

cosmofobia

*

fundamentos para uma ecologia do comportamento ornamental

Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

Rui Stanzani Lapa

Cosmofobia

Fundamentos para uma ecologia do comportamento ornamental

Dissertação de Mestrado
Arquitectura Território e Memória

Apresentada em 2006
na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

por Rui Stanzani Lapa

sob orientação do Prof. Doutor António Pedro Pita

A imagem que abre a parte I foi reproduzida a partir da página do artista Garri Dadyan, disponível em
<<http://www.melicdadyanart.com/index2.html>>

A imagem que abre a parte II foi reproduzida a partir da página
<<http://www.nrgnet.com/IndiaTrip/largeDSC05490.html>>

Um indivíduo inteiro – único – mete-se num barco a remos para fazer um trajecto qualquer no tenebroso mar. São três os elementos aparentes: o indivíduo, o barco a remos e a água salgada, onde se esconde o medo; mas são afinal mais os protagonistas. Repare-se: aquele que vai embarcar mexe os lábios, ele fala. Comunica, via rádio provavelmente, com alguém que o orienta na travessia, mas que, injustamente, mal se vê, na terra firme. A voz que responde prontamente, todavia, é como se de outro passageiro se tratasse, pois duplica a força com que este puxa os remos, com a confiança que dá a certeza da bússola afinada a indicar o caminho. Mais: carpinteiros e calafates garantiram a segurança enxuta do bote. Sem o seu esforço a prontidão do marinheiro teria de se meter a nado, e isso seria um suicídio. Só graças a eles a aventura pôde começar. Mais ainda: se o casco vai vazio, o tripulante leva a memória carregada da família inteira, daquém e dalém, qual Penélope, esperançada no sucesso da aventura. Ao longe, o canto das perigosas sereias. Calipso ficou ao largo. A brisa suave traz a maresia que refresca docemente o corpo do que rema ao Sol. Ela tempera a fadiga daquele que, por esse luxo, se distingue dum condenado às galés. O único chicote que o fustiga é a sua consciência, e um certo receio de desiludir.

CRÉDITOS

Interlocutor imediato (controlador marítimo): Professor Doutor António Pedro Pita (uma palavra de agradecimento também ao Professor Doutor Paulo Varela Gomes, que impeliu o autor a procurar orientação na área da filosofia);

Carpinteiros e calafates: Pais;

Família: Família;

Sereias e Calipso: Perigos vários;

Brisa suave: Atmosfera de amizade que envolveu a realização do trabalho (por ordem de entrada (sem compromisso): Nuno Salgueiro; Ricardo Ferreira; Jorge Leal; Amália Freitas e Alexandre Dias; Carlos Querido; Joaquim Santos; Rita e Pedro Rezende; Caroline Cabral; Rui Mendes; Helena Moura; é muito provável que outros nomes tenham ficado fora desta cruel lista injustamente).

Dedicado àqueles, supracitados,
cuja intervenção tornou este esforço
agradável e possível.

Índice

0. Introdução	1
----------------------	----------

PARTE I

1. Grandes questões presentes na problemática proposta	7
1.0. Apresentação do problema do significado cultural da cosmofobia modernista	7
1.1. Desinteresse e liberdade das “opções” artísticas	11
1.2. Duas “escalas” de análise da especificidade comportamental humana	16
1.2.1. Relação entre as duas “escalas”	20
1.3. O mito, a autoridade e a independência ontológica entre os poderes que conduzem o devir histórico	23
1.4. A cada “escala” sua “escola”	26
1.4.1. Materialismo semperiano vs espiritualismo riegliano	29
1.4.2. Insuficiências dos partidos radicais	32
1.4.3. Tendência “determinista” de qualquer das opções teóricas e seu relativo desprezo pela acção humana individual	33
1.4.4. A interferência do poder da tradição	35
1.5. A tradição como cultura ou abstracção super-orgânica e metafórica	36
1.5.1. O desempenho da tradição no devir histórico, seu carácter “cumulativo” e exigências metodológicas da sua abordagem	38
1.5.2. A cultura como restrição ordenadora de um universo de hipóteses abstractas de conhecimento do mundo	40
1.6. A teoria da arquitectura e a “voz da autoridade”	42
2. A rejeição modernista do ornamento	45
2.0. A pertinência de uma releitura da reacção do século XX ao ornamento	45
2.1. Significado potencial de um equívoco duradouro na interpretação da arte do séc. XIX pelos artistas e teóricos do século XX	51
2.2. Operatividade libertadora de uma perspectiva “atomista” perante a cultura	53
2.2.1. O exemplo linguístico	55
2.2.2. Como compatibilizar um discurso sobre a “tradição” com uma visão “micro-cultural”	57
2.3. O ornamento como marca de pertença étnica	59
2.4. O escasso significado universal do termo “supérfluo” e a conseqüente dúvida sobre a origem do “incómodo” modernista perante o ornamento	60
2.5. O modernismo entre a inevitabilidade e a opção: oscilação equilibrada ou cambaleio	61
2.5.1. A cultura como factor determinante e indispensável às atitudes artísticas	64
2.5.2. A marca da facilitação física das comunicações na cultura dos séculos XIX e XX e suas conseqüências artísticas	66
2.5.3. Uma visão integrada e compensada da conjuntura como uma “varanda com vista desembargada sobre o modernismo artístico”	69
2.6. Insuficiências das diversas tendências de análise da atitude artística modernista e proposta de um mergulho descomplexado pela via científico-natural	71
3. Recapitulação	77

PARTE II

4. O problema da metodologia	81
4.0. Arquitectura: o nome e o corpo	81
4.1. A importância relativa da <i>finalidade</i> do objecto artístico	86
4.1.1. Em busca do sentido de finalidade	89
4.1.2. Conseqüências de a finalidade declarada ou consciente ser parte do processo criativo	90

4.1.3. A finalidade, o interesse, a teoria e a história	93
4.2. Os <i>princípios ordenadores</i> da história da arte e a <i>substância artística</i>	93
4.2.1. A história da arte como uma rede de trilhos: objecções	94
4.2.2. Visão demasiado estreita e precária sobre uma relação válida	95
4.2.3. A importância da finalidade como marca da suposta incomensurabilidade na análise da acção humana e natural	96
4.3. Pertinência de um modelo fluido para a análise da história da arte	98
4.3.1. A genética como modelo: vários níveis de aproximação	100
4.3.2. Tendência para a assimilação entre a similaridade física e a partilha genética	100
4.4. O julgamento taxonómico	101
4.4.1. A responsabilidade dos sentidos e da cultura sobre o julgamento taxonómico	102
4.4.2. O julgamento taxonómico da história da arte	104
4.4.3. Algumas observações sobre a relação da taxonomia da história da arte com a taxonomia bio-genética	107
4.5. A especificidade humana da diferença cultural como diferença supra-sensível	108
5. A forma produzida como resultado dum comportamento bio-geneticamente determinado	111
5.0. Comparando o comparável	111
5.1. Potenciais <i>invariantes instintivas</i> no comportamento humano	114
5.2. 1ª Hipótese: “ <i>raízes biológicas da architectura</i> ”?	116
5.2.1. Consequências, ao nível do ornamento, da 1ª hipótese colocada	117
5.2.2. Objecções à 1ª hipótese	118
5.3. Mecanismo intelectual que conduziu à 1ª hipótese	119
5.3.1. Analogia e homologia	120
5.3.2. homologia materialista	120
5.4. 2ª Hipótese: etologia, sociobiologia e psicologia evolutiva	121
5.4.1. Consequências, ao nível do ornamento, da 2ª hipótese	122
5.4.2. Objecções à 2ª hipótese e condições para a sua resistência consistente	124
5.4.3. Relação entre a história e a psicologia evolutiva: o que fica de fora da explicação providenciada	126
5.5. Condicionamento natural e condicionamento cultural	127
5.6. Fragilidades do estudo do condicionamento natural	128
5.6.1. Análise de um exemplo prático	129
5.7. Especificidades do estudo do condicionamento natural da arte e do comportamento ornamental	132
5.7.1. Um cenário improvável	134
5.7.2. Cultura: um nível suplementar de evolução que não se limita à arte	135
6. Cosmofobia: a selecção natural de uma ideia	139
6.0. A cosmofobia como manifestação exemplar de uma ocorrência culturalmente seleccionada	139
6.1. Em busca do mecanismo próprio da evolução cultural	141
6.2. Efeitos da proposta de “abandono” do ornamento sobre a história da arte	142
6.3. Homologia, analogia, inércia e invenção	144
6.4. Estudo da potencial <i>evolução convergente</i> de comportamentos	145
6.4.1. Confiança num equilíbrio duvidoso	146
6.4.2. Conflitos de interesses entre o colectivo e o individual	148
6.5. Altruísmo modernista: “mito escondido com rabo de fora”?	149
6.5.1. Uma abordagem alternativa ao altruísmo	151
6.5.2. “Arte altruista”: uma questão de “estratégia”	154
6.6. A especificidade cultural da arte e a racionalização do devir artístico	156
6.6.1. “Causas próximas” e “causas últimas”	157
6.6.2. “Zeitgeist”: uma causa última ad hoc	158
6.6.3. Intervenção simultânea de duas “causas últimas”	159
6.7. Virtudes de uma teoria consistente da evolução cultural	161
6.7.1. “Atomização” da cultura?	163
6.7.2. Pertinência da visão darwinista	163
6.8. Consequências da visão estereoscópica sobre a realidade ornamental	164
6.8.1. Cosmofobia, prestígio e “efeito Simmel”	166
6.8.2. A teoria modernista como “camuflagem”	168

