Cf. Berendt, 1997: 102).

No caso dos animais e dos primatas superiores, também há carência de vínculo, de proximidade, de prazer. Os dois lados constroem a comunicação: “a pulsão genética dá-lhe impulso em direção ao outro, mas é a resposta do outro que lhe propõe um suporte de desenvolvimento” (Cyrulnik, 2001: 102).

Quando a resposta do outro é positiva, criam-se os vínculos de uma comunicação sadia, mas o inverso também é verdadeiro, pois uma não vinculação gera uma desorganização, a carência não é suprida e os vínculos ficam danificados.

Com o homem, não é diferente: “toda comunicação começa no corpo e termina no corpo”, ensina o cientista da comunicação Harry Pross⁵¹. Ao propor uma classificação do sistema de mediação, Pross chama de mídia primária a comunicação de um corpo a outro sem a mediação de aparatos a não serem o corpo e seus sentidos, no tempo presente e no espaço tridimensional.

⁵¹ Num clássico de 1971, **Medienforschung**, Harry Pross escreve que toda comunicação começa no corpo e a outro corpo se dirige, independentemente dos meios que utiliza. Ele propõe uma classificação dos sistemas de mediação: mídia primária, secundária e terciária. O leitor também pode aprofundar o assunto no livro **A era da iconofagia** (Baitello, 2005: 31-34).

Na comunicação via mídia primária, o corpo se comunica com seus gestos, seus odores, seus sons, sua pele, com todos os sentidos e para todos os sentidos, direções. A comunicação corporal “é um uso formal do corpo e tem caráter representativo. O corpo inteiro torna-se um instrumento parecido com um instrumento musical, que vibra e produz ressonâncias (Gebauer, 2004: 39).

Embora cada sentido tenha um determinado órgão para se comunicar, todos se comunicam numa “dança sensorial”⁵² - é questão apenas de intensidade. Os sentidos de proximidade são o tato, o olfato e o paladar; os de distância, a visão e a audição. Há ainda o sexto sentido, o da propriocepção⁵³, o sentido do próprio corpo. Para o gesto de tocar, a mão é o instrumento fundamental, e Ashley Montagu enriquece o assunto ao esclarecer que:

Na qualidade de instrumento do tato, a mão é, de longe, o mais informativo de todos os nossos órgãos, com a possível exceção apenas, e ocasionalmente, do cérebro. É muito interessante que, quando se procuram num dicionário os vários significados da palavra “tato”, descobre-se que é provável ser este verbete o mais extenso de todo o volume. No magnífico *Oxford English Dictionary*, é, de longe, o mais extenso, com 14 colunas repletas. Em si, isso constitui alguma forma de testemunho da influência que a experiência tátil das mãos e dos dedos tem tido em nossas imagens e em nossa fala (Montagu, 1986: 131).

O corpo se comunica consigo mesmo e ele é o primeiro a pedir que se lhe deem ouvidos. Na medicina, usa-se a palavra “auscultar”, melhor que “escutar”, porque percorre o caminho de dentro para fora. Um movimento do corpo humano pode ocorrer de forma tão espontânea que, às vezes, não o vemos nem ouvimos. Há movimentos que o nosso corpo faz independentemente de nosso comando: o coração bate, os olhos piscam, os intestinos se contraem etc.

⁵² Expressão empregada por Cyrulnik.

⁵³ A propriocepção é o sentido do próprio corpo, descoberto por Sherrington, na década de 1890 (Baitello, 1999b).

Um órgão interno se comunica com outros órgãos e emite sinais estudados na semiologia⁵⁴. Por exemplo, o som normal do abdome é timpânico, nítido, harmônico - um ruído contínuo. Uma ruptura em seu ritmo pode significar uma patologia. Se há excesso de ruído ou se o som é desarmônico, pode indicar um quadro inflamatório; quando há diminuição do ruído, pode ser um quadro obstrutivo. Nesse caso, há sons de luta, pois o ruído informa o esforço feito para se vencerem obstáculos, e o som pode ser metálico; quando a obstrução está estabelecida, não há ruído (informação verbal)⁵⁵.

Assim que nasce, o primeiro desafio que o corpo enfrenta é o de respirar, pois deve mudar de um meio aquático para aéreo e esforçar-se para se manter vivo. Em sua dissertação de mestrado, a enfermeira Maria do Carmo Oliveira discorre sobre a comunicação do recém-nascido através da respiração, nas primeiras horas de vida:

Há toda uma forma de dizer com a respiração, cujo ritmo, intensidade e volume se modificam, por exemplo, para denotar que não se está bem, que se está sendo agredido, que, impotente nas mãos do adulto, ele usa seu corpo e tudo que lhe é mais vital - a respiração - para expressar o quanto quer ser respeitado em sua forma de se comunicar (Oliveira, 1994: 26).

Contudo, diferentemente de nossos “irmãos inferiores”, os sons e movimentos dos órgãos do homem podem se alterar por motivos exteriores e independentes das funções genéticas ou sociais.

A respiração ou o batimento cardíaco de um macaco podem se alterar frente ao desconhecido ou algum outro tipo de evento social como uma briga ou outra ameaça qualquer. No entanto, o homem é tocado em seu corpo por algo que não se encontra nem na genética, nem no âmbito social.

⁵⁴ A semiologia estuda os sinais que o corpo emite para definir a causa de uma patologia. A semiótica toma emprestada da área médica essa palavra, cujo sentido é a busca de significado.

⁵⁵ Informação fornecida pelo cirurgião gastrintestinal Joaquim Francisco Romero, em São Paulo, em 24 de agosto de 2007.

Muitas vezes, o coração se acelera, a respiração muda o ritmo, os intestinos se contraem, etc. frente a uma imagem, a um ídolo da mídia, a um jogo de futebol, a uma notícia boa ou má, a um filme, a um ritual e em tantas outras situações.

Os ensinamentos do semioticista tcheco Ivan Bystrina⁵⁶ nos auxiliam a compreender a abrangência dos conceitos sobre o corpo, o gesto e o ambiente. Ensina o autor que, inscritos no corpo do homem, concorrem diferentes códigos, que, apesar de serem estudados separadamente, são inseparáveis no corpo.

Para Bystrina, há os códigos hipolinguais, ou genéticos, onde ocorrem as trocas de informação, que todo ser vivo tem. Há os códigos linguais, ou sociais, que geram as sociedades, formadas por vínculos entre os indivíduos. Esses dois códigos constituem uma “primeira realidade”, necessária à sobrevivência física e composta por textos instrumentais, presentes desde o mundo animal, e por textos racionais, vinculados à técnica (Bystrina, 1985: 4).

Os códigos hiperlinguais, ou culturais, são exclusivos do homem e servem à sobrevivência psíquica - constituem uma “segunda realidade”. Portanto, o homem é capaz de inventar uma segunda realidade, na qual nasce a cultura, pois, para tudo aquilo que a sociedade não oferece a solução, a cultura cria em nível simbólico (Bystrina, 1985: 4).

A segunda realidade é, pois, nitidamente um fenômeno psíquico. Não se pode entrar em comunicação com esse nível de realidade sem o suporte físico da produção de signos. Sem o aparelho fonador, sem as mãos, não é possível criar segundas realidades. Mas temos que considerar que todos os processos psíquicos são produzidos materialmente no corpo (Bystrina, 1985: 14).

⁵⁶ Ivan Bystrina é semioticista da cultura e nos ensina que há os códigos hipolinguais, ou genéticos, há os códigos linguais, ou sociais, que servem à sobrevivência da espécie, e há os códigos hiperlinguais, formados pelos textos culturais e que servem à sobrevivência psíquica do homem (Bystrina, 1985: 4).

A cultura é regida por seus próprios códigos, assim como a sociedade ou a genética, e, embora sejam códigos diferentes, sofrem interferências recíprocas. É difícil distinguir o genético do cultural, porque “o homem habita na cultura como o animal na natureza, mas é preciso diferenciar os gestos dos movimentos condicionados pela natureza” (Flusser, 1994: 32).

O comunicólogo espanhol Vicente Romano diz que “comunicação e cultura são conceitos que caminham indissolavelmente unidos”⁵⁷ e que, para conhecer uma cultura, é preciso entender o que se desenvolve no processo de comunicação (Romano, 1998: 354).

“Um gesto representa alguma coisa, é carregado de movimento simbólico, é comunicação”⁵⁸, diz Flusser. Logo, se é carregado de movimento simbólico, um gesto também é o outro lado da moeda - um gesto é cultural.

A história que o corpo carrega é um conjunto de gestos, e o conceito de gesto contém o biológico, o social e o cultural, sendo este último dominante - o homem é um ser de cultura. Talvez agora a frase do teólogo Yves Leloup faça mais sentido: “Quando você tocar alguém, não toque nunca um corpo. Não se esqueça de que você toca uma alma, com toda a sua história (Leloup, 2002: 79).

A gestualidade das mãos é seu uso codificado; os códigos são inventados, mantidos e transmitidos na cultura, e o próximo passo é refletir sobre se os gestos humanos são adquiridos ou inatos, se há elementos comuns entre as diferentes culturas e como estudar seus significados.

⁵⁷ “Comunicación y cultura son conceptos que van indisolublemente unidos” (tradução nossa).

⁵⁸ Essa frase encontra-se na contra capa do livro **Los Gestos**, de Vilém Flusser, 1994.

2.1.1. Gestos herdeiros

A linguagem dos gestos do corpo, melhor que dos gestos da boca lhe permitiam exprimir emoções, indicar intenções e ensinar as técnicas de fabricação das ferramentas. Ele podia então inventar o artifício do gesto, da sonoridade e do objeto que já lhe permitia habitar um mundo cultural⁵⁹.

Cyrulnik

Eibl-Eibesfeldt⁶⁰ defende que há três possibilidades a adotar, no que diz respeito à aquisição de aprendizado. A primeira reza que o homem chega ao mundo como uma página em branco e só através de um processo de aprendizagem em seu meio ambiente adquire seus modos de comportamento.

A segunda é fundamentada por alguns investigadores do comportamento humano, também orientados pela teoria do meio ambiente, mas que apregoam a necessidade de se conformar o homem para sua sobrevivência. Essa teoria oferece a técnica do condicionamento, por meio dos estímulos do castigo ou da recompensa, normas deduzidas de maneira funcional.

Essas teorias negam qualquer autonomia ao homem, que reputam controlado, seja por seu ambiente, seja por seus semelhantes. Até há bem pouco tempo, não se reconhecia a existência de qualquer atividade cognitiva precoce em fetos e recém-nascidos, que deviam ser submetidos a rigorosa estimulação do mundo externo. “Condutas intencionais geneti-

⁵⁹ “Cette forme de langage, symbolisée par les gestes du corps, mieux que par les gestes de la bouche, lui permettait déjà d’exprimer des émotions, d’indiquer des intentions et d’enseigner les techniques de fabrication des outils. Il pouvait donc inventer l’artifice du geste, de la sonorité et de l’objet qui lui permettait déjà d’habiter un monde culturel” (tradução nossa).

⁶⁰ Fundador dos estudos de Etologia Humana, biólogo e etólogo nascido em Viena, em 1928, no prólogo de seu livro **El hombre preprogramado**, 1983.

camente programadas ou congenitamente adquiridas eram impensáveis, e seu conceito hibernava oculto no *socius*, vocábulo de origem latina derivado do verbo *sequi*, associar-se” (Joffily⁶¹, 2002: 399).

A terceira afirma que existem pré-programações nas esferas perfeitamente determináveis do comportamento, adaptações que se desenvolveram na história da espécie (Eibl-Eibesfeldt, 1983: 14).

Lemos ainda que os animais chegam ao mundo dotados de um repertório de movimentos e reagem ante determinados estímulos-chave, pois estão dotados de máquinas fisiológicas que, como impulsos, os põem em movimento. Eles trazem consigo capacidades inatas de aprendizagem, as quais asseguram que aprendam o oportuno no momento oportuno; em resumo, que modifiquem adaptativamente seu comportamento (Cf. Eibl-Eibesfeldt, 1983: 14).

Esses conhecimentos têm uma significação especial para os estudos do homem, pois aí se formula a pergunta: o comportamento humano não estaria também pré-programado, em determinadas esferas, mediante adaptações filogenéticas?

Quem partir da hipótese - falsa, como assinalamos - de que o comportamento social do homem é exclusivamente aprendido e, de acordo com isso, educar o homem segundo pontos de vista puramente funcionais corre o perigo de lhe impor coações desnecessárias e de impedir a desejada emancipação. Ao livre desenvolvimento da personalidade corresponde também o desenvolvimento mais livre possível das predisposições inatas⁶² (Eibl-Eibesfeldt, 1983: 83-84).

⁶¹ Sylvia Beatriz Joffily é doutora em Psicologia pela Universidade Louis Pasteur, Strasbourg.

⁶² “Quien parta de la hipótesis – falsa, como hemos podido señalar – de que el comportamiento social del hombre es exclusivamente aprendido y, en conformidad con esto, eduque al hombre siguiendo puntos de vista puramente funcionales, corre el peligro de imponerle coacciones desnecesarias y de impedir la deseada emancipación. Al libre desarrollo más libre posible de las predisposiciones innatas” (tradução nossa).

O autor defende que, em última instância, foi o meio ambiente que conformou o homem, mas ao longo de um processo de adaptação filogenética no desenvolvimento da espécie, não ao longo do crescimento individual. Isso significa que ele não pode ser conformado com igual facilidade em todas as direções pelas influências do meio ambiente, pois, por sua própria construção, opõe à mutabilidade certas resistências.

Disso resulta que os programas educativos que se orientam exclusivamente por ideias que ignoram a natureza humana podem ser completamente inumanos, porque exigem constantemente demasiado de sua natureza humana (Eibl-Eibesfeldt, 1983: 15).

Para comprovar sua hipótese, Eibl-Eibesfeldt faz experiências com macacos, com surdos-cegos e com diferentes culturas. Vimos que, entre chimpanzés, há o gesto conhecido de dar a mão, muito usado para convidar ao contato. Os de situação inferior pedem contato apresentando aos de situação superior a mão estendida, com a palma da mão voltada para cima. O dominador coloca sua mão em cima, sinal que tranquiliza o companheiro. Autores inclinam-se a ver nesse comportamento as raízes do ato de se darem as mãos (Cf. Eibl-Eibesfeldt, 1983: 206).

Outro gesto universal entre os homens é o de se estender as mãos para oferecer alimento, gesto que cria laços. Dar ou repartir alimentos é estabelecer vínculos, favorece a aproximação com estranhos. Comer junto também fortalece as ligações, como o banquete, as ceias etc. ou mesmo repartir o lanche na hora do intervalo.

Na cidade contemporânea ou entre os povos primitivos, o pesquisador esclarece que: “O que está claro é que as crianças, desde cedo, sem ter orientação específica para isso, tratam espontaneamente de criar vínculos com os estranhos mediante ofertas de alimentos, em que se pode ver a ação de uma disposição inata”⁶³ (Eibl-Eibesfeldt, 1983: 246).

⁶³ “Lo que está claro es que los niños, desde muy temprana edad y sin que requieran orientaciones específicas para ello, tratan espontáneamente de crear vínculos con los extraños mediante regalos de alimentos, lo cual permite ver la acción de una disposición innata” (tradução nossa).

Eibl-Eibesfeldt usa uma filmadora para registrar a mímica silenciosa do corpo. O estudo junto aos surdos-cegos de nascimento serve para comprovar que há comportamentos universais. Ele cita o exemplo de Sabine, de 9 anos, surda-cega de nascimento, que sorri quando encontra sua boneca, faz caretas quando está aborrecida, franze os lábios e sacode a cabeça quando está chateada ou aborrecida (Eibl-Eibesfeldt, 1983: 24).

Em 1972, no Instituto para Cegos de Tapei, o autor filmou um menino chinês de 10 anos, surdo-cego de nascimento, e constatou que suas mímicas são iguais às de um menino europeu (Cf. Eibl-Eibesfeldt, 1983: 30). Ora, pensava-se que os surdos-cegos de nascença se orientavam com a ajuda do tato sobre a mímica de seus semelhantes e que aprendiam seus gestos. No entanto, as observações realizadas permitem refutar essa hipótese.

Esconder o rosto com as mãos é mímica de todos os primatas, ritualizada, e é perfeitamente imaginável que a ritualização tenha sido aprendida no decorrer do desenvolvimento juvenil. Quando ficam tímidas ou envergonhadas, as crianças, colocam as mãos no rosto como eles, e o etólogo declara que observou que em muitos povos os adultos se comportam da mesma forma. Ao colocar as mãos na frente ao rosto, “nada se vê nada, e se está, de certo modo, oculto”⁶⁴ (Eibl-Eibesfeldt, 1983: 51).

Também os cegos de nascimento ocultam o rosto frente a situações específicas, mas os movimentos são iguais aos dos que enxergam e se repetem nas diferentes culturas. Isso fortalece a hipótese de que há um conhecimento que independe de aprendizado, está na filogênese (Eibl-Eibesfeldt, 1983: 54).

Um gesto ecoa de forma diversa conforme o significado que ele toma em cada cultura, mas há outras surpreendentes coincidências⁶⁵ observadas nos mais diversos níveis

⁶⁴ “[...] uno no ve nada y se encuentra en cierto modo oculto” (tradução nossa).

⁶⁵ Em seu livro **La semiosfera**, Lotman (1922-1993) escreve sobre a construção de uma teoria da interação das culturas - o aspecto semiótico - e dedica-se a estudar as coincidências que ocorrem nos mais diversos textos culturais. Yuri Lotman é fundador da Escola de Semiótica de Tartu, em Moscou.

entre os textos. Por exemplo, o gesto de abrir a mão ao chegar e abrir a mão ao se despedir, padrão de comportamento que se nota tanto em nativos da Austrália quanto em europeus:

Entre os kukukuku (papas), me chamou atenção um cumprimento que observei, já com características iguais na Itália: as mulheres que estavam trabalhando no campo nos cumprimentaram ao passar, estendendo a mão para nós e fazendo repetidos sinais para que nos aproximássemos, com a palma da mão para cima. Uma dessas mulheres fez sinal também com a palma da mão voltada para baixo, como se quisesse arrastar-nos para ela. Estender a mão com a palma aberta e para cima, como os papas, parece gesto de pedir algo, como esmola, mas era um convite para apertar a mão (Eibl-Eibesfeldt, 1983: 206).

Os gestos manuais para saudação são incontáveis e vêm acompanhados de palavras como *shalom*, entre israelitas, *ciao*, entre italianos, ou *salam*, entre árabes, mas nunca sem um gesto simultâneo da cabeça e da mão. “Cada cultura compõe sua pequena música”, escreve o autor e prossegue:

Os indianos juntam as mãos e baixam a cabeça, como em uma oração; os árabes tocam-se no coração, na boca e na testa, os norte-americanos fazem acenos de mão. Depois, os corpos se aproximam, os franceses se beijam, os italianos se congratulam, os distintos se beijam as mãos, os esquimós esfregam os narizes. Essa sintaxe comportamental diz a mesma coisa em mil línguas diferentes: exprimo com o corpo minha intenção de um encontro afetuoso (Cyrulnik, 1995: 38).

Para toda essa gestualidade corporal, parece haver um *imprinting*⁶⁶ cultural, isto é, normas, prescrições, tabus, interdições, tudo incorporado no ser humano, em geral, sem retorno, acena Morin. E complementa:

⁶⁶ *Imprinting* é o termo que Konrad Lorenz propôs para dar conta da marca incontornável imposta pelas primeiras experiências do jovem animal como o passarinho, que, ao sair do ovo, segue como se fosse sua mãe o primeiro ser vivo a seu alcance. Ora, há um *imprinting* que marca os humanos desde o nascimento, com o selo da cultura, primeiro familiar e depois escolar, prosseguindo na universidade ou na profissão (Morin, 2005: 29).

Por fim, a educação, através da linguagem, fornecerá a cada um os princípios, as regras e os instrumentos do conhecimento. Assim, de todas as partes, a cultura age e retroage sobre o espírito/cérebro para nele modelar as estruturas cognitivas, sendo, portanto, sempre ativa como co-produtora de conhecimento (Morin, 1998: 25).

Entende-se que não há retorno porque as regras da gestualidade são mantidas pela educação, como diz o autor, assim como se podem ditar regras por crenças etc. Na cultura judaica, os ortodoxos não dão as mãos às mulheres, pois não sabem se estão menstruadas - se estiverem, esse contato manual, considerado impuro, lhes é proibido.

Mas não basta ser o gesto um texto com um uso codificado; há um diálogo entre o texto e o auditório, o sujeito e sua cultura - a segunda realidade, para Bystrina, o ambiente, a semiosfera, para Yuri Lotman. O pensador entende por “semiosfera” todo o ambiente comunicacional e ensina que o verbo *ambire*, em latim, vem do radical indo-europeu *ambi*, que significa dar a volta, andar em torno de algo. Ambiente, portanto, é o que nos faz voltarmos para fora de nós, para o entorno.

A relação de comunicação não se constitui por uma recepção passiva, mas por uma relação de diálogo - deve ter sentido para ambos os lados. Nesse discurso, a presença de determinada memória comum ao destinador e ao destinatário é fundamental: “A ausência dessa condição faz o texto indecifrável”⁶⁷ (Lotman, 1997: 111).

A relação de diálogo está sempre presente, em todas as épocas e situações, e “a performance gestual, as mãos, a mímica do rosto, a vocalidade são textos em contínua interação que, para realizar uma atividade geradora de sentido, devem estar submergidos na semiosfera” (Lotman, 1997: 89).

Contudo, há gestos compartilhados por toda a humanidade e presentes na escuridão do útero materno que só há pouco tempo nos foram revelados.

⁶⁷ “La ausencia de esta condición hace indescifrable el texto” (tradução nossa).

2.1.2. O pequeno gesto boca-mão: a ferramenta mais humana.

*Cada gesto encontra sua razão de ser na história maternal*⁶⁸.

Cyrulnik



Figura 24 – Feto humano com alguns meses de gestação.

Com as imagens produzidas pelo ultrassom⁶⁹, comprovou-se que o pequeno gesto que aproxima a mão e a boca aparece em estado ainda intrauterino, no escuro, num ambiente aquoso e de temperatura estável.

Por ser o conjunto boca-mão o utensílio corporal “mais profundamente humano”, todas as transformações mecânicas do toque, da palavra e da carícia convergem para o lugar que, no córtex humano, recolhe as percepções e as ordens motoras consagradas à boca e à mão (Cyrulnik, 1997: 154).

O pequeno gesto está presente nos bebês do mundo inteiro; eles têm o mesmo repertório de gostos e mímicas. O contato já se faz pela vibração da voz materna: “Mas o bebê,

⁶⁸ “Chaque geste trouve sa raison d’être dans l’histoire maternelle” (tradução nossa).

⁶⁹ A ecografia tornou visível que o primeiro vínculo que formamos é o materno e que ele ocorre ainda em estado intrauterino. A partir da sétima semana de vida, já existe uma comunicação tátil, a seguir, auditiva e de todo o aparato sensorial do corpo do feto com o corpo de sua mãe (Cyrulnik, 2001: 44).

no final da gravidez, preferia claramente a palavra de sua mãe que, como um carinho, entra em contato com seus lábios e com suas mãos para ali vibrar docemente”⁷⁰ (Cyrulnik, 1997: 17).

Depois que os bebês nascem, em geral, seus lábios procuram os bicos dos seios maternos, o aconchego e o alimento e, se deixarem suas mãos livres, elas procuram ficar por perto. Quando os lábios estão desocupados, os dedos dirigem-se para a boca, gestos comuns nos recém-nascidos, e muitos pais oferecem uma chupeta, uma fralda etc.

Pensar a mão-mídia e sua parceira a boca é imediatamente associá-los ao sentido do tato. No caso do homem, vemos que a repartição do tato é idêntica à dos outros vertebrados, sendo as partes mais sensíveis os lábios e as pontas dos dedos, estas, superiores a qualquer outra. O resto do corpo dispõe de uma sensibilidade variável, mas consideravelmente mais reduzida (Cf. Leroi-Gourhan, 1965: 102).

O médico e anatomista Ashley Montagu escreve, em sua obra *Tocar: o significado humano da pele*, que nosso primeiro meio de comunicação é a pele, ou seja, o corpo todo. O tato é o sentido intimamente associado à pele e o primeiro a surgir junto ao embrião humano; ele já está na origem de nossos olhos, ouvidos, nariz e boca. Todo o corpo ouve: “tanto a verdade quanto a comunicação começam com um gesto simples: tocar a verdadeira voz da sensação, do sentimento” (Montagu, 1988: 275).

Evidentemente, tudo é uma questão de intensidade. O sentido do tato está intimamente ligado às mãos e aos dedos, o que não significa que os outros sentidos não tenham qualidades táteis. O som da voz, por exemplo, conserva a qualidade tátil, tranquilizante e afetuosa. Se a mãe canta para o filho enquanto lhe dá tapinhas carinhosos, abraça-o e o mantém perto de seu corpo, com o tempo, ele aprende a identificar e a responder à sua voz como substituto de seu toque (Cf. Montagu, 1988: 290).

⁷⁰ “Mais le bébé, en fin de grossesse, préférerait nettement la parole de la mère qui, comme une caresse, venait au contact de ses lèvres et de ses mains pour y vibrer doucement” (tradução nossa).

Uma canção de ninar chinesa exerce numa criança alemã o mesmo efeito adormecedor e calmante, pois qualquer canção desse tipo corresponde ao ritmo da respiração daquele que dorme. “A fase da inspiração coincide com a lenta subida da melodia; a fase da expiração, com a decida no final de cada período. De certa maneira, pode-se afirmar que a pessoa adormecida respira a melodia” (Eibl-Eibesfeldt, 1983: 73).

Há outras sensações táteis que a memória do corpo retém como o cheiro da mãe. O olfato é tátil, pois uma fralda ou outro tecido impregnado pelo odor materno substitui sua presença, proporciona uma imagem olfativa. Quanto ao paladar, sentido sem estética (Leroi-Gourhan), sua tatilidade se espalha por todo o corpo, capaz de estar no presente e no passado e alcançar o futuro, pela memória e pela imaginação.

A parceria boca-mão foi sendo vista sob vários aspectos pelos cientistas. Durante muito tempo, pensou-se que essa dupla estava a serviço apenas da alimentação e da palavra. *Monsieur Neanderthal* (Cyrulnik, 1997)⁷¹ podia grunhir e exprimir suas emoções com uma dúzia de grunhidos significativos, mas não podia cantar. *Monsieur Cro-Magnon* (Cyrulnik, 1997) aperfeiçoou a linguagem humana, mas não sabia que seu cérebro esquerdo comandava sua boca tanto quanto sua mão, e essa dupla, que até ali só tinha sido usada para a alimentação, colocou-se a serviço da palavra (Cyrulnik, 1997: 74).

Essa estrutura é ecológica e social, mas sobretudo semântica: as palavras constituem as estrelas, as frases desenhavam as constelações e as ideias conformam os sentimentos e as ações. Para o homenzinho, tentar a aventura da fala é, antes de mais nada, uma maneira de encontrar, uma maneira de fazer gestos, mímicas e vocalizações que lhe

⁷¹ Boris Cyrulnik refere-se ao homem de Neanderthal com essa expressão, em seu livro de 1997, **L'Enfermement du Monde**. Nessa mesma obra, há um capítulo inteiro dedicado ao corpo, no qual estas linhas apoiam-se, pois ele escreve sobre a boca, o cérebro e a palavra. Há 400 mil anos, a laringe transformou-se, o aparelho fonador ficou abobadado, o osso hioide inseriu-se mais abaixo, sobre a coluna cervical, criando assim uma caixa sonora onde a língua podia movimentar-se melhor (Cyrulnik, 1997: 74).

permitam amar, trocar afeto e agir sobre a pessoa amada. Adquirir uma língua implica aprender um código, mas sobretudo é ocupar um lugar afetivo numa cultura já estruturada por essa língua (Cyrulnik, 1995: 69).

O homem passou por profundas mudanças, que foram por ele compensadas com outras articulações e com uma hipergestualidade do rosto, da boca e das mãos. Com o desenvolvimento da fala, a sincronização se altera, pois os ritmos são diferentes: “Enquanto as mãos tinham (e têm) como principal componente de sua linguagem o espaço no qual se movem, a fala, produzida por movimentos minimalistas dos órgãos fonadores, tem como matéria-prima os ritmos, ou seja, o tempo” (Baitello, 2005: 104).

Há uma alegre dinâmica entre o rosto e os gestos das mãos, pois a face também gesticula, com os olhos ou só as sobrancelhas, com a língua, com os lábios ou com o maxilar. Fazemos força com as mãos, e a boca acompanha.

Como dizer melhor que à mão vigorosa se liga a mandíbula contraída? E ainda mais: um tipo de trabalho manual está ligado a uma contração particular do rosto. O *facies* do limador de metal é tão diferente daquele do ferreiro (Bachelard, 2008: 46).

Boca e mão são parceiras nos gestos, vão em direção ao próprio corpo e em direção ao outro, vão em busca de prazer, de estímulo, no processo de vinculação, querem tocar e ser tocadas. Na espécie dos primatas, todos chegam ao mundo com suas promessas genéticas e poderão realizá-las conforme a estrutura de seu ambiente.

2.1.3. Quando é preciso uma mão substituta

Montagu procurou refletir sobre o efeito da experiência tátil no desenvolvimento do comportamento humano e, no início, realizou suas pesquisas junto a pessoas que tinham larga experiência com animais.

Uma das dúvidas foi se seria fundamental o contato físico – proporcionado pelo sentimento de amor e carinho – para o desenvolvimento do ser humano ou se ele poderia sobreviver sem ser tocado por mãos ou lábios.

Imaginava-se, mesmo entre os pesquisadores, que os mamíferos lambessem a cria por questão de higiene. Com o tempo, percebeu-se que o animal devia ser lambido no períneo, na área entre os genitais externos e no ânus. Chegou-se à conclusão de que, suprimidas as lambidas, o animal morria de defeito funcional nos sistemas geniturinário ou no gastrointestinal: “o filhote manipulado não estimulado morria de oclusão do ureter e de distensão da bexiga” (Montagu, 1988: 39).

Essas são as regiões mais lambidas, mas há uma sequência de toques que obedece a uma ordem: a região em torno da boca, embaixo da barriga e, finalmente, as costas e os lados. Há observações relevantes quanto ao tempo que duram as lambidas e os intervalos em que são feitas, havendo inúmeras variações de espécie para espécie.

Os investigadores McCance e Otley sugeriram que as lambidas e outras atenções dispensadas pela mãe estimulam um aumento de excreção da ureia e, conseqüentemente, uma mudança no fluxo de sangue para os rins. Lambidos por sua mãe, um rato ou um carneiro aumentam a produção de uma enzima, a ornitina-decarboxylase, ao passo que o abandono provoca a queda dessa enzima, chegando a provocar a morte (Cf. Cyrulnik, 1997: 193).

No caso do homem, também há “uma biologia do afeto” (Cyrulnik, 2006: 32). O corpo produz um antidepressivo natural, a serotonina, que também pode ser produzida em laboratório, e, atualmente, os cientistas aceitam sem resistência que “as células do hipocampo, as mais sensíveis às experiências emocionais, modificam a eficácia das sinapses, melhoram-nas ou as alteram, conforme a maneira como as trata o meio”⁷² (Cyrulnik, 2006: 113).