7. Conclusão	171
Bibliografia	177

O. Introdução

O trabalho que a seguir se apresenta é uma reflexão sobre a temática do lugar do ornamento nas obras e na teoria de arquitectura. O termo *cosmofobia* foi herdado (e depois se verá a pertinência da noção de *herança*, dentro deste assunto) do texto de J. Trilling “*Ornament: a modern perspective*”,¹ onde aparece na forma “*cosmophobia*” – aqui adaptada – com a qual o autor designa “*fear of ornament or, more loosely, prejudice against it*”² (ou, em outro texto, “*fear or mistrust of ornament*”³). A etimologia evidente do termo remete para *fobia* (de gr. φόβος, e suf. ia), ou seja, medo ou aversão persistente e patológica, e para *cosmo* (de gr. κόσμος), ou seja, adorno.

Querendo significar o que Trilling determinou com a sua definição – a rejeição do ornamento –, a componente *fobia* do termo é compreensível, embora denote uma subtil interpretação do referente como coisa maligna, o que se explica pelo declarado interesse do autor em recuperar a prática ornamental (o seu programa passa por recuperar o *prestígio* decadente do ornamento e contribuir, assim, para o recrudescimento da sua ocorrência efectiva). A componente *cosmo*, por seu lado, não é menos inteligível, já que, como seria de esperar, corresponde a uma alusão ao elemento rejeitado pela *fobia* que se lhe associa – o ornamento –, mas a relação é, no mínimo, complexa, e por isso recheada de significado.⁴

Acontece que tal como significa ornamento, o termo grego κόσμος (*kósmos*) significa também ordem e universo como um todo organizado e harmonioso, e a identificação com *todo* o universo harmonioso desvirtua substancialmente o sentido corrente do termo ornamento, porque lhe retira o poder delimitador com que vulgarmente é usado. A relação do cosmo com o ornamento reduz-se, à partida, a uma simples inclusão: o ornamento está *incluído* no cosmo, mas, seja ele o que for, há motivos para crer que perde o seu significado se, no cosmo, não se reconhecerem

¹ TRILLING, 2003.

² TRILLING, 2003, p. XV

³ TRILLING, 2001, p. 185.

⁴ A este título é especialmente esclarecedor o recurso a um bom dicionário. Aqui optou-se por tomar partido do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, onde se pode ler:

“**cosm(o)-** *el.comp. antepositivo, do gr. κόσμος ou 'ordem, boa ordem; decência, conveniência; organização, constituição; ordem do universo; mundo, universo; adereço, adorno; ocorre já em voc. origin. gregos, como acosmia (ἀκοσμία), cosmético (κοσμητικός), cósmico (κόσμικός), cosmo (κόσμος) e cosmogonia (κοσμογονία), já em cultismos do sXIX em diante (salvo cosmografia e cosmógrafo, testados na língua desde 1500): acosmismo, acosmista, acosmístico; cósmeo, cosmética, cosmetizar, cosmetologia, cosmetológico cosmetologista, cosmetólogo, cosmobiologia, cosmobiológico, cosmocracia, cosmogéneo, cosmogénese, cosmogenético, cosmognose, cosmogonia, cosmogonístico, cosmólábio, cosmologia, cosmometria, cosmonauta, cosmonáutica, cosmonave, cosmopatologia, cosmoplasma, cosmosfera, cosmosofia, cosmosófico, cosmovisão, cosmozoário, cosmozoísmo, cosmurgia, cosmúrgico; trata-se, em grande parte, de neologia em rus. para designar 'espaço extraterrestre' na terminologia do projecto espacial da antiga U.R.S.S.; os norte-americanos, por sua vez, empregaram a base astro-, ver **ASTR(I/O)-**”*

elementos que *não sejam* ornamentos, pois isso resultaria na indiferenciação do *carácter ornamental*, que é, no presente, a razão de ser do termo *ornamento*.

Cosmofobia não é, admita-se, um termo frequente nem, hoje, perfeitamente transparente; os recentes progressos na conquista espacial (desde o início da guerra fria) associaram irremediavelmente a ideia do *cosmo* com a do espaço extraterrestre, introduzindo assim algum ruído à clareza da comunicação. Talvez uma antevisão desse facto tenha dado origem à temporária utilização do termo “*cosmophobia*” por Donald A. Wollheim, já em 1941, na redacção de uma novela de ficção científica justamente com esse nome.⁵

Também a associação de *cosmo* com a *totalidade* do universo contamina S. M. A. Malik, que adoptou, no ramo da psiquiatria, o termo como uma palavra-chave da sua tese sobre a socio-antropológica “*phylopsychogenesis*” (filopsicogénese) e a “*ontopsychogenesis*” (ontopsicogénese) individual, na qual, a *cosmophobia* é definida como

“(...) the irrational fear of the environment, animate and inanimate, including fellow human beings; the emphasis is on intellectual or ideational fear, though emotional fear is not excluded”⁶

por oposição a *hedonia* que, por sua vez,

“(...) is the search for, and the gratification of, pleasure in the widest sense, including both physical and mental pleasure.”⁷

pelo que, para Malik, a indistinção do conceito de ornamento não parece preocupante. Porém, a relação corrente entre ornamento e ordem, ou universo ordenado (afora a relação etimológica⁸), não é exactamente, insiste-se, a identidade.

Já que a voz *cosmofobia* não tem lugar nas enciclopédias, proceda-se, então, a um exercício cada vez mais comum: experimente-se utilizar o termo “*cosmophobia*” para realizar uma pesquisa no ciberespaço, talvez assim se consiga um retrato aproximado do uso corrente, se o houver, da palavra. Em 28 de Setembro de 2006, entre cerca de 16900 resultados, o *Google* devolvia uma página do *urban dictionary* (www.urbandictionary.com), com a voz correspondente:

⁵ Novela escrita sob o pseudónimo Millard Verne Gordon na revista *Stirring Science Stories*, de Abril de 1941 e reunida, em 1988, com outras do mesmo autor, no livro *Up There And Other Strange Directions*, Framingham, NESFA Press books.

⁶ Cf. MALIK, Samy Mokhtar Abdel, 2005 (1981), p. 12. Uma primeira abordagem a esta teoria, segundo este autor, está disponível desde a versão de 1972 de *The Conquest of Cosmophobia*, da mesma editora.

⁷ Cf. MALIK, Samy Mokhtar Abdel, 2005 (1981), p. 12.

⁸ Além do *κόσμος* (*khósmos*) grego, que significa ordem, universo e, simultaneamente, adorno (cf. *supra* nota 4 desta introdução), a própria palavra *ornamento* (lat. *ornamētum*), resultante do elemento compositivo antepositivo **orn-**, relaciona-se, segundo consta (cf. dic. Houaiss), com o elemento compositivo antepositivo **urd(i)-** e **ord-**, donde se poderá conceber (idealmente) *ornamento* como um metaplasmo (síncope) da palavra *ordenamento* (cf. dic. Houaiss e DAMISCH, 1995).

“A noun (Psych.) Morbid dread of the cosmos and realising ones true place in it. Hence, *cosmophobic*, adjective.

She was a happy and outgoing person until she developed cosmophobia. Then, knowing her true place in the universe, insanity was inevitable.”⁹

Atente-se neste exemplo. Participará, ao menos, a rejeição deliberada do ornamento no temor devido ao *conhecimento* do lugar de cada um no universo ordenado? Os cinco capítulos que se seguem pretendem demonstrar que sim.

A erradicação do ornamento é uma das acções decorrentes da aspiração a valores tidos por superiores (e da renúncia às gratificações consideradas mais imediatas, e por isso desprezadas, que também resultam da actividade artística) a que se referiu Gombrich em “*Visual Metaphors of Value in Art*”.¹⁰ Ela é, por isso, indissociável de uma escala de valores que se traduz na profissão e reconhecimento de uma *sabedoria*, no verdadeiro sentido da palavra: o conhecimento de certos factos – e a acção realizada em função desse conhecimento –. Estes factos são a materialização de um código que se aprende como uma linguagem, ou seja, por indução, abdução ou generalização, sem necessidade da consciência da sua relação com as regras que *ultrapassam* as regras internas do próprio código. Todavia, são estas regras externas, muitas vezes inconscientes, que fabricam materialmente os factos, cujo conhecimento empírico constitui a sabedoria que, por sua vez, sustenta a tal escala de valores da qual decorre a renúncia ao ornamento. Pelo menos assim tem de o esperar a ciência moderna, experimental e empirista, para a qual só as realidades factuais podem justificar a ocorrência de fenómenos como o da cosmofobia.

Em alternativa, poder-se-á considerar que os factos a que se alude (nos quais se pode incluir, por exemplo, a valorização das superfícies polidas e neutras de geometria simples) têm uma origem distinta, particular e endógena: que *ou* resultam de uma ordem *ad hoc* pré-estabelecida e eterna, cujo conhecimento é a única fonte possível das virtudes artísticas (as regras da *perfeição*) *ou* de uma fé dogmática na adequação de um e um único *estilo* a cada época...

O trabalho que a seguir se apresenta pretende insistir e alargar, na medida do possível, a via para o primeiro destes caminhos, ou seja, demonstrar até que ponto o código da valoração das formas artísticas assenta em bases mais abrangentes do que as regras próprias da criação artística, e como esse código, em vez de se manifestar independente e abstraído das leis que regem o restante universo, também ele é vítima manipulada por essas mesmas leis.

⁹ <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=cosmophobia>, 28/09/2006, 18:53.

¹⁰ Gombrich, 1985b (1952), p. 17. Neste sentido será certamente possível fazer a ligação com a ideia de *cosmophobia* definida por Malik.

Parte I



1. Grandes questões presentes na problemática proposta

1.0. Apresentação do problema do significado cultural da cosmofobia modernista

Não é necessária uma formação especializada para reconhecer, em certa arquitectura ocidental do século XX uma atitude tendente ao despojamento de todos os elementos que a cultura coeva pudesse identificar com ornamentos. Este facto material poderia corresponder a uma mera curiosidade estatística, equiparável à introdução da cultura do milho ou da batata na Europa: uma modificação comportamental (do domínio da produção – cultura material) cujo estudo revelaria uma cadeia de relações com a realidade objectiva que a precedeu (a descoberta do Novo Mundo) e com a que lhe sucederia (aumento de produção e disponibilidade de alimentos). No entanto, presente-se na modificação das práticas arquitectónicas em causa uma interferência no funcionamento das mentalidades, um significado cultural que, ou está ausente, ou, pelo menos, não é tão visível na alteração das produções agrícolas citadas: enquanto a actividade agrícola permaneceu vulgarmente reconhecível e imune a uma polémica que lhe questionasse a própria “sobrevivência” enquanto actividade, o mesmo não se pode dizer da arquitectura correspondente ao modelo referido.

Para se encontrar um paralelo na agricultura, deveria procurar-se o momento em que a industrialização das suas práticas a tornou uma actividade realmente diferente, não simplesmente nos bens produzidos, mas em todo o ciclo produtivo e na sua própria filosofia de funcionamento. Eis o que captou J. Trilling ao abordar, recentemente, este problema, reconhecendo, precisamente, que:

“Modernism did to art what monoculture did to farming.”¹

Quererá isto dizer que o ornamento arquitectónico não é um simples produto da arquitectura, que ele é um sintoma do equilíbrio de todo um sistema? Ou terá acontecido uma coincidência que sobrepôs o momento da sua rejeição formal² ao de uma transformação mais profunda da arte, essa sim, revolucionária e transgressora?

Para quem lê a arquitectura, como os antepassados prediziam a meteorologia “lendo” o céu, é difícil não ver no ornamento, como nos astros, um sinal. Se a arquitectura faz mais do que abrigar simplesmente o Homem e as suas coisas, o primeiro dos seus *outros* atributos é,

¹ TRILLING, 2003, p. 3

² De que fala N. Pevsner. Cf. PEVSNER, 1964? (1936), pp. 31 e ss.

certamente, reflecti-lo, como a roupa que se molda ao corpo que a enverga. Neste caso, o ornamento-sinal é, realmente, um sintoma. Como evitá-lo, se as circunstâncias fizeram do Homem um exímio leitor de sinais, um caçador de bestas e de sentidos que lê no silêncio a proximidade da fera, a primavera nas flores e nos pássaros e a chuva iminente na nuvem escura? Note-se, porém, que se trata de duas ordens de significados possíveis, quando se fala de ornamento. Com efeito, não está em causa, simplesmente, a realidade significativa de cada ornamento de *per si*, já francamente explorada, mas sim do significado da própria presença ou ausência de decoração, sob qualquer forma.

Seja, pois, ou não, uma simples coincidência, não há como não identificar, na ausência modernista de ornamentos, uma atitude genericamente alterada relativamente à abordagem da arquitectura no seu todo; de tal forma que parece poder estender-se sobre a produção arquitectónica uma linha, relativamente clara, de fronteira entre dois universos distintos: de um lado, o universo das obras exteriores a esta tendência genérica, exibindo ornamentos legítima e despidoradamente; do outro, o das obras em que a decoração, a existir, é resumida, acidental, envergonhada ou inoportuna.³ O que a torna intrigante, é que esta fronteira não é meramente cronológica, sem deixar de ser razoavelmente clara. Assim, é possível encontrar hoje exemplos de obras de arquitectura cuja atitude pertence ainda (advérbio discutível) ao universo de antanho (outro advérbio discutível). E não se julgue que estes casos, em que o recurso ao ornamento sobrevive incólume, são geograficamente marginais relativamente à região que normalmente se identifica com o território “natural” da cultura ocidental. Eles abundam no coração cultural da Europa e Américas. Se alguma coisa incita, apesar disso, a considerá-los casos excepcionais (leia-se, marginais, apesar de tudo), é também fora da geografia territorial que se deve encontrar a razão. Como se poderá, então, descrever um fenómeno cujos limites teimam em não se deixar fixar em cronologias ou geografias? Como identificar, sequer, um objecto “sem limites”?⁴ Mas, por outro lado, como se poderá contradizer o que parece uma evidência, que é esta fronteira, que o cidadão, mesmo desprevenido, reconhece, entre objectos “amigos” ou “inimigos” da decoração? Qual é, afinal, o significado cultural profundo da rejeição modernista do ornamento?

Não há dúvida que a abordagem historiográfica se esforça por esclarecer a maior parte destas questões, mas não o faz sem um preço, pois identificando uma relação histórica da produção arquitectónica com as características da evolução tecnológica de produção e com a

³ J. Trilling chama a esta tendência “*Cosmophobia*”. **TRILLING**, 2003, p. XV.

⁴ O *objecto* refere-se aqui à *cosmofobia*, não ao ornamento.

resposta teórica que esta evolução impulsiona,⁵ ela “obscurece” uma parte da liberdade que a cultura ocidental se habituou a identificar na produção artística.

Qualquer “estilo”, conforme o define a história da arte, se trata também de uma tendência formal cujos limites não se deixam capturar facilmente na estreiteza de duas datas ou de rigorosos limites espaciais. Por isso, o discurso da história da arte está já familiarizado com este tipo de fenómenos esquivos. Todavia, e retomando o paralelismo com a agricultura, a diferença entre dois estilos, sob este ponto de vista, ainda se pode comparar com a alteração da espécie vegetal cultivada, o que, como se viu, parece não suceder com a *cosmofobia*. Efectivamente, qualquer estilo ornamentado “exercita” a decoração, como se a decisão de ornamentar tivesse sido tomada invariavelmente. A questão qualitativa situar-se-ia, pois, a jusante da quantitativa, a qual só divergia no caso da tendência “desornamentada” de que aqui se fala. Esta aparenta ser, pois, uma divergência de outra ordem, que reposiciona as opções estilísticas na periferia de uma outra opção, anterior e independente, que a arquitectura moderna se esforça por privilegiar, divergindo na resposta que lhe dá.⁶ Admitindo o ornamento como algo determinado, esta resposta é meramente quantitativa e não está, por isso, sujeita a codificações temporais. Teoricamente, para quem concebe o ornamento como um elemento invariável, não há uma resposta temporalmente codificada (numa tradição) a uma questão hipotética de *como* “desornamentar”. Ao fixar-se o significado de “ornamento” essa pergunta, em bom rigor, perde o sentido. Assim, a cosmofobia seria, teoricamente, intemporal (por falta de alternativas), mas na prática, a opção só foi tomada conscientemente com o modernismo estritamente funcionalista, como se anteriormente a questão teórica, embora existisse, fosse ainda um continente virgem.