⁷² “Aujourd’hui, les scientifiques acceptent sans peine l’idée que les cellules de l’hippocampe, les plus sensibles aux expériences émotionnelles, modifient l’efficacité des synapses, les améliorent ou les altèrent, selon la manière dont le milieu les entraîne” (tradução nossa).

Isso explica a expressão francesa *ours mal léché*, cuja tradução literal é “urso mal-lambido”, com se designa uma pessoa de mau humor, não sociável - na verdade, não tocada. A metáfora guarda a memória da falta, o resultado de um vínculo inicial danificado.

O primeiro vínculo que se cria é o materno, base para os seguintes e para consigo mesmo. Os outros são o filial, o fraterno, o sexual e o paterno.

O vínculo com o próprio corpo é a base dos vínculos com as outras pessoas, que denominamos socialidade; a mesma é conduzida pela proximidade entre mãe e filho durante o primeiro ano de vida. Esse relacionamento corporal íntimo é a base das sensações positivas a respeito de si mesmo, e a sensação de um vínculo corporal permite a consolidação de uma sensação de auto-estima. Fundamentalmente, a fonte da auto-estima é o amor. O bebê usa seu corpo para expressar seu amor e suas emoções (Montagu, 1988: 255).

O ser humano pode iniciar a vida com vínculo danificado - por exemplo, perder a mãe -, mas encontrar uma “mão substituta”. Até há pouco tempo, acreditava-se que todos os animais (inclusive o homem) dessem prioridade à alimentação, na luta pela sobrevivência física. Montagu põe por terra essa crença, ao relatar as experiências de Harry Harlow (1905-1981), psicólogo norte-americano, diretor do Laboratório dos Primatas, em Wisconsin.

Descreve Montagu o experimento com as “mães substitutas”. No laboratório, puseram-se numa jaula uma macaca feita de pano e outra, de arame. Para quatro macacos *rhesus* recém-nascidos, a mãe de arame dava leite e a de tecido, não; para os outros quatro, inverteu-se a condição de lactação: na de arame, os filhotes tinham acesso à mamadeira, e a de pano oferecia apenas aconchego.

Escreve Harlow que não se surpreendeu com descoberta de que o contato reconfortante era uma importante variável afetiva, mas não esperava que fosse suplantado tão completamente a variável da amamentação: “De fato, a disparidade é tão grande, que sugere que a

função primária do aleitamento como variável afetiva é a de assegurar um contato corporal frequente e íntimo do bebê com a mãe” (Montagu, 1988: 219).

Avançando com o experimento, Harlow estudou cinco fêmeas adultas que nunca tinham tido uma mãe de verdade. Quando tiveram filhotes, mostraram-se inúteis: duas ficaram completamente indiferentes a eles e três se comportaram com tanta violência, que frequentemente era preciso apartá-las (Cf. Montagu, 1988: 219).

As investigações de Harlow apontam uma compreensão complexa dos vínculos afetivos comunicativos, primordiais entre os primatas. Revelam como cada um dos sistemas interfere no outro e como a sociabilidade de um indivíduo pode ser prejudicada por falha em um dos sistemas básicos (Cf. Baitello, 2005: 71).

Se for sadia sua comunicação com a mãe, o ser humano constrói com ela o vínculo filial. Mas pode acontecer de o vínculo maternal ser danificado. Nesse caso, há a possibilidade de se construir vínculo com outra(s) pessoa(s).

A alternância de momentos, ora ativos, ora passivos, encontra-se, em compensação, reforçada pela alternância paralela de presenças e ausências por parte do progenitor, portanto, momentos de proteção e conforto e, de outro lado, de abandono. Esses momentos de separação não são menos construtivos na relação com os outros do que os momentos de presença: a criança deve sentir-se confortada para lançar-se na exploração do mundo desconhecido ao seu redor, mas é a ausência que a levará a construir, progressivamente, a identidade. Essa mesma ausência inevitável, não importa quão provisória, tornará a criança pouco a pouco sensível à sua incompletude original. O resto de sua vida será consagrado a tentativas de preencher essa falta fundamental (Todorov, 1996: 75).

No século XIX, mais da metade dos bebês morriam durante o primeiro ano de vida, de uma doença chamada *marasmós*, palavra grega que significa “definhar”. A doença era conhecida também como atrofia ou debilidade infantil.

Na década de 1920, nos Estados Unidos da América, a taxa de mortalidade entre bebês com menos de um ano, em diversas instituições e orfanatos, era de quase 100%! (Cf. Montagu, 1988: 104).

Em 1915, o Dr. Chapin, renomado pediatra de Nova York, em relato sobre diversas instituições espalhadas em dez cidades dos EUA, revelou o dado impressionante de que todos os bebês morriam com menos de dois anos de vida.

Mas foi Dr. Talbot, de Boston, que introduziu a ideia do cuidado terno e amoroso. Durante sua estada na Alemanha, em Dusseldorf, conheceu o diretor de uma clínica onde as crianças não morriam! Partiu em viagem e lá constatou que havia uma senhora “gorda e idosa” que carregava, alternadamente, os bebês. Isso justifica a afirmativa: “O ser humano pode sobreviver a privações sensoriais extremas de outra natureza como a visual e a sonora, desde que seja mantida a experiência sensorial da pele” (Montagu, 1986: 106).

A descrição das perturbações atribuíveis às privações afetivas é recente - data da II Guerra Mundial. O conceito “carência afetiva” foi combatido pelas feministas dos anos 1940, por exemplo, nos Estados Unidos. A antropóloga Margaret Mead defendera que as crianças não tinham necessidade de afeição para se desenvolver e que as descrições clínicas de René Spitz e de John Bowlby correspondiam, de fato, ao desejo dos homens de impedirem as mulheres de trabalhar.

Na década de 1950, Montagu perguntou a uma jovem mãe se ia amamentar seu filho, e ela respondeu que só animais faziam isso, que nenhuma de suas amigas tinha amamentado. Era a época em que 96% das norte-americanas não amamentavam, e os pediatras asseguravam que mamadeiras eram iguais ou melhores que a amamentação.

Bem diferente é o que acontece no Círculo Polar Ártico canadense. As mulheres inuítes carregam os bebês às costas no *attigi*, espécie de parka de pele, de tal modo que a

parte anterior do corpo da criança fica firmemente pressionada contra as costas da mãe, logo abaixo das espáduas. O bebê fica numa postura sentada, com as perninhas em volta da cintura da mãe ou um pouco acima, e a cabeça flexionada à direita ou esquerda. Ele usa uma minúscula fralda de pele de caribu e, além disso, está em contato com a pele despida da mãe. Quando o bebê está com fome, suga as costas da mãe, que o leva para a frente e o amamenta. A proximidade corporal faz com que a mãe também sinta as contrações intestinais da criança, pelo movimento de suas pernas, e, na maioria das vezes, ela consegue se antecipar. Perguntada sobre como consegue essa proeza, uma mãe inuíte indignou-se: “Como pode uma mãe não perceber isso?” (Cf. Montagu, 1986: 283).

O bebê netsilik raramente chora - suas necessidades filo e ontogenéticas são preenchidas. Como resposta, são seres altruístas e agradáveis no relacionamento humano, sem estresses, mesmo com riscos de falta de alimentação, as ameaças dos ursos e do clima. Seria redutor atribuir todo esse modo de ser apenas ao modo como são cuidados na primeira infância, mas mostra que se trata de uma experiência importante.

Dependendo do contexto, modifica-se o conceito. Em 1967, a pílula tornou-se legal e o domínio da fecundidade tomou o significado de uma emancipação das mulheres. Décadas depois, esse significado muda outra vez. Reagindo às recomendações da mãe, as adolescentes se queixam de que “minha mãe quer controlar tudo, mete-se na minha intimidade”. Nessa relação, é a rejeição da pílula que significa uma tentativa de autonomia e de rebelião contra o poder materno (Cf. Cyrulnik, 2001: 41).

Os vínculos materno, filial, fraterno e de parcerias sexuais são horizontais, sendo o paterno o único que representa a verticalidade. O pesquisador Jean Lecamus estudou os efeitos não do pai social, extraordinariamente diferente, de acordo com as culturas, como o governante ou o pajé, mas do pai real, aquele que “arranja, brinca, alimenta, ralha e ensina.

A simples presença desse pai feito de carne tem um efeito de “rampa de lançamento” (Cyrulnik, 2001: 117).

Há adultos e crianças que tiveram seus vínculos afetivos danificados, o que equivale a dizer “falta grave na comunicação”. É claro que só com o tempo, com uma história em construção, é que se pode falar num processo de resiliência⁷³. O primeiro passo é compreender o que aconteceu, para só então partir para a ação, pois:

É preciso compreender e agir para encadear um processo de resiliência. Quando falta um dos dois fatores, a resiliência não se tece, e se instala a perturbação. Compreender sem agir é propício à angústia. E agir sem compreender produz delinquentes [...] Agir sem compreender, também não permite a resiliência. Quando a família se desfaz e o meio social nada tem a propor, a criança adapta-se a esse meio sem sentido pedindo esmola, roubando e, por vezes, prostituindo-se. Os fatores de adaptação não são fatores de resiliência, visto que permitem uma sobrevivência imediata, mas detêm os desenvolvimentos e preparam, frequentemente, uma cascata de provações (Cyrulnik, 2001: 172/173).

Os pesquisadores puseram em evidência a necessidade da afeição. O que espanta é que, normalmente, quando se encontram a causa e o remédio de uma determinada doença, costuma-se sanar o mal ou atenuar seus efeitos. Não é o que se observa com a falta de afeição. A depressão, precoce ou não, por carência afetiva, parece ter aumentado.

Tocar com gestos e palavras são atos de comunicação afetiva, boca-mão para amar, trabalhar e construir uma história, “o vínculo, a função e o sentido” (Cyrulnik, 2005: 57). E, se em algum momento algum processo na comunicação for danificado, é possível recuperá-lo, se houver vínculo e história⁷⁴.

⁷³ Resiliência é um processo que permite retomar algum tipo de desenvolvimento, apesar de um traumatismo em circunstâncias adversas (Cyrulnik, 2005: 4).

⁷⁴ “Marilyn Monroe jamais pode encontrar vínculo e sentido, as duas palavras que permitem a resiliência. Sem vínculos e sem história, como poderíamos nos tornar nós mesmos?” (Cyrulnik, 2005: 5).

A resiliência é possível mesmo em nível molecular. Quando um determinante genético é forte, como no caso da esquizofrenia, a organização social pode ter efeito de proteção ou de agravamento (Cf. Cyrulnik, 2006: 36).

Bill Clinton, cujo pai morreu afogado quando sua mãe estava grávida, foi criado por um padrasto extremamente violento. Sua evolução resiliente foi possível graças a seus avós, que ajudaram a criá-lo. A cultura norte-americana facilita o acolhimento com os encontros em família, as associações de esporte, música etc. Uma cultura pode ter gestos de acolhimento, propor lugares de ação, de encontros, de criatividade, que limitam a repetição de maus tratos (Cf. Cyrulnik, 2006: 36).

Uma cultura pode também ter gestos nem sempre protetores e, às vezes, no caso de morte do pai e marido, a polícia pode tirar da viúva seu filho e entregá-lo a uma instituição (Cf. Cyrulnik, 2006: 82).

Uma cultura também pode sofrer um empobrecimento no sistema de vínculos o que, para alguns autores, pode conduzir a um analfabetismo afetivo. Luis Carlos Restrepo, pensador colombiano que combina em seu trabalho a psiquiatria clínica, propõe “uma redefinição ecológica da cultura” e, para que isso aconteça, ela deve passar por uma recuperação da sensibilidade (Restrepo, 1994: 145).

Romano propõe uma “ecologia da comunicação”, incluindo o corpo e sua gestualidade.

A unidade dos sentidos vincula habitualmente o corpo e a alma com o mundo externo, quer dizer, mediante a adaptação ao tempo. Por isso custa implantar outras formas de ver, de ouvir, sentir, de cheirar e degustar, necessárias quando se muda de lugar: abrir o olfato a novos odores, afinar o ouvido a ruídos desconhecidos, usar os olhos como instrumentos do mundo exterior, “ver de outra maneira”, e libertar-nos dos esquemas habituais (Romano, 2004: 90).

Talvez estejamos tão acomodados aos esquemas habituais que separam e classificam o que é genético, o que é social e o que é cultural, que não nos damos conta do que é possível mudar e do que é preciso aceitar. Hoje nos fazem acreditar que há uma ditadura biológica, que tudo é carga genética, mas, desde o início da aventura humana, há resiliência possível mesmo em nível molecular. Nas primeiras páginas de seu último livro, Cyrulnik anuncia que o ser humano é “vulnerável” (sensível) biológica e afetivamente (Cf. Cyrulnik, 2006: 19) e adiante informa que o determinante genético da vulnerabilidade foi detectado pela primeira vez nos seres humanos em 1996 e, no ano seguinte, nos macacos.

Conclui o autor que “desde o início da aventura humana, a cada estágio de nosso desenvolvimento, devemos nos relacionar com o entorno cada vez menos biologicamente e cada vez mais de forma afetiva e cultural”⁷⁵ (Cyrulnik, 2006: 25).

O entorno não engloba apenas as vinculações entre os homens, mas inclui os objetos fabricados pelo homem, os utensílios, com os quais os homens também se relacionam. O pensamento abstrato humano precisa da matéria para se concretizar, e os objetos que ele cria com a matéria transformada também acabam por transformá-lo, contaminando seus gestos.

2.2. O gesto de tocar a matéria: o gesto técnico⁷⁶

É o ser humano que desperta a matéria, é o contato da mão maravilhosa, o contato dotado de todos os sonhos do tato imaginante, que dá vida às qualidades que estão adormecidas nas coisas.

Novalis

⁷⁵ “Dès le départ de l’aventure humaine, à chaque stade de notre développement, nous devons passer des transactions avec notre entourage, de moins en moins biologique et de plus en plus affectif et culturel” (tradução nossa).

⁷⁶ As ideias para esse item devo a Boris Cyrulnik, em seu livro **L’Ensorcellement du Monde** (1997: 253).

Pensar o gesto técnico é propor uma história antropológica na qual, através de cada descoberta técnica e de cada prótese agregada às suas mãos, o homem muda sua forma de perceber o mundo. Os instrumentos fazem parte da história do homem, e a ecologia humana passou a ser modificada por eles. Sob esse ponto de vista, “a técnica é um conjunto de gestos e de coisas utilizadas tradicionalmente que permitem agir na natureza a fim de modificá-la segundo nossos desejos e necessidades” (Cyrulnik, 1997: 253).

Mas a manipulação do real “não tem nada em comum com a manipulação das emoções que o real provoca em nós. O primeiro resulta no gesto técnico e o segundo, no gesto artístico⁷⁷ (Cyrulnik, 1997: 253-254).

O gesto das mãos se diferencia antes mesmo da aparição do utensílio, porque “é a mão, com seu polegar oposto aos demais dedos, que distingue a existência humana no mundo” (Flusser, 2007: 60).

Essa existência humana é única graças às mãos, pois elas tanto apreendem coisas que estão a seu redor quanto imprimem formas às coisas que tocam elas as transformam. Surgem, assim, dois mundos: “o da natureza das coisas existentes e a serem agarradas e o mundo da cultura, das coisas disponíveis para serem informadas” (Flusser, 2007: 60).

O filósofo e epistemólogo Gastón Bachelard (1884-1962) acredita que em todo e qualquer gesto técnico há um diálogo com a matéria que condiciona todas as técnicas e vice-versa, pois o homem é por ela condicionado (Bachelard, 2008: 34).

A natureza oferece uma pluralidade de matérias; algumas se deixam dominar facilmente e outras opõem uma maior resistência. É a relação direta das mãos em contato com a matéria que delinea os gestos. A matéria dura é grande educadora da vontade humana (Cf.

⁷⁷ “La manipulation du réel n’a théoriquement rien de commun avec la manipulation des émotions que le réel déclenche em nous. Le premier donne le geste technique et le second le geste artistique” (tradução nossa).

Bachelard, 2008: 36) e “a dureza e a moleza das coisas nos conduzem – a força – a tipos de dinâmicas diferentes” (Bachelard, 2008: 16).

O barro, por exemplo, é uma matéria mole que pede um gesto de modelar, de apalpar. O material cerâmico requerer o contato direto das mãos, e surge um dinamismo que busca formas circulares como as das urnas, dos vasos e das panelas, desde os tempos mais remotos.

Diferentemente, da matéria dura, surgem, de preferência, as formas geométricas. O ritmo dos gestos também é diverso; frente à dureza da pedra, o homem faz gestos de choque, gestos precisos, em movimentos verticais e horizontais, porém ambos em aplicação de percussões rítmicas longamente repetidas⁷⁸.

Há gestos técnicos que se repetem em diferentes culturas - parece ser uma característica comum da humanidade no uso de instrumentos:

O martelar exige percussões lançadas, enquanto a serração ou raspagem exigem percussões oblíquas deitadas que, até os nossos dias e em todas as culturas, constituíram uma parte essencial das técnicas (Leroi-Gourhan, 1965).

A mimese⁷⁹ contribui para o desenvolvimento de um conhecimento prático e importante - o “saber/ação corporal” (Cf. Gebauer, 2004: 38). É nos processos miméticos que o homem se adapta ao mundo, pois “eles criam uma proximidade com os objetos e possibilitam, assim, uma forma primitiva de entendimento” (Gebauer, 2004: 38).

Voltando a Bachelard, ele acredita que há toda uma psicologia do *Homo faber* quanto ao gesto técnico. Não se trata apenas da ferramenta ou do ritmo, mas da relação dinâmica entre ferramenta, matéria e mão. O martelo não é um mero utensílio, mas está em relação com a mão e, juntos, atravessam o espaço com um gesto preciso, um percurso vertical, num tempo veloz, cujos resultados são formas retangulares (Bachelard, 2008: 40-43).

⁷⁸ “As técnicas de fabrico situam-se desde o início no interior de um ambiente rítmico” (Leroi-Gourhan, 1965: 118).

⁷⁹ “A fórmula mais curta para definir uma ação mimética é que esta seria fazer o mundo mais uma vez. Esse fazer tem um lado simbólico e um material, um prático e um corporal” (Gebauer, 2004: 14).

Para o gesto de limar ou de polir, o caminho é horizontal, o tempo é mais lento e prolongado, exige paciência, e com ele se obtêm da matéria formas mais arredondadas.

Um gesto gratuito não é o mesmo gesto do operário, pois eles não têm a mesma psicologia. Um gesto técnico é um gesto trabalhador. No contato das mãos nuas com a matéria, há uma intimidade e uma troca de energia - essa é a dinâmica. Nas palavras de Bachelard:

Mão e matéria devem estar unidas para formar o ponto essencial do dualismo energético, dualismo ativo que tem uma tonalidade bem diferente daquela do dualismo clássico do objeto e do sujeito, ambos enfraquecidos pela contemplação, um em sua inércia, outro em sua ociosidade (Bachelard, 2008: 21).

Muitos artistas plásticos afirmam que a matéria já contém as futuras formas. Quando escolhia os blocos de mármore, em Carrara, na Itália, Michelângelo sonhava as imagens que dali surgiriam: “tomei a meu cargo levantar os mortos, querendo domar essas montanhas e trazer a arte para aqui” (Rolland, 1976: 72).

A matéria sugere o gesto e este vai ao encontro de seu projeto íntimo. “O osso, o cipó – o rígido e o flexível – querem furar ou ligar. A agulha e o fio continuam o projeto inscrito nessas matérias” (Bachelard, 2008: 35).

Cada cultura tem um ou vários *designs* que lhe são próprios. Vemos nos artefatos de cada cultura aquela “energia” de que fala Bachelard, uma dinâmica que emana do gesto técnico e se presentifica materializada nos objetos. Podemos pensar nos utensílios de material cerâmico das diversas culturas da Antiguidade ou no *design* dos atuais aparelhos de som.

Logo, reflete-se em imagem, “a *imago* de nossa energia”, diz Bachelard e acrescenta: “Em outras palavras, a matéria é nosso espelho energético; é um espelho que focaliza nossas potências, iluminando-as com alegrias imaginárias” (Bachelard, 2008: 20).

A imaginação se faz sempre presente e comanda, pois “ela não poderia se submeter ao ser das coisas” (Bachelard, 2008: 22). O homem cria imagens materiais, e um instrumento pode ser criado por suas mãos ou mesmo ser algo encontrado na natureza e usado como utensílio.

Por exemplo, usar uma concha como faca. Embora a borda de uma fina concha tenha um fio tão cortante quanto a faca de pedra, esta não foi apanhada ao acaso, numa praia qualquer, mas “pode antes ser considerada como obra de um novo deus, a obra e o prolongamento das suas mãos” (Focillon, 2001: 113).

Terminamos este item ainda inspirados em Bachelard e, tomando emprestada uma de suas imagens poéticas, ousamos dizer que o gesto técnico é aquele em que o tato imaginante toca a matéria e desvela seus devaneios. O homem sonha a transformação da matéria para determinadas finalidades e conjuga em suas mãos as imagens materiais, as imagens que nós fazemos da matéria. Segundo o autor, “não se fala muito nisso, mas elas nos sustentam assim que começamos a confiar na energia de nossas mãos” (Bachelard, 2008: 23).

2.2.1. Gestos nômades e o prolongamento da mão

Uma ferramenta deve ser considerada em ligação com seu complemento de matéria, na exata dinâmica do impulso manual e da resistência material. Ela desperta necessariamente um mundo de imagens materiais.

Bachelard



Figura 25 – Concha etrusca em bronze, com a imagem de uma mão desenhada em relevo, encontrada numa sepultura em Cerveteri, Itália, V a.C.

A designação dos períodos pré-históricos como Idade da Pedra Lascada, Idade da Pedra Polida e Idade dos Metais é evidentemente referida aos utensílios produzidos pelo homem, numa cronologia de ferramentas. Flusser vê a história da humanidade como uma história da fabricação e também a divide em períodos: o das mãos, o das ferramentas, o das máquinas e o dos aparelhos eletrônicos (Flusser, 2007: 36).

Inspirada nesse e em outros textos Flusser, propomos dividir a história em gestos nômades, gestos sedentários e gestos neo-nômades.

O dos gestos nômades seria o período da mão livre e dos quatro movimentos que as mãos executam: apropriação, conversão, aplicação e utilização (Flusser, 2007: 36), incluindo-se os gestos das mãos e os de seu prolongamento - “homem-mão” e “homem-ferramenta”⁸⁰.

Os gestos nômades priorizam o sentido do tato, conhecem com as mãos, são os da mídia presencial, os gestos do aqui e do agora, de um corpo com outro corpo. Por milhões de anos, o homem foi nômade, “como a caça e como o vento; ao andar (como o vento) toca e apreende o mundo” (Baitello, 2005: 3). O nomadismo obriga o homem a deslocar-se, a locomover-se, em alemão, *fahren*. Ao se deslocar com seus pés, surge outra habilidade, que é *efahren*, ou conhecer, e a palavra “experiência” é *erfahrung*⁸¹.

⁸⁰ Flusser escreve sobre a classificação em homem-mão, homem-ferramenta, homem-máquina e homem-aparelhos eletrônicos (Flusser, 2007: 37).

⁸¹ Texto traduzido por Norval Baitello Junior, em aula de 9 de maio de 2007.

Segundo Flusser⁸², o processo de hominização constitui uma primeira catástrofe, engendrada pelo uso de ferramentas de pedra, pois, a certa altura, o homem já não podia mais enfrentar os desafios da natureza sem tomar algumas providências.

Do primata ao primeiro possuidor de utensílios, a fronteira não está no nível das possibilidades técnicas: “a passagem para o utensílio encontra-se funcionalmente justificada pela transferência do campo de relação para a mão” (Leroi-Gourhan, 1965: 41).

O utensílio do bípede de mão livre também brota literalmente do dentes e da unhas, primeiramente. O valor do gesto não se encontra, pois, na mão livre, mas na marcha vertical e nas sequências que derivam de um enriquecimento progressivo da sensibilidade tátil e do dispositivo neuromotor, sem alterar a natureza da aparelhagem fundamental: a mão (Leroi-Gourhan, 1965).

Para Flusser, ferramentas, utensílios ou instrumentos são prolongamentos de órgãos do corpo:

[...] dentes, dedos, braços, mãos prolongados. Por serem prolongações, alcançam mais longe e fundo a natureza, são mais poderosos e eficientes. Os instrumentos simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente; a flecha, o dedo; o martelo, o punho (Flusser, 1985: 26).

Sendo as ferramentas prolongamentos das mãos⁸³, elas também têm um caráter dinâmico, apesar do distanciamento. Segue valendo a psicologia do *Homo faber*, pois são diferentes o gesto da mão nua e o gesto da mão com um instrumento, pois “a mão apetrechada recalca todas as violências da mão nua” (Bachelard, 2008: 30).

⁸² Flusser fala em três catástrofes: a hominização, a civilização e a conseqüente sedentarização e que vivenciamos atualmente, ainda não nomeada.

⁸³ O trabalho focaliza as mãos, mas os óculos são prolongamento dos olhos, a mamadeira, do seio materno, o avião, das asas etc.

É difícil descrever, diz Leroi-Gourhan, dada a falta de documentos, como um incisivo se transforma num *chopper*⁸⁴, isto é, de que modo um único instrumento de ação cortante, transportado na ponta das mandíbulas, se desloca para a mão pela ação incisiva de uma pedra lascada (Leroi-Gourhan, 1965: 41).

Junto aos esqueletos do *Homo habilis*⁸⁵, foram encontrados instrumentos como lascas de pedras que datam de 1,75 milhões de anos. Talvez tenham aprendido a usar elementos naturais como ossos, dentes e chifres na produção de instrumentos de trabalho (instrumentos como adaptações de restos esqueléticos de antílopes e animais semelhantes) para escavar, cortar, serrar, raspar e alisar (Montagu, 1969: 56-57).

Associados aos restos esqueléticos do *Homo habilis*, havia um sem-número de artefatos típicos, entre os quais um instrumento de osso como uma espécie de *lissoir*, um utensílio para se trabalharem e polirem peles de animais e transformarem-nas em couro utilizável. Junto ao material, foram encontradas grandes quantidades de sobras de tartarugas e bagres, animais de apresamento relativamente fácil -ainda não caçavam animais de grande porte, mas aproveitavam a carcaça dos já mortos. Usavam o *lissoir* para preparar as peles, fabricar roupas e esteiras, assim como coberturas para as habitações (Montagu, 1969: 56-57).

Os primeiros gestos técnicos estão ligados à mão em motricidade direta, ou seja, o processo que projeta progressivamente todos os instrumentos para fora do homem surge tão nítido como o que caracteriza o utensílio manual: as ações dentais passam para a mão, que maneja o utensílio amovível, em seguida, este se afasta ainda mais e, finalmente, na máquina manual, é uma parte do gesto que se destaca do braço (Cf. Leroi-Gourhan, 1965: 43-44).

⁸⁴ O equipamento técnico dos antropídeos mais antigos, australantropos e arcantropos são os percutores, de *choppers* de gume rudimentares, de hastes de veado partidas em forma de pau, para escavar, de bolas-projéteis etc. O movimento se molda diretamente no dos gestos anteriores (Leroi-Gourhan, 1965: 41).

⁸⁵ *Homo habilis* é a forma mais primitiva de homem que se conhece. É um membro da família dos australopitecos.

A cada mudança, a cada conquista técnica, transforma-se o gesto, transforma-se o homem. Por exemplo, desde que *Monsieur Debout*⁸⁶ (*Homo erectus*) domesticou o fogo, mudamos nossa maneira de dormir, de nos alimentar e de nos proteger. O controle do fogo permitiu outras descobertas técnicas, e toda a organização do grupo se transformou, pois, ao invés de direcionar o corpo para o vizinho, para se aquecer, se o direciona para a fogueira (Cyrulnik, 1997: 257).

Entre a mão e o utensílio, começa uma amizade que não terá fim. Focillon diz que ignora se existe ruptura entre a ordem manual e a ordem mecânica, mas, na extremidade do braço, a ferramenta não contradiz o homem: “não é um gancho de ferro aparafusado a um coto; entre eles, está a divindade em cinco pessoas que percorre a escala de todas as grandezas, a mão do pedreiro das catedrais, a mão dos ilustradores de manuscritos” (Focillon, 2001: 114).

2.2.2. Gestos sedentários e o prolongamento do braço

Com o martelo ou a colher de pedreiro na mão, já não



Figura 26 – *Contínuo*, Marta Strambi⁸⁷.

estamos mais sozinhos, temos um adversário, temos algo a fazer. Por pouco que seja, temos, por isso, um destino cósmico.

Bachelard

⁸⁶ Expressão com que Boris Cyrulnik designa o homem que se locomove com suas pernas e libera a mão. *Debout*, em francês, é literalmente, “em pé”.

⁸⁷ STRAMBI, Marta. **Contínuo**. 2000. Carriola e silicone, 70 x 40 x 150 cm. Catálogo da Exposição *Com que corpo eu vou?* Curadoria de Carol Garcia e Elisabeth Leone, 2001.

A segunda catástrofe, para Flusser, é a da sedentarização. Os gestos sedentários desenvolvem-se a partir dos assentamentos em aldeias, quando o homem já consegue dominar algumas plantas e domesticar alguns animais. Consegue também acumular bens móveis e imóveis e obtém o direito à propriedade.

Sedentário tem o prefixo *sed*, do sânscrito, que significa “sentar-se” ou “sedar-se”. Em italiano, a palavra “cadeira”, ou *sedia*, e a palavra para o traseiro, *sedere*, mantêm o prefixo e o significado. Os gestos sedentários requisitam mais o sentido da visão e já dominam a mídia secundária⁸⁸, ou seja, perenizam as mensagens.

Possuir passou a ser um problema e, diferentemente de “nossos irmãos inferiores”, que fabricam seus instrumentos, usam-nos e os abandonam, nossa espécie desenvolveu o hábito de não querer mais deixar nada para trás - tomou gosto por possuir e acumular.

Ainda nômade, a mão do homem enriquece seu modo de ação e, na etapa seguinte, talvez antes do Neolítico, as máquinas manuais anexam o gesto, e a mão, em motricidade indireta, limita-se a fornecer o impulso motor: “Imperialismo ofuscante do relevo mais resistente: do arado, do diamante, do punhal, dos dentes” (Bachelard, 2008: 33).

A mão em motricidade indireta corresponde a uma nova libertação, pois o gesto motor fica liberto, no âmbito de uma máquina manual. É difícil precisar a época, mas pode ser atestado em dois instrumentos: o pau furado e o propulsor. O primeiro é um pedaço de chifre de rena com um buraco, que servia como alavanca para endireitar as varinhas de osso aquecidas; aí, o movimento da mão surge transformado na sua força e na sua direção, por volta de 30000 a.C. (Leroi-Gourhan, 1965: 43-44).

⁸⁸ Relembramos que, na classificação de Harry Pross, a mídia secundária é aquela em que o emissor necessita de suporte para deixar a mensagem, mas quem a recebe, não. Por exemplo, jornais, revistas, mensagens gravadas em pedras, em paredes etc. A mídia secundária prolonga o tempo.