É, todavia, interessante verificar como as propostas funcionalistas se armaram, também elas, de argumentos históricos: históricos mas não historicistas (no sentido que Pevsner lhes haveria de dar, pejorativo) ou ecléticos. Era como se a opção pela “desornamentação” tivesse já sido tomada por diversas vezes inconscientemente, por necessidade ou gosto (no Mediterrâneo, no Japão, na arquitectura vernácula, na engenharia pioneira do século XIX...), mas só então

⁵ Cf. PEVSNER, 1964? (1936) e, regra geral, a historiografia clássica sobre o Movimento Moderno, incluindo, certamente, Herbert Reed, de que fala Trilling, na sua obra já citada (TRILLING, 2003, p. 120).

⁶ Ortega y Gasset, generalizando o efeito da arte moderna no seu conjunto, refere-se à “compreensão” e “incompreensão” do público, distinguindo muito claramente a desaprovação precedida de compreensão (caso da peça *Hernâni*, de Victor Hugo) da desaprovação *provocada* pela incompreensão (caso, segundo ele, da arte moderna). Este autor é particularmente pragmático no reconhecimento da expressão social da fronteira entre a compreensão e a incompreensão, que poderá servir de modelo teórico à fronteira de que aqui se fala. Cf. ORTEGA Y GASSET, 2003 (1924-5), pp. 40, 41.

assumisse foros de verdadeira legitimidade teórica (o que lhe faltava para, finalmente, triunfar). Como se, em resumo, o tal continente tivesse já sido visitado ocasionalmente, mas não ainda *deliberadamente*, por opção desinteressada, isto é, como resultado de uma escolha independente e naturalmente imotivada. É esta ausência de motivação natural, ou material, este desinteresse, que faz com que as descrições dos comportamentos (incluindo, entre outras ciências, a história da arte) agrupem os objectos, as ocorrências, em conjuntos que correspondem, aparentemente, à mesma “deliberação”, gerando fronteiras entre eles.

A “deliberação” da arquitectura moderna salta, pois, à vista, para qualquer observador, como uma deliberação “inimiga” da decoração. Tal deliberação, voluntária, terá gerado, aparentemente, um *ambiente*, um território cultural, cuja produção arquitectónica é virtualmente destituída de ornamentos.⁷

Um espírito analítico meticuloso não pode, desde logo, evitar aspirar a uma confrontação imediata com certas definições, sobretudo com a própria definição de ornamento, reclamando, de forma muito razoável, o esclarecimento necessário à discussão operativa, como quem procurasse um campo aberto para a batalha decisiva. Não é possível ignorar essa exigência racional e não é, certamente, fácil contornar tal proposta metodológica, apresentada como uma necessidade. A premência de tal necessidade, contudo, resulta de uma compreensão incompleta e redutora da questão, pois, se ela pode ser, e efectivamente é, fundamental para compreender o que realmente estaria a ser recusado pelos modernistas cosmófobos, ou se se pode imaginar que uma hipotética decisão final, racionalmente sólida, sobre a legitimidade do ornamento só poderia ser alcançada com o esclarecimento prévio do que ele é ou não é, não é menos verdade que uma visão devidamente dinâmica e problematizadora sobre esta realidade dificilmente (se é que alguma vez) se poderia fundar sobre tal definição (por mais consensual que ela fosse). Assim, embora seja importante uma base terminológica estável para a articulação de um discurso normativo ou moralizador das práticas artísticas e arquitectónicas; ainda que haja necessidade de uma taxonomia clara e sem surpresas para a suposta “batalha decisiva” do bem contra o mal, do certo contra o errado, do bem proceder contra o mal proceder, tal batalha está condenada aqui a mais um

⁷ Diz Le Corbusier, a propósito da arte decorativa do seu tempo:

“A arte decorativa de hoje! Será que vou afundar-me num paradoxo? Um paradoxo que é apenas aparente. Reunir nessa rubrica tudo o que é isento de ornamentação e fazer a apologia do que é corriqueiro, indiferente, desprovido de intenções artísticas, convidar os olhos e o espírito a deleitarem-se em tal companhia e talvez a se insurgirem contra o arabesco, a mancha, o rumor barulhento das cores e dos ornamentos, a ignorar toda uma produção às vezes talentosa, a passar por cima de uma actividade às vezes desinteressada, às vezes idealista, a depreciar o esforço de tantas escolas, de tantos mestres, de tantos alunos, e pensar disso: «eles são tão incómodos como os mosquitos»». Chegar a este impasse: a arte decorativa moderna não tem decoração!” **LE CORBUSIER**, 1996 (1925), pp. 83, 84.

adiamento, até porque, de tanto ter sido travada, (sempre aspirando a ser decisiva e nunca o tendo sido de facto), ela contaminou a cultura contemporânea com uma desconfiança completa perante a hipótese sequer de ela produzir resultados positivos, estando cada vez mais remetida para o universo privado de cada actor cultural.

Não se trata, pois, de sintetizar uma formula consensual ou necessária à acção, que estabeleça critérios estáveis para a apreciação da arquitectura, nem sequer se ambiciona consagrar uma versão definitiva para a simples descrição dos factos históricos ocorridos, para o que, uma definição estável de ornamento seria, de facto, uma pedra fundamental e um instrumento contra eventuais mal-entendidos. Aqui procurar-se-á, justamente, capturar a lógica da transitoriedade dos conceitos e, através desse esforço, tentará compreender-se o significado real de um fenómeno como o da aparente “descoberta” do tal “continente virgem”, conforme se descreveu.

1.1. Desinteresse e liberdade das “opções” artísticas

O desinteresse, desde Rousseau e Kant, é a qualidade que define o comportamento humano e a arte. Esta última materializa, assim, a emancipação libertadora do homem culto perante uma Natureza-mãe controladora, tendencialmente castradora e limitativa, numa configuração revolucionária aparentada com a ruptura familiar num conflito de gerações: o filho humano “civilizado” rebela-se. Ele abandona a mãe-Natureza e, contra as suas determinações, vai fazer o que escolhe *de livre vontade*.

Desde que este drama foi escrito, no século XVIII⁸, relatando uma história antiga, pretensamente verídica, que nele se baseia aquilo que sempre se intuiu, embora sem explicação: que o Homem se distingue, na sua essência, de um bicho. A produção objectual artística adquire, portanto, estatuto probatório, manifestação inequívoca e intencional de independência relativamente às contingências naturais, tanto mais irrefutável quanto menos decorrente se mostrar da “situação” em que o sujeito produtor se encontra envolvido. Ela confirma o libelo que dá o Homem como o único ser verdadeiramente livre. Foi assim que a cultura ocidental se habituou a considerar a produção artística e foi assim que ela foi vista normalmente durante todo o século XX.

Repare-se, porém, como a ciência tende a questionar o real desinteresse da arte à medida que revela potenciais razões naturais para a sua execução: como ela se vem apercebendo, por exemplo, da relativa atomização do sujeito em parcelas complementares de uma personalidade

⁸ ROUSSEAU, 1754; KANT, 2000 (1790).

composta e complexa e como isso pode ajudar a justificar a arte como uma actividade agregadora e, nesse sentido, utilitária; leia-se, concretamente, o que escreveu Leroy-Gourhan a este respeito:

“(...) não existe outra arte a não ser a utilitária (...) a gratuidade não está nos motivos, mas no desabrochar da linguagem das formas”⁹.

Repare-se, depois, como o conceito de ornamento surge como que assumindo a parte da arte que é feita de transpiração (por oposição à inspiração, ou à transgressão...) ¹⁰ e como, assim, ele explicita a cultura enquanto segunda natureza do humano, igualmente, senão mais, controladora e limitativa do que a primeira.

É um facto que o Homem se esforça por se distanciar da sua origem animal – retro-alimentando-se da narrativa apresentada – ele não está, por isso, disposto a reconhecer em si uma essência comum com a de uma ameba ou, pior, a não se reconhecer de todo. Eis a razão porque tira prazer da superação constantemente tentada dos seus limites mecânicos.¹¹ E eis, também, porque a cultura (palavra que provisoriamente resume o universo artificial) cria e se alimenta de conceitos, desnecessários ao simples devir natural. Estas características que o Homem reconhece em si mesmo, ou melhor, que a cultura atribui à representação que faz do Homem, são os

⁹ LEROY-GOURHAN, 1987 (1965), vol. 2, p. 178.