O propulsor é mais recente (13000 a.C.) É uma varinha de gancho que serve para acelerar o arremesso da zagaia, acrescentando ao braço do lançador o valor mecânico de um cotovelo e de um antebraço suplementares.

Daí para a frente, as aplicações continuaram se desenvolvendo. Segundo o autor, a passagem à economia agro-pastoril leva à acumulação no âmbito das diferentes técnicas, graças à mola, à alavanca, ao movimento circular alternativo ou contínuo em máquinas manuais como os arcos, as bestas, as armadilhas, as roldanas, as mós-giratórias (Cf. Leroi-Gourhan, 1965: 43-44).

Essas máquinas correspondem, portanto, a uma etapa lógica da evolução humana. O processo que projeta progressivamente todos os instrumentos para o exterior do homem surge tão nítido como o que caracteriza o utensílio manual: as ações dentais passam para a mão que maneja o utensílio amovível, em seguida este último afasta-se ainda mais e, finalmente, na máquina manual é uma parte do gesto que se destaca do braço (Leroi-Gourhan, 1965: 44).

A mão desencadeia o processo motor, só intervindo depois para alimentar ou suspender sua ação. Depende do homem aumentar a potência ou distribuí-la por máquinas-ferramentas que executem todos os trabalhos para os quais seu pensamento as preparou. A alavanca, por exemplo, é um braço prolongado.

Potencializa a capacidade que tem o braço de erguer coisas e descarta todas as outras funções. É mais estúpida que o braço, mas, em troca, chega mais longe e pode levantar cargas mais pesadas (Flusser, 1994: 46).

Mas, para além das alavancas, os gestos podem ser diferentes. São alavancas, a tesoura da costureira e a tesoura do funileiro, mas colocá-las ambas sob o mesmo rótulo é esquecer a psicologia do *Homo faber*. A psicologia do sujeito que trabalha com elas é dife-

rente. Seu funcionamento é compreendido da mesma forma, mas “as duas ferramentas não têm o mesmo inconsciente” (Bachelard, 2008: 42).

Em poucos séculos, ainda sedentário, com a primeira Revolução Industrial, o homem, que se cercava de instrumentos, passou a cercar-se de máquinas. As mãos artesãs até lutaram, mas foi difícil competir. Os instrumentos viraram máquinas, sua relação com o homem inverteu-se: “Antes da Revolução Industrial, os instrumentos cercavam os homens, depois, as máquinas eram por eles cercadas” (Flusser, 1985: 27). Em diálogo com Flusser:

A máquina automotora do século XIX não tem nem cérebro, nem mão. Seu sistema nervoso é demasiadamente rudimentar, limitado a reguladores de velocidade e de pressão que mais não fazem do que fornecer uma força constante mas cega. Face a ela, o operário é o cérebro que torna a força útil, a mão que alimenta o fogo, que fornece a matéria ao utensílio que orienta e que retifica (Leroi-Gourhan, 1965: 45).

As ferramentas/máquinas são verdadeiros temas de intencionalidade, nos fazem viver tempos instantâneos, tempos prolongados, tempos ritmados, tempos mordazes, tempos pacientes. As formas não são suficientes para sugerir essas riquezas temporais, esses valores dinâmicos (Cf. Bachelard, 2008: 42).

A desvalorização do trabalho como forma criativa da atividade humana teve sua origem inicial no sistema fabril e principalmente na desfragmentação do trabalho, gerada pela ideia de série e de repetição, nas técnicas e nos movimentos sobre a subjetividade do trabalhador - o operário.

As mãos se distanciam do fazer, da matéria, do objeto; já não deixam suas marcas: “Nada mais distante que o trabalho global do artesão, atividade que envolvia a destreza do corpo e as iluminações da mente”⁸⁹ (Moulian, 1998: 50).

⁸⁹ “Nada más lejos que el trabajo global del artesano, actividad que involucraba la destreza del cuerpo y las iluminaciones prácticas de la mente” (tradução nossa).

A seguir, a própria força motriz abandona o braço humano, passando a desencadear o processo motor nas máquinas animais ou nas máquinas automotoras, como é o caso dos moinhos. Os gestos sedentários agregam aos anteriores outros prolongamentos para as mãos e para os braços e criam as máquinas, surgindo o “homem-máquina” (Flusser).

A mão passa a desencadear um processo programado em máquinas automáticas que não só exteriorizam o utensílio, o gesto e a motricidade, como invadem o domínio da memória e do comportamento maquinal (Cf. Leroi-Gourhan I, 1965: 58-59).

A libertação dos dedos, talvez desde o Neolítico, reduz as operações à repetição do levantar de um fio sobre dois ou três e aplica-se às operações de mão nua, as quais permaneceram ligadas até hoje às formas mais perfeitas da construção arquitetônica, da cerâmica, da cestaria e da tecelagem (Leroi-Gourhan, 1965: 40).

Mas há o contra-ataque da alavanca! Desde que passamos a utilizá-la, movemos os braços como se fossem alavancas, e isso está cada vez mais evidente: “os jovens dançam como robôs, os políticos tomam decisões de acordo com cenários computadorizados, os cientistas pensam digitalmente e os artistas desenham com máquinas de plotagem” (Flusser, 2007: 49).

Na construção e na utilização das máquinas, nos gestos que disso decorrem, não se trata apenas de economia ou de ecologia, mas de ecologia da comunicação⁹⁰, como o que se constrói gera uma resposta corporal, como o gesto técnico gera outros gestos.

2.2.3. Gestos neonômades e o prolongamento dos dedos

O dedo, assim como a mão e o pé, desde sempre foram unidades de medida. O que devemos evitar é transformá-los em unidade de pensamento, ou seja, medir com os dedos, sim, mas não pensar com eles.

Baitello

⁹⁰ Vicente Romano é o autor de um livro exclusivamente dedicado a esse tema, **Ecología de la comunicación**. Hondarribia: Hiru, 2004.

Para Flusser, a terceira catástrofe está em curso e ainda não tem um nome. Vive se, atualmente, outro tipo de nomadismo, “no qual não é mais o corpo que viaja, navega ou caminha, mas seu espírito (em latim, *spiritus*, em grego, *pneuma*, em hebraico, *ruach*), seu vento nômade” (Baitello, 2005: 4).

A terceira catástrofe de que fala Flusser tem relação com os meios de comunicação que se desenvolveram a partir do advento da eletricidade. Através das tomadas que ligam os aparelhos, a comunicação humana se faz por meio deles, o que Pross chama de mídia terciária. O telefone fixo, o rádio, a televisão, o telefone móvel, o computador etc. são aparelhos eletrônicos, e sua utilização cria um distanciamento do corpo e seus sentidos, apesar de ele, o corpo, estar presente do outro lado do aparelho.

O prolongamento dos dedos é uma das características do gesto que aqui se nomeia neo-nômade. Nele, usam-se as pontas dos dedos, tocam-se teclados, iniciam-se programas, conectam-se as informações. Na contemporaneidade, há outros gestos, ou melhor, uma economia deles. Por exemplo, sentados, podemos viajar através das imagens projetadas nos aparelhos eletrônicos - é o neo-nomadismo.

Os aparelhos eletrônicos têm a lógica abstrata dos equipamentos técnicos. Escrevendo sobre o pensador Günther Anders, Marcondes comenta que as máquinas não têm medo, são autônomas, e também assim os homens querem viver, sem compromisso com o outro. Se elas nos tornam imunes ao medo, tornam-nos muito mais perigosos, pois, se antes os homens queriam ser deuses, agora querem ser máquinas. As máquinas se expandem de forma insaciável, cada uma tendo uma vontade de poder, querendo sempre se tornar maiores (Cf. Marcondes, 2006: 32-33).

Em diálogo com o texto de Marcondes, se admitirmos o devaneio da matéria, podemos admitir igualmente o devaneio da máquina e acrescentar: “Deus tem um sonho acerca

do homem; o homem tem um sonho acerca da máquina; e a máquina tem um sonho acerca de Deus” (Kamper, 1998: 63).

Hoje, um aparelho eletrônico é capaz de simular um universo virtual e de reproduzir sensações provocadas pelo contato com os objetos e com o mundo; é o chamado retorno tátil. Por exemplo, a luva informatizada *Datagloves*, ou Luva Mágica (*Magical Glove*), permite que a mão, munida de captadores eletrossensíveis ligados por fibras óticas a um computador, manipule e faça funcionarem objetos afastados. Trata-se, cada vez mais, de agir a distância, por meio de astúcias ou de um duplo.

Anjos, robôs e mundos virtuais – a relação de nosso corpo em nosso meio vai incontestavelmente mudar, vai se ampliar e se liberar dos limites impostos ao corpo pela natureza. Toda a história – já longa – das técnicas vai nesse sentido. Nosso corpo e nosso cérebro ganharam em hibridez (Meridieu, 200: 111).

O verbo “digitalizar” origina-se de *digitus*, que, em latim, quer dizer “dedo”. Gesticular com as pontas dos dedos já caracteriza uma geração - há quem os chame “digerados”⁹¹ - e seus gestos concorrem para uma nova maneira de viver e de ser, uma artificialização cada vez maior:

O homínide do Plistoceno é já um ser humano dotado de mãos capazes não só de agarrar, mas também para usos diversificados, habilitando-o a tornar-se *Homo habilis* e *Homo faber*. Paradoxalmente, para o homem atual, a capacidade de agarrar quase não serve mais. O *Homo prensilis* está atrofiando no *Homo digitalis*. De fato, na era digital, nosso agir se reduz a apertar botões de um

⁹¹ O termo é de Luis Rossetto, reconhecido mentor da mídia eletrônica, e vem da abreviação de *digital generation* (geração digital), uma geração cuja linguagem é feita de hipertexto, capacidade de dados, largura de banda e “bit”, e que se sente à vontade no mundo virtual, naquele mundo tridimensional criado por um computador no qual se se move usando uma máscara e luvas especiais (Sartori, 2001: 45).

teclado. E, desse modo, vivemos fechados numa estufa, sem mais nenhum contato verdadeiro com a realidade, com o mundo real (Sartori, 2001: 124).

De acordo com os conceitos adotados nesta pesquisa, comunicação é diferente de informação. Esta é uma via de mão única e informa, ou seja, coloca em formas iguais. Aquela é uma via de mão dupla e ainda inclui o ambiente.

Logo, a intenção é outra, pois a psicologia do *Homo faber* se transforma e cede lugar ao *Homo sapiens sapiens*, que reconhece que fabricar é o mesmo que aprender, isto é, adquirir informações, produzi-las e divulgá-las (Flusser 1994: 43).

Os gestos técnicos do *Homo faber* fabricam coisas palpáveis, já o *Homo sapiens sapiens* fabrica as não coisas⁹², desmaterializadas. Pressionam-se as teclas e surge na tela o impalpável. A memória de um computador, por exemplo, é uma não coisa, como as imagens eletrônicas e os hologramas (Cf. Flusser, 1994: 61).

Numa cultura de não coisas, o gesto de apalpar, tocar com a mão e todos os dedos torna-se supérfluo. A criança manipula informações e brinca com jogos virtuais; jovens e adultos trabalham com as informações que a tecnologia propicia. Até mesmo o gesto de tocar o outro, o gesto afetivo, parece ceder lugar a outros tipos de atividade. Não há como esquecer que “nesse mundo, tudo que o homem transforma o transforma. Toda modificação exterior torna-se interior” (Morin, 1970: 348). E, antes mesmo de Morin, na década de 1950, Günther Anders⁹³ já dizia que os aparelhos nos marcam - é inevitável - e que a técnica jamais é neutra (Marcondes, 2006: 32).

⁹² Utiliza-se aqui o conceito de Flusser de coisas e não coisas, desenvolvido em seu livro **O mundo codificado**, em que há dois capítulos dedicados às não coisas.

⁹³ Nos anos 1950, Günther Anders já dizia que o homem caminhava para uma máquina final (o computador). MARCONDES FILHO, Ciro. *Ser é ser percebido – Sobre um pensador da comunicação que jamais foi apesar de sempre ter sido: Günther Anders*. **Communicare**. São Paulo, Faculdade Cásper Líbero, v. 6, n. 2, p. 29-37, 2º sem., 2006.

A mão está sempre presente, mas cada prolongamento é um distanciamento do corpo e de seus sentidos. Privado do sabor da proximidade, a diminuição do papel desempenhado por esse órgão acidental que é a mão não teria grande importância caso não se verificasse que a sua atividade é estreitamente solidária do equilíbrio dos territórios cerebrais com ela relacionados (Cf. Leroi-Gourhan, 1965: 55).

Não saber fazer nada com as mãos não é particularmente inquietante, pois milênios teriam que decorrer para que regredisse um dispositivo neuromotor tão antigo como a mão. O que preocupa o autor é o plano individual. Não precisar pensar com a mão equivale a privar-se de uma parte do pensamento normal e filogeneticamente humano (Cf. Leroi-Gourhan, 1965: 55).

Já, para Flusser, nasce um novo homem à nossa volta e em nosso interior que carece de mãos:

O que lhe resta das mãos são apenas as pontas dos dedos, que pressionam o teclado para operar com símbolos. O novo homem não é mais uma pessoa de ações concretas, mas sim um *performer* (*Spieler*): *Homo ludens*, e não *Homo faber* [...] Ele deseja experimentar, conhecer e, sobretudo, desfrutar. Por não estar interessado nas coisas, ele não tem problemas. Em lugar de problemas, tem programas. E, mesmo assim, continua sendo um homem: vai morrer e sabe disso (Flusser, 2007: 58).

As mudanças são significativas: mudamos nossa forma de nos relacionarmos conosco, com o outro e com o entorno, criamos gestos novos, e “gestos novos expressam uma forma nova de existência” (Flusser, 1994: 134).

Nos gestos nômades, as mãos eram livres, faziam suas escolhas. Nos gestos sedentários, ainda há uma parceria das mãos livres com seus instrumentos. Já nos gestos neo-

nômades, as escolhas já foram feitas, escolhe-se o que escolheram por nós: “o que escolho, o faço de acordo com as prescrições” (Flusser, 1996: 64).

O gesto técnico é uma resposta aos desafios encontrados pelo homem em relação à matéria, em relação a sua sobrevivência física e social. O trabalho manual o impulsiona para fora de seu ser e dá ao homem confiança e fé, no sentido de acreditar em si mesmo, em seu potencial (Bachelard, 2008: 78).

Mas o homem enfrentou outro desafio, que o gesto técnico não pode solucionar. As mãos livres do *Homo faber* e até mesmo as do *Homo sapiens sapiens* não deram conta da finitude humana, assim que a perceberam. As mãos tiveram que fazer outra parceria: elas continuaram aliadas do cérebro, e não apenas com seu lado racional, mas com sua outra parte, a do irracional, e se tornaram mãos *sapiens demens*⁹⁴.

A natureza e a morte continuam a nos desafiar, mas nossos gestos diante deles são diferentes - os neo-nômades nos facultam o deslocamento sem sairmos do lugar; nossa fé⁹⁵ migra para a tecnologia, e nossas mãos e nossos braços estão mais para receber do que para dar⁹⁶.

2.3 O gesto de tocar o símbolo: o gesto poético

A imagem dos seres vivos se estica entre a máquina e os anjos. Não é preciso que nós a despedacemos. Talvez a etologia invente uma nova visão de seres vivos, em que o homem não vai parar de nascer, primeiro, na animalidade, depois, na palavra, enfim, na técnica, em que ele constrói

⁹⁴ Tomo emprestado o conceito de *Homo sapiens demens*, de Edgar Morin. *Demens*, em latim, significa “loucura”, “demência”.

⁹⁵ “Fé não como crença, mas como confiança” (Flusser, 1979: 3).

⁹⁶ Em 1972, Flusser escreveu um artigo intitulado “A consumidora consumida”, no qual comenta que “uma sociedade de consumo está mais interessada em gozar que em criar, mais em vivenciar o mundo que em mudar o mundo”.

sem cessar seu habitat, sem parar de renovar. Porque o homem é o único animal capaz de escapar da condição de animal.

Cyrulnik

Voltando à pesquisadora Satsue Mito, moradora da ilha de Koshima, no extremo sul do Japão, Cyrulnik nos conta que um dia ela viu que a fêmea Utsubo, depois que sua cria morrera, arrastou seu corpo, já decomposto, durante mais de 59 dias (De Waal, 2000: 173).

Décadas antes, Jane Godall já havia descrito que um dos filhotes dos macacos que observava na colônia morrera de poliomielite. Uma epidemia vitimara a comunidade, e “a fêmea não tinha a menor ideia do que acontecera e durante dias continuou a andar ao léu, segurando o macaquinho pela mão, até que ele começou a cheirar mal. Então, ela o colocou nos ombros, dirigiu-se à floresta e voltou sem ele” (Campbell, 1997: 14).

Nos dois casos, as macacas voltam de mãos vazias, deixam o corpo do animal morto e não tomam qualquer providência. Sabe-se que o animal tem consciência do morto, e suas reações são similares às nossas: primeiro, há uma fase de protesto, uma tentativa de estimular o cadáver; depois, uma fase de desespero, com uma desaceleração de comportamento, perda de apetite e do prazer de brincar. Inclusive, os adultos, antes da morte, diante de um doente ou ferido, já mudam de atitude. Eles olham o agonizante e param de brincar. Nos zoológicos, os guardas relatam o surpreendente silêncio e a acolhida sem alegria quando levam comida um dia depois de um falecimento (Cf. Cyrulnik, 2006: 146).

Ao perceber que o ser amado se tornava um cadáver, nossos ancestrais como *Monsieur Neanderthal* não conseguiam nem abandoná-lo pelo chão, nem aceitar que o corpo se desfizesse ao ar livre. Para resolver os dois problemas ao mesmo tempo é que se “preparou o sepultamento e teatralizou a morte” (Cf. Cyrulnik, 1997: 278).

Preparar algum ritual no sepultamento permite que o homem se adapte a duas necessidades intensas e inconciliáveis: o morto não pode mais viver no mundo real, apesar de sobreviver um forte sentimento de afeto na memória. Então, poderia viver num outro mundo (Cf. Cyrulnik, 1997: 278).

Arrumar uma cama de flores⁹⁷ para o morto, posicionar seu corpo sobre o lado direito ou esquerdo, com as pernas dobradas ou em posição fetal, enterrar o corpo com os pés voltados para o nascente ou o poente, juntar suas mãos sobre o ventre, fazer com que o corpo do ente querido morto ainda gesticule faz parte do ritual humano. Os outros primatas se desorganizam pelo morto, ao passo que o homem se organiza em torno da morte (Cf. Cyrulnik, 1997: 279).

2.3.1. Os gestos sem testemunhas

Na cultura, o homem não vive sem instrumentos de comunicação: gestos, mímica, língua, imagens e emblemas, signos que não remetem a algo concreto, mas a abstrações [...] Entre o universo infinito e o mundo finito da terra, o homem erigiu um universo simbólico, no qual religião, a arte, a linguagem, o mito e a ciência ensejam protestos sempre novos.

Pross

A morte provoca uma profunda angústia no ser humano, e Edgar Morin oferece um triplo dado sobre ela: a consciência da morte, o traumatismo que ela provoca e a crença na imortalidade (Cf. Morin, 1970: 44).

A partir do momento em que o homem toma consciência da morte e não a aceita como um fim em si, ela passa a ser algo traumático, pois nenhum conhecimento técnico ou

⁹⁷ Encontradas em sepulturas neolíticas, sabe-se que são plantas medicinais, pelo resto de pólen das plantas.

mágico resolve o problema. Assim, para vencer a morte, o homem imagina outro mundo, onde sua individualidade ou coletividade sobreviva - a crença na imortalidade (Cf. Morin, 1970: 147).

Para Morin, o homem é um ser inadaptado à morte e justamente por isso torna-se sujeito do mundo pela dupla apropriação, a mágica e a técnica. A técnica humaniza materialmente o mundo, ao passo que a magia o humaniza não fantásticamente, mas mental e afetivamente (Cf. Morin, 1970: 115-116).

Cada cultura desenvolve para a morte e a imortalidade da alma diferentes conceitos: pode ser uma viagem ao céu ou ao interior da terra, a alma pode voltar a nascer, a alma pode retornar num animal ou vegetal etc. Seja como for, o homem sempre criou mitos, ritos etc. Eu crio, eu creio. É o que Morin entende por trocas subjetivo-objetivas, “antropocósmomórficas da técnica, do símbolo, da linguagem, do mito, da magia, o homem se constrói” (Cf. Morin, 1970: 112).

A sepultura é uma evidência de crença já elaborada pelo homem de Neanderthal, por volta de 150 a 50 mil anos a.C. Ela testemunha sua organização para o funeral e alguns de seus gestos, pois se encontram junto aos corpos objetos como colares e agulhas.

Mas as provas materiais são poucas. Como esclarece Leroi-Gourhan, a conquista do utensílio e da linguagem é parte da evolução do homem, mas, enquanto a paleontologia nos fornece uma reconstituição bastante pormenorizada dos sucessivos estados do cérebro e da mão, enquanto os sílex lascados nos garantem uma boa visão da evolução técnica, à primeira vista, não se vê muito bem como caracterizar algo que não ficou impresso nem no esqueleto, nem nos utensílios (Cf. Leroi-Gourhan, 1965: 77)

Quando se cerca a cova de pedras, essas pedras já não são simples matéria indiferenciada, mas são objetos semânticos que nos dizem ser aquilo uma sepultura. Se o

homem primitivo colocava no chão uma pedra, depois de celebrar um ritual no qual oferecia o fígado de um bisonte assado num prato cerâmico pintado de ocre, não se pode comprovar. “Os gestos, as palavras, o fígado e a bandeja desapareceram, ao passo que a pedra de mediar o milagre, não a distinguiremos das demais pedras dos arredores” (Leroi-Gourhan, 1986: 14). O autor não nega que os paleolíticos tenham tido preocupações de caráter misterioso, mas também não distingue religião e magia.

O homem primitivo, o *sapiens*⁹⁸, talvez dançasse ao som de ritmos que ouvia na natureza e movimentasse seu corpo em jogos e danças que “são verdadeiras mímicas do cosmos. Eles imitam a criação do mundo, a unidade e a indeterminação primeiras” (Morin, 1970: 100).

Como dançavam ou cantavam ou se batiam palmas ritmadas, não se sabe. Restam os rastros deixados nas diferentes culturas, que mantêm os textos culturais pela tradição oral, pela mimese etc. Na condição de seres miméticos, nossa comunicação gestual se torna instrumento, e as mãos agem, gesticulam e atualizam significados culturais como a dança, o ritmo, os sons.

O agir rítmico original e a performance com forte acento no componente corporal são acentuados em diferentes formas, no decorrer do tempo: como ação simbólica ou gráfica; como produção com as próprias mãos; como criação de sons no falar ou no tocar de um instrumento musical, na leitura em voz alta e finalmente na leitura em voz baixa, que quase não tem traços físicos (Gebauer, 2004: 36).

As palavras não podem reconstituir os gestos, e o estudo das técnicas pré-históricas está marcado por uma ampla gama de hipóteses. O homem pré-histórico só nos deixou men-

⁹⁸ Os chimpanzés, nos seus “carnavais”, já tinham pré-descoberto o ritmo e a dança, sendo provável que o canto, a música e a dança tenham não sua origem, mas sim verdadeiramente seu desabrochamento e realização no *Homo sapiens* (Morin, 1979: 110).

sagens truncadas, que é difícil rastrear. Das mãos *sapiens*, aquelas que relacionamos com o gesto técnico, restam os instrumentos, os utensílios.

Mas há rastros que sobrevivem nas culturas e, por suposições e comparações, pode-se dar consistência aos rituais do homem pré-histórico (Leroi-Gourhan, 1986: 15). Um exemplo disso está no povo mais primitivo do planeta, os bosquímanos, ou pigmeus da África do Sul, que são coletores da selva. Eles passam suas noites dançando, enquanto as mulheres sentam-se em roda e batem palmas (Campbell, 2003: 93).

A música, as manifestações coreográficas ou a poesia dos homens pré-históricos continuarão, sem dúvida, a ser, para nós, para sempre desconhecidas (Cf. Leroi-Gourhan, 1964: 186). Mas os gestos nos rituais continuam a testemunhar a parceria que fazem as mãos não só com o lado racional do cérebro, mas também com sua contraparte - a do absurdo, a da loucura.

2.3.2. As mãos *sapiens demens*

*Ao apresar na mão alguns resíduos do mundo, o homem
pode inventar um outro mundo que é só seu.*

Focillon

Lemos que a angústia é digna de elogio, pois ela é fonte de criação: “Ela nos impulsi-
ona a lutar contra a vertigem do vazio, enchendo-o de representações”⁹⁹ (Cyrułnik, 1997: 86).

Todas as culturas preenchem o “vazio” e criam um universo simbólico, que Morin
chama se segunda existência e Bystrina, de segunda realidade:

⁹⁹ “L’angoisse n’est digne d’éloge lorsqu’elle est source de création. Elle nous pousse à lutter contre le vertige du vide en le remplissant de représentations” (Cyrułnik, 1997: 86).

Não se pode entrar em comunicação com esse nível de realidade sem o suporte físico da produção de signos. Sem o aparelho fonador, sem as mãos, não é possível criar segundas realidades. E temos também que considerar que todos os processos psíquicos são produzidos materialmente no corpo (Bystrina, 1985: 14).

E o universo simbólico não se constrói apenas com o lado racional do ser humano, mas, ao contrário, sobretudo com o lado do pensamento humano que pende para o absurdo, para o lúdico, para o que escapa à normalidade. A lógica das mãos *sapiens* é diferente da lógica das mãos *demens*, o que não significa cisão, mas sim que elas se complementam e que seria incompreensível querer entendê-las separadamente¹⁰⁰.

A palavra *demens* refere-se a loucura, a demência. Afirma Morin que é preciso conceber que a “loucura é um problema central do homem, e não é apenas seu excesso e seu refugio” (Morin, 1979: 152). É preciso ligar o homem racional (*o sapiens*) ao homem louco (*o demens*) e ligar todas as suas múltiplas facetas¹⁰¹, em que o hominídeo se transforma definitivamente em homem.

O homem não suporta muita realidade. Ele é um ser de crise, e a magia, o rito e o mito são “respostas neuróticas” fundamentais às incertezas ansiógenas (Morin, 1970: 149).

As mãos *sapiens-demens* têm sua origem na cultura humana e compartilham com ela suas raízes. Uma delas é a loucura, sendo as outras o sonho, o jogo e os estados alterados de consciência (Bystrina, 1995: 4).

Os mitos ou as figuras das histórias populares derivam dos sonhos. As imagens que deles surgem são “frases extraídas de uma linguagem imagética, expressão de uma verdade

¹⁰⁰ Dito de outra forma, “não são apenas os inícios da hominização, mas seu acabamento que se tornam incompreensíveis, se desassociarmos evolução biológica e evolução cultural como sendo dois cursos distintos” (Morin, 1979: 93).

¹⁰¹ “[...] o homem produtor, o homem técnico, o homem construtor, o homem ansioso, o homem gozador [...] etc.” (Morin, 1979: 152).

metafísica, psicológica e sociológica” (Campbell, 2003: 93). O sonho é uma verdade individual; o mito, um sonho compartilhado.

As histórias que vivemos nos sonhos não têm nexos de causalidade com a primeira realidade - sonhamos com pessoas que já estão mortas, sonha-se o improvável, o absurdo. Portanto, aprendemos com o sonho a romper as amarras do que é real e, como atividade biologicamente comprovada, o sonho é inspiração para toda cultura, para a criação de imagens.

Há povos que atribuem aos sonhos um valor de profecia, de revelação e há também povos que constroem suas narrativas baseadas em devaneios, sonhos diurnos e visões.

O sonho e o jogo constituem as premissas de uma vida psíquica¹⁰², e ambos são absorvidos pela esfera do sagrado¹⁰³. O elemento lúdico vai gradualmente passando para segundo plano, e fica, assim, completamente oculto por detrás dos fenômenos culturais o elemento lúdico original. “O ato de culto tem todas as características formais e essenciais do jogo, que anteriormente enumeramos, sobretudo na medida em que transfere os participantes para um mundo diferente” (Huizinga, 2000: 22).

Jogo e sonho dispensam a funcionalidade e a utilidade. Para que serve sonhar ou jogar? Justamente por não servirem para nada é que são úteis: são úteis por ser inúteis.

Todas as culturas têm substâncias que facilitam entrar em estados alterados de consciência como bebidas fermentadas etc. O movimento corporal e a dança também podem materializar uma fuga do normal, uma alienação muscular, “a integração nas cadeias extraordinárias pelo bater rítmico dos pés, bater as mãos, o rodopiar, enfim, toda uma cenografia

¹⁰² “O sonho e o jogo constituem as premissas de uma vida psíquica que a palavra esculpirá e lançará no planeta dos signos” (Cyrulnik, 1997: 228).

¹⁰³ “Les jeux, les danses, sont véritables mimes du cosmos. Ils miment la création du monde, l’unité et l’indétermination premières, comme l’ont découvert par des voies différentes Mircea Eliade et Roger Caillois” (Morin, 1970: 100).

é algo que existe nas manifestações religiosas e profanas em todo o mundo e em todas as épocas” (Leroi-Gourhan, 1965: 92).

“Criar, transmitir e manter o passado no presente” define a cultura, segundo Montagu (1977: 131). Assim, podemos dizer que as mãos gesticulam para criar, transmitir e manter o passado no presente e o presente no passado e no futuro (Baitello) através de seus gestos culturais, gestos simbólicos ou poéticos. Mas que mecanismo encontraram as mãos para imobilizar o gesto?

2.3.3. As mãos deixam rastros

Os macacos usam as varas de pescar cupim, mas não as imaginam como símbolo de nada. Eles as utilizam uma ou várias vezes e, feito isso, as abandonam. Isso não significa um trabalho, e eles diferem dos humanos porque “satisfazem suas necessidades sem modificar o mundo” (Flusser, 1994: 20).

Já o homem modifica seu entorno, toca e apreende o mundo concreto à sua volta e toca e apreende o mundo imaginário que ele mesmo cria. Com suas mãos, o homem é capaz de dominar o espaço (gestos técnicos) e o tempo¹⁰⁴ (gestos poéticos).

Inconformado com a finitude que a morte representa, na ânsia da imortalidade, o homem cria algo para o “reencontro”, o homem cria o símbolo. *Symbolon*, do grego *syballlein*, significa reunir, aproximar, colocar junto. Por isso, um dos maiores estudiosos da imagem afirma que “simbólico” e “fraterno” são sinônimos: “não se fraterniza sem alguma coisa para partilhar, não se simboliza sem unir o que era estranho. Em grego, o antônimo

¹⁰⁴ “As plantas vinculam as substâncias químicas, os animais vinculam o espaço, mas só o homem é capaz de vincular o tempo” (Montagu, (1977: 131).

exato do símbolo é o diabo: aquele que separa. Dia-bólico é tudo que divide; sim-bólico; tudo que aproxima” (Debray, 1994: 61).

Os símbolos vencem a morte porque “os símbolos duram mais que os homens” (Pross). Uma mensagem pode ser gravada num suporte e durar muito mais do que aquele que a criou. O que envia a mensagem precisa de um suporte, mas o que a recebe nada necessita para decifrá-la, a não ser seu corpo, o que constitui, para Pross, a mídia secundária, já citada anteriormente.

Pode-se entender por figuras, imagens em suportes variáveis e técnicas também; podem ser imagens tridimensionais (esculturas) ou bidimensionais (pinturas): “O homem mergulha as mãos nas entranhas das coisas para lhes conferir a figura que deseja” (Focillon, 2001: 117).

Foi nas entranhas da terra que primeiro o homem mergulhou para deixar gravadas suas mensagens, sua história, sua memória. Nas entranhas das cavernas, até o aparecimento da escrita linear, por milhares de anos, então, o homem manteve o gesto de escrever.

O gesto de escrever não significa aplicar um material sobre uma superfície, mas riscar, arranhar uma superfície – como indica o verbo grego *grafhein* (Flusser, 1994: 31). Encontra-se na Mesopotâmia a origem da escrita, os ladrilhos ou o material cerâmico com inscrições, ou *in-scriptiones*: trata-se de fazer incisões, de penetrar a superfície. Portanto, escrever não é um gesto construtivo, mas de um gesto irruptor e penetrante (Flusser, 1994: 31).

Segundo Flusser, o gesto de escrever é a resposta à pergunta: o que se pretende expressar? “Expressar significa também expulsar algo de dentro”¹⁰⁵ (Flusser, 1994: 34).

¹⁰⁵ “Expresar significa también expulsar algo desde dentro” (tradução nossa).

O pensamento só se articula através de um gesto, e um gesto só é gesto se o inspirar um pensamento.

E o gesto quis permanecer... O gesto das mãos será imobilizado em imagem, será útil e belo. Parafraçando Bachelard, mão e matéria já têm, por si sós, a letra “m”, inicial da plasticidade¹⁰⁶, e seu sonho seria já o de “projetar o belo além do útil” (Bachelard, 2008: 6).

¹⁰⁶ “A Mão, a Matéria, a Mãe, o Mar teriam, assim, a inicial da plasticidade” (Bachelard, 2008: 8).

CAPÍTULO III

NENHUM GESTO SEM PASSADO, NENHUMA IMAGEM SEM UM GESTO

A magia sem restrições constitui a infinita superioridade do homem da imagem sobre o homem da palavra, esse deficiente da emoção, o eterno perdedor na corrida à restituição fiel da impressão dada pela realidade.

Debray



Este último capítulo articula o conceito de gesto com o conceito de imagem, sem perder de vista o recorte que propõe este trabalho – as mãos e seus gestos.

Para tanto, dialoga-se com autores que formulam uma Teoria da Imagem, pois uma imagem não pertence apenas à da História da Arte, como se acreditava há até bem pouco tempo, mas também à História do homem. Alguns desses pensadores são, por exemplo, Régis Debray¹⁰⁷, Hans Belting¹⁰⁸ e Vilém Flusser¹⁰⁹.

Um gesto não é só um movimento corporal, assim como uma imagem não é só uma reapresentação de algo – eles são mediações. Gesto e imagem têm uma história, derivam de certas condições da comunicação e da cultura humanas e de seus códigos. Ambos têm no corpo seu primeiro suporte, buscam conferir um significado simbólico ao mundo e precisam ser decifrados.

Os gestos estão sempre em movimento e desenham formas no ar que permanecem na memória de cada cultura, pois, a partir do momento em que nascem, eles já pertencem ao passado. Num determinado momento, o homem imobiliza o gesto para conservar seu significado, “elabora símbolos ‘em sua cabeça’, transfere-os para a mão munida de pincel e, de lá, para a superfície da imagem” (Flusser, 1985: 21).

Se os gestos encontram suas raízes na filogênese da gestualidade, onde nascem as imagens?

¹⁰⁷ Régis Debray é professor de Filosofia na Universidade Jean-Moulin, de Lyon, e, entre outras obras, autor de **Vida e morte da imagem**.

¹⁰⁸ Hans Belting (n.1936) é Diretor do Centro Internacional de Pesquisa em Cultura (IFK), em Viena. Renomado professor em Heidelberg, tem mais de 30 livros publicados e é propositor de uma Teoria da Imagem.

¹⁰⁹ Vilém Flusser (Praga,1920-1991) foi um filósofo tcheco, naturalizado brasileiro, autodidata. Durante a Segunda Guerra, fugindo ao Nazismo, mudou-se para o Brasil, estabelecendo-se em São Paulo, onde atuou por cerca de 20 anos como professor de filosofia, jornalista, conferencista e escritor. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vil%C3%A9m_Flusser>. Acesso em: 13 fev. 2009.

Primeiramente, supomos, nas cavernas da pré-história da percepção humana, lá onde não penetram o dia, a luz e nossos olhos. Nascem, então, no espaço e nas cavernas do sonho e no igualmente denso e obscuro sonho diurno, no devaneio, na caverna da força da imaginação, que oferece um oásis de escuridão em meio à luz do dia. Depois, elas nascem no mundo da palavra que conta da origem do mundo, das coisas e da vida, que conta de seus heróis e de seus feitos. Muito mais tarde é que elas começam a nascer no interior das cavernas, nas quais – como no interior da escuridão do cérebro pensante – estão resguardadas dos raios destrutivos do sol e da luz – como dos da razão. E, como elas nasceram no interior, seu movimento natural deveria representar um vetor de recordação, de interiorização, ao invés de uma permanente fuga para fora, uma condenação à exterioridade, um eterno apelo aos olhos nus (Baitello, 2005: 46).

A proposta que se faz aqui é estreitarem-se os laços que unem o gesto e a imagem e esclarecer que se trata de imagem visual¹¹⁰ - há outras imagens possíveis. Quanto ao gesto, seguimos pensando na gestualidade das mãos.

3.1. De mãos dadas: o gesto e a imagem

Como mostrar o que queremos mostrar? Com gestos e imagens. A cultura nasce para matar a morte (Baitello, 1999a), que governa até a origem da palavra “imagem”. “Imagem” vem de *imago*, em latim, “máscara mortuária”, ou o molde em cera feito do rosto do falecido para preservar sua imagem. Assim, sua presença permanecia pela imagem (Cf. Debray, 1994: 23).

Por que criar uma imagem e registrá-la num suporte? Há uma conhecida máxima que diz: quando falta a coisa, é preciso representá-la (Rotterdam, s/d: 147). Em qualquer

¹¹⁰ Referimo-nos à imagem visual, pois há a imagem olfativa, auditiva, proprioceptiva etc.

cultura, as imagens surgem como produções da segunda realidade (Bystrina, 1995), fazendo a mediação entre “os vivos e os mortos, entre uma comunidade e uma cosmologia, entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que as subjugam” (Debray, 1994: 33).

Para projetar nossa “inadaptação à morte” (Morin, 1970), criamos as imagens; elas vêm para substituir a presença e, por isso, “a imagem é a presença da ausência”, diz Flusser. Muitas imagens hoje abrigadas em museus foram concebidas para os mortos e seu mundo, e parece que aqueles foram os primeiros colecionadores (Debray, 1994).

Nas culturas egípcia, mesopotâmica ou etrusca, as sepulturas permaneceram como locais de imagens. No Egito antigo, por exemplo, escultor era aquele que “mantinha vivo”, e, antes de se colocarem as imagens de servos ou da família do morto, há culturas que enter-ravam vivo todo o séquito.

Gesto e imagem seriam como as mãos direita e esquerda, que não são idênticas; segundo Focillon, “tal como é constituído, esse par não só serviu aos propósitos do ser humano como os ajudou a nascerem, definiu-os e lhes conferiu forma e rosto” (Focillon, 2001: 110). Assim, gesto e imagem são essa forma e esse rosto, e seguem aqui alguns de seus pontos de convergência.

1) *Gesto e imagem são textos da cultura.* Entende-se aqui por cultura o conjunto de textos produzidos pelo homem. Um texto é a unidade mínima da cultura, para os semioticistas russos, mas não é qualquer imagem ou gesto que se manifesta como texto cultural. Um texto é “um gerador de sentido”, e não um recipiente passivo de sentidos ali depositados. Isso faz com se veja no texto o lugar que preenche o vazio existente entre a consciência individual e a coletiva (Lotman, 1996: 86 – grifos nossos).

Em consonância com Lotman, Hans Belting afirma que a imagem é mais que o produto de uma percepção, “ela é o resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva” (Belting, 2004: 18).

2) *Imagem e gesto são regidos pelos códigos culturais* e são mediações efetivas, textos vivos. Imagem e gesto se contaminam de imagens e gestos, ou seja, se modificam e se enriquecem no contato com outras culturas. O conceito de mestiçagem¹¹¹ não é uma multiplicidade de estilos, mas se concretiza quando elementos se combinam e geram condutas mestiças.

Por exemplo, há religiões que proíbem as imagens, assim como há culturas que proíbem certos gestos e outras que, mesmo com tantas proibições, deixam ainda a mão falar, como a latino-americana. Na América Latina, as marcas de muitas mãos, seus gestos e suas imagens, “as palavras desdobram seu arsenal mestiço-imigrante”; por isso, o continente americano já nasceu barroco, nas formas produtivas de base, os gestos e os grafismos da curva e suas variantes, na luz, no ouro, na água e na fruta, que migram para versos ou igrejas, numa sintaxe descentrada, proloferante e amplificante, em que se perdem o fio e o fôlego” (Pinheiro, 2002: 334).

3) *Gênese*. Há no gesto uma *intenção*: E o que há por trás de uma imagem? A resposta é, novamente, o medo da morte, assim como o foi para o gesto poético: “O fazer imagens sempre quis apresentar outro mundo no qual o homem gostaria de instalar-se, um mundo próprio, e as imagens foram outrora uma resposta que buscava vencer o trauma da morte através do fazer imagens” (Belting, 2004: 5).

4) *O corpo é o suporte* para a imagem, assim como o é para o gesto. Na intenção, existe um movimento: as imagens podem ser produzidas de dentro para fora do corpo (ima-

¹¹¹ Este conceito é desenvolvido por Amalio Pinheiro em aulas ministradas na PUC-SP.

gens interiores) ou nascer de fora para dentro (imagens exteriores). Sem reduzir isso a uma dicotomia, o autor considera “as primeiras como imagens endógenas, produzidas pelo próprio corpo, ao passo que as segundas sempre necessitam de uma mediação técnica para aparecer ao nosso olho”¹¹² (Belting, 2004: 31).

Há uma interação entre imagens endógenas e exógenas, sonhos e ícones, e, para lembrar de uma imagem, é preciso desincorporá-la de suas mídias originais e reincorporá-la a nosso cérebro (Belting, 2006).

5) *Imagens são gestos em ação e vice-versa*. A maior parte do tempo, nossa comunicação se faz “por meio de sinais knestésicos e paralinguagem”¹¹³ (Bec, 1999), e Gebauer complementa: “Gestos são imagens formadas de movimentos” (Gebauer, 2006: 25). Ensina o autor que os gestos são como formas estereotipadas constituídas por movimentos e utilizadas como palavras, como os gestos que acompanham uma conversa. “O corpo é percebido como *uma imagem em movimento*, assim como as que encontramos na dança, no cinema ou no esporte” (Gebauer, 2006: 25 – grifo do original).

6) *Ambos são imortais*. Por serem textos simbólicos, eles duram mais que o homem (Pross, 1971). Em diálogo com Pross, diz Kamper que “com as imagens, somos imortais”. Como não há morte para a cultura, os textos migram, morrem e renascem de outras formas.

Na afirmação de que “cada gesto é um texto, cada texto, uma pista para nos levar a uma gênese” (Gebauer, 2004: 35) pode-se substituir a palavra “gesto” pela palavra “imagem” sem prejuízo de riqueza ou de sentido: “cada imagem é um texto, cada texto, uma pista para nos levar a uma gênese”. Isso leva a outra lei cultural – a da cumulatividade.

¹¹² “On peut considérer les premières comme des images endogènes, produites par le corps lui-même, tandis que les secondes ont toujours besoin d’un agencement technique pour parvenir à notre œil” (tradução nossa).

¹¹³ “Nous communiquons la plupart du temps au moyen de signes kinésiques et paralinguagiers” (Bateson apud Bec). BEC, Louis. “Les gestes prolongés”. Postface Du livre **Les Gestes**, V. Flusser, D’Arts éditeur (École Nationale Supérieure d’arts Cergy et Art 95), maio, 1999.

7) Imagem e gesto carregam a *memória do passado*. Por mais arqueológica que seja, nenhuma camada é desperdiçada. Um texto cultural deixa suas marcas, e “textos são rastros dos homens; cada um é um começo e uma repetição” (Gebauer, 2004: 35).

O gesto parece carregar uma memória ainda mais ancestral que a da imagem. Na Idade Média ocidental, havia muitos insetos parasitas como pulgas e piolhos, e espiolhar era uma prática constante, “sinal de ternura, sinal de deferência: na cama, à beira da lareira, as mulheres espiolham seus amantes, as criadas espiolham seus patrões (Vigarello, 1996: 46).

Quanto à memória para a imagem visual, Salles nos lembra de que a imaginação não opera sobre o vazio e também de que “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado” (Salles, 1998: 100).

8) A imagem e o gesto oferecem rica interpretação: *mais ocultam que mostram*. Muitas vezes, representam outras coisas, e o que define uma cultura são justamente “os códigos invisíveis do visível” (Debray, 1994: 15).

Quando Flusser reflete sobre as imagens técnicas, produzidas por aparelhos, conclui que elas são tão simbólicas quanto o são todas as imagens e devem também ser decifradas (Flusser, 1985: 20).

Cada cultura tem seu próprio *design*. Ele está presente nos gestos, nas imagens – não só visuais como olfativas –, nos sons, nos objetos produzidos, nas ruas, nos bairros, nas aldeias, no vestuário etc.

9) *A pós-vida da imagem e do gesto*. O conceito de pós-vida da imagem é desenvolvido por Aby Warburg¹¹⁴ no início do século XX. Ao estudar as imagens da Antiguidade e compará-las não só com as do Renascimento italiano como também com as dos *Pueblo*

¹¹⁴ Aby Warburg (1866-1929) escreveu um livro sobre as imagens da região dos índios da América do Norte, onde esteve entre 1895 e 1896, **Images from the Region of the Pueblo Indians of North America**.

Indians of North America, ele pergunta: “De que maneira podemos perceber o caráter essencial do primitivo paganismo da humanidade?¹¹⁵” (Warburg, 1994: 2).

Warburg observa que, para aquele povo, a serpente é uma importante divindade e muito representada em imagens. Numa delas, no chão onde fica um altar, há quatro serpentes, desenhadas com traços bem sintéticos, como setas invertidas, representando os raios que caem do céu.

Aquela imagem primitiva pode ser comparada com o símbolo do raio que aparece nas mãos de Zeus e reaparece no logotipo de uma marca brasileira de vestuário. Assim, o que Warburg persegue é mais que uma semelhança formal, e o uso frequente de um gesticular enfático, análogo em numerosas obras de arte renascentistas, o leva a cunhar o termo *pathosformel*¹¹⁶ (Bing, 2000: 26).

O que implica também que “aquelas formas estavam ligadas mais por um fim comum expressivo que por uma semelhança formal: elas tornam visíveis não uma qualidade do mundo exterior, como seriam o movimento, a distância ou o espaço, mas um estado emotivo”¹¹⁷ (Bing, 2000: 26).

10) *Transmissão e transcendência mudas*. As linguagens gestual e imagética não se utilizam da linguagem verbal e, apesar disso, são muito falantes, embora mudas. Ouvimos dizer que “uma imagem diz mais que mil palavras”, assim como os rituais culturais são “ações sem palavras expressas por gestos” (Gebauer, 2004: 147).

¹¹⁵ “In what ways can we perceive essential character traits of primitive pagan humanity?” (tradução nossa).

¹¹⁶ *Pathos* significa “o que se experimenta (aplicado às paixões da alma ou às doenças)” (Dicionário Houaiss, 2001), e *formel* seria “fórmula”; assim, “fórmula de pathos” são imagens, e, para Warburg, a imagem seria a resposta do homem a um mundo hostil. (Informação verbal fornecida por Marie-Anne Lescourret, em palestra sobre “A Teoria da Imagem de Aby Warburg”, realizada na PUC-SP, em 7 de agosto de 2008.)

¹¹⁷ “Ciò implica anche che quelle *formulae* erano collegate piú da un commune fine espressivo che da una somiglianza formale: esse rendono visibile non una qualità del mondo esterno, come sarebbero movimento, distanza o spazio, ma uno stato emotivo” (tradução nossa).

Ao vermos uma ou várias imagens, sejam elas pintadas nas paredes, esculpidas em relevo nos Arcos do Triunfo, impressas em jornais ou revistas ou gravadas nos muros da cidade, há narratividade, elas contam histórias sem palavras.

11) *O gesto e a imagem fazem agir e reagir*. A origem da palavra “imagem” traz não só a ideia de morte, mas também a de encantamento. A palavra “imagem” tem o radical “mag” – em indo-europeu, “magia” ou “máquina”. Parece inevitável o gesto de se tocar uma imagem, tanto quanto o fato de se ser tocado por ela.

Um animal sem mãos cria uma destreza uniforme – ele não consegue construir nem o seu mundo mágico, nem o seu mundo inútil, diz Focillon e conclui: “Ainda que pudesse mimar uma religião da espécie por meio da dança amorosa ou mesmo esboçar alguns ritos funerários, permaneceria incapaz de ‘encantar’ através das imagens ou de gerar formas altruístas” (Focillon, 2001: 112).

12) *Gesto e imagem, embora diferentes, não se separam*. A mão é um instrumento de captura, e a imagem, também. Ambos pertencem ao estudo do homem, e Gebauer propõe uma antropologia dos gestos para desvendarem-se os significados simbólicos enterrados e se apontarem suas procedências. “Podemos reconhecer que nos movimentos da dança e do esporte não são realizadas apenas técnicas corporais e emoções, mas também uma abundância de gestos representados por imagens” (Gebauer, 2006: 26).

Hans Belting propõe se examinar a imagem como fenômeno antropológico e busca restituir a implicação do corpo humano na produção das imagens (Belting, 2001: 9).

3.1.1. O ritmo das mãos

O gesto sempre permanece na base, na mímica ou na dança, mas “o gesto, inseparável da linguagem, deve ter prosseguido seu desenvolvimento inicial para bem depressa vir a

emergir no nível da figuração” (Leroi-Gourhan, 1965: 76). E essa figuração surge, originariamente, do ritmo das mãos: “A ritmicidade do passo resultou no quilômetro e na hora, enquanto a ritmicidade manual levou à captura e à imobilização dos volumes, fonte de uma reanimação puramente humana” (Leroi-Gourhan, 1965: 118).

Leroi-Gourhan não é o único autor a defender essa idéia – Gebauer dá continuidade a seu pensamento: “A primeira arte criada pela raça humana desenvolveu-se a partir do ritmo das mãos, dos mesmos movimentos regulares, uniformes, constantes que criavam ferramentas a partir das pedras” (1989: 19)¹¹⁸.

Gebauer explica que as primeiras imagens visuais foram feitas ao ar livre e criadas por ritmos autônomos, movimentos equilibrados da mão e executados de maneira uniforme: “Os ritmos deixam marcas nas ferramentas de pedra. Os dedos das mãos liberados atravessam as superfícies de pedra e continuam os ritmos”¹¹⁹ (1989: 20).

De acordo com o material é que a mão produz as formas, pois elas correspondem às suas características fortuitas como arranhar, rabiscar e escavar (Gebauer, 1989: 22). “Escrever” deriva da palavra latina *scribere*, que, por sua vez, tem raízes no indo-europeu *sker* e que deu origem inclusive à palavra carne. Esse gesto penetrante de inscrever nas superfícies é anterior à “escrita” que aprendemos ser o início da História.

As experiências da coordenação mão-olho, uma das maiores aquisições, colocam o *Homo sapiens* separado de todos os seus ancestrais e tornam-se exteriorizadas na arte do Paleolítico, isto é, recebem expressão por meio dos objetos representados (Gebauer, 1989: 22).

¹¹⁸ “The first art created by the human race developed from the rhythms of the hands, from even movements that fashioned tools from stones” (tradução nossa). Günther Gebauer escreve esse artigo no livro **Looking Back on the End of the World** (Olhando para trás para o fim do mundo), organizado por Dietmar Kamper e Christoph Wulf. No excerto, as primeiras palavras do artigo intitulado “The place of the beginning and the end: caves and their systems of symbols” (O lugar do início e do fim: as cavernas e seus sistemas de símbolos).

¹¹⁹ “The rhythms leave imprints on stone tools. The fingers of the hands are free, they are passed over the surfaces of clay and stone and continue the rhythms” (tradução nossa).

A capacidade expressiva da linguagem verbal, que já está presente nesse momento, é “traduzida” para as representações picturais (Gebauer, 1989: 21).

3.1.2. O gesto de imobilizar o gesto



Figura 27 – El Castillo, a mão direita.

Imobilizar o gesto foi um longo aprendizado. No Ocidente, até o presente momento, podemos afirmar que foi o homem de *Cro-Magnon*¹²⁰, “duas vezes sábio” (*sapiens-sapiens*), quem inventou o desenho, às margens do Rio Vézère, uns 30 mil anos antes de Cristo. “Foi lá que um ou alguns homens tiveram a ideia de riscar, pela primeira vez, sobre a superfície

¹²⁰ O homem de *Cro-Magnon* tem o mesmo aspecto que nós e a mesma inteligência. “Para dizer a verdade, nosso predecessor, o homem de *Neanderthal*, que vivia perto daqui, em Moustier, por exemplo, já era muito evoluído. Na língua dos antropólogos, ele já era *sapiens*, sábio; nós, nós somos *homo sapiens-sapiens*: duas vezes sábios. Parece”. “A vrai dire, notre prédécesseur, l’homme de *Néandertal*, qui vivait près d’ici au Moustier, par exemple, était déjà notablement évolué. Dans la langue des anthropologues, il était déjà *sapiens* (savant); nous, nous sommes des *homo sapiens-sapiens*: deux fois savants. Paraît-il!” (tradução nossa).

O primeiro homem que fabricava seus instrumentos vivia na África há dois milhões de anos e que os homens estão na região francesa de Périgord há uns 200 000 (duzentos mil anos). A caverna de Lascaux foi decorada pelo homem de Cro-Magnon há aproximadamente 17 000 a. C. (Delluc, 1989: 38).

de uma rocha, em duas dimensões, o que viam na natureza em relevo, em três dimensões¹²¹ (Delluc¹²², 1989: 38).

Durante um enorme período de tempo, os povos pré-históricos desenvolveram um sistema simbólico. O paleolítico estende-se de 30 a oito mil antes de Cristo, tempo suficiente para deixar sua marca na herança humana. “A arte da caverna é a primeira elaboração da linguagem humana da forma, seu início é a fundação de todos os sistemas de símbolos e *constructos* intelectuais”¹²³ (Gebauer, 1989: 20).

Parece que os primeiros objetos a receber inscrições foram utensílios em osso e em pedra¹²⁴, encontrados aos milhares. Os temas são os mesmos que se observam na arte rupestre, e a função dessas inscrições naqueles objetos ainda permanece algo indecifrável, mas há um caminho apontado:

As inscrições impressas nos instrumentos não tinham função utilitária, mas decorativa, e isso seria um indício de um gesto poético. A probabilidade de que essa manifestação da criatividade humana tenha inspirado as formas precoces de escrita é bastante grande. Não precisamos de muito esforço para comprovar que essas obras, juntamente com outras análogas como as pinturas rupestres, sobreviveram a seus autores. Simbolicamente, representam, assim, não a vitória sobre o sol, mas a vitória sobre a morte (Baitello, 1999a: 107).

¹²¹ “C’est là qu’un homme ou plusieurs hommes ont eu l’idée de tracer, pour la première fois, sur le plat d’un rocher, en deux dimensions, ce qu’ils voyaient dans la nature en relief, en trois dimensions” (tradução nossa).

¹²² Brigitte e Gilles Delluc são doutores em Pré-História e fazem parte da equipe que estuda Lascaux, sob a direção de Arlette e André Leroi-Gourhan.

¹²³ “Cave art is the first formulation of a human language of form; its inception is the foundation of all systems of symbols and intellectual constructs” (tradução nossa).

¹²⁴ Que Leroi-Gourhan (1965) chama de arte mobiliária.



Figura 28 – Lâmpada em arenito rosa (largura: 22,4 cm).

A Figura 28 apresenta um utensílio usado por algumas comunidades da época. A lamparina funcionava como um candeeiro e se utilizava o sebo (gordura animal) para acender a chama. A mecha deixou resíduos de carvão e os traços duplos gravados no cabo do objeto são sinais semelhantes aos encontrados nas paredes das grutas. Para o autor, eles lembram os chifres do cabrito montês europeu, mas poderiam querer mostrar muitas outras coisas – por exemplo, podem ser uma forma de contar.

Essa lamparina ilustra como convivem num único objeto o útil (sua função de lamparina) e o inútil¹²⁵ (as inscrições em si não melhoram, mas tampouco atrapalham a função de iluminar).

Há fragmentos de objetos “inúteis” mais antigos, anteriores aos de nossos irmãos mais velhos e já sábios (antes do *Homo* de Neanderthal e do *Homo sapiens*), de cerca de 500 mil anos antes de Cristo. Um machado de mão foi encontrado no rio Tâmis: “Nenhum animal faria algo assim. A única coisa que se pode avaliar é que teriam servido a alguma espécie de ritual, provavelmente associado a sacrifício de animais” (Campbell, 2003: 103).

¹²⁵ Morin fala em utensílio e “inutensílio”.



Figura 29 – “Vênus paleolítica”.

Mais famosas são as estatuetas¹²⁶ conhecidas como “Vênus paleolíticas”, e datam de 30 a nove mil anos antes de Cristo. Elas provêm de grupos nômades e são variadas nos detalhes mas homogêneas em seu conjunto. Medem algumas polegadas de altura e foram encontradas cerca de duzentas, ao longo de um cinturão que se estende desde a costa Atlântica (França e Espanha) até o lago Baikal, nas fronteiras da China (Campbell, 1997: 17).

Apesar de abranger uma vasta extensão cultural, parece que se faziam as mesmas figuras e um número limitado de cópias. Há uma unidade quanto ao conteúdo figurativo, e isso poderia indicar ser aquela imagem “porta-voz de uma realidade coletiva, oceânica, chinesa ou turca” (Leroi-Gourhan, 1965: 82).

Não há trabalho no rosto, mas enfatizam-se os seios, os quadris e a região lombar: “eis o mistério do corpo feminino” (Campbell, 1997: 18). Não há pés, pois as imagens são talhadas e colocadas em pé, numa espécie de altar doméstico, o que se comprova pelo fato de algumas delas terem sido encontradas *in situ*.

A figura feminina (Figura 29) segura, na mão direita erguida, um chifre de bisão com treze traços verticais, que correspondem ao número de noites entre o primeiro crescente

¹²⁶ Para Debray (1994: 33), a imagem foi primeiramente esculpida e depois pintada.

e a lua cheia; a outra mão está pousada sobre o ventre. Talvez a figura da imagem sugira a equivalência entre os ciclos menstrual e lunar, e esse seria o primeiro indício de correlações entre o ritmo celestial e o ritmo terreno da vida (Campbell, 1997: 18).

Há muita semelhança entre imagens e rituais nas diferentes culturas: formamos uma única humanidade? Campbell responde que temos um toque de uma mesma chama dentro de nós – trata-se do mesmo fogo, embora possa ser projetado no mundo de diferentes formas (Cf. Campbell, 2003: 162).

Apesar da relativa unidade, isso não significa que todos os grupos adotassem o mesmo conteúdo ideológico, já que símbolos gráficos iguais poder ter diferentes significados sociais, religiosos ou morais¹²⁷ (Leroi-Gourhan, 1986: 78).

A imagem nos ajuda a compreender o pensamento, e “a arte do paleolítico começa a ser abstrata para depois tender a um realismo cada vez mais presente”¹²⁸ (Leroi-Gourhan, 1986: 78). O domínio do gesto de desenhar nos utensílios alastra-se para outros suportes, como no caso das pinturas rupestres¹²⁹.

¹²⁷ “La impregnación por un sistema único de referencias simbólicas da testimonio de esta relativa unidad, pero no significa en absoluto que todos los grupos que lo adoptasen introdujeran en él mismo contenido ideológico, ya que símbolos gráficos iguales pueden aplicarse a los más diversos contenidos sociales, religiosos o morales (tradução nossa).

¹²⁸ “[...] el arte paleolítico empieza siendo abstrato y tiende hacia um realismo cada vez más confirmado” (tradução nossa). Essa afirmação de Leroi-Gourhan (1986) baseia-se em perspectivas cronológicas, e o autor desenvolve o assunto em sua obra **Las religiones de la Prehistoria**.

¹²⁹ A primeira caverna descoberta com pinturas parietais foi a de Chabot, na França, em 1878, seguida pela de Altamira, na Espanha, em 1879. Desde o final do século XIX, a arte paleolítica foi aceita em suas formas, objetos e pinturas. A discussão em torno do assunto é se o homem pré-histórico pintava as paredes para decorá-las – pois supões-se que morasse nelas –, se fazia “arte pela arte” ou se praticava uma “arte mágica”, como povos primitivos contemporâneos (Leroi-Gourhan, 1986).

O gesto manual de gravar imagens parece começar na parte externa, para depois mergulhar nas profundezas da terra, como no caso de Lascaux¹³⁰. E, antes mesmo de Lascaux – trabalhos de 30000 a.C. – há gravuras vigorosas sobre blocos de calcário ou sobre as paredes dos abrigos, hoje submersos.

Pouco a pouco, o homem passa a desenhar nas paredes de grutas pouco profundas e as de seus abrigos. O seu traço evolui, as silhuetas animais são cada vez mais detalhadas, onde a terceira dimensão tende a aparecer graças a artifícios de perspectiva.

O homem da pré-história conhece várias técnicas para registrar as imagens, dentre elas a da pintura e a da gravura. Esta última ele a realiza em três tempos: esboço gravado, o tema pintado e o contorno e detalhes gravados sobre esse fundo. Eles sabem enquadrar os animais, fazê-los evoluir sobre as paredes rochosas em relevo elas mesmas, trabalhar ou jogar com as proporções, colocar esses animais que nos parecem familiares (Delluc, 1989: 38).

Enquanto os utensílios são uma via segura para estabelecer a sucessão cronológica de estilos, a arte parietal precisa, na maior parte, de meios de datação. Porém, as imagens são coerentes e precisas até em seus detalhes “trata-se de uma imagem sem texto” – a arte parietal é mais restrita que a mobiliária (Leroi-Gourhan, 1986: 77-78).

A arte paleolítica organiza as relações entre os membros da comunidade de acordo com as formas/traços, as características físicas, que são metaforicamente conotados sobre os três principais temas: os animais, os signos gráficos e o ser humano (Leroi-Gourhan, 1986).