¹⁰ Ao terminar a sua obra *Ornament: a modern perspective*, J. Trilling apresenta a sua interessante tese relativa à atitude modernista perante o ornamento: a vulgarização do controlo ou domínio exemplar do pormenor formal pela máquina colocou virtualmente em perigo de extinção a *espontaneidade* e desencadeou (com o notável protagonismo intuitivo e pioneiro do designer Christopher Dresser, na arte cerâmica Ocidental) a apetência por uma forma mais “dissimulada” de decoração, cuja principal característica era a aparente indeterminação do desenho das suas formas – um pouco na linha teórica do que já intuira Ruskin acerca das pequenas imperfeições “deleitáveis” do trabalho manual (ver Ruskin, 2000 (1849)) –. Até então, o poder expressivo e prestigiante do ornamento dependera da perfeição técnica do trabalho de execução de motivos pré-determinados – uma noção com eco sonoro ainda na definição de arte que Riegl e Boas acalentam nos seus trabalhos, (ver Boas, 1996 (1927) pp. 2, 3 e 12) – mas a crescente relativa *raridade* da expressão espontânea (identificável na busca romântica e pós-romântica dos estilos próprios nacionais ou *da época*) fez dela uma *preciosidade* muito desejada (como se apreciam as pedras preciosas, diria Ruskin), e tal procura haveria, ainda segundo Trilling, de redundar na resolução de dois problemas numa única jogada: o ecletismo “desalmado” seria *ultrapassado* pelo recurso ao ornamento imprevisível e genuíno que resulta da acção das próprias forças da natureza (real ou virtual) sobre os materiais que a implacabilidade da produção mecânica modela com austeridade. A este propósito, ver TRILLING, 2003, pp. 201 e ss..

¹¹ A. Riegl testemunha:

“La historia del arte se presenta como una continua lucha contra la matéria.” RIEGL, 1980 (1893), p. 21.

F. Boas confirma:

“(...) em casos em que se desenvolveu uma técnica perfeita, a consciência que o artista tem de ter ultrapassado grandes dificuldades, ou, por outras palavras, a satisfação do mestre, constitui uma fonte de prazer genuíno” BOAS, 1996 (1927), pp. 16 e 17.

J. Trilling acrescenta:

“Elaborating an object beyond a certain point means disguising its original character. This is one of ornament's basic functions. (...)”

These transformations affirm a pervasive, age-old dissatisfaction with structural necessity as the sole determinant of artistic form. The primary function of ornament – and it is a function, make no mistake – is to remedy this dissatisfaction by introducing free choice and variation into even those parts of a work that appear most strictly shaped by structural or functional needs.”. TRILLING, 2003, p. 75.

instrumentos a que ele adjudica a sua capacidade emancipadora, tratando-se esta da aptidão humana para subjugar a matéria dos objectos aos conceitos, transformando assim naturalidade em artificialidade.

Objectos e conceitos são, pois, dois momentos do esforço humano de emancipação, mas, enquanto os objectos artificiais (segundo momento) a cultura os reconhece inscritos no mesmo espaço da Natureza, em rivalidade com os objectos naturais, os conceitos (primeiro momento) não partilham, a seus olhos, senão a dimensão temporal desse espaço, confrontando-se apenas entre si, como coisas mentais que, como é costume dizer-se do conhecimento deles, não ocupam lugar. Esta confrontação, como qualquer outra, em princípio, envolve conflitos (rivalidades), pelo que cada época cultural se caracteriza por objectos e conceitos próprios ou adaptados de épocas anteriores, o que é o mesmo que dizer que o tempo, tal como gere *naturalmente* conflitos entre os objectos (erosão), gere também, *de forma natural* os que resultam da convivência de conceitos, pelo que, dos equilíbrios sucessivamente alcançados (entre os conceitos das sucessivas épocas), são criados objectos artificiais específicos de cada período. É assim, pelo menos, que a cultura identifica tradicionalmente os diferentes “estilos”.

A história da arte dedica-se, portanto, forçosamente, ao estudo das consequências culturais da passagem do tempo sobre esta “*luta contra a matéria*”, encontrando e interpretando, a esta luz, os documentos que lhe chegam do passado, mais ou menos remoto. A produção objectual e artística de todos os tempos e lugares sujeita-se a este estudo e, como é evidente, aquela que é específica do século XX, como a do XIX ou qualquer outro, não constitui excepção. Acontece que, por se tratar de épocas recentes, se vive ainda num ambiente “contaminado” por alguns conceitos que as caracterizaram ou, pelo menos, por consequências desses conceitos, consequências que a continuidade temporal implica, como ondas do choque que é uma ideia existir. Ora, como se a consequência *natural* (!) do surgimento da cosmofobia fosse uma reacção adversária dela, alguns autores contemporâneos articularam um discurso historiográfico armado de um conteúdo ideológico (do universo conceptual) tendencialmente regenerador da pertinência do ornamento, declaradamente ou não.

Brolin, nomeadamente, denunciou a emergência da cosmofobia como resultado de uma manipulação ideológica do conceito de “*bom gosto*” no interesse e por parte de uma elite ameaçada nos seus privilégios estéticos aristocráticos pela democratização do acesso ao

consumo.¹² Trilling, por seu lado, declarando desde logo pretender revivificar o uso de ornamentos,¹³ procurou, como um psicanalista, esclarecer as origens, conscientes ou não, do comportamento cosmóforo da cultura modernista, revelando, como se de recalcamientos se tratassem, objecções sociais, económicas, morais e religiosas ao ornamento, e identificando o caminho sublimado que estas supostas pulsões decorativas (implícitas) teriam tomado no século XX.¹⁴ O que estes autores não questionaram foi a efectividade da existência de tais pulsões.¹⁵

Tantas vezes apreciada como mero epifenómeno, resultante da actividade de um ser realmente extraordinário, a arte vê-se, assim, no fulcro de uma problemática que em muito a ultrapassa, e o ornamento, particularmente o arquitectónico, joga aqui um papel revelador que merece especial atenção.

A rejeição modernista do ornamento inscreve-se numa tradição revolucionária baseada, por sua vez, na confiança na liberdade comportamental que caracteriza o Homem. A atitude modernista está, portanto, intimamente ligada a uma concepção particular da História que, sem propriamente esquecer as continuidades, dá relevo aos momentos de ruptura como momentos de afirmação de

¹² Evocando Gans e Wilde, escreve Brolin:

“As the century drew to a close the rebellion against middle-class values – what sociologist Herbert Gans has called the «marked disdain for ordinary people and their aesthetic capacities» – became the artistic norm. And, according to Wilde, artists gained prestige in almost direct proportion to the violence of the public’s denunciation of their work.” BROLIN, 1985, p. 192. Cf. também *supra*, nota 6 deste capítulo

¹³ Trilling confessa:

“Ornament has been in disrepute for almost a century. I wrote this book to revive it.” TRILLING, 2003, p. 13,

e expõe:

“To understand ornament we must understand our fear of it. To understand cosmophobia, we must understand ornament itself. By showing how ornament works, how it delights, the meaning it can carry, I hope to convey something of what we have lost. By showing how and why we lost it, I hope to break the spell, to open up a range of choices long avoided as taboo.” TRILLING, 2003, p. 16.

¹⁴ Escreve Trilling:

“Most people think that machinery and mass production killed ornament, and that around the turn of the century European and American architects, designers, and critics nailed the coffin shut by declaring that less is more, form should follow function, and ornament is a crime. This explanation has the virtue of neatness and the strength of historical inevitability, but it is simplistic. On the one hand, cosmophobia – fear of ornament or, more loosely, prejudice against it – was already strong before the industrial revolution. Mass production was only the last straw. On the other hand, the modern movement never really rejected ornament. Its founders created a new ornamental style which they could pretend was a rejection of ornament. They succeeded so well that for generations we have accepted the pretense as the truth.” TRILLING, 2003, p. XV. Sublinhado do autor.

ou:

“Although traditional ornament survived in the popular sphere of fashion, the truly radical development took place elsewhere, in the elite, ideologically scrutinized arts of architecture and luxury handicraft. In the guise of a revolution against ornament, these arts gave us a revolution in ornament, the sudden birth of a new style. It must seem at times that the so-called rejection of ornament belongs entirely to the history of ideas. But ideas alone cannot make a style, and they cannot destroy one. Styles come out of other styles; ideas are the catalyst.” TRILLING, 2003, p. 203. Sublinhado do autor.

Ver também *infra* nota 24 do capítulo 4 deste trabalho.

¹⁵ Escreve Trilling:

“My aim is to introduce ornament, not to explain it. I am writing about the ornament that people have chosen to make, and the ways they have chosen to use it, not about the fundamental impulse to decorate – about how ornament works, not why” TRILLING, 2003., p. 28. Sublinhados do autor.

uma “*vontade indômita*”.¹⁶ Trata-se, portanto, de uma concepção da História contrária ao egoísmo natural e eivada da altivez altruísta que distingue o Homem dos restantes animais, dedicada à antecipação do futuro, necessariamente diferente e idealmente melhor do que o presente ou o passado e distinguindo-se da perspectiva romântica, onde a história surge como legitimação do comportamento presente *através* do passado.¹⁷

Após milénios de ornamentalismo, o Homem modernista de Loos e Le Corbusier, perante condições novas que a indústria e a política (duas revoluções – a industrial e a francesa) proporcionaram, assume-se como capaz de “*superar*” a ornamentação e de deixar de a executar. O mundo do Homem, crê-se, não voltará a ser o mesmo, porque a cultura tende ao progresso. Neste sentido, contrariar o devir inexorável da humanidade não só é desnecessário, porque é um esforço condenado à partida, como se trata mesmo de uma ofensa moral ao progresso e ao altruísmo que distingue o homem “*civilizado*” da fera egoísta. É nesta matriz que se devem enquadrar os discursos teóricos que, ao longo dos séculos XIX e XX, se foram aproximando da rejeição pura e simples do acto ancestral de ornamentar.

Dispensando a experiência material controlada, Rousseau fez-se valer do seu conhecimento empírico do funcionamento do mundo para constatar que no Homem existe uma propriedade original (que não existe nos outros seres) que perturba a previsibilidade dos comportamentos, fazendo-o distanciar-se anormalmente dos impulsos a que a animalia usa obedecer cegamente. Ele salientou, sobre um fundo material mecânico e previsível, a especificidade da liberdade que caracteriza o Homem e que distingue o seu comportamento.¹⁸

¹⁶ Ruptura bem visível, entre muitas outras, nas frases panfletárias de protesto de Le Corbusier:

“Protestamos em nome de tudo. Em nome da felicidade, em nome do bem-estar, em nome da razão, em nome da cultura, em nome da moral, em nome do bom-tom, em nome dos nossos antepassados cujo trabalho nos é uma causa de respeito.” LE CORBUSIER, 1996 (1925), p. 8.

OU:

*“O despertar brutal em nós, porque fulminante, das alegrias intensas da geometria. Desta vez sentimo-las através dos sentidos (e Copérnico ou Arquimedes só conseguiram inventá-las, dentro de suas cabeças).
(...) Revolta. Será que surgiria uma revolta estética?”* LE CORBUSIER, 1996 (1925), p. 114.

OU:

“Atrás, hoje, estão os testemunhos. Cada qual disse sua palavra na frase em violenta espiral que, fincada no passado, põe-nos hoje em antagonismo com esse passado.” LE CORBUSIER, 1996 (1925), p. 144.

¹⁷ Mais uma vez, Le Corbusier ilustra com veemência tal postura:

“O passado não é uma entidade infalível... Tem suas coisas belas e feias. O mau gosto não nasceu ontem. O passado tem uma vantagem com relação ao presente: enterra-se no esquecimento. O interesse que lhe dirigimos não excita nossas forças ativas absorvidas violentamente pelo fato contemporâneo, mas acalenta nossas horas de lazer; contemplamo-lo com a benignidade do desinteresse.” LE CORBUSIER, 1996 (1925), p. 12

¹⁸ Escreveu Rousseau :

“Não vejo em qualquer animal senão uma engenhosa máquina, a quem a natureza deu sentidos para se prover a si própria, e para se precaver, até um certo ponto, contra tudo o que tenta destruí-la ou desarranjá-la. Detecto precisamente as mesmas coisas na máquina humana; com a diferença de que a natureza faz tudo por si só nas operações do animal, ao passo

O Homem assumiu-se, assim, para o pensamento do século XVIII, como um ser *essencialmente* distinto dos restantes, por ser *essencialmente* livre. Apesar desta constatação de facto, que tem tanto de lisonjeira (narcisista) quanto de responsabilizadora, ficaram por esclarecer as causas, a origem de tal *situação*, e desde então pode perguntar-se com pertinência: em que sustento se baseiam os comportamentos especificamente humanos (supostamente livres), dos quais a arte é um exemplo? Será este, porventura, o ponto fundamental onde se enraíza a primeira perplexidade perante a produção objectual humana e para a qual se perfilam, provisoriamente, duas respostas: eles basear-se-ão numa predeterminação biológica, ou deambularão ao sabor de uma deriva decorrente da emancipação libertária, que faz do Homem o único animal verdadeiramente cultural?

O essencialismo indistigável que informa a distinção entre o Homem e a besta é bastante frágil e alguns indícios estão determinados em provar que o álibi artístico nada garante, afinal. A liberdade reivindicada está em causa, neste julgamento, mas como se pode estar seguro de que, qualquer que seja o veredicto, ele pouco ou nada alterará o devir impetuoso deste filho rebelde?

1.2. Duas “escalas” de análise da especificidade comportamental humana

A ciência moderna concentra o poder subversivo do Homem perante a natureza, parecendo confirmar a sua liberdade, mas, ironicamente, ao levar a subversão às últimas consequências, ela é, também, uma faca de dois gumes: algumas das suas propostas refreiam irreverentemente o tom narcisista da mentalidade dominante. Ciclicamente ela assume o atrevimento de demonstrar a realidade relativamente periférica da existência humana (Copérnico) e, sobretudo, arroga-se a desvendar os mistérios maiores que envolvem o único ser que a pratica, ou seja, devolve-o virtualmente à sua mãe! O expoente máximo da cultura apresenta-se, assim, muitas vezes, como adversário da própria cultura, tal como o Homem, com a sua arte, se apresenta muitas vezes, como adversário da Natureza¹⁹.

que o homem concorre para as suas na qualidade de agente livre. Um escolhe ou rejeita por instinto e, o outro, por um acto de liberdade: o que faz com que o animal não possa afastar-se da regra que lhe é prescrita, mesmo quando lhe seria vantajoso fazê-lo, e que o homem se afaste dela muitas vezes em prejuízo próprio. É assim que um pombo morreria de fome junto de uma bacia cheia das melhores carnes, e um gato sobre um monte de frutos ou cereais, embora um e outro pudessem muito bem alimentar-se com a comida que desdenham, se se dispusessem a experimentá-la. É assim que os homens dissolutos se entregam a excessos que lhes causam a febre e a morte, porque o espírito corrompe os sentidos, e porque a vontade fala ainda quando a natureza se cala.” ROUSSEAU, 1754 *cit. in* FERRY, 1993 (1992), p. 39.

¹⁹ A este respeito, remete-se para o que escreveu P. Bourdieu na “*abertura*” do seu livro *As Regras da Arte*, BOURDIEU, 1996 (1992), pp.13 a 18

Segundo a representação clássica mais restrita da ciência, o seu objectivo último, no campo dos estudos comportamentais, seria o de demonstrar a inviabilidade (não só de futuro, mas sobretudo a inviabilidade programática) do homem enquanto ser anti-natura, criador de uma cultura exterior e, em certo sentido, contrária à Natureza. A análise científica tende, pois, a determinar a posição relativa da arte *na* Natureza, explicando-a através de uma ordem material. Este ponto de vista aponta, conseqüentemente, para o reconhecimento de uma predisposição ornamentalista, aparentemente denunciada pela ocorrência de ornamentos em todas as culturas conhecidas.

No campo mais alargado das ciências (que inclui as ciências humanas), porém, adopta-se preferentemente um ponto de vista diverso, segundo o qual a cultura é o resultado de uma ruptura entre o homem e a Natureza, confirmada pelo livre arbítrio, verdadeiro pai da escolha e da conseqüente variação cultural.²⁰ Coloca-se, assim, o Homem *face* à Natureza, e não perfeitamente envolvido nela, explicando-se desta forma as variações entre os ornamentos das diversas culturas.

A ocorrência generalizada de desvelos formais em todas as culturas, não prova, de facto, a existência de predisposições bio-físio-psicológicas que conduzam de forma inexorável o Homem a manifestar este comportamento. Efectivamente, a tábua-rasa empirista resiste facilmente a esta argumentação, pois mesmo que o Homem não se comportasse senão como dita o seu espírito, e mesmo que este fosse moldado unicamente através do uso dos sentidos e não por quaisquer predisposições, mesmo assim se poderia justificar a universalidade do comportamento ornamental, da mesma forma que não carece de predisposição a generalização de qualquer hábito em qualquer universo humano, bastando para tal um interesse objectivo em adquiri-lo e um único pioneiro. A quase perfeita coincidência entre o conjunto dos seres que produz artificialmente ornamentos e a humanidade não deixa, porém, de impressionar, e é tal o seu poder que a tese da existência de predisposições tem sido muitas vezes avançada. Se ela explica de forma simples e incontestada a presença invariável de ornamentos, ela não consegue, todavia, justificar a incrível diversidade dos mesmos, ficando-se pela justificação do fenómeno geral. A variabilidade cultural, porém, é uma característica humana de igual relevo, senão maior, mas esse é um problema que a tese das predisposições adia.