Os animais mais representados são o cavalo e o bisonte e aparecem em 54% dos temas tratados, sendo os signos e as demais imagens secundários (Leroi-Gourhan, 1986: 83-

¹³⁰ Mesmo antes de Lascaux, os artistas esculpem magistrais baixos-relevos, animais, imagens. Lascaux aparece como uma das primeiras das grutas-santuários profundas. O autor propõe uma cronologia (“Auriñacien”, 30000 a.C.; “Gravetien”, 25000 a.C.; “Solutrense”, 20000 a.C.; “Magdalen”, de 15000 a 10000 a.C.) e fornece ilustrações das imagens utilizadas em cada um deles (Leroi-Gourhan, 1986: 79).

84 – grifo nosso). Há, no mínimo, duas hipóteses para isso: esses animais são objetos de caça e são representados por sua importância vital ou têm caráter mitológico. As explicações são conciliáveis, mas Leroi-Gourhan acredita que a segunda hipótese tem mais possibilidade de se justificar.

As imagens dos animais não são fotográficas, mas deformadas. Aqueles homens eram excelentes observadores: conheciam bem os animais, sabiam exatamente como são os chifres dos cervídeos ou a pelagem dos bois ou dos cavalos selvagens, como os pelos são diferentes no inverno ou no verão etc. Essas deformações, o homem as aplica sistematicamente, e a perspectiva também é truque. A cabeça e o corpo dos animais são vistos de perfil, mas os chifres e o peitoral são vistos na proporção de três para quatro: “Lascaux é o olho do caçador e a mão do artista” (Delluc, 1989: 42).

Entretanto, a fauna figurada em Lascaux (cavalos, bois selvagens, bisões, veados, corças, cabritos monteses, ursos, rinocerontes) não é aquela que o homem pré-histórico caçava e comia, pois comprova-se que seu alimento era, principalmente, a rena, “invisível e onipresente” (Delluc, 1989: 26)¹³¹. Nas paredes de Lascaux, dentre as 600 pinturas e as 1.500 gravura, há uma única imagem da rena e, ainda assim, não se tem certeza.

O segundo tema mais tratado é o dos os *signos gráficos*, que aparecem tanto em objetos quanto nas paredes e formam dois grupos: o grupo A são os signos masculinos, percebidos pelos sinais alargados como raias, bastonetes, linhas de pontos etc., e o grupo B, dos femininos, cheios como desenhos ovais, triângulos, retângulos, chaves etc.¹³² Os signos podem aparecer também combinados (Leroi-Gourhan, 1986: 84).

¹³¹ A figura da rena é frequente na arte mobiliária, pois o final do período madaleniense médio, um tempo de um forte aumento do frio, corresponde ao mesmo tempo às últimas cavernas adornadas (Combarelles, Trois-Frères) e ao aumento da importância da rena (Leroi-Gourhan, 1986: 82).

¹³² Esses signos estão ilustrados no livro **Las Religiones de la Prehistoria** (Leroi-Gourhan, 1986: 85).

Alguns signos são bem específicos em Lascaux e em outras grutas dessa época; outros, como em forma de clava, raros em Lascaux, são sinais habitualmente observados em Ariège ou na Espanha, mas seu significado ainda permanece desconhecido para nós, mesmo que se perceba que os homens “passaram perto da escrita” (Leroi-Gourhan apud Delluc, 1989: 47).

O terceiro tema é a figura do *ser humano*. Nas outras grutas ornamentadas, quando aparece uma figura humana, a seu redor em geral não há solo, nem paisagem, nem plantas, nem árvores, nem rochas etc. Em Lascaux, por exemplo, há um arranjo em que aparece um homem estendido em oposição a um bisão ferido, cena incomum nesse lugar distante da entrada, no fundo de um poço (Delluc, 1989: 47-48).

Apesar de algumas imagens serem mais precisas ou realistas, elas não narram, não há ordem cronológica sequencial, nem começo, nem fim. Na caverna, as imagens se distribuem e insistem em permanecer num esconderijo natural, “uma micro-ecologia”, o ambiente está imbuído de qualidades humanas, “as centrais como femininas e as remotas como masculinas [...] Para nossos olhos, é a estação final; não se pode imaginar um lugar que pudesse ter vindo antes ou depois dela. Ela simboliza ambos, o início e o fim do mundo¹³³ (Gebauer, 1989: 25).

Diferentemente de Leroi-Gourhan e Delluc, para Gebauer, o terceiro tema não é o ser humano, mas uma “uma terceira entidade”: *as mãos* (Gebauer, 1989: 24) para a qual nossa atenção retorna.

¹³³ “The central ones as female, the remote one as male [...] For our eyes, it is a terminus; one cannot imagine a space that came before or after it. It symbolizes both the beginning and the end of the world” (tradução nossa).

3.1.3. As marcas das mãos

O corpo do homem é o lugar das imagens “que se formam na cabeça, e não na parede” (Belting, 2001: 11). Gebauer parece compartilhar dessa ideia quando afirma que o corpo é o alicerce da ideografia do paleolítico.

Os pintores das cavernas vão como que pintando suas mãos nas paredes subterrâneas da maneira mais precisa, colocando-as contra a superfície da parede e cobrindo-as com pigmento¹³⁴ (Gebauer, 1989: 24-25). Em geral, eles deviam aplicar a mão esquerda com a palma contra a parede, para contorná-la, com a outra, de ocre vermelho ou de bióxido de magnésio. A pulverização dos pigmentos com a boca se fazia com a ajuda de um tubo de osso e não foi muito praticada.



Figura 30 – Simulação da impressão de uma mão em pedaço de rocha.

Os instrumentos que facilitaram os caminhos da “ideografia”, as *writing hands*, tornam-se *written* elas mesmas – como se tornam escritas as mãos que escrevem. Isso não é simplificar as mãos atuais que aparecem em imagens, mas as mãos *in self-reflection* (auto-

¹³⁴ Os pintores extraíam os pigmentos do solo da gruta ou do entorno. Encontrou-se uma grande quantidade de pós coloridos. Os óxidos de ferro fornecem o vermelho (hematita), os tons amarelados e os de marrom; o bióxido de manganês, o óxido de ferro preto e o carvão mineral dão os pigmentos pretos; a calcita moída dá um pó branco. Todos esses minerais, misturados com um pouco de areia ou argila, são moídos e misturados com água, formando uma argamassa. Os materiais podem ser aplicados na parede com o dedo, com um pincel de fibras vegetais ou de pelos ou com uma mecha de pele de animal. A pulverização dos pigmentos com a boca ou com a ajuda de um tubo de osso não foi uma técnica muito utilizada (Delluc, 1989: 57).

reflexão). “Alguns lugares das cavernas são reservados para elas – nos arredores da entrada, em cima das passagens, especialmente os nichos, em combinação com outros signos, incluindo outras mãos”¹³⁵ (Gebauer, 1989: 25)..

Na gruta de Pech-Merle (Figuras 31 e 32), elas aparecem sobre os cavalos pontilhados dentro e fora e que são rodeados pelas mãos esquerda e direita, acima e abaixo: “O homem primitivo não se representava em suas pinturas, mas suas mãos, metonimicamente, o colocavam nelas” (Oliveira, 1992: 20).



Figuras 31 e 32 – Pech-Merle.

Na caverna de Gargas, na França, há uma completa composição de mãos, 64 ao todo – artisticamente arranjadas, um mundo ordenado de mãos.

Nessas imagens, pode-se ver a chave para a ideografia do paleolítico. O simbolismo emana do corpo humano. Com seu corpo, o homem entra em seu sistema de símbolos, servindo simultaneamente tanto como um padrão, um modelo, como um módulo e é ele mesmo apanhado pelos símbolos e transformado em signos¹³⁶ (Gebauer, 1989: 25).

¹³⁵ “Certain places in the caves are reserved for them – in the vicinity of the entrance; above passage-ways, especially niches; in combination with other signs, including other hands” (Gebauer, 1989: 25).

¹³⁶ “In these images, one can see a key to paleolithic ideography. The symbolism emanates from the human body. With his body, man can enters into his system of symbols, serving it simultaneously as a standard for representation, as a module, and is himself seized upon by the symbols and transformed into signs” (tradução nossa).



Figura 33 – Gargas

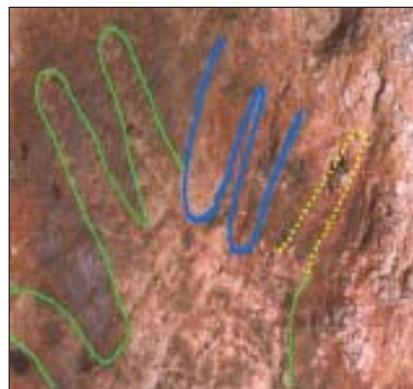


Figura 34 – Simulação.

Os negativos das mãos se fizeram aplicando-se contra a parede o dorso da mão, e não a palma. No caso de Gargas, fica claro que as mutilações só se produzem em dedos, que se dobram facilmente, e que provavelmente se trata de uma simulação para se produzir um código entre caçadores. Conclui o autor que as diferentes fórmulas de mutilação apresentam as mesmas variações numéricas que as figuras animais das cavernas clássicas¹³⁷ (Leroi-Gourhan, 1986: 92).

Mas não se descarta a hipótese de mutilação, pois em Gargas há um grande número de mãos nas quais parece ter havido amputação de um ou de vários dedos. Graças a alguns exemplos etnográficos de viúvas que cortam as falanges quando perdem o marido, essas mutilações entraram na literatura pré-histórica como um curioso costume.

Ainda hoje, há registros dessa prática. Na Índia, por exemplo, as mães oferecem um dedo aos deuses para salvar a vida de um filho doente; as mulheres pigmóides da Nova Guiné sacrificam uma falange pela perda de cada filho, com a intenção de salvar a vida dos outros. Os jovens Sioux, na América do Norte, eliminam dois dedos, deixando apenas três, os necessários para segurar o arco. As jovens da tribo Warramunga, na Austrália, amputam a

¹³⁷ Nesse trecho, o autor recomenda a leitura de seu ensaio, escrito em 1967, “Les mains de Gargas”, *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, t. LXIV, n. 1, 1967, p. 107-122.

extremidade do indicador, pois acreditam que assim o dedo passaria a ter uma energia vital que o habilitaria a encontrar com maior certeza os inhames, no decurso da colheita. Os Dani, na África, amputam os dedos de suas filhas, entre os 3 e os 6 anos de idade, como parte de um ritual funeral (Cf. Frange, 2004: 51).

As mãos de Gargas e de outra caverna próxima, a de Tibiran, na fronteira da França com a Espanha, são as apresentam várias imagens das mãos e mostram mutilações. Nas outras – El Castilho, Pech-Merle, Font-de-Gaume... – aparecem mãos completas e isoladas. Quanto ao tamanho, as mãos são pequenas, femininas e inclusive infantis e acompanhadas de símbolos gráficos, masculinos e/ou femininos (Leroi-Gourhan, 1986: 92).

Sobre a representação de mãos junto a outros desenhos (ora com símbolos gráficos, ora com animais), Gourhan suspeita de que as imagens se completam, e “é essa regra de emparelhamento que permite considerar as feridas e as mãos como equivalentes dos signo do grupo B”¹³⁸ (Leroi-Gourhan, 1986: 95). E a analogia se expande: “A vulva, a mão, a ferida, a caverna: o fato de que se fazem analogias entre essas diferentes esferas revela um caminho específico de organização de experiências em direção a padrões específicos esquemáticos. [...] Para o homem paleolítico, a caverna é o lugar do encontro consigo mesmo¹³⁹ (Gebauer, 1989: 26), mas ela não representa a realidade como uma imagem fotográfica. Disso advém a peculiar característica dos desenhos paleolíticos como jogo, pois suas paisagens não representam as condições exteriores da terra, mas as interiores.

Tanto para Leroi-Gourhan quanto Gebauer, há uma ideia de jogo naquelas imagens. Para o primeiro, os caracteres culturais nascem a partir de bases comuns e amplas e se par-

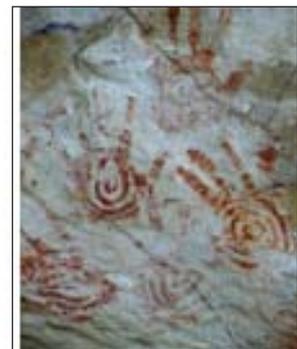
¹³⁸ “[...] es esta regla de emparejamiento la que permite considerar las heridas y las manos como equivalentes de signos del grupo B” (tradução nossa).

¹³⁹ “The vulva, the hand, the wound, the cave: the fact that analogies are made between these very different spheres reveals a specific way of organizing experiences into a specific schematic pattern. [...] For paleolithic man, the cave is a place of self-encounter” (tradução nossa).

ticularizam em pequenos grupos, originando variantes locais que surgem e desaparecem ao sabor da História. “Esse jogo incide simultaneamente sobre as inovações técnicas ou sociais e sobre as formas, qualquer que seja o domínio a que elas pertençam, desde a curvatura de um cabo de enxada ao ordenamento de um ritual” (Leroi-Gourhan, 1965: 80).

Para Gebauer, muito gradualmente, o fluxo dos movimentos das mãos assume os contornos de objetos como os caracteres escritos de um texto. O jogo das mãos torna-se o jogo com a linguagem, a formação de palavras num texto. O gravar e o rabiscar de formas em materiais duros e resistentes também testemunham as relações afetivas com o que está sendo retratado. Ao invés de relatar coisas triviais para nós, o fluxo do jogo nos leva a atitudes importantes e fundamentais da comunidade na qual o fluxo é desenvolvido (Gebauer, 1989).

As comunidades pré-históricas da Europa não foram as únicas a desenvolver a linguagem codificada com o uso da impressão das mãos. No Brasil, há inúmeras manifestações rupestres, encontradas e mantidas no Parque Nacional da Serra da Capivara, no Piauí (Parna), que também as utilizam.



Figuras 35, 36 e 37 – Parna.

As manifestações rupestres no Parna foram feitas em paredões rochosos, em pleno ar, em presença da luz natural e datam de 35000 anos antes de Cristo¹⁴⁰. Os lugares eram

¹⁴⁰ Essas datas são relativas. Em entrevista apresentada no dia 15 de outubro de 2008 no canal de televisão da National Geographic, Niède Guidon afirmou que, em suas últimas pesquisas, há nas camadas mais profundas hoje descobertas sinais de vida e objetos de 100 mil anos antes de Cristo.

aproveitados para os mais diversos fins, inclusive como locais de enterramento dos mortos pelas comunidades de caçadores e coletores (Costa, 2003: 83).

Também ao norte do Piauí, há outro sítio, o de Palmeira, em Piracuruca. Nesse paredão, encontraram-se mãos com carimbos, grandes manchas e zoomorfos e antropomorfos cuja análise formal nos remete à tradição agreste. Essa pintura foi feita com um vermelho médio, tendo os dedos inteiramente cobertos com a tinta e a palma da mão, marcada pela presença de círculos (Costa, 2003: 139).



Figura 38 – Parna.

O gesto de imprimir as mãos nas rochas se repete; talvez seja um elemento de uma identidade humana, e “o estudo comparativo das culturas nos leva até agora a seguir as pegadas de sua “proto-patria” indoeuropeia e mitológica” (Lotman, 1996: 63).

Lascaux parece ter sido um lugar de culto muito frequentado. Os numerosos objetos abandonados – centenas de lamparinas – mostram que a arte de Lascaux estava a serviço de uma verdadeira religião organizada e coletiva (Delluc, 1989).

Para Leroi-Gourhan (1986: 130), o homem das cavernas não pintava mandíbulas de mamute para se distrair nas longas noites de inverno e não colocava olhos postiços numa caveira feminina para dar um susto nos amigos. Baseado em culturas de natureza semelhante – os siberianos, os esquimós, os australianos e outros caçadores –, as efígies esculpidas ou

pintadas, os conjuntos de figuras e as danças referem-se à indispensável possessão de uma imagem de mundo.

Talvez considerassem o animal um ser sagrado, um objeto de culto e de respeito que, desenhado com os signos e as mãos, traria segurança, acolheria as angústias humanas. Nosso ser interior tem origem na topografia das cavernas, diz Gebauer. A extinção da cultura paleolítica foi o fim do primeiro mundo do homem, uma perda irrecuperável: ficamos privados do conhecimento sobre nossos primórdios, que estão inscritos em nossa vida e que ainda estão presentes.

A arte do paleolítico alcança seu apogeu em conjuntos pictóricos amplos, em cavernas cada vez mais belamente decoradas, e morre depois de uma mudança climática fundamental – o aquecimento da terra –, à medida que o homem se estabelece em pequenas comunidades.

A adoção de uma vida sedentária foi um passo adiante, mas, no desenvolvimento da espécie humana, foi uma ruptura que levou a uma amnésia irreversível sobre nossas origens e, segundo Gebauer (1989: 20), deixou uma fonte incontrolável de nostalgia, um profundo vazio na nossa memória.

Mas, depois de ter descoberto as cavernas, há dois séculos, a Europa não logrou apreender o universo do paleolítico, que é um sistema diferente de qualquer outro: “por que negar que o homem paleolítico superior praticou tanta magia quanto dizem, se não há provas para negá-lo, assim como não as há para demonstrá-lo?”¹⁴¹ (Leroi-Gourhan, 1986: 74).

¹⁴¹ “¿Para qué negar que el hombre del Paleolítico superior pacticó tanta magia como se quiera, puesto que no hay más pruebas para negarlo que para demostrarlo?” (tradução nossa).

3.2. Os gestos das mãos nas imagens de culto

Ritos e mitos estão em função das crenças que o próprio homem cria e, antes da palavra ou das imagens visuais, “os gestos servem para se apropriar de uma força, obter uma caça abundante, ter um filho de uma mulher ou conseguir a morte de um inimigo” (Debray, 1994: 35).

Logo, mesmo antes de se colocar alguma coisa em palavras, há um colocá-la em gestos que já permite um pensamento em imagens: “Se agimos, precisamos menos da palavra”¹⁴² (Cyrulnik, 2006: 156).

Ao refletir sobre a história da imagem, Belting (2001) afirma que a imagem existe muito antes da História da Arte e, em sua gênese, trata-se de configurar um mundo que o homem não consegue compreender. Ele propõe pensar-se nas imagens como imagens de culto, imagens da arte e imagens da mídia.

As imagens de culto visam a “dar forma ao culto para apreender com nossos sentidos” (Belting, 1994: 145). Uma mulher deixa claro que não concorda com a supressão das imagens de culto, por ocasião da querela religiosa derivada da Reforma, e diz: “Como eu posso adorá-lo, se ele não é visível, se eu não o conheço?” (Belting, 1994: 145).

As imagens da arte têm função estética, e as da mídia surgem com o aparecimento da técnica de se reproduzirem imagens.

As culturas criam e adoram suas imagens e seus ídolos e, para que as imagens sejam eficazes, sua produção depende de duas condições recíprocas: da nossa faculdade de animar imagens inanimadas, como se elas fossem vivas e capazes de um diálogo, e da possibilidade de as imagens tomarem corpo em seu meio (Cf. Belting, 2004: 8).

¹⁴² “Si on agit, on a moins besoin de la parole” (tradução nossa).

Nas sociedades primitivas, estima-se que havia um ato mágico para a consagração de uma imagem – ou a transformação do meio em imagem. Por exemplo, no Egito antigo, depois de se modelar uma estátua, havia um ritual que consistia em abrir a boca da estátua, até então muda e inanimada.

Quem cria as imagens? “Os guardiães da fé” (Belting, 2005)¹⁴³. Os fazedores de imagens as tornam visíveis e exercem controle sobre elas, emitem ou proíbem. Se a imagem cria outro mundo, a relação que se estabelece entre o homem e sua criação é a de acreditar naquilo, ter fé. “Os conceitos de realidade e fé nos conduzem à esfera da religião, dentro da qual essa expectativa diante das imagens alguma vez teve lugar” (Belting, 2005) e “as práticas das imagens começaram como práticas de fé”.

Adoram também o que faz a imagem – o mágico, o feiticeiro etc. O que faz a imagem parece “fazedor de magia, a voz dos espíritos, o oráculo inspirado, o intermediário pelo qual a tribo assegura fertilidade para suas colheitas ou êxito para seus caçadores. Sua mão é verdadeiramente a mão de Deus” (Read, 1981 apud Costa, 2003: 27).

Belting analisa uma imagem numa configuração triangular através da relação compartilhada de três parâmetros: imagem, meio e olhar. Isso significa a estreita relação entre um corpo olhando e um meio olhado (Belting, 2004: 9).

Já o filósofo Régis Debray, em sua *mediologia*¹⁴⁴, situa a imagem de acordo com a evolução conjunta de técnicas e crenças. Ele propõe estudar-se a história do visível em três momentos: o olhar mágico, o olhar estético e o olhar econômico (Debray, 1994: 43).

¹⁴³ Hans Belting, “Imagem autêntica”, Biblioteca CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 8 jul. 2008.

¹⁴⁴ Segundo o próprio autor, sem se excluir o que chamamos de comunicação, a *mediologia* se interessa mais concretamente pelo “homem que transmite”. “Cuál es el ‘tema’ de la mediologia? Sin excluir lo que damos en llamar ‘comunicación’, se interesa más concretamente por *el hombre que transmite*” (tradução nossa). Belting (2005) entende que Debray insiste no termo “transmissão” em lugar de “comunicação” porque “transmissão” implica alguém que queira exercer poder e controlar a circulação de imagens.

Séculos separam as imagens que se seguem. A primeira pertence à cultura mesopotâmica: é uma escultura de Gudea¹⁴⁵, de Lagash. A segunda é da Virgem Maria, um detalhe do Retábulo de Issenheim – que aparece inteiro na Figura 43 –, e a terceira, do então candidato à presidência dos Estados Unidos, Barack Obama¹⁴⁶.



Figura 39 – Gudea. Figura 40 – Detalhe: retábulo de Issenheim. Figura 41 – B. Obama. Figura 42 – Detalhe.



Figura 43 – Retábulo de Issenheim¹⁴⁷

¹⁴⁵ Gudea ou Gudéia (2290-2225 a.C). Estatueta sem inscrições, em pedra diorita, com 105 cm de altura, é proveniente de Lagash e foi adquirida pelo Louvre em 1953. Na Antiguidade, o poder político unia-se ao poder religioso, e só quem os possuía poderia ter uma imagem, pois, em geral, como vimos, as imagens dos mortos eram feitas e colocadas em sua sepultura, a fim de que sua alma encontrasse um corpo para se manifestar. Gudea parece ter sido um famoso político ou nobre. Na imagem, congela-se o gesto: suas mãos grandes e desproporcionais se juntam.

¹⁴⁶ Hoje, já eleito, Obama é o presidente dos EUA.

¹⁴⁷ GRÜNEWALD, Matthias. **Retábulo de Issenheim**. 1512-1516. Painel que retrata a crucificação, 270 cm x 305 cm. Musée d'Unterlinden, Colmar, Alsace. Foi uma encomenda do Mosteiro Antonite de Issenheim para dar suporte aos doentes no hospital monástico, para pessoas com doença de pele, e o próprio pintor testemunhou o sofrimento dos pacientes.

Para criar uma imagem, não basta ter imaginação: é preciso que a ideia seja fixada em algum suporte, compartilhada e decifrada por outros (Cf. Flusser, 2007: 164-165). Talvez o gesto de se unirem as mãos queira dizer “obrigado”, “por favor”, “confie em mim”, “não se esqueça de mim” etc., mas o que nos interessa aqui não é usar da “fúria classificatória”, como diria Décio Pignatari, e sim mergulhar na complexidade da comunicação humana.

Imagens e gestos arcaicos – algo os separa e os une, ou talvez haja mais elementos de união.

Esse lençol subterrâneo – que religa, por dentro e por baixo, as civilizações e épocas, por mais afastadas que estejam umas das outras – torna-nos, em certo sentido, contemporâneos de todas as imagens inventadas por um mortal, pois cada uma delas escapa, misteriosamente, de seu espaço e tempo (Debray, 1994: 40).

Parece haver elementos comuns entre essa visão de Debray e a de Gebauer, para quem esse “lençol subterrâneo” é algo que escapa ao pensamento racional, algo que não se consegue apreender: “Há aparentemente uma conexão interna entre a memória motora e a de imagens, em que, além de aspectos visuais, emoções, significados sociais e valores são também guardados” (Gebauer, 2006: 26).

Para se fazer o paralelo entre os gestos de se juntarem as mãos, escolheram-se imagens de mitos de diferentes culturas, e mitos são “pistas para as potencialidades espirituais da vida humana” (Campbell, 1990: 6). Obama é um ídolo¹⁴⁸: é o governante supremo de um país considerado potência mundial e, para muitos, uma esperança de se atenuar a belicosa política externa que vem sendo praticada pelos EUA nos últimos anos. Gudea também era um poderoso governante, em sua época, e Maria é a Mãe do Filho de Deus, para o cristianismo.

¹⁴⁸ Ídolo, do grego *eidolon*, designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra (Debray, 1993: 23).

Se se aplicar a teoria de Belting, na construção da imagem de Obama, há elementos da imagem de culto e elementos da imagem da arte. Considerando-se que a virtude mágica está naquele que olha a imagem (Debray, 1994: 35), poder-se-ia dizer que a imagem de Obama carrega o olhar mágico e estético, além do econômico.

Segundo Campbell (2003: 206), “cada imagem mítica aponta para além de si mesma [...] cada divindade é uma abertura para o mistério”.

Finalmente, além do olhar, há, como vimos, o que fabrica a imagem. Assim como um dia o fizeram o feiticeiro ou o artista, hoje, quem faz o papel de “guardiã da fé” é a mídia. O feiticeiro fabricava o mito; agora, a mídia o fabrica. Talvez antes uma ficção que um mito, e há que se fazer a distinção: “A ficção é fabricada na cabeça. O que provém do coração é um mito” (Campbell, 2003: 105).

Imagens e gestos aparecem nas paredes dos túmulos etruscos e são cenas da vida cotidiana como danças, banquetes etc. Na Figura 44, a mulher gesticula com a mão esquerda e envia uma mensagem¹⁴⁹, talvez queira dizer *auguri* (“felicidades”, em italiano) ou “boa sorte na nova vida” aos mortos a quem se dedicou a sepultura.

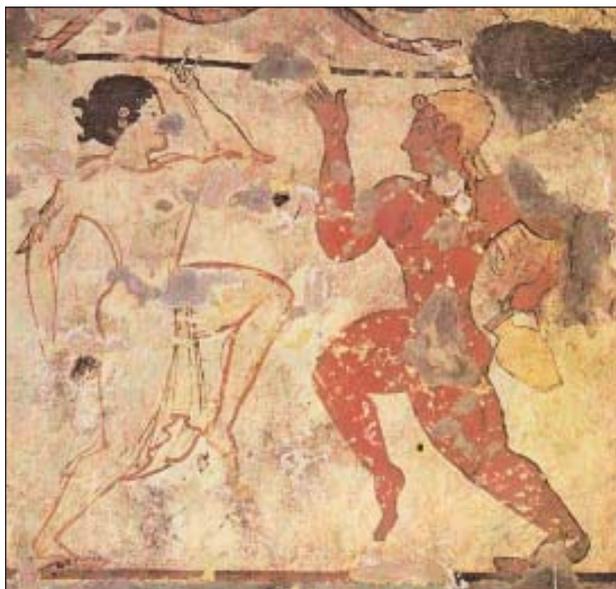


Figura 44 – Afresco etrusco da Tumba das Leões, século V a.C.

¹⁴⁹ Esse gesto é retomado em muitas imagens da cultura etrusca, sejam elas esculturas ou pinturas.

Na imagem da Figura 45, Obama repete o mesmo gesto com as duas mãos e envia sua mensagem aos eleitores.



Figura 45 – Detalhe: Barack Obama em campanha, 2008.

Quem sabe se se poderia retomar o conceito de pós-vida da imagem para Warburg e se pensar igualmente numa pós-vida do gesto. A imagem carrega uma força, uma energia, um dínamo, um movimento do corpo e da alma que são energias configurantes, e o que se trata se configurar é um mundo que não conseguimos compreender. É a imagem como *pathos*, tem poder de captura, o desejo de resistir, de superar um mundo hostil.

Em Warburg, o conceito de representação é que a imagem causa um impacto que gera um ambiente, o que não equivale a dizer que ela é fruto de um ambiente. Uma imagem cria um cenário – não somos os mesmos depois de ver certas imagens.

Ainda sobre o conceito de pós-vida da imagem, a memória está presente e a pós-vida aponta para lá com a toda força, como na conhecida frase: “Eu só vejo uma imagem que já me viu antes” (Novalis apud Marie-Anne Lescourret, 2008).

Depois de ler um texto de Darwin¹⁵⁰, Warburg fica impressionado com suas explicações sobre o passado dos gestos, e Bing assim se exprime:

¹⁵⁰ O livro citado de Darwin é *The Expression of the Emotions in Men and Animals*, de 1872.

Os gestos na arte clássica remontam, em suas primeiras formulações, a um período no qual a representação dos mitos era uma realidade ritual que comovia as almas profundamente. E aqueles gestos provocam ainda hoje uma reação correspondente, mesmo sob a forma atenuada de pigmentos ou de mármore nos quais são transmitidos¹⁵¹ (Bing apud Warburg, 2000: 26).

Os suportes variam, mas o gesto se repete e outros gestos são criados e recriados. Nos gestos e em suas imagens, há uma base arquitetural: eles simbolizam uma pertença comum da humanidade para depois passarem a ter tonalidades étnicas que se transmitem de geração a geração.

Hoje, há grupos de jovens – autodenominados “tribos” – que criam formas de se saudar, gesticulam com as mãos e até ensaiam coreografias. Leroi-Gourhan denomina estilo “étnico” uma forma específica de uma dada coletividade assumir e definir as formas, os valores e os ritmos (Leroi-Gourhan, 1965: 80).

Quando se vê no jornal a imagem do técnico da seleção brasileira de voleibol com as mãos juntas e a boca aberta, o impacto causado pela imagem ganha força pelo gesto de suas mãos juntas. Sem o gesto das mãos, a mesma imagem teria outro efeito e outro sentido. E esse exercício pode valer para outras imagens...

A imagem da Figura 46 repete o mesmo gesto do técnico: parece haver simultaneamente uma força da imagem em seu meio e a força do gesto. Ao refletir sobre a imagem, Belting reputa importante, sob o ponto de vista antropológico, considerar a imagem, o meio e o espectador, ou seja, o corpo. Nas páginas que dedica à reflexão sobre a produção mental e física das imagens, afirma que sua história sempre foi, ao mesmo tempo, também a história

¹⁵¹ “I gesti dell’arte clássica risalgono, nelle loro prime formulazione, a um periodo nel quale la rappresentazione dei miti era una realtà rituale che comoveva gli animi profondamente. E quei gesti sono tuttora in grado di provocare una reazione corrispondente, anche nella forma attenuata di pigmenti o di marmi in cui sono stati tramandati” (tradução nossa).

de seus meios¹⁵² (Cf. Belting, 2004: 30). Mas as mídias visuais não podem ser reduzidas à sua materialidade nem à sua técnica (ícone, retábulo, a pintura na tela, a fotografia no jornal), pois, mesmo que variem os papéis designados à imagem, à mídia e ao corpo, sua íntima relação se mantém até os nossos dias (Belting, 2006).



Figura 46 – Camões¹⁵³.



Figura 47 – Um técnico esportivo durante um jogo de sua equipe.

¹⁵² “L’histoire das images a toujours été en même temps une histoire de leurs médiums” (tradução nossa).