Ao delimitar o âmbito do estudo histórico-antropológico da arte, Franz Boas assume a comunhão de *todos* os homens numa condição material invariável (ou onde as diferenças são

²⁰ Cf. citação de Trilling reproduzida *supra*, nota 11 deste capítulo.

absolutamente desprezáveis), cuja distinção relativamente à condição material não-humana se consolidou com antecedência à instituição das culturas.²¹ Ele identificou, assim, o substrato físico de onde brotam alternativamente (isto é, em estado equiparável) os comportamentos culturais. Ou seja, este autor reconheceu o comportamento artístico como um comportamento específico do Homem, mas, por isso mesmo, análogo, enquanto abstracção geral, a outros comportamentos de outros seres. Não reconheceu, contudo, nenhuma justificação para qualquer hierarquização histórico-antropológica da diversidade cultural interna do comportamento artístico para além da história individual das culturas, que organizasse os diferentes “*tipos culturais*” (cultura agrícola ou cultura de caça e recolocção, por exemplo) dos mais aos menos próximos de uma condição não-humana, equidistanciando todas as manifestações artístico-culturais de qualquer comportamento animal.

Boas distingue claramente os dois problemas, individualizando inequivocamente o segundo e depositando na história a esperança da sua resolução.²² Ele identifica também princípios formais presentes invariavelmente na arte de todo o Mundo, mas sem se preocupar em explicar a sua origem.²³

Kroeber reforça a ideia de Boas, garantindo que a significação dos factos culturais está irremediavelmente restrita ao universo da cultura, num circuito fechado a que o ambiente orgânico dá corpo, mas sem interferir.²⁴

Boas e Kroeber vêm, no fundo, denunciar a fractura que se encontra entre as diversas escalas em que se podem analisar os comportamentos humanos (especialmente os artísticos), distinguindo radicalmente a sobredita escala bio-fisio-psicológica – dependente do “*equipamento*

²¹ Escreve Boas:

“Deve ter havido um tempo em que o equipamento mental do Homem era diferente do que é hoje (...). Este período é muito anterior à nossa época e não encontramos qualquer vestígio de uma organização mental interior nas raças humanas existentes.” **BOAS**, 1996 (1927), p. XIII.

²² Escreve Boas:

“O segundo aspecto fundamental a ser tido em conta consiste no facto de cada cultura poder ser entendida apenas enquanto um crescimento histórico, determinado pelo meio social e geográfico em que cada povo se insere e pelo modo como desenvolve o material cultural que lhe é fornecido pelo exterior ou pela sua própria criatividade.” **BOAS**, 1996 (1927), p. XVI.

²³ Escreve Boas:

“Vimos que nas várias artes se manifestam princípios formais definidos cuja origem não tentámos explicar, mas que aceitámos como fazendo parte da arte do homem em todo o mundo, sendo por esta razão considerados como a mais antiga e a mais importante característica da arte.” **BOAS**, 1996 (1927), p. 329.

²⁴ Escreve Kroeber:

“[P]articular manifestations of culture find their primary significance in other cultural manifestations, and can be most fully understood in terms of these manifestations; Whereas they cannot be specifically explained from the generic organic endowment of the human personality, even though cultural phenomena must always conform to the frame of this endowment,” **KROEBER**, 1948 (1923), p. 254.

mental do Homem” – da escala cultural – dependente de especificidades locais ou regionais sem imediato suporte fisiológico propriamente dito. Destes autores pode deduzir-se que essa determinação física, presente em todas as culturas por ser autónoma e anterior a elas, não deixará de moldá-las de forma convergente. Gombrich esforçar-se-á mesmo por demonstrar como ela as conduziu aos desvelos formais mais ou menos constantes e evidentes,²⁵ mas a constituição física será, para Boas e Kroeber uma base de estabilidade e não uma origem material de diferenças comportamentais, consolidando-se uma ideia “superorgânica” de cultura.

Outro tipo de literatura é o que simplesmente omite o enquadramento biológico ou natural da produção artística. Não quer isto dizer que estes autores pretendam contrariar sistematicamente o que reconheceram Boas, Kroeber e Gombrich relativamente à escala material da análise da origem da arte, simplesmente desprezam-no no seu discurso, pois este está concentrado na escala cultural do problema: a escala que o próprio Boas distinguira radicalmente, com Kroeber, da escala física; tornando-se esta última, por isso, irrelevante para o assunto que tratam.

Latente, neste discurso, está a lógica da cultura como universo oposto ao da natureza e, pela sua imprevisibilidade, parcialmente incompatível com ela. Não surpreende que a estes teóricos repugnem todas as alusões materialistas mais genéricas, pois eles partem do princípio da uniformidade básica dos instrumentos e recursos da humanidade, restringindo deliberadamente a sua análise à escala cultural, tendente a um crescente afastamento relativamente à escala das alterações físicas e a uma pormenorização detalhada dos fenómenos em tempos relativamente curtos. Para eles, e seguindo a lógica de Boas²⁶ e de Kroeber,²⁷ não é possível explicar as abundantes diversidades culturais a partir de factos materiais que são, sobretudo, uniformes. Infringir esta regra tácita, de resto, é uma atitude rapidamente classificada de simplista, senão mesmo de preconceituosa. Não surpreende também que o instrumento disciplinar principal a que recorrem seja a história e seja nela que encontrem as raízes da diversidade cultural humana. James Trilling explicita cabalmente esta perspectiva:

“How do the effects and devices differ from one culture to another? How do they evolve? (...) What happens to ornament when cultures interact? These questions can all be answered, but not with

²⁵ GOMBRICH, 1999 (1984).

²⁶ Escreve Boas:

“Fica por verificar se é possível derivar leis válidas que controlem o crescimento dos estilos de arte específicos. (...) O seu curso é determinado pela história cultural geral de um povo. Não estamos em posição de afirmar que tendências iguais, modificadas por acontecimentos históricos locais, reaparecem no curso do desenvolvimento artístico em toda a parte.” BOAS, 1996 (1927), p. XIX.

²⁷ Ver citação de Kroeber reproduzida *supra* na nota 24 deste capítulo.

universal laws. *Each case is different, and demands a different combination of visual and historical analysis. This is the basis of art history.*"²⁸

Não se deve, porém, confundir o relativismo cultural com o conceito, contrariado por Gombrich, de espírito humano em forma de tábua-rasa, onde a cultura inscrevesse arbitrariamente formas sem qualquer relação com a restante realidade cosmológica. Tal confusão implicaria uma *disjunção exclusiva* entre a abordagem culturalista da produção objectual humana e a abordagem naturalista. Na verdade, estas abordagens não são incompatíveis, pois as leis universais constituem-se, justamente, para que sejam tratados desigualmente os desiguais na exacta medida em que eles se desiguam, pelo que o simples facto de as realidades culturais não serem nunca coincidentes não implica que não se possam induzir leis gerais (naturais) que as expliquem. De resto, como afirma o próprio Gombrich,

*"Siempre hay algún peligro en el establecimiento de analogias entre naturaleza y cultura, pero creo que en este aspecto, como en cualquier outro, tales peligros deben ser afrontados si se quiere conseguir progresos."*²⁹

1.2.1. Relação entre as duas "escalas"

Não há, portanto, razão para aceitar acriticamente o domínio absoluto das motivações naturais sobre o comportamento ornamental humano, excluindo toda a importância que as motivações artificiais ou culturais possam ter. Simetricamente, a auto-suficiência da cultura na justificação do modo de vida e de produção das civilizações não consegue repelir a interferência determinante do meio físico que as envolve e *que constitui* essas civilizações. Como se coordenará o ascendente destes princípios sobre o comportamento?

Entre estes dois pólos, a jurisprudência aconselha, desde Boas, que se identifique cada um com um momento diferente da génese das culturas e, conseqüentemente, da produção artística e ornamental: com o primeiro, o pólo da determinação biológica, identifica-se o contexto necessário, a condição básica de existência, como substrato, que possibilita o segundo momento, o da concretização efectiva dessa existência, que, por sua vez, é identificado com o pólo da liberdade característica da humanidade.

Contudo, ainda que fosse consensual uma motivação ou origem biológica como catalizador necessário ao surgimento das culturas (na forma de simples contexto), ainda assim a resposta seria incompleta e muito pouco esclarecedora. Com efeito, falta identificar os limites da intervenção da determinação física no comportamento das culturas sem os quais se compromete a

²⁸ TRILLING, 2003, p. 28, sublinhados acrescentados.