¹⁵³ O túmulo de Camões e encontra-se no Mosteiro dos Jerônimos, Lisboa, sec. XVI. A escultura substitui a imagem do corpo de Camões, ela lhe dá a presença de uma ausência, que é a propriedade mais universal da imagem, “a ausência é um morto, e sua presença, é uma imagem” (Belting, 2004: 13).

O corpo é o lugar onde nascem as imagens:

Nossa percepção é submetida à mudança cultural, ao passo que nossos órgãos sensoriais não se modificaram desde tempos imemoriais. Encarada do ponto de vista dos meios utilizados, a história da imagem explica em grande parte que assim seja. De onde resulta o seguinte axioma: os meios da imagem não lhe são exteriores¹⁵⁴ (Belting, 2004: 33).

O que espelha a imagem e o gesto não é um mundo exterior, mas um mundo interior. Belting fala em imagens como representantes de estruturas essenciais do nosso pensamento (Belting, 2006).

Na cultura indiana, um dos significados do gesto de se juntarem as mãos é uma saudação que, simbolicamente, significa “o deus que há em mim saúda o deus que há em você”.

O homem pensa por imagens e faz associações – nenhuma cultura se privou de objetos figurativos. Porém, segundo Flusser, com a sedentarização de algumas culturas, nasce a escrita linear, ocidental, marco do início da História, e, assim, surge a consciência histórica, consciência dirigida contra as imagens: “A luta da escrita contra a imagem, da consciência histórica contra a consciência mágica, caracteriza a História toda” (Flusser, 1985: 15-16).

Para Flusser, o conceito de História é o da tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos ou de imagens em textos. A crise dos textos, diz ele, “implica o naufrágio da História toda, que é, estritamente, processo de recodificação de imagens em conceitos” (Flusser, 1985: 17).

¹⁵⁴ “Notre perception est soumise au changement culturel, alors même que nos organes sensoriels ne sont pas modifiés depuis des temps immémoriaux. Envisagée du point de vue des médiums utilisés, l’histoire de l’image explique en grande partie qu’il en soit ainsi. D’où résulte l’axiome suivant: les médiums de l’image ne lui sont pas extérieurs” (tradução nossa).

Para Belting (2005), a escrita produziu o signo em seu máximo grau de abstração e se contrapôs às imagens. Elas também podem ser usadas como signos, mas são mais livres em sua interpretação; por isso, são mais sedutoras e perigosas.

3.2.1. A mão de Deus

O mundo pagão viveu cercado de imagens. A primeira religião que surge monoteísta e proíbe as imagens é o judaísmo. Os textos do Antigo Testamento advertem continuamente sobre o perigo que elas representam: “A quem poderíeis comparar Deus, e que imagem dele poderíeis oferecer?” (Isaías, 40-18). Jeová nega a Moisés o direito de olhar para sua face – ele permanece invisível.

A entrega da escrita era uma solenidade, o culto de um Deus único desembocava no culto de um Deus universal; ele vivia na mídia escrita, sem estar preso em algum lugar como o pedestal de uma estátua (Belting, 2005).

No Livro do Êxodo, fundamenta-se uma proibição: “não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima, no céu, ou embaixo, na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra” (Êxodo, 20-4).

A proibição é retomada em Deuteronômio, e são ameaças contra os idólatras: “Tende cuidado com a vossa vida. No dia em que o Senhor, vosso Deus, vos falou do seio do fogo em Horeb, não vistes figura alguma. Guardai-vos, pois, de fabricar alguma imagem esculpida representando o que quer que seja, figura de homem ou de mulher” (Deuteronômio, 4,15:19). “Ai daquele que diz à madeira ‘desperta-te’ e à pedra, ‘levanta-te’! (Não se ouvirá mais que silêncio)” (Habacuc, 2-19).

Durante milênios, o meio de comunicação foi a palavra, havia fé na palavra; os ensinamentos eram mantidos e transmitidos pela tradição oral. A palavra tinha força – a

força da voz – e é “na palavra se origina o poder do chefe e da política, do camponês e da semente” (Zumthor, 1993: 75).

Mas a palavra atinge um público restrito – é mídia primária. Já a imagem tem um alcance muito maior – é mídia secundária. Por que Jesus não escreveu? Porque a palavra permanece mais perto do coração e não exige transposição; é saber direto (Zumthor, 1993: 76). Jesus escolheu como discípulos alguns homens simples, pescadores, que pregavam para o povo, cuja maioria não sabia nem ler, nem escrever. Os ensinamentos e os rituais da “religião popular” se transmitiam da boca ao ouvido, e “a voz se identificava ao Espírito vivo, sequestrado pela escrita” (Zumthor, 1993: 79).

Segundo a tradição, Lucas¹⁵⁵ foi o primeiro iconógrafo – aquele que escreve (grafa) as imagens, que são ícones¹⁵⁶ – e nos revela que, para ele, escutar e ver, escrever e pintar são um mesmo ato de atenção e de transmissão. “Palavra e imagem não devem ser opostas, como o fizemos, talvez com demasiada facilidade, ao afirmar que os povos semitas “viviam segundo uma antropologia da escuta e, os gregos, segundo uma antropologia da visão” (Leloup, 2006: 11).

A interdição não recai sobre a imagem, mas sobre o ídolo, isto é, sobre a representação icônica uma divindade. O ícone é apofático: não mostra o que Deus é, pois como representar “Aquele que não existe?” (Leloup, 2006: 13).

No início, o cristianismo se afasta das imagens, combate o paganismo e seus ídolos e segue a tradição da palavra. Propaga-se às escondidas, até seu culto ser permitido. Porém, diz Flusser:

¹⁵⁵ Lucas era médico, foi apóstolo de Jesus e um dos evangelistas.

¹⁵⁶ A palavra “ícone” é geralmente tomada como equivalente de “imagem”, mas, em grego, *ikon* tem um sentido mais profundo, que provém do verbo *eiko*, ou seja, “retroceder, abrir espaço, ao se retirar, diante daquilo que deve tomar todo o espaço” (Leloup, 2006: 148).

À medida que o cristianismo vai combatendo o paganismo, ele próprio vai absorvendo imagens e se paganizando; à medida que a ciência vai combatendo ideologias, vai ela própria absorvendo imagens e se ideologizando. Por que isso ocorre? Embora textos expliquem imagens a fim de rasgá-las, imagens são capazes de ilustrar textos, a fim de remagicizá-los (Flusser, 1985: 16).

Nos primeiros séculos, não havia justificativa teológica para o uso de imagens. A Igreja era contra, e, no 36º Cãnon do Concílio Geral de Elvira, no ano 306, lemos: “Será proibida a presença de pinturas nas Igrejas, uma vez que o objeto de veneração e adoração não pertence a uma parede” (Belting, 1994: 145).

O texto sagrado repete incansavelmente a palavra “mão” e, quando Deus aparece em imagem, é a sua mão que é representada. Existiria um órgão mais generoso para representá-lo? No Ocidente cristão, só a partir do Renascimento o Deus Pai é representado por inteiro e à imagem e semelhança do homem.



Figura 48 – Abside da Igreja de Santo Apolinário. **Figura 49** – Detalhe.

No mosaico central da abside da Basílica de Santo Apolinário, em Ravenna¹⁵⁷, encontra-se apenas a imagem de uma mão para evocar a presença divina: “Deus Pai não é representado, pois Ele é, e Ele não é Nada do qual é a Causa” (Leloup, 2006: 13).

¹⁵⁷ A cidade italiana de Ravenna fica no Mar Adriático. O interior da Basílica de Santo Apolinário foi construído no século VI, com mosaicos por todo o teto do altar.

O Santo abre as mãos e as dirige para o alto, enquanto a mão de Deus, bem no centro e no alto, se dirige para baixo.

Na Espanha, em Tahul, surge a imagem de uma mão que atravessa a parede: é Deus Pai, sua mão, única representação que a tradição autoriza “d’Aquele que permanece totalmente irrepresentável e incompreensível” (Leloup, 2006: 114).

O nome de Deus é impronunciado, ele é simbolizado pelo tetragrama sagrado YHWH, e são quatro letras: *Yod*, *hé*, *vav* e novamente *hé*. Em hebraico, “mão” é *yod*, primeira letra do tetragrama, e *yada* significa “eu conheço”. Na imagem, “Aquele que é o SER que Ele é” se faz conhecer, nos dá a mão (Leloup, 2006: 32).



Figura 50 – A mão de Deus: afresco de São Clemente de Tahull. (Barcelona, Museu de Arte Catalã).

Imagens ou textos?

Os textos sagrados são efetivamente livros de imagens: sua linguagem é aquela dos sonhos, mais que a dos conceitos; eles se dirigem mais ao supraconsciente (pessoal e coletivo) do que à consciência diurna ou científica. Nesses grandes textos presentes na origem de nossas culturas, há uma Inteligência que sonha e medita, mais do que pensa. Antes de ser estruturado como uma linguagem, nosso inconsciente (pessoal e coletivo) é estruturado por imagens (Leloup, 2006: 13).

A Igreja possuía o monopólio da escritura, e “a religião fornecia à imensa maioria dos homens o único sistema acessível de explicação do mundo e de ação simbólica sobre o real” (Zumthor, 1993: 80).

As superfícies representam o mundo; as paredes continuam a servir de livro aberto para propagar a palavra, mesmo depois da invenção da escrita, como na Idade Média. Dentre os inúmeros afrescos da Basílica de Assis, há um que narra em imagem o momento em que o pai expulsa seu filho Francisco de casa.

Na composição simétrica, vemos a fala gestual. Da esquerda para direita, a mão do pai é impedida de dar um tapa em seu filho, que, por sua vez, eleva o braço e abre a mão em direção ao alto. Lá, dentre as nuvens e o céu azul, aparece a imagem da mão do Pai que o abençoa.



Figura 51 – Giotto, sec. XII, Assis.



Figura 52 – Detalhe.

O gesto das mãos nas Figuras 51 e 52 é o mesmo que aparece nas mãos de Jesus – que veremos no próximo tópico –, o que nos faz pensar se aquelas mãos seriam do Filho ou do Pai.

Nós sentimos uma imagem como sentimos o mundo – com o corpo –, conscientemente ou não. A imagem é muito mais que um símbolo cultural: ela é um sintoma não só de uma experiência mental e espiritual, mas de uma experiência corporal, física¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Marie-Anne Lescourret discorre sobre o conceito de imagem em Warburg em palestra sobre “A Teoria da Imagem de Aby Warburg”, realizada na PUC-SP, em 7 de agosto de 2008.

Na verdade, no início do século XX, Warburg percebe que o mecanismo da imagem é como um “dinamograma”, expressão de um interior e um comportamento corporal, um movimento, uma energia que, poderíamos dizer, circula de dentro para fora e de fora para dentro. Na imagem assim entendida, o que se trata de configurar é um mundo que não podemos compreender, e a imagem como *pathos* reconhece nosso desejo de resistir.

3.2.2. As mãos de Jesus

A mão do *Pantocrator* nos apazigua, ela abençoa à maneira dos padres ortodoxos: os dois dedos esticados simbolizam as duas naturezas do Cristo, unidas sem confusão e sem separação; os três outros dedos simbolizam a Uni-Trindade.

A posição do conjunto dos dedos desenha geralmente o monograma grego que é o símbolo do Cristo: **IC – XC**. Assim, “por meio da divina providência do Criador, os dedos da mão do homem, sejam mais ou menos longos, estão dispostos de maneira a poder figurar o nome de Cristo” (Leloup, 2006: 33).

Em certas representações, o livro ou rolo que ele segura na mão permanece fechado. Para a iconografia ortodoxa, o livro está aberto, e o que está escrito sobre o livro exprime o que ele é. Alguns iconógrafos escolhem palavras como: “Vinde a mim vós todos que estais cansados sob o peso do vosso fardo, e eu vos darei descanso” (Mateus, 11-28).

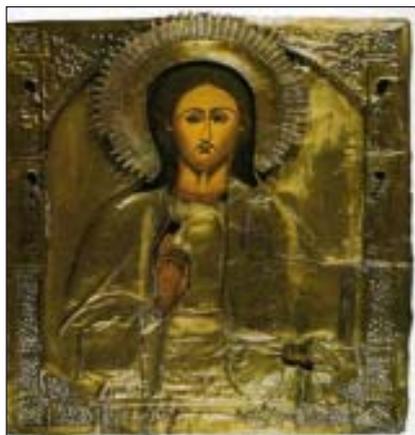


Figura 52 – Ícone¹⁵⁹ do sec. XIV.



Figura 53 – Detalhe.

O culto à imagem de Jesus mantém o mesmo culto à imagem do imperador, adorado com velas e incensos e, por volta de 787, o Concílio de Nicéia justifica a veneração das imagens de Cristo que ocupam o lugar de culto (Belting, 1994: 102-103).

No ícone da Figura 52, vemos o *Pantocrator*, que, com uma mão, abençoa e, com a outra, segura o livro aberto – ele preserva a palavra. Segundo Belting, parecia se ter abolido a diferença entre imagem e o que ela representava – a imagem era a pessoa que representava ou, pelo menos, a presença miraculosa e ativa da pessoa, assim como as relíquias dos santos (Cf. Belting, 1994: 47).

Páginas adiante, o autor esclarece que, após muitas discussões sobre a função da imagem, decidiu-se no Sínodo, em 896, que os ícones de Nosso Senhor deveriam ser venerados e honrados conforme os livros do Evangelho (Cf. Belting, 1994: 150).

Na tradição grega, Jesus é representado, em geral, com um semblante de juiz – a ideia era mostrar imagens criadas com esse conceito, e elas se perpetuaram na iconografia medieval em pinturas, esculturas e iluminuras ao longo da Idade Média. Na tradição russa, ao contrário, seu semblante está marcado pela doçura – é a manifestação da misericórdia, o

¹⁵⁹ As imagens de ícones apresentadas neste trabalho foram pintadas entre os séculos XIV e XIX, estão no livro de Leloup e pertencem a uma coleção particular de origem russa.

semblante do Salvador. A mão direita que abençoa é “a mão que fala, literalmente, que diz uma palavra (*bene dicere*) com uma boa dicção” (Leloup, 2006: 32).

Em geral, só o busto de Cristo é representado no *Pantocrator*. É raro vê-lo em pé, ereto entre o céu e a Terra, mas há imagens assim, e:



Figura 54 – Ícone.



Figura 55 – Detalhe.

A mão que abençoa está voltada em direção à Terra e seus habitantes: com seus dedos estendidos, convida à União entre o humano e o divino. Com os outros três dedos, dobrados, convida este mesmo mundo a entrar no conhecimento que ela simboliza (YAD), conhecimento da União-Trindade, que é Relação íntima no coração do Uno. Nesse ícone, o Ser transcendente não se revela apenas em um semblante, mas também em um corpo; o ser humano em sua inteireza e o templo do Espírito (Leloup, 2006: 35).

A materialidade de que é feita a imagem tem significado. As matérias que constituem o ícone são as que constituem o ser humano, os reinos mineral (o ouro), vegetal (os pigmentos) e animal (ovo presente na têmpera). Na prática litúrgica “passeiam com o ícone pelo local, incensam-no, acariciam-no, e ele é cantado e beijado por mil e uma bocas de fiéis” (Leloup, 2006: 21).

No ambiente doméstico, o ícone acompanha os gestos mais cotidianos, alimenta com sua chama a memória de uma presença, faz as vezes de um amigo, de um terapeuta. “Não somos nós que olhamos os ícones, são eles que nos olham e que, ao colocar sobre nossos sintomas, nossas angústias ou nossas doenças um outro olhar, podem nos curar” (Leloup, 2006: 21).

Há uma lenda na origem de um ícone chamado *Achéiropoietes* – em grego, “não feito pela mão do homem” – segundo a qual o primeiro ícone de Cristo foi enviado pelo próprio Cristo ao rei Abgar V Uchama, príncipe de Osroeme, reino cuja capital se chamava Edessa. Impossibilitado de caminhar e de conseguir um retrato que lhe fosse fiel para pedir auxílio a Jesus, envia seu mensageiro Ananias. Jesus imprime então seu rosto num tecido e, quando o rei olhou para o ícone precioso – não feito pela mão do homem –, curou-se (Leloup, 2005: 26).

Belting também menciona essa lenda em seu artigo “Imagem Autêntica” para dizer que o homem sempre ansiou por uma imagem autêntica e quase o conseguiu, com o surgimento da fotografia. Mas uma imagem não visa à verdade; pelo contrário, quer justamente fugir dela (Belting, 2005).

3.2.3. As mãos de Maria

O verbo hebraico *Yada* (“conhecer”) é construído sobre a raiz *yad* (“mão”), à qual se acrescenta a letra *Ayin*, que quer dizer “olho”. Segundo Leloup, “poderíamos dizer que a mão é dotada de visão, ao passo que o olho é dotado de um certo tipo de tato” (Leloup, 2006: 114).

Na iconografia da *Theotokos* (“a Mãe de Deus”), a imagem da *Hodigitria* (em grego, “aquela que mostra o caminho”) ocupa um lugar de honra.



Figura 56 – Ícone do final do século XIV. **Figura 57** – Ícone sem a proteção. **Figura 58** – Detalhe.

Nas imagens do ícone de *Hodigitria* (Figuras 57 e 58), vemos o ícone despido de seu revestimento de prata, tecidos e pedras preciosas. As duas mãos de Maria formam um trono para seu filho, que ela ao mesmo tempo mostra e sustenta. Ele abençoa aqueles que olham o ícone (como o *Pantocrator*).

Mesmo na imagem revestida, as mãos permanecem visíveis e, no ícone sem o revestimento, veem-se os pés de Cristo, que, em sua fala gestual, esboçam um movimento duplo: um passo adiante, em direção ao exterior, outro passo em direção ao interior, ilustrando assim a palavra de YHWH a Abraão: “Vai em direção a ti mesmo e vai em direção à terra da qual te mostrarei o caminho” (Gênesis, 12-1).

As mãos dos ícones não são mãos que proíbem, agarram ou agridem; mesmo quando Tomé quer “tocar com o dedo” o Cristo ressuscitado, não é para surpreendê-lo como fantasma, mas para conhecer aquilo em que ele não pode acreditar só com o sentido da visão (Cf. Leloup, 2006: 115).

Na arte ocidental, Maria é representada com as mãos abertas, raios de luz se prolongando de seus dedos, lembrando que as mãos são as que dispensam graça. Em geral, as mãos de Maria estão abertas para oferecer e para dar, mãos elevadas para interceder e, por vezes, mãos que envolvem o rolo da Palavra (Leloup, 2006: 114).

Com imagens e palavras, as descrições ilustram que as imagens são criadas para contraporem um outro mundo, no qual o homem aspira a se instalar (Belting, 2004). Na relação com uma imagem, “há uma troca de olhar” em que imagens são intercambiadas (Belting, 2004: 6).

Acrescentamos que há uma troca de “tatilidade”: a imagem nos toca e nós a tocamos. A imagem de um ícone, como imagem de culto, é beijada, acariciada, tiram-se ou se

colocam seus revestimentos etc. Já os ícones pendurados lado a lado na parede de um museu podem nos tocar como “obras de arte”, ou por seu valor de mercado, ou por outros motivos. Quanto a tocá-la, nem pensar.

Os autores com quem dialogamos aqui reconhecem que as primeiras imagens criadas pelo homem têm uma característica ligada à magia. Não é diferente para Flusser, que afirma ser o caráter mágico das imagens essencial para a compreensão de suas mensagens, e tal poder mágico domina a dialética interna da imagem, que nesse meio se manifesta de forma incomparável (Flusser, 1985: 14).

“Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas” e sevem para orientar o homem no mundo (Flusser, 1985: 14). Os gestos também são codificados – aparecem em imagem e também nos orientam.

Se, para Belting e Debray, a história da imagem se divide em três momentos, Flusser as distingue em “imagens-janela” e “imagens técnicas”. As primeiras imaginam o mundo e visam a modificá-lo e, as imagens técnicas, produzidas por aparelhos, imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo (Cf. Flusser, 1985: 19).

Aproximando os autores de nosso objeto diríamos que as “imagens-janela” seriam as imagens de culto (Belting) que possuem um olhar mágico (Debray). A nosso ver, seriam aquelas que nos tocam e que podemos tocar, requisitam a presença de nosso corpo com todo o aparelho sensório, incluem as mãos e sua gestualidade.

No Ocidente, reforça-se “o olhar estético” (Debray) e as imagens da arte (Belting) privilegiam o sentido da visão. Com o uso da perspectiva geométrica para se dar a ilusão de profundidade na imagem bidimensional, a visão é conduzida a um ou a alguns pontos de fuga, e o corpo se posiciona imóvel diante dela.

3.3. Os gestos das mãos nas imagens da arte e da mídia

Imagem e gesto são intemporais. O que é intemporal é a faculdade que a imagem tem de ser percebida como expressiva até mesmo por aqueles que não têm seu código.

Debray

Na Idade Média, houve um longo e frutífero comércio entre as imagens e seus meios e, no Renascimento, manifesta-se uma teoria de arte, mas que não se interessa por uma verdadeira teoria da imagem. A imagem só tinha interesse com a condição de adquirir *status* de obra de arte ou de satisfazer uma curiosidade científica para fenômenos óticos (Cf. Belting, 2004: 23).

Belting cita o exemplo das máscaras africanas levadas para Europa e lá saudadas como modelos estéticos. Elas eram feitas para ser usadas em rituais e colocadas em corpos que buscavam eles mesmos se transformar em imagens, mas, uma vez deslocadas, passam a ser um objeto estético (Cf. Belting, 2004: 70).

Quanto às imagens da mídia, ou imagens técnicas, elas têm um valor de reprodução, e Belting reconhece que a partir delas nos armamos de próteses visuais para ceder aos aparelhos (Cf. Belting, 2004: 41). Resulta, então, uma dupla abstração que afeta ao mesmo tempo nossa experiência icônica e nossa vivência corporal – impõe-se a mediação técnica, que não se controla fisicamente: “A mesma constatação vale também para a produção visual de *mass media*, à qual acabamos por dar mais autoridade que a nossos próprios sentidos”¹⁶⁰ (Belting, 2004: 41).

Desequilibra-se o tripé corpo, imagem e meio. A reflexão de Debray vem de encontro ao pensamento de Belting e de Flusser:

¹⁶⁰ “Le même constat vaut aussi pour la production visuelle des *mass media*, à laquelle nous finissons par accorder plus d'autotité qu'à nos propres sens” (tradução nossa).

O imaterial vídeo reativa as virtudes do “colosso” arcaico. Uma imagem sem autor e autorreferente coloca-se automaticamente em posição de ídolo, e nós, em posição de idólatras, tentados a adorá-la diretamente, em vez de venerar por ela a realidade que indica. O ícone cristão reenvia sobrenaturalmente ao Ser de onde emana, a imagem da arte representa-o artificialmente, a imagem ao vivo se apresenta naturalmente como se fosse o Ser. Após a noção de progresso retrógrado e a de mundialização balcanizante, devemos admitir a realidade de um outro paradoxo: a sociedade eletrônica como primitiva (Debray, 1994: 296).

O que se reativa é um conjunto de forças – gestos, formatos, cores etc. –, e a estratégia de vinculação continua presente na publicidade, nas imagens da mídia. Nas imagens que se seguem, as imagens dos seres representados repetem o mesmo gesto.

Uma inscrição gravada em etrusco sob a toga do orador (Figura 59) indica que a imagem foi dedicada a Aule Meteli, um nobre de Perugia, ou Cortona. Após a conquista romana, a inscrição foi refeita em latim, e se apagou a anterior.



Figura 59 – Orador etrusco, II a.C.¹⁶¹



Fig. 60 – Obama, discurso de posse, 2008.

¹⁶¹ Escultura etrusca, sec.II a.C.

Entretanto, a imagem não apaga de sua história a sua trajetória, e tampouco o gesto o faz. A Figura 60 mostra a imagem de Barack Obama já eleito presidente, no momento de seu discurso de posse. Ele levanta o braço direito e, como o nobre etrusco, convida o povo a fazer silêncio e ouvir o discurso. A grandiosa imagem de Obama aparece numa espécie de púlpito – um pedestal – e, acima, o texto verbal: “Yes, he can” (“Sim, ele pode”).

No centro da imagem, o símbolo do país – sua marca. O homem se transforma num logotipo, num sinal visual. Debray fala em “marcadores”, que não são indivíduos, mas sinais visuais – o “um por todos” – e distingue o visual da imagem: “a imagem desestabilizava, o visual dá segurança. Tal é exatamente sua função social, tão insubstituível quanto antiga” (Debray, 1994: 299).

A construção de uma imagem midiática não silencia o olhar estético e o de culto, presentes em imagem e no gesto, mas esvazia seus significados e os substitui por outros. Os deuses da Antiguidade migram para os da atualidade: o capital (as marcas), a técnica, o poder político e a mídia.

E migram os gestos. Eles permanecem com sua força. Ao acompanhar as imagens selecionadas pela mídia, nas publicações ao longo da campanha e após a eleição, a imagem de Barack Obama tem sempre algum gesto colocado em evidência. Ela deve inspirar confiança e fé, assim como seus gestos – afinal, ele é um ídolo.

O caminho na história da imagem no Ocidente é “do ídolo ao ídolo”, sendo a arte a intermediária (Debray, 1994: 298). Os ídolos contemporâneos também podem ser os vencedores de programas de televisão, podem ser atores de telenovelas, pode ser o Papa ou podem ser, igualmente, as caixas de som numa festa.

3.3.1. O gesto que aclama ou clama

Que privilégio é esse? Por que nos fala esse órgão mudo e cego com tal força persuasiva?

Focillon



Figura 61 – Visita do Papa ao Brasil.



Figura 62 – Rave em Itaboraí.

Individuais ou coletivos, os gestos demonstram nossas crenças. Quando muitos braços se erguem e as mãos acenam inquietas para o alto, surge uma enorme força, um só gesto, uma só voz. Às vezes, sinalizam uma ordem cultural ou podem sinalizar uma desordem cultural¹⁶² na comunicação.

Esse gesto se repete para saudar a visita de um Papa (Figura 61), nos cultos de vários templos atuais, em rebeliões de presidiários e em shows e festas, como numa festa *rave*¹⁶³ (Figura 62).

Dentre os atuais rituais, há o endeusamento da tecnologia, do som, da *techo music*. Joachim-Ernst Berendt, um dos maiores especialistas em jazz, escreve que a palavra *sound* passou para a linguagem comum e foi adotada pelos fãs do rock – a “neurose sonora do mundo ocidental” – e, por isso, “é compreensível que a neurose seja transformada ao endeusamento do *sound*, como ela é festejada principalmente no rock e comercializada pela indústria musical” (Berendt, 1997: 163).

¹⁶² James Hillman é psicanalista e transcreve em livro sua palestra “Sobre a cultura e a desordem crônica” (Hillman, 1993: 29).

¹⁶³ A *rave* é uma festa prolongada, embalada pelos ritmos acelerados da técnica e em que se ouve *sound tecno music* (Canevacci, 2005: 94). Para observar melhor o evento, a pesquisadora foi a uma festa *rave* realizada em Maresias, no litoral norte de São Paulo, em 2 de janeiro de 2003.

Um de seus templos é a festa *rave*, cujo aquecimento inicial – o “esquentar” – inclui o uso de algum tipo de droga, assim como ao longo de toda a festa. O som se ouve de longe, e o ídolo principal é o DJ (*disk jockey*) – quando ele executa suas melhores performances, a festa atinge um clímax. Todos se aglomeram diante da tenda do DJ, frente às caixas de som, dispostas como tótems – totens neonômades –, e erguem os braços, gesticulam com as mãos, louvam as caixas e, então, num só gesto, a voz parece aclamar: “Ave, Caixas”.

O corpo todo vibra, e a pele é capaz de localizar ondas de som com as quais podemos nos vincular ou de que queremos fugir (Montagu, 1986: 293). Mas, lá, ninguém quer fugir. Ao contrário: se a cultura nasce da angústia e do medo da morte, aquela parece ser uma celebração que quer ir ao seu encontro. Nas *raves* ou outros espaços, constata-se o uso de uma nova droga, desafio maior para uma viagem sem volta:

Desde que entrou a K¹⁶⁴, tudo isso mudou. Tomar a droga comporta – entre outras coisas, por causa da falta de equilíbrio e do efeito anestésico – deitar-se isolado. Não se conseguindo caminhar nem sequer dançar, a *rave* se transforma de uma dança de códigos numa estagnação dos corpos: corpos que atravessam a sensação liminar da morte. Mais do que erotismo e individualidade, de tal modo se prova uma viagem medonha dentro da morte. Desafio ou desejo, pouco importa (Canevacci, 2005: 155).

Na verdade, os gestos daqueles braços e mãos congelados em imagem indicam um pensar e um agir corporais e, ao mesmo tempo, transmitem uma imagem que se forma em nosso corpo, *se e o que* se sente com tal gestualidade. A partir do momento em que respondemos principalmente às nossas representações, podemos nos apaixonar por um ídolo intocável ou venerar um deus que nunca veremos (Cf. Cyrulnik, 2006: 60).

¹⁶⁴ A ketamina é uma substância química usada como anestésico tanto no campo clínico quanto no veterinário. Em pó ou líquido, produz experiência próxima da morte – saída do corpo e sensação de flutuar no ambiente. Quem a experimenta e volta afirma ter abandonado o corpo (Canevacci, 2005: 154).

Podemos não tocar o ídolo, mas, de algum modo, seus gestos – sejam eles de alegria, êxtase ou dor – nos tocam. Seguindo o mesmo raciocínio, elegemos outras três imagens. A Figura 63 retoma um detalhe do retábulo de Issenheim. A paisagem da cena é noturna, a figura de Jesus é enorme, a cruz é grosseiramente trabalhada, a dor é imensa e o gesto das mãos de Cristo é incomum. Em geral, suas mãos estão abertas na cruz sem se contorcer ou reagir – elas aceitam passivamente o sacrifício.



Figura 63 – Detalhe: a mão de Jesus.

Mas o artista parece querer assumir, na imagem, o realismo da dor, em especial nas mãos de Cristo. Elas não repousam, mas se contorcem – elas não se entregam, imploram. Mas, como diz Bachelard (2008: 54), “não é a forma de uma árvore retorcida que faz a imagem, mas é a força da torção, e essa força de torção implica uma matéria dura, uma matéria que se endurece na torção”.

Na página do jornal, a foto mostra a imagem de um homem ao centro, ajoelhado, cercado por seus perseguidores; ele está ferido e estende mãos e braços, as mãos abertas, espalmadas – parece emanar do texto uma profunda aceitação ou um pedido de clemência.

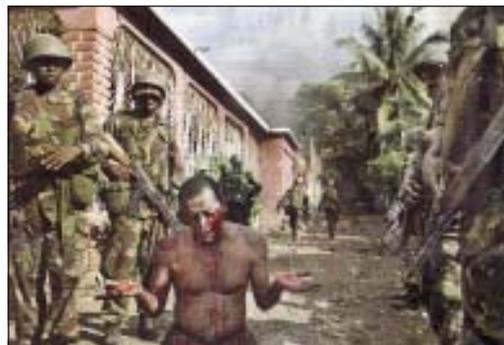


Figura 64 – Suspeito é preso em Comores por forças do governo.



Figura 65 – *O três de maio*, Goya, 1808.¹⁶⁵

Goya retém na memória e depois na superfície da tela a cena do episódio da vingança das tropas francesas em Madrid e as execuções em massa do início do século XIX. A Figura 65 ilustra uma delas. A vítima ao centro, iluminada na noite escura, levanta os braços e mostra as mãos abertas, num gesto de entrega sem defesa diante de seus algozes sem rosto.

Diante dessas imagens, nossos sentidos entram em ressonância com o gesto do outro que nos toca. Sobre a dor, Cyrulnik afirma que ela pode ser sentida fisicamente não só por um toque físico, mas igualmente por uma imagem, por uma palavra ou por um gesto. A zona cerebral alertada é a mesma. “O simples fato de representar em nosso mundo psíquico o sofrimento de alguém que se ama provoca em nós um mal estar biológico”¹⁶⁶ (Cyrulnik, 2006: 180).

O autor faz alguns testes com um casal apaixonado. Aplica um choque elétrico no dorso da mão da mulher e, pela ressonância magnética, conhecida como neuroimagem, consegue identificar a zona cerebral afetada, que se colore de vermelho. A seguir, na presença da

¹⁶⁵ GOYA, Francesco. *O três de maio*. 1 original de arte, óleo sobre tela, 267 cm x 344 cm. Museu do Prado, Madrid.

¹⁶⁶ “Le simple fait de se représenter dans notre monde psychique la souffrance de quelqu’un qu’on aime provoque en nous un malaise biologique” (tradução nossa).

mulher, aplica o mesmo choque na mão do marido, e a mesma zona cerebral se acende, como se ela própria o tivesse recebido (Cf. Cyrulnik, 2006: 180).

Há no corpo um inconsciente cognitivo que repousa sobre traços de uma memória biológica. É uma memória não consciente. Nesse inconsciente cognitivo, o autor esclarece que não sabemos que sabemos, aprendemos sem saber que aprendemos e respondemos sem nos darmos conta disso (Cyrulnik, 2006: 101).

O corpo sente a dor e o prazer na gestualidade do outro, mesmo que seja transmitida em imagem, em que apenas diminui o grau de intensidade, diferente da mídia primária. Já com a mão, quando os dedos se encolhem e cedem o espaço a um só, ao indicador, a energia ali se concentra e ele dispara sua mensagem como uma seta.

3.3.2. O dedo que indica

As mãos são quase seres vivos dotados de um espírito livre e vigoroso, de uma fisionomia. Rostos sem olhos e sem voz, não obstante veem e falam. As mãos significam ações: fazer, criar, às vezes parecem até pensar.

Focillon

Dos cinco dedos, o mais eloquente é o indicador – ele fala por todos os outros. Em muitas culturas, chega a ser proibido o gesto de apontar alguém. O dedo em riste tem um poder autoritário, ele atinge como uma seta – é difícil não sentir. Ele toca sem tocar, e, para tocar, é ele que se apresenta em primeiro lugar.

Ele e seus prolongamentos – o lápis, a bengala, o cajado – objetos que cumprem a mesma função: a “manipulação de ponta” (Samsonow, 2007).

Nas imagens, não perde o rigor. Uma imagem publicitária que se utiliza de um dedo que nos aponta¹⁶⁷ carrega a energia da convocação ideológica ou catequética, mas o indicador emite outras mensagens.

No capítulo anterior, vimos que a criança é tocada pelos gestos e palavras da mãe ou de quem cuida dela e cedo responde a esses estímulos por gestos, mímica e sons. Em torno dos 10 ou 12 meses, para designar objetos, a criança aponta com o indicador e, com isso, se torna capaz de “pilotar o olhar do outro e orientá-lo em direção ao que indica” (Cf. Cyrulnik, 2006: 171).

Também para o antropólogo Todorov uma criança de 5 a 9 meses passa por um estágio de manipulação, ou da capacidade de manipular objetos, pois eles se movem em função de seus atos. A criança dirige o olhar do outro porque quer ser vista, diferentemente do filhote de macaco, que não busca o olhar do outro: “a criança humana deseja ser vista, e não apenas ver” (1996: 79).

Na Figura 66, nosso olhar é pilotado pelos dedos indicadores das imagens de Marta Suplicy e Gilberto Kassab, adversários políticos.



Figura 66 – Marta Suplicy e Gilberto Kassab, em debate eleitoral, 2008.

O gesto de apontar algo ou alguém extrai sua força de um passado filogenético e mantém seu poder de captura na comunicação. Já nos telejornais as mãos do apresentador

¹⁶⁷ Como no conhecido cartaz que convoca jovens norte-americanos para o alistamento militar: “The US Army wants you” (“O Exército dos EUA quer você”).

devem ser catequizadas para não se moverem. Há jornalistas que se preparam para a função amarrando literalmente as mãos, para treinar falar sem elas.

Voltando ao retábulo de Issenheim, à esquerda de Jesus crucificado e à direita do leitor, há a imagem de São João Batista (morto antes de Jesus), que aponta seu indicador para Jesus, e imagina Leloup que ele diga: “Virá após mim Aquele que era antes de mim” (Leloup, 2006).



Figura 67 – Detalhe: retábulo de Issenheim, São João Batista.

“A mão e a voz estão unidos nos mesmos inícios” (Focillon, 2001: 116), e há inúmeras aptidões conservadas na fala gestual do indicador. Dentre elas, a de anunciar algo, pois cada dedo tem seu destino: “Cinco ramificações ósseas, com o seu sistema de nervos e ligamentos, avançam sob a pele para a seguir se separarem, como que em jorro, para formar cinco dedos independentes, tendo, cada um, articulado sobre três juntas, sua própria aptidão e caráter” (Focillon, 2001: 108).

Os políticos têm o hábito de apontar o indicador para cima e anunciar o programa de governo, ou contar com o poder divino, ou prometer reformas – e tantas outras possibilidades. O indicador se volta para o alto e suscita tantas diferentes mensagens e imagens.



Figura 68 – Obama em campanha eleitoral, 2008.

Há um mensageiro que em geral é retratado com o indicador dirigido para o alto: trata-se do arcanjo Gabriel, no conhecido tema da Anunciação¹⁶⁸. Milhares de imagens foram criadas em torno disso ao longo dos séculos, e o dedo indicador do arcanjo quase sempre permanece na mesma posição.



Figura 69 – Anunciação, Fra Angelico, 1440-47. Afresco, Florença, Museu Nacional de São Marcos.

¹⁶⁸ Na história da Igreja Católica, a Anunciação é conhecida como a hora que o arcanjo Gabriel é enviado para dar a Maria a notícia de que ela daria à luz o Filho de Deus, Jesus.



Figura 70 – Anunciação, Domenico Veneziano.¹⁶⁹



Figura 71 – Anunciação, R. Van der Weyden.

Na página bíblica, lemos: “O Espírito Santo descerá sobre ti, e a força do Altíssimo te envolverá com a sua sombra” (Lucas, 1-35). O texto não diz que o Arcanjo aponta o indicador para cima e pronuncia aquelas palavras. Imaginou-se a cena e se elegeu o indicador ereto e apontado para cima, numa vertical.

¹⁶⁹ VENEZIANO, Domenico. **Anunciação**. 1445-1447. 1 painel, 27 cm x 54 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Há variações culturais nos gestos e nas imagens. Em geral, a tradição italiana é muito fiel ao gesto, que aparece em destaque (Figuras 69 e 70). Já na tradição da pintura flamenga, o indicador não se mostra tão rígido e a ambientação é em cenário mais familiar.

Na Figura 71, o Arcanjo sugere com o gesto de sua mão esquerda o alto, e a direção vertical se prolonga através das linhas do móvel, do castiçal e de sua corrente. Não há chama acesa no castiçal.

A outra Anunciação (Figura 72), também de estilo flamengo, faz parte de um retábulo, um tríptico, com as cenas separadas por molduras mas unidas por dobradiças.



Figura 72 – Anunciação, Mestre de Flémalle.¹⁷⁰

Do lado esquerdo, de mãos juntas, os doadores oferecem uma oração, e o retábulo, uma doação. Do lado direito, a figura de um artesão marceneiro cercado por seus instrumentos de trabalho é uma referência a José, pai de Jesus. Na cena central, a Anunciação. O Anjo eleva sua mão ao se dirigir a Maria, e ela, com uma das mãos, repete o mesmo gesto de Jesus *Pantocrator*. A aparição do Anjo é repentina, como mostram os detalhes das páginas do livro

¹⁷⁰ CAMPIN, Robert (dito Mestre de Flémalle). **Anunciação**. 1425-1428. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 64 cm x 117 cm. Metropolitan Museum, New York, The Cloisters.

sobre a mesa, que se movem, e da chama da vela, que se apaga, de que ainda se vê a fumaça que permanece no ambiente.

A chama é um elemento forte e é assimilada ao culto, e, como bem lembra Bachelard, “A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens” (1989: 9).

Pela tradição religiosa na iconografia cristã, toda vez que aparecem o Anjo ou Jesus em imagem, a luz se apaga, pois a chama permanece acesa, como sinal de sua presença. A chama representa a ausência ou a presença simbólica. Se o mensageiro de Deus se faz presente, a luz se torna desnecessária.



Figura 73 – O casal Arnolfini, Van Eyk.¹⁷¹

¹⁷¹ VAN EYK, Jan. **O Casamento de Giovanni Arnolfini e Giovanna Cenami**. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 82 cm x 59,7 cm. Galeria Nacional, Londres.

Na história da imagem, há também outros motivos como a imagem da Figura 73, que anuncia um casamento. Acima do homem e à esquerda do espectador, há uma vela acesa no candelabro, simbolizando a presença de Deus no ambiente. O ambiente passa a ser sagrado, e os sapatos são tirados. O homem dirige seu olhar em diagonal para o canto esquerdo do espaço. Sua mão direita desenha uma vertical que aponta para o alto e sua mão esquerda se encontra, no meio da tela, com a mão direita da mulher. Ela, por sua vez, apoia a mão esquerda sobre o ventre, como uma “Vênus paleolítica”.

Para Debray, as imagens que nos fazem devanear são sagradas. “Há sagrado por toda parte onde a imagem se abre a uma coisa diferente de si mesma” (1994: 62). Por “diferente de si mesma”, o autor entende a imagem que se propõe a uma transcendência, a uma exterioridade, ou seja, ao que está fora, pois nem tudo depende do artista que produziu a imagem – há também o olhar do espectador: “Existe o outro que passa à minha frente (Debray, 1994: 62).

Em mídias primária ou secundária, há sempre o outro em frente a nós, que nossas mãos procuram tocar com gestos e imagens, na comunicação e na cultura, sobre os quais refletimos nesta pesquisa. Com o advento da eletricidade, surgem os aparelhos e a mídia terciária – agora, precisamos de um aparato para receber ou enviar as mensagens (Pross, 1971). Inicia-se um novo período, “pelo espírito do vento, que é o sopro do espírito não visível, chegamos à imaterialidade que caracteriza as tecno-imagens como imagens que fugiram do espaço, como espíritos errantes ou nômades sem corpo” (Baitello, 2005: 3).

Com isto, a comunicação tátil perde sua força, os corpos se distanciam e as imagens tomam providência. Mas não importa que apresentem um mundo de ficção – acreditamos nelas e em seus gestos.

3.3.3. O gesto invisível da visível manipulação: a mão das marcas

O ícone cristão dizia: vosso Deus está presente.

O ícone pós-cristão: que o presente seja vosso Deus.

Debray

Para Flusser, a câmera fotográfica é utilizada como uma metáfora, pois a foto inaugura a tecno-imagem; a fotografia é produto de um aparelho, o “brinquedo que simula um tipo de pensamento” (Flusser, 1985: 8).

Essa é a terceira catástrofe, em curso e sem nome: voltamos a ser nômades, pois as casas se tornaram inabitáveis – por todos os buracos, entra o vento da informação, com suas imagens técnicas transmitidas pelas tomadas elétricas, e as imagens que se apresentam “imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo” (Flusser, 1985: 19).

Segundo Debray, a “aura” cuja fuga Walter Benjamin deplorava por causa da “reprodutibilidade técnica” não se dissipou, mas personalizou-se e, ao invés de obras, passou-se a idolatrar os artistas (Debray, 1994: 79). Se entendermos por artista o que cria uma imagem, ao ampliar o conceito, chega-se a quem imagina o mundo por nós: a mão da marca.

A marca é, antes de tudo, um mecanismo de manipulação semiótica (Semprini, 2006: 123), e a cultura neoliberal parece não conservar nenhum vestígio do drama humano – não se assumem os mistérios da existência, do amor ou da morte e nem os da busca de um absoluto, como forma de se transcender a finitude da vida (Moulian, 1998: 34).

As marcas nos manipulam. Elas estão presentes em todos os setores, produtos e serviços, dos ovos aos locais de viagens, das carnes aos políticos, do vestuário às universidades, tudo tem marca. Para ilustrar, citamos uma marca de luxo, a Bang&Olufsen, empresa dinamarquesa quase centenária de sistemas de som e caixas acústicas. Num catálogo de apresentação do aparelho Beo Sound 3200 (Figura 73), lê-se:

Aproxime sua mão do Beo Sound 3200 e ele sentirá sua presença. Suas luzes internas se acenderão e as portas de vidro deslizarão, abrindo-se num movimento rápido e preciso. Um detalhe, mas que nunca deixará de trazer um sorriso de prazer. Há um departamento chamado *idealand*, e não importa quão complexas sejam suas tecnologias, todos os produtos são simples e intuitivos de usar, com características, conceitos e elementos mágicos¹⁷².



Figura 74 – Beo Sound 3200.

Na Figura 74, está o Beosound 3200, bem no centro, em primeiro plano, sobre uma base cromada, em seu pedestal. Em segundo plano, há uma janela que condiz com o pé direito alto do ambiente e pela qual penetra a luz diurna, resplandecente, que parece desenhando uma aura em torno do aparelho.

Nas laterais, colocados simetricamente, dois espelhos Luis XVI, com suas molduras douradas, parecem estar saindo do espaço, como um passado em fuga. Refletidos nos espelhos, os candelabros – cujas velas estão apagadas.

Existe um parentesco “entre a lamparina que vela e a alma que sonha”, e existe um parentesco entre o gesto e a imagem que não se modificam tão rapidamente, e “um sonhador

¹⁷² Texto extraído do catálogo da marca.

de lâmpada (a óleo) compreenderá instintivamente que as imagens da pequena luz são lamparinas íntimas” (Bachelard, 2008: 15).

As marcas instauram um mundo possível, uma experiência, o consumo como necessidade interior, procurando nos dar um sentido de vida, mas “o cérebro torna-se a consequência de um estado de alma, assim como um estado de alma pode ser a consequência do cérebro” (Cyrulnik, 2006: 115).

A magia das imagens técnicas como as da televisão ou da internet é diferente da magia das imagens das cavernas: “A nova magia é ritualização de programas, visando a programar seus receptores para um comportamento mágico programado” (Flusser, 1985: 22).

A nova magia obedece ao dedo e ao olho (Debray, 1994: 295), e nosso olhar deserta cada vez melhor da carne do mundo (Debray, 1994: 298-299). Aqui, retomamos a imagem eleita para usá-la como metáfora: os espelhos se retiram, como a comunicação tátil se retira do corpo e de seus sentidos – “a carne do mundo”, nosso corpo. As velas estão apagadas porque a divindade é, agora, o próprio aparelho de som.

Kamper refletiu muito sobre o corpo e seus sentidos e não à toa afirma que a profundidade do mundo não é para os olhos, “pois os olhos, apesar da binocularidade, não veem os corpos que [se representam] de maneira pictural – quer dizer, sobre as superfícies –, ao passo que a pele, esse grande sentido tátil, preferiria tocar as imagens, o que é impossível” (Kamper, 1999: 50).

Kamper e Debray falam de uma volta ao corpo – podemos dizer o retorno ao gesto, às mãos: uma mão, um gesto e uma imagem transcendentem. E transcendência quer dizer exterioridade (Debray, 1994: 62).

Desde a Grécia Clássica, o pensamento ocidental separou a energia animal que animava o corpo e a opôs à razão que governava a alma (Cyrulnik, 2006: 12). Os esquemas habituais nos levam a esquecer que temos um corpo que não se resume à cabeça, que inclui

a *res extensa* (o corpo e seus sentidos) e a *res cogitans* (o construído pelo homem) (Kamper, 2001).

Tem razão Flusser: a catástrofe em curso não tem a intenção de “modificar o mundo, mas modificar a vida dos homens” (Flusser, 1985: 28). Se perdermos o contato com nosso corpo, com a comunicação tátil, perderemos a própria humanidade de nosso corpo. Para reverter esse processo, a pesquisadora nos oferece o antídoto:

Fundamentalmente, ao se propor uma semiótica do corpo, o que se busca é a redescoberta dos sentidos. Uma visão que veja mais do que a luz permite, uma visão também na ausência da luz; um paladar que redescubra o gosto do fruto proibido e já esquecido, porque anestesiado pela rotina; uma audição pronta a ouvir o que é estranho, com tolerância para o ruído, para com o que não se domesticou com um rótulo; um olfato que saiba perseguir rastros da terra úmida, que saiba descobrir parceiros pelo cheiro quente que a paixão exala, que saiba cheirar as crias antes de tocá-las; um tato esperto, pronto para o arrepio, para o susto vindo de uma aventura, dos riscos, dos perigos que o novo sempre engendra; uma propriocepção ajustada com o telescópio possante para perceber as oscilações da primavera, a aridez do inverno, enfim, um auxiliar poderoso para ajudar o corpo a mapear-se e a mapear o que está à sua volta. Uma Semiótica do Corpo pressupõe uma pedagogia dos sentidos. E uma estética” (Campelo, 2002: 4).

A mão mais do que arcaica continua a gesticular e a se comunicar na construção de vínculos e, embora cada cultura estabeleça seus códigos gestuais, a gestualidade da mão humana parece ter na comunicação tátil uma língua sensível a todos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

TODO GESTO TEM UM COMEÇO E UM FIM

A mão é meio de comunicação – mídia viva e em constante movimento. Ao escrever sobre alguns de seus gestos na comunicação e na cultura e ao aproximá-los de algumas imagens, percebemos que tocamos a *mão da natureza*, a *mão da memória* e a *mão da transcendência*.

À primeira vista, pode ter causado um estranhamento o fato de termos iniciado esta pesquisa escrevendo sobre gestos de macacos, mas, pareceu-nos pertinente para verificarmos *se* e o *que* poderia ser comum à comunicação gestual nossa e deles. Não descendemos dos macacos, embora compartilhemos com eles muitos de seus gestos.

Como vimos no primeiro capítulo, “nossos irmãos inferiores” também exprimem com o corpo, e especificamente com as mãos, um comportamento, um discurso, uma fala gestual, e acontece de compartilharmos com eles não só de alguns gestos, como alguns de seus significados: nós também estendemos a mão com a palma voltada para cima para pedir alguma coisa e também damos a mão ao outro para lhe oferecer segurança ou ajuda.

Quanto ao conhecimento técnico, observamos que ele é transmitido de geração a geração: os mais jovens observam os mais velhos, para depois repetir a mesma ação. Os macacos também apanham na natureza ou fabricam objetos para usá-los como instrumentos e repetem a mesma técnica. Entretanto, *a mão da natureza* nos leva a outras confirmações importantes para a pesquisa. Um gesto usado por um grupo em determinado lugar pode ser usado em outro com um significado diferente. Em segundo lugar, um gesto novo pode ser introduzido numa sociedade e, a partir daí, fazer parte do repertório local e alastrar-se para outros territórios.

Para os autores que nos dão suporte teórico, isso se poderia chamar *protocultura*, pois a produção cultural é exclusiva do homem e de sua gestualidade. Ocorre uma bifurcação na evolução, e o homem segue o seu caminho: à *mão da natureza*, soma-se *a mão da memória*.

Há uma adição e não uma divisão, como camadas sobrepostas. À *mão da natureza*, biológica e genética, soma-se a *mão da memória*. No segundo capítulo, discutimos uma memória corporal individual e do corpo da cultura.

Antes mesmo de o bebê nascer, comprova-se a existência de uma comunicação tátil entre ele e a mãe: uma conversa gestual que os liga para além do cordão umbilical. O fio da cultura já se faz presente, e, mesmo que se corte o cordão umbilical, da ligação com sua cultura, o homem não escapa. Esse parece ser um dado universal.

Como mamífero e primata, o pequeno homem demora para se tornar independente, e o primeiro vínculo que forma é com sua mãe ou com alguém que a substitua. Na verdade, o vínculo que se forma é com aquele que o tocar mais e primeiro. Privado dessa comunicação tátil, de ser estimulado, o ser humano se desequilibra física e emocionalmente.

Quanto a saber se os gestos são herdados ou adquiridos, comprova-se que o ser humano tem aptidões herdadas, mas que serão desenvolvidas ou não conforme a cultura de que participa. A gestualidade é absorvida culturalmente – está na memória da comunidade –, e suas regras são aprendidas pelos códigos culturais. Os códigos culturais têm mais força que os códigos genéticos ou sociais. É mais fácil curar um distúrbio no metabolismo da glândula da tireoide do que extinguir um preconceito.

Mas o desafio do abandono não é o único. Assim que cresce, o homem enfrenta outros desafios para sua sobrevivência, representados por duas entidades: a matéria (a natureza) e a morte.

Como resposta ao desafio da matéria, a mão do homem cria objetos úteis. Ela não se deixa vencer; ao contrário, a mão humana encontra soluções que funcionam e que lhe dão confiança para continuar o caminho. A sobrevivência física depende da técnica e dos instrumentos criados e, ao perceber que suas mãos nuas não dão conta de tantos e tão grandes desafios, o homem cria próteses para alcançar mais e melhor o que elas não poderiam.

Uma colher, uma concha, uma lamparina, um castiçal são objetos criados pelo homem e respondem às suas necessidades. Uma lamparina pré-histórica tem a forma de uma mão aberta, um receptáculo, feita para segurar, manter e transpor algo, como uma concha ou uma colher que a mão não pode, mesmo aberta e com os dedos juntos, segurar ou transportar, ao menos não por muito tempo.

Não importam os objetos, *a mão memória* preserva no objeto a lembrança do órgão que o gerou, assim como preserva em sua forma a gestualidade de sua cultura como o ritmo, a materialidade, as cores, as linhas que informam as formas, enfim, o desenho – *design* – carrega a gestualidade da mão que o fez. Uma concha etrusca é diferente de uma concha romana ou grega. Assim, o gesto que chamamos técnico na pesquisa já transporta um significado – não é só técnico, mas já um ato semiótico.

Como resposta ao desafio da morte, da ausência que ela provoca e da insegurança que ela desperta, o homem cria gestos poéticos, gestos simbólicos, que chamamos também de culturais. Também atos semióticos, repletos de significação.

Universal parece ser a necessidade interior de pôr nas mãos das divindades o que as mãos humanas não conseguem resolver. Feito isso, o homem também fica mais confiante. O homem gesticula, movimenta mãos, braços e dedos em suas danças rituais, cuja intenção é que as divindades tomem as devidas providências.

O gesto nasce de uma necessidade interior de expressão, de comunicação – é a primeira e a mais rica linguagem do corpo. O gesto materializa no espaço sua forma, que, mesmo efêmera, fica impressa na memória corporal. Um gesto da mão na mídia primária é sentido pelo outro corpo, é visto ou é ouvido. Ou seja, um gesto torna-se uma imagem visual, ou uma imagem auditiva, ou uma imagem olfativa.

Toda cultura cria gestos que são imagens e, num determinado momento, o homem sentiu a necessidade de gravar seu gesto em imagem visual, exprimir seu pensamento em

imagem, imagem que também nasce no interior do corpo individual, mas gesto e imagem compartilhados por uma mesma cultura.

Embora caminhem juntos, imagem e gesto são diferentes. Vimos que há não só um passado na espécie como também na memória para o gesto. Logo, não há um gesto que não tenha um passado, assim como não há uma imagem que não surja de um gesto, como vimos no terceiro capítulo – *a mão da transcendência*.

Sem esquecer o corpo como o lugar indispensável do gesto e da imagem, o terceiro capítulo introduz a imagem visual de alguns gestos das mãos na mídia secundária. Uma imagem ou um gesto não se leem – se sentem. Nosso interesse se volta para o homem, e buscamos uma antropologia do gesto e uma antropologia da imagem.

Cada cultura é regulada por códigos culturais, e não é diferente com os gestos ou com as imagens. Ao evitar uma classificação, entendemos que, em comunicação, concorre a probabilidade, e não a certeza. Se uma pessoa está com os braços cruzados, pode ser que não queira conversar, mas pode ser que esteja escondendo uma mancha na roupa.

Assim, podemos dizer que há um código gestual, um código imagético, mas eles estão em relação com o ambiente, com o todo, e não podemos afirmar que haja certezas na comunicação.

Na aproximação dos conceitos de gesto e imagem, procuramos perceber como nos tocam imagem e gesto e o papel das mãos. Gesto e imagem têm uma densidade arqueológica e, nas imagens de mãos que elegemos, não há um gesto ingênuo, nem nas pinturas rupestres, nem nas páginas dos jornais.

Nas imagens que retomam um mesmo gesto, intriga-nos sua força – poderíamos dizer que há um fluxo semiótico, uma energia. Ao entrar em contato com a ideia de uma pós-vida da imagem, cogitamos de uma pós-vida do gesto.

Há uma força expressiva que resgata elementos arcaicos da cultura humana e que, num gesto em imagem, capturam nosso olhar, penetram nosso corpo através de todo o aparelho sensorial. Representamos nossas crenças e estamos nelas representados por gestos e imagens, de acordo com os padrões vigentes.

Erguer o braço, estendê-lo, apontar o dedo – são gestos que, em imagens, continuam a ter energia e, não à toa, foram eleitos para se perpetuar em imagens, imobilizados. O gesto expõe de imediato a produção mental. Parece mesmo que a mão se antecipa. Ao criar uma imagem e fazer com que dela participe o gesto da mão, se abre espaço para deixar falar e deixar ouvir – a alfabetização que requerem o gesto e a imagem é outra.

Imagens são paralelas aos gestos, ocorrem simultaneamente, mas não são dependentes. Uma imagem de um gesto e um gesto como imagem são um depósito da cultura. Vimos Barack Obama com o braço levantado ou sinalizando com as mãos para seus eleitores. Aquele gesto conta histórias de outros gestos, ancestrais. Mas aquele gesto muda de significado e não perde a força de capturar nosso olhar. Ele projeta em nós o que quer e nós, nele, o que queremos.

E o que queremos? Queremos manifestar o pensamento interior em gestos e imagens e que gestos e imagens, tendo as mãos como mensageiras, correspondam aos gestos e imagens de nossa necessidade interior. E queremos-las as três juntas: a *mão da natureza*, a *mão da memória* e a *mão da transcendência*.

Nós internalizamos os gestos e as imagens geradas pela cultura. Ela se constrói com gestos e imagens que também estão em processo – como as mãos, a cultura também é um organismo vivo.

Ao introduzir uma marca comercial como metáfora, introduz-se um pensamento presente na cultura de consumo, que é dominada pela mão das marcas – uma mão que parece

ter esquecido o princípio feminino de receptáculo que a rege e só usa o indicador, um princípio masculino objetivo.

O que a mão toca a toca igualmente. Não seria conveniente pensar com um só dedo, assim como não nos devemos deixar levar por gestos e imagens que apontam numa única direção – a direção que se manipula.

A ideia de que a gestualidade das mãos é determinada pela cultura, e não fruto de uma herança biológica, está longe de se esgotar. O tema da comunicação tátil e da gestualidade das mãos é um terreno rico, e o gesto de escrever esta pesquisa se insere no projeto de muitos que pensam uma Ecologia da Comunicação.

Parece haver uma redução não da sensibilidade ou da cognição desse órgão tão arcaico que é a mão humana, mas uma economia de gestos. Um órgão tão falante como a mão não se cala, apenas silencia por algum tempo.

A mão é mídia, e nela encontram-se a *mão natureza*, a *mão memória* e a *mão transcendência*. Esta última diz respeito à necessidade de encontrar fora dela o que ela não pode tocar, mas pode imaginar que toca e, só de imaginar que toca, ela repousa por algum tempo, tranquila.

REFERÊNCIAS

- AMIRALIAN, Maria Lúcia T. M. (1997) **Compreendendo o cego**: uma visão psicanalítica da cegueira por meio de desenhos-estórias. São Paulo: Casa do Psicólogo.
- AUGÉ, Marc. (1994) **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus.
- BACHELARD, Gastón. (2008) **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1998) **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1989) **A chama de uma vela**. Tradução Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BAITELLO JR, Norval. (2006) A serpente, a eletrecidade e a imagem midiática. Algumas reflexões para uma Teoria da Imagem a partir de Aby Warburg. In: **Anais do XV Compós**, Bauru.
- _____. (2005) **A era da iconofagia**: ensaios de comunicação e cultura. São Paulo: Hacker.
- _____. (2005) Vilém Flusser e a terceira catástrofe do homem ou as dores do espaço, a fotografia e o vento. Tradução Ryuta Iamafuku e Yuka Amano. In: KONDO, Kojin; SUGA, Kejiro (Orgs.). Tokyo: Kokushokankokai, p. 87-94.
- _____. (2002) O olho do furacão, São Paulo, pré-print CISC-COS/PUC-SP. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 27 ago. 2008.
- _____. (2000) A invisibilidade do corpo. In: **O Corpo Invisível II**. Catálogo da exposição. São Paulo, Universidade Cidade de São Paulo, set.
- _____. (2000) As imagens que nos devoram. Encontro Imagem e Violência. Disponível em: <<http://sesc.uol.com.br/sesc/hotsites/imagemeviolencia/conferencias.htm>>. Acesso em: 4 out. 2007.

- _____. (1999a) **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Annablume.
- _____. (1999b) Imagem e violência. A perda do presente. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 13, n. 3, jul./set., Fundação Seade.
- _____. (1999c) Comunicação é um espaço. Universidade de Brasília. Disponível em: <<http://www.real.com/products/playerplus/index.htm?src=990706pop>>. Acesso em: 15 set. 2008.
- _____. (1998) Comunicação, mídia e cultura. **Revista São Paulo em Perspectiva**, São Paulo, v. 12, n. 4, Fundação Seade.
- _____. (1997) A cultura do ouvir. In: BENTES, Ivana et al. (Orgs.). **Rádio nova: constelações da radiofonia contemporânea 3**. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- _____. (1993) **Dada-Berlim: des/montagem**. São Paulo: Annablume.
- BAITELLO JR, Norval; CONTRERA, Malena; MENEZES, Eugenio. (Orgs.). (2005) **Os meios da incomunicação**. São Paulo: Annablume.
- BATESON, Gregory. (1986) **Mente e natureza**. Tradução Cláudia Gerpe. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- BAVCAR, Evgen. (1994) A luz e o cego.” NOVAES, Aduino (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Cia. das Letras, p. 461-467.
- BEC, Louis. (1999) Les gestes prolongés. Postface. In: FLUSSER, Vilém. **Les gestes**. D’Arts Éditeur (École Nationale Supérieure d’Arts Cergy et Art 95).
- BELTING, Hans. (2006) Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à iconologia. **Revista Ghrebh**. Disponível em: <www.revista.cisc.org.br/ghrebh8>. Acesso em: 28 set. 2006.
- _____. (2005) A imagem autêntica. Biblioteca Digital CISC. Disponível em: <www.cisc.org.br>. Acesso em: 8 jul. 2008.

- _____. (2004) *Sísifo ou Prometeu? Sobre Arte e Tecnologia hoje*. Catálogo da 26ª Bienal Internacional de São Paulo.
- _____. (2004) **Pour une anthropologie des images**. Tradução Jean Torrent. Paris: Gallimard.
- _____. (1994) **Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art**. Chicago: University of Chicago Press, Tradução Edmund Jephcott: The University Of Chigago Press.
- BENJAMIN, Walter. (1995) O caráter destrutivo. In: **Rua de mão única**. Obras Escolhidas, v. 2. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, p. 235-237.
- BERENDT, Joachim-Ernst. (1997) **Nada Brahma: a música e o universo da consciência**. Tradução Zilda Schild e Clemente Mahl. 10. ed. São Paulo: Cultrix.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. (1991) São Paulo: Paulinas.
- BING, Gertrud. (2000) in WARBURG, Aby. (2000). **La rinascita del paganesimo antico**.
- _____. (1992) **Le voyeur absolu**. Paris: Fiction & Cie, Éditions du Seuil.
- BRUNO, G. De vinculis in genere. Disponível em: <<http://www.giordanobruno.info/devinculis.htm>>. Acesso em: 27 ago. 2005.
- BULFINCH, Thomas (1999) **O livro de ouro da mitologia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro.
- BYSTRINA, Ivan. (1995) Tópicos de semiótica da cultura, São Paulo, pré-print CISC-COS/PUC-SP. Tradução Norval Baitello Jr e Sonia Castino.
- CAILLOIS, Roger. (1967) **Les jeux et les hommes**. Paris: Éditions Gallimard.
- CAMPBELL, Joseph. (2003) **A jornada do herói**. Tradução Cecília Prata. São Paulo: Ágora.
- _____. (1997) **As transformações do mito através do tempo**. Tradução Heloysa de Lima Dantas. 10. ed. São Paulo: Cultrix.

_____. (1990) **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena.

CAMPELO, Cleide Riva. (2003) Publicidade e corpo. In: CONTRERA, Malena; HATORI, Osvaldo (Orgs.). (2003) **Publicidade e Cia**. São Paulo: Thomson.

_____. (2002) Passos labirínticos do corpo. **Revista Ghrebh**, São Paulo: CISC, 1º Encontro Nacional.

_____. (2001) **Os sonhos do corpo**: a comunicação biocultural do corpo. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

_____. (1997) **Cal(e)ididoscorpos**: um estudo semiótico do corpo e seus códigos. São Paulo: Annablume.

CANEVACCI, Massimo (2005) **Culturas eXtremas**: mutações juvenis nos corpos das metrópoles. Rio de Janeiro: DP&A.

CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo. (2005) **Discursos da moda semiótica, design e corpo**. São Paulo: Anhembi.

CHANCE, Michael. (1974) Sociétés hédoniques et sociétés agonistiques chez les primates. In: MORIN, Edgar; PIATTELLI-PALMARINI, M. (Orgs.). **L'unité de l'homme. 1 - Le primate et l'homme**. Paris: Seuil.

CONTRERA, Malena. (2002) **Mídia e pânico**: saturação da informação, violência e crise cultural na mídia. São Paulo: Annablume.

_____. (1996) **O mito na mídia**: a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação. São Paulo: Annablume.

CONTRERA, Malena; MENEZES, José Eugênio de O.; BAITELLO JR., Norval. (Orgs.). (2005) **Os meios da incomunicação**. São Paulo: Annablume.

CONTRERA, Malena; HATORI, Osvaldo (Orgs.). (2003) **Publicidade e Cia**. São Paulo: Thomson.

CORDÓN, Faustino. (1988) **Cocinar hizo al hombre**. 5. ed. Barcelona: Tusquets.

COSTA, Zozilena de Fátima. (2003) **Uma inscrição de mundo à flor da pedra**: os processos de comunicação dos povos pré-históricos através da pintura do Parque Nacional da Serra da Capivara (Parna), Piauí-Brasil. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CYRULNIK, Boris. (2006) **De chair et d'âme**. Paris: Odile Jacob.

_____. (2005) **O murmúrio dos fantasmas**. Tradução Sônia Sampaio. São Paulo: Martins Fontes.

_____. (2001) **Resiliência**: essa inaudita capacidade de construção humana. Lisboa: Instituto Piaget.

_____. (2000) **O homem, a ciência e a sociedade**. Lisboa: Instituto Piaget.

_____. (1999) **Un merveilleux malheur**. Paris: Odile Jacob.

_____. (1997) **L'ensorcellement du monde**. Paris: Odile Jacob.

_____. (1995) **La naissance du sens**. Paris: Hachette.

_____. (1995) **Os alimentos do afeto**. Tradução Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Ática.

_____. (s/d) **Memória de macaco e palavras de homem**. Lisboa: Instituto Piaget.

DARWIN, Charles. (1996) **A origem das espécies**: esboço de 1842. Tradução Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Newton Compton Brasil.

DEBRAY, Régis. (2001) **Introducción a la mediología**. Tradução Nuria Pujol. Buenos Aires: Paidós.

_____. (1994) **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no Ocidente. Tradução Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes.

- DELLUC, Brigitte et Gilles. (1989) **Connaître Lascaux**: histoire et prehistoire. Editions Sud Ouest.
- DE WAAL, Frans. (2002) **El simio y el aprendiz de sushi**: reflexiones de um primatólogo sobre la cultura. Tradução Patrícia Teixidor. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (1989) **Peacemaking Among Primates**. Cambridge: Harvard University Press.
- DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Versão 1.0. São Paulo: Objetiva, dez. 2001.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenaus. (1983) **El hombre preprogramado**. Madrid: Alianza.
- ELIAS, Norbert. (1994) **O processo civilizador**. V. I. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Zahar.
- FANTINATTI, Maria Silvia. (2005) Imagem de moda e vínculos afetivos. **Communicare**, São Paulo, v. 5, n. 2, Faculdade Cásper Líbero.
- FLUSSER, Vilém. (2007) **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. Tradução Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. (2005) **A história do diabo**. São Paulo: Annablume.
- _____. (1999) **A dúvida**. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- _____. (1994) **Los gestos**: fenomenologia y comunicación. Barcelona: Herder.
- _____. (1985) **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura fotografia. São Paulo: Hucitec.
- _____. (1982) Ama teu outro como a ti próprio. **Shalom**, São Paulo, ago.
- _____. (1979) Opção e conflito: aspectos da existência judaica. **Shalom**, São Paulo, fev.

- _____. (1972) A consumidora consumida. *Comentário, Rio de Janeiro*, v. 13, n. 51, 3º trim.
- FOCILLON, Henri. (2001) **A vida das formas**: seguido de elogio da mão. Tradução Ruy Oliveira. Lisboa: Edições 70.
- FRIEDMAN, Adriana. (2005) **O universo simbólico das crianças**: olhares sensíveis para a infância. Petrópolis: Vozes.
- GARCIA, Carol; MIRANDA, Ana Paula. (2005) **Moda é comunicação**. São Paulo: Anhembi Morumbi.
- GEBAUER, Günter. (2006) A Antropologia da imagem em movimento e o futebol. In: BAITELLO JR., Norval; GUIMARÃES, Luciano; MENEZES, José Eugenio; PAIERO, Denise (Orgs.). **Os símbolos vivem mais que os homens**. São Paulo: Annablume.
- _____. (1989) The place of the beginning and the end: caves and their systems of symbols. In: WULF, Christopher; KAMPER, Dietmar (Orgs.). **Looking Back on the End of the World**. Semiotex Foreign Agents Series. Jim Fleming & Sylvère Editors, Columbia University, N.Y.
- GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. (2004) **Mimese na cultura**: agir social, rituais e jogos, produções estéticas. Tradução Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume.
- HILLMAN, James. (1993) **Cidade & alma**. São Paulo: Nobel.
- HUIZINGA, Johan. (2000) **Homo ludens**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva.
- JOFFILY, Sylvia Beatriz. (2002) Sonho e individuação. In: REIMÃO, Rubens (Ed.). **Tópicos selecionados de medicina do sono**. Associação Paulista de Medicina. São Paulo: Kraft.
- _____. (1996) Uma história de anjo: análise de uma canção infantil. **Revista do Grupo de Estudos C. G. Jung**, Rio de Janeiro, n. VII.

- _____. (1995/96) O sonho precursor da individualidade nos mecanismos sociais humanos. **Revista de Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, Pós-Graduação e Pesquisa, Departamento de Psicologia, PUC Rio de Janeiro.
- KAMPER, Dietmar. (2004) Estrutura temporal das imagens. In: CONTRERA, M. S. et al. (Orgs.). **O espírito do nosso tempo: ensaios de semiótica da cultura e da mídia**. São Paulo: Annablume.
- _____. (2001) Corpo vivo, corpo morto. Disponível em: <www.cisc.org.br/portal/biblioteca/iv2_corpovivo.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2006.
- _____. (1999) **Jan Fabre ou l'art de l'impossible**. Traduit de l'allemand par Catherine Bierling. Strasbourg: La Chaufferie Éditeur.
- _____. (1998) **O trabalho como vida**. 2. ed. Tradução Peter Naumann e Norval Baitello Jr. São Paulo: Annablume.
- _____. (1997) O padecimento dos olhos. In: CASTRO, G. de; ALMEIDA, M. C.; CARVALHO, E. A. **Ensaio de complexidade**. Porto Alegre: Sulina, p. 131-137.
- LELOUP, Jean Yves. (2006) **O ícone: uma escola do olhar**. Tradução Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Editora da Unesp.
- _____. (2002) **Além da luz e da sombra**. Tradução Pierre Meil e Regina Fittipaldi. 3. ed. Petrópolis: Vozes.
- LEROI-GOURHAN, André. (1986) **Las religiones de la prehistoria**. Traducción Aya Gaseni. 5. ed. Barcelona: Laertes.
- _____. (1965) **O gesto e a palavra. 2 - Memória e ritmos**. Lisboa: Edições 70.
- _____. (1964) **O gesto e a palavra. 1 - Técnica e linguagem**. Lisboa: Edições 70.
- LOTMAN, Iuri. (1996) **La semiosfera: semiótica de la cultura y del texto**. Traducion del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra.

- LORENZ, Konrad. (1992) **Os oito pecados mortais da civilização**. Lisboa: Litoral.
- MARCONDES FILHO, Ciro. (2006) Ser é ser percebido: sobre um pensador da comunicação que jamais foi apesar de sempre ter sido: Günther Anders. **Communicare**, São Paulo, v. 6, n. 2, p. 29-37, 2º sem., Faculdade Cásper Líbero.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. (2002) **Ofício de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura**. Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- MENEZES, J. E. de O. (2007) Cultura do ouvir: os vínculos sonoros da contemporaneidade. VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação. **XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom)**, Santos, 29 ago./2 dez. 2007.
- MÈRIDIEU, Florence. (2002) Anjos, robôs e mundos virtuais: e o corpo carnal, o que vem a ser? **Galáxia**, São Paulo, n. 4, EDUC.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (2004) **O olho e o espírito**. São Paulo, Cosac Naify.
- MONTAGU, Ashley. (1988) **Tocar: o significado humano da pele**. 6. ed. Tradução Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus.
- _____. (1978) **A natureza da agressividade humana**. Tradução Maurício Mower. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (1977) **Introdução à antropologia**. 2. ed. Tradução Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix.
- MORIN, Edgar. (1998) **O método 4. As ideias**. Porto Alegre: Sulina.
- _____. (1997a) **Planète: l'aventure inconnue**. Paris: Arte Éditions, Éditions Mille et Une Nuits.
- _____. (1997b) **Cultura de massas no século XX. Volume I. Neurose**. 9. ed. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

- _____. (1979) **O enigma do homem**. Tradução Fernando de Castro. Rio de Janeiro: Zahar.
- _____. (1970) **L'homme et la mort**. Paris: Éditions du Seuil.
- MORIN, Edgar; PIATTELLI-PALMARINI, M. (1974) **L'unité de l'homme. 1 - Le primate et l'homme**. Paris: Seuil.
- _____. (1974) **L'unité de l'homme. 2 - Le cerveau humain**. Paris: Seuil,
- MOULIAN, Thomas. (1998) **El consumo me consume**. Santiago, Chile: Lom Ediciones.
- OLIVEIRA, A. C. de. (1992) **Fala gestual**. São Paulo: Perspectiva.
- OLIVEIRA, Maria do Carmo. (1994) **Comunicação do recém-nascido: respiração**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
- PELEGRINI, Milton. (2004) O tempo como mídia da cultura. **Revista Ghrebh**. Disponível em: <www.revista.cisc.org.br/ghrebh/5>. Acesso em: 12 out. 2008.
- PINHEIRO, Amálio (2006) Prólogo. In: RENNÓ, Raquel. **Do mármore ao vidro: mercados públicos e supermercados, curva e reta sobre a cidade**. São Paulo: Annablume.
- _____. (2002) Euclides: a crônica da paisagem. In: FERNANDES, Rinaldo (Org.). **O clarim e a oração**. São Paulo: Geração.
- PROSS, Harry. (1997) A sociedade do protesto. Tradução Peter Naumann.
- _____; ROMANO, Vicente (1999) **Atrapados en la red midiática: orientación en la diversidad**. Hodarribia: Argilalexte Hiru.
- _____. (1989) **La violencia de los símbolos sociales**. Barcelona: Anthropos.
- _____. (1971) **Medienforschung**. Darmsatad: Carl Habel.

- RAMOS, Célia Maria Antonacci. (1994) **Grafite, pichação e Cia**. São Paulo: Annablume.
- RESTREPO, Luis Carlos. (1997) **El derecho a la ternura**. Barcelona: Península.
- ROLLAND, Romain. (1976) **A vida de Michelangelo**. Tradução Carlos Lacerda. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- ROMANO, Vicente. (2004) **Ecología de la comunicación**. [Hondarribia](#): Hiru.
- _____. (1998) **El tiempo y el espacio en la comunicación**: la razón pervertida. [Hondarribia](#): Argitaletxe Hiru.
- _____. (1993) **Desarrollo y progreso**: por una ecología de la comunicación. Barcelona: Teideuropa América.
- ROTTERDAM, Erasmo. (s/d) **Elogio da loucura**. Tradução Paulo M. Oliveira. [Rio de Janeiro](#) Tecnoprint, Edições de Ouro.
- RUFFIÉ, Jacques. (1974) Le mutant humain. MORIN, Edgar; PIATTELLI-PALMARINI, M. (Orgs.). **L'unité de l'homme. 1 - Le primate et l'homme**. Paris: Seuil.
- SACKS, Oliver. (1997) **A ilha dos daltônicos e ilha das cicadáceas**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Cia. das Letras.
- _____. (1995) **Um antropólogo em Marte**: sete histórias paradoxais. Tradução Bernardo Carvalho. São Paulo: Cia. das Letras.
- SALLES, Cecília Almeida. (2001) **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: Annablume.
- SAMSONOW, Elisabeth. (2007) Os sentidos armados. A razão e seus instrumentos na Renascença. **Revista Ghrebh**. Disponível em: <www.revista.cisc.org.br/ghrebh9>. Acesso em: 8 nov. 2008.
- SARAMAGO, José. (2002) **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Cia. das Letras.

- SARTORI, Giovanni. (2001) **Homo videns**: televisão e pós-pensamento. Tradução Antonio Angonese. Bauru, SP: EDUSC.
- SEMPRINI, Andréa. (2006) **A marca pós-moderna**: poder e fragilidade da marca na sociedade contemporânea. Tradução Elisabeth Leone. Barueri: Estação das Letras.
- SERRES, Michel. (2001) **Os cinco sentidos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- _____. (1995) **A lenda dos Anjos**. São Paulo: Aleph.
- TODOROV, T. (1996) **A vida em comum**. Campinas, SP: Papirus.
- VIGARELLO, Georges. (1996) **O limpo e o sujo**. 1. ed. Tradução Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes.
- WARBURG, Aby. (2000) **La rinascita del paganesimo antico**. Tradução Emma Cantimori. Milano: RCS Libri S.P.A.
- _____. (1994) **Images from the Region of the Pueblo Indians of North America**. New York: Cornell University Press.
- WHITEN, Andrew. Chimps learn “local customs”. University of St. Andrews. Disponível em: <www.st-andrews.ac.uk/news/Title,12938,en.html>. Acesso em: 3 jan. 2009.
- ZEKI, Semir. (1999) **Inner Vision**: An Exploration of Art and the Brain. New York: Oxford University Press, Inc.
- ZUMTHOR, Paul. (1993) **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução Amálio Pinheiro (parte I) e Jerusa Pires Ferreira (parte II). São Paulo: Cia. das Letras.

REVISTAS CIENTÍFICAS E ACADÊMICAS

Revista Educação (2000), São Paulo, n. 228, Segmento.

Revista Ghrebh, São Paulo, CISC. Disponível em: <www.revista.cisc.org.br>. Acesso em:
8 nov. 2008.

SITES CONSULTADOS

www.flusserstudies.net

www.pbs.org/wghh/nova/bonobos/read-02.html

www.bonobo.org/whatisabonobo.html

www.st-andrews.ac.uk/news/Title,12938,en.html

www.sciencedaily.com/.../04/070430181209.htm

www.cisc.org.br

www.sidra.ibge.gov.br/bda/default.asp

www.abcnet.org.br/paginas_cegueira/cegueira/14html

www.saci.org

CATÁLOGO DE ARTE

Musée d'Unterlinden, Colmar. (1991) Unterlinden Le Retable d'Issenheim, Kaléidoscope d'Alsace. Pantxika Béguerie, conservateur du Musée Unterlinden. Éditions La Nuée /DNA Stasbourg.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

[**Capítulo I** – abertura] foto: Frans De Waal

Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/05/01/science/01lang.html>>.

Acesso em: 26 set. 2007.

[**Capítulo II** – abertura] foto: New York Times

O Estado de S.Paulo, 8 de fevereiro de 2009, p. I5.

[**Capítulo III** – abertura] foto: Valerie Motta

Disponível em: <artonight.over-blog.com/18-index.html>.

Acesso em: 24 ago. 2008.

Figura 01 – foto: Lennart Nilsson

Disponível em: <www.lennartnilsson.com/child_is_born.html>.

Acesso em: 24 ago. 2008.

Figura 02 – foto: Shigeo Uehara

Disponível em: <<http://www.pri.kyoto-u.ac.jp/archives/profuehara/SUhtml/SUtc1.html>>.

Acesso em: 9 jan. 2008.

Figura 03 – foto: Shigeo Uehara

Disponível em: <<http://www.pri.kyoto-u.ac.jp/archives/profuehara/SUhtml/SUtc1.html>>.

Acesso em: 9 jan. 2008.

Figura 04 – foto: William Calvin

Disponível em: <<http://williamcalvin.com/portraits/apes.htm>>.

Acesso em: 5 mar. 2008.

Figura 05 – foto: Shigeo Uehara

Disponível em: <<http://www.pri.kyoto-u.ac.jp/archives/profuehara/SUhtml/SUtc1.html>>

Acesso em: 9 jan. 2008.

Figura 06 – foto: Luciano Candisani

Disponível em: <http://viajeaquiblog.abril.com.br/ng/blog/111294_comentarios.shtml?8166680>.

Acesso em: 29 out. 2008.

Figura 07 – foto: Luciano Candisani

Disponível em: <http://viajeaquiblog.abril.com.br/ng/blog/111294_comentarios.shtml?8166680>.

Acesso em: 29 out. 2008.

Figura 08 – foto: Frans De Waal

DE WAAL, Frans. (2002) **El simio y el aprendiz de sushi**: reflexiones de um primatólogo sobre la cultura. Tradução Patrícia Teixeira. Buenos Aires: Paidós, p. 288.

Figura 09 – foto sem crédito

Disponível em: <<http://www.pbh/nova/bonobos/read.flash.html>>.

Acesso em: 22 mar. 2008.

Figura 10 – foto sem crédito

Disponível em: <<http://www.pbh/nova/bonobos/read.flash.html>>.

Acesso em: 22 mar. 2008;

Figura 11 – foto sem crédito

Disponível em: <<http://www.pbh/nova/bonobos/read.flash.html>>.

Acesso em: 22 mar. 2008.

Figura 12 – foto: Juichi Yamagiwa

Disponível em: <www.ecology.bio.titech.ac.jp/.../sapporo.htm>.

Acesso em: 22 mar. 2007.

Figura 13 – foto: Juichi Yamagiwa

Disponível em: <www.ecology.bio.titech.ac.jp/.../sapporo.htm>.

Acesso em: 22 mar. 2007.

Figura 14 – foto: Frans De Waal

DE WAAL, Frans. (2002) **El simio y el aprendiz de sushi**: reflexiones de um primatólogo sobre la cultura. Tradução Patrícia Teixidor. Buenos Aires: Paidós, p. 128.

Figura 15 – foto sem crédito.

Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Ciencia/0,,MUL29376-5603,00.html>>.

Acesso em: 3 abr. 2007.

Figura 16 – foto: Frans De Waal

DE WAAL, Frans. (2002) **El simio y el aprendiz de sushi**: reflexiones de um primatólogo sobre la cultura. Tradução Patrícia Teixidor. Buenos Aires: Paidós, p. 129.

Figura 17 – foto: Frans De Waal

DE WAAL, Frans. (2002) **El simio y el aprendiz de sushi**: reflexiones de um primatólogo sobre la cultura. Tradução Patrícia Teixidor. Buenos Aires: Paidós, p. 288-289.

Figura 18 – foto: Frans De Waal

DE WAAL, Frans. (2002) **El simio y el aprendiz de sushi**: reflexiones de um primatólogo sobre la cultura. Tradução Patrícia Teixidor. Buenos Aires: Paidós, p. 288-289.

Figura 19 – foto: Frans De Waal

Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/05/01/science/01lang.html>>.

Acesso em: 26 set. 2007.

Figura 20 – foto: Frans De Waal

Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2007/05/01/science/01lang.html>>.

Acesso em: 26 set. 2007.

Figura 21 – foto sem crédito

Disponível em: <www.pbs.org/wgbh/nova/bonobos/dewaal.html>.

Acesso em: 19 mai. 2007.

Figura 22 – foto: Lennart Nilsson

Disponível em: <www.lennartnilsson.com/child_is_born.html>.

Acesso em: 24 ago. 2008.

Figura 23 – foto: Lennart Nilsson

Disponível em: <www.lennartnilsson.com/child_is_born.html>.

Acesso em: 24 ago. 2008.

Figura 24 – foto: Lennart Nilsson

Disponível em: <<http://www.hasselbladfoundation.org/lennart-nilsson-2/>>.

Acesso em: 24 ago. 2008.

Figura 25 – foto: Daniel Virtuoso

La Magnificenza dei Principi Etruschi. Pinacoteca Statale, São Paèlo, 1998, p. 29.

Figura 26 – foto: Marta Strambi

STRAMBI, Marta. (2001) **Contínuo.** 2000. Carriola e silicone, 70 x 40 x 150 cm. Catálogo da Exposição Com que corpo eu vou?. Curadoria de Carol Garcia e Elisabeth Leone.

Figura 27 – foto sem crédito

PISHEL, Gina. (1966) **História Universal da Arte.** V. 1. São Paulo: Mirador.

Figura 28 – foto sem crédito

DELLUC, Brigitte et Gilles (1989). **Connaître Lascaux – Histoire et préhistoire.** Editions Sud Ouest, p. 1.

Figura 29 – foto sem crédito

CAMPBELL, Joseph. (1997) **As transformações do mito através do tempo.** Tradução Heloysa de Lima Dantas. 10. ed. São Paulo: Cultrix, p. 17.

Figura 30 – foto sem crédito

Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Caverna_de_Pech_Merle>.

Acesso em: 29 ago. 2006.

Figura 31 – foto sem crédito

Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Caverna_de_Pech_Merle>.

Acesso em: 7 out. 2008.

Figura 32 – foto sem crédito

Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Caverna_de_Pech_Merle>.

Acesso em: 7 out. 2008.

Figura 33 – foto sem crédito

Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Caverna_de_Pech_Merle>.

Acesso em: 7 out. 2008.

Figura 34 – foto sem crédito

Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Caverna_de_Pech_Merle>.

Acesso em: 7 out. 2008.

Figura 35 – foto sem crédito

COSTA, Zozilena de Fátima. (2003) **Uma inscrição de mundo à flor da pedra**: os processos de comunicação dos povos pré-históricos através da pintura do Parque Nacional da Serra da Capivara (Parna), Piauí-Brasil. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 72-73.

Figura 36 – foto sem crédito

COSTA, Zozilena de Fátima. (2003) **Uma inscrição de mundo à flor da pedra**: os processos de comunicação dos povos pré-históricos através da pintura do Parque Nacional da Serra da Capivara (Parna), Piauí-Brasil. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 72-73.

Figura 37 – foto sem crédito

COSTA, Zozilena de Fátima. (2003) **Uma inscrição de mundo à flor da pedra**: os processos de comunicação dos povos pré-históricos através da pintura do Parque Nacional da Serra da Capivara (Parna), Piauí-Brasil. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 72-73.

Figura 38 – foto sem crédito

COSTA, Zozilena de Fátima. (2003) **Uma inscrição de mundo à flor da pedra**: os processos de comunicação dos povos pré-históricos através da pintura do Parque Nacional da Serra da Capivara (Parna), Piauí-Brasil. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 72-73.

Figura 39 – foto sem crédito

MOSCATI, Sabatino. (1985) **Como reconhecer a arte Mesopotâmica**. São Paulo: Martins Fontes, p. 17.

Figura 40 – foto sem crédito (fragmento)

Musée d'Unterlinden, Colmar. (1991) **Unterlinden Le Retable d'Issenheim, Kaléidoscope d'Alsace**. Pantxika Béguerie, conservateur du Musée Unterlinden. Éditions La Nuée /DNA Stasbourg, p. 10-11.

Figura 41 – foto sem crédito (fragmento)

O Estado de S.Paulo, 6 de novembro de 2008, p. 1.

Figura 42 – foto sem crédito (fragmento)

O Estado de S.Paulo, 6 de novembro de 2008, p. 1.

Figura 43 – foto sem crédito

Musée d'Unterlinden, Colmar. (1991) **Unterlinden Le Retable d'Issenheim, Kaléidoscope d'Alsace**. Pantxika Béguerie, conservateur du Musée Unterlinden. Éditions La Nuée /DNA Stasbourg, p. 10-11.

Figura 44 – foto sem crédito (fragmento)

JANSON, H. W. (1977) **História da Arte**. 2. ed. Tradução Ferreira de Almeida. Lisboa: Fundação Calouste-Goulbekian, p. 111.

Figura 45 – foto sem crédito (fragmento)

Folha de S.Paulo, 30 de outubro de 2008, p. 1.

Figura 46 – foto: Elisabeth Leone (fragmento)

Arquivo pessoal.

Figura 47 – foto sem crédito

O Estado de S.Paulo, 27 de julho de 2008, p. E1.

Figura 48 – foto sem crédito (fragmento)

Ravenna: Città d'Arte. Ravenna: Salbaroli, p. 14-15.

Figura 49 – foto sem crédito (fragmento)

Ravenna: Città d'Arte. Ravenna: Salbaroli, p. 14-15.

Figura 50 – foto sem crédito

PISHEL, Gina. (1966) **História Universal da Arte**. V. 2. São Paulo: Mirador.

Figura 51 – foto sem crédito

TROIANO, Constantino; POMPEI, Alfonso. **Assis: guia ilustrado**. Tradução Freis José Augusto Marques. Assis; Umbriagraft, p. 74.

Figura 52 – foto sem crédito

TROIANO, Constantino; POMPEI, Alfonso. **Assis: guia ilustrado**. Tradução Freis José Augusto Marques. Assis; Umbriagraft, p. 74.

Figura 53 – foto sem crédito

LELOUP, Jean Yves. (2006) **O ícone: uma escola do olhar**. Tradução Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Unesp, p. 31.

Figura 54 – foto sem crédito

LELOUP, Jean Yves. (2006) **O ícone: uma escola do olhar**. Tradução Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Unesp, p. 30.

Figura 55 – foto sem crédito

LELOUP, Jean Yves. (2006) **O ícone: uma escola do olhar**. Tradução Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Unesp, p. 34.

Figura 56 – foto sem crédito

LELOUP, Jean Yves. (2006) **O ícone: uma escola do olhar**. Tradução Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Unesp, p. 35.

Figura 57 – foto sem crédito

LELOUP, Jean Yves. (2006) **O ícone**: uma escola do olhar. Tradução Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Unesp, p. 94.

Figura 58 – foto sem crédito

LELOUP, Jean Yves. (2006) **O ícone**: uma escola do olhar. Tradução Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Unesp, p. 95.

Figura 59 – foto sem crédito

THUILLIER, Jean Paul. (1990) **Les etrusques**: la fin d'un mystère. Paris: Gallimard, p. 16.

Figura 60 – foto sem crédito

O Estado de S.Paulo, 25 de janeiro de 2009, Aliás, p. J1.

Figura 61 – foto sem crédito

O Estado de S.Paulo, 14 de maio de 2007, p. A1.

Figura 62 – foto sem crédito

Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/blogs/partiu/img/foot.jpg>>.

Acesso em: 27 out. 2008.

Figura 63 – foto sem crédito (fragmento)

Musée d'Unterlinden, Colmar. (1991) **Unterlinden Le Retable d'Issenheim, Kaléidoscope d'Alsace**. Pantxika Béguerie, conservateur du Musée Unterlinden. Éditions La Nuée /DNA Stasbourg, p. 10-11.

Figura 64 – foto sem crédito

O Estado de S.Paulo, 26 de março de 2008, p. A1.

Figura 65 – foto sem crédito

Enciclopédia dos Museus. (1968) Prado, Madrid. São Paulo: Melhoramentos, p. 111.

Figura 66 – foto sem crédito

O Estado de S.Paulo, 13 de outubro de 2008, p. A1.

Figura 67 – foto sem crédito (fragmento)

Musée d'Unterlinden, Colmar. (1991) **Unterlinden Le Retable d'Issenheim, Kaléidoscope d'Alsace**. Pantxika Béguerie, conservateur du Musée Unterlinden. Éditions La Nuée /DNA Stasbourg, p. 10-11.

Figura 68 – foto sem crédito

O Estado de S.Paulo, 29 de outubro de 2008, p. A1.

Figura 69 – foto sem crédito

The Book of Art. V. 2. Italian Art to 1850, p. 188.

Figura 70 – foto sem crédito

The Book of Art. V. 2. Italian Art to 1850, p. 191.

Figura 71 – foto sem crédito

The Book of Art. V. 3. Flemish and Deutsch Art, p. 182.

Figura 72 – foto sem crédito

The Book of Art. V. 3. Flemish and Deutsch Art, p. 127.

Figura 73 – foto sem crédito

The Book of Art. V. 3. Flemish and Deutsch Art, p. 130.

Figura 74 – foto sem crédito

Disponível em: <www.bang-olufsen.com/audio>.

Acesso em: 9 fev. 2008.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)