²⁹ GOMBRICH, 1999 (1979), p. 6 e 7.

operatividade de uma tal referência, já que se torna difícil identificar um objecto cujos limites se desconhecem. Qual será, afinal, a forma, ou fórmula, da exclusão mútua, a fronteira que permite a convivência de dois princípios profundamente contraditórios no mesmo ser? Quais serão, concretizando, os limites do domínio de intervenção dos vectores físicos (que parecem condicionar o comportamento) e os da vontade liberta (que os não reconhecem nem respeitam)? Se existirem, donde virão tais limites? Do que ficou dito, parece que existe um consenso possível em redor da ideia de que as motivações naturais determinam as convergências e as culturais as divergências, garantindo-se sempre a distinção clara entre as duas ordens de razões.

M. Gauchet debruçou-se sobre a convivência destes dois princípios, colocando-os no papel de diferentes *poderes*, e explicitando o cisma insanável existente entre ambos:

“Porque não haveria o homem de extrair da constatação elementar da sua inferioridade [em relação à ordem da Natureza] uma espécie de entendimento hierárquico com o universo por virtude do qual se colocaria algures, em baixo, enquanto que as forças supremas da natureza ocupariam o alto, e isto sem que houvesse necessariamente descontinuidade radical entre os diversos graus de poder?

(...)

Em vez disso, foi um corte rigoroso que se estabeleceu com o invisível. (...) Semelhante passagem da superioridade hierárquica à diferença ontológica (visto que a alteridade está igualmente na ocorrência das coisas sagradas) não pode ser espontânea. Para que se verifique é preciso que haja sido decidida.”³⁰

Conclui-se, pois, que a cultura, a existir, está dependente da primordial distinção de si própria relativamente à natureza, protagonizando, colectivamente, um acontecimento paralelo ao que os psicanalistas descrevem através do fenómeno da auto-identificação do “eu” individual.³¹ Assim, tal como não há identidade sem cultura (como apregoa, de resto justamente, qualquer discurso político-cultural), não há também cultura sem identidade, isto é, sem uma distinção ontológica interna entre o seu universo e o universo do seu contexto (a restante natureza). A cultura surge, portanto, quando se assume, mais do que apenas um objecto – submetido, por inerência, às leis naturais e só a elas –, como um ponto de *apreciação* do real.

Permitindo ao Homem crer-se distinto da Natureza, a cultura sujeita-se, do seu ponto de vista, a uma última determinação natural: a de a sua primeira “deliberação” dizer respeito a si própria, instituindo-se: “é preciso *que* [a sua emancipação] *haja sido decidida*”, pois o que a cultura *naturalmente* parece não poder ver é uma natureza capaz de a criar *naturalmente*. Só após esta primeira e seminal fractura, a cultura existe para si própria e, sem existir para si própria, ela

³⁰ GAUCHET, 1980 (1977), p. 61. Sublinhados acrescentados.

³¹ Cf. *Agostinho Ramalho Marques Neto*, comunicação proferida no colóquio Identidade e Cidadania, Coimbra, 22 e 23 de Nov. de 2005.

não pode existir de todo, pois ela não é só um objecto (entre outros) mas o próprio sujeito (singular) de observação do mundo.

Um sentido crítico nominalista impõe, contudo, que se reconheça o mero carácter instrumental atribuível à entidade “cultura”, cuja “singularidade subjectiva”, ainda que potencialmente operativa ao nível do discurso, é perfeitamente abstracta ou ideal. Dir-se-á, por exemplo, que uma cultura “adopta” um comportamento (nomeadamente um ornamento determinado nas suas produções objectuais) ou que “aspira” a algo, mas quem ouve ou lê não pode interpretar senão que, num certo sentido *sistemático*, os indivíduos de uma determinada comunidade se comportam de determinada maneira (embora, intui-se, pudessem comportar-se de outras). É, pois, como se a cultura nascesse duma primeira *abstracção*, que é ela própria, como *objecto e sujeito*. Uma abstracção que habita e dá consistência à mentalidade de *cada indivíduo* concreto, crescendo na sua consciência *individual* como um sentimento de pertença a algo maior que si próprio e remetendo, paradoxalmente, o acto de nascer para a responsabilidade daquilo que nasce: independentemente do que é *naturalmente*, a cultura começa por se auto-representar na mente dos indivíduos (como o faz uma qualquer pessoa consciente) destacando-se do seu contexto pela definição (delimitação) de si própria e criando, assim, uma “verdade” autónoma, mais restrita do que a “verdade natural”. Esta auto-representação não tem de coincidir com tal verdade natural, que, de resto, pela sua complexidade, é praticamente inacessível. Ao que a auto-representação não pode fugir é ao seu carácter abstracto e, por isso, radicalmente distinto do *modelo natural de diversidade* de que fala Levi-Strauss:

“Existem apenas dois modelos verdadeiros da diversidade concreta: um, no plano da natureza, é o da diversidade das espécies [incluindo a espécie humana e os objectos artísticos]; o outro, no plano da cultura, é dado pela diversidade das funções [incluindo as da natureza]”³²

Roland Barthes acrescenta:

“(...)é desta diversidade completa, dada pela natureza, que a cultura (...) se apodera e transforma em inteligível.”³³

A que “apoderamento” se referirá Barthes, senão à *percepção* do mundo natural? Residirá na captura perceptiva humana alguma forma de “comércio” possível entre os dois universos ou “modelos de diversidade concreta”?

O nível mais básico da percepção do meio está ainda longe da cultura. Efectivamente, ele não implica sequer consciência do mundo, e é um requisito muitas vezes necessário à

³² LEVI-STRAUSS, 1962, *La Pensée Sauvage*, Paris, Librairie Plon p. 164, *cit. in* BARTHES, 1981 (1967), pp. 113 e 114.

³³ BARTHES, 1981 (1967), pp. 113 e 114.

sobrevivência, do qual não há motivo para isentar o Homem. Gombrich adversa os filósofos empiristas, apresentando a hipótese de o espírito humano, longe de se aproximar da tábua rasa, seguir a mesma regra da objectividade popperiana que orienta a percepção mais ou menos primária que todo o ser vivo tem do seu meio ambiente. Esta abordagem, certa ou errada, ambiciona compreender o mecanismo que suporta os comportamentos humanos universais, entre eles o uso do ornamento na produção objectual, reassumindo, nesse processo, a condição animal do ser humano, e colocando entre parêntesis a sua aparente especificidade racional: ele fala da programação instintiva para a percepção de “*relações ordenadas*” através de um “*mapa cognoscitivo*”;³⁴ a cultura é o nível intelectual dessa percepção e destina-se à captação dos significados (*cultura – captura*).

Por outras palavras, a cultura começa por ser o resultado codificado de um esforço de percepção da realidade, uma representação, a identificação dos objectos com significados (*funções*), e é fundamentalmente nos significados criados que se encontra a fractura natural/cultural, não nos significantes. Aliás, é a transformação cultural da matéria em função que cria todas as discontinuidades conceptuais: o modelo da diversidade natural é contínuo, o cultural é fracturado, sendo a fractura, em si mesma, a marca, ou resultado, da conceptualização do mundo. Por isso, é dentro da cultura que a fractura entre natural e artificial existe. Aí a inclusão é mútua, a própria natureza é culturalizada, saturada de significados.

1.3. O mito, a autoridade e a independência ontológica entre os poderes que conduzem o devir histórico

O facto de qualquer cultura se crer instituída por opção, ou seja, o facto de todo o homem “civilizado” acreditar fazer parte de uma verdade *instituída*, anula, para a “verdade cultural”, os factores naturais que sobre ela pendem inevitavelmente, arrasando virtualmente a tábua onde se inscreve. Dentro de um leque de possibilidades naturais, a cultura cria, assim, a ilusão de que escolhe e é o que quer ser, daí a diversidade cultural. Ainda que objectivamente (e em potencial) errada do ponto de vista estritamente científico (que explora a lógica do devir natural), a ideia da tábua rasa enquanto espaço neutro de inscrição da cultura encontra, portanto, pelo menos dentro da própria cultura, um valor instrumental indispensável, como o tem o zero ou o “i” no desenvolvimento da aritmética e da álgebra. A cultura *constrói-se*, resumindo, individualmente,

³⁴ GOMBRICH, 1999 (1979). p. 1.

como uma abstracção, constituída por um conjunto *estruturado* de abstracções sobre uma tábua rasa abstracta.

Pode identificar-se a fronteira entre os princípios naturais e culturais (artificiais) com a que separa, de uma forma geral, o *possível* do *legítimo*. Qualquer comportamento ou criação pode ser analisado quanto a esses dois aspectos: *possibilidade* (que é o ser previsível no universo natural) e *legitimidade* (que é o fazer sentido no universo cultural); estes aspectos são mutuamente independentes, pois tanto é *possível* cometer crimes (praticar o ilegítimo), como *legítimo* acreditar em milagres (desprezando as leis naturais).

O mais antigo “*manual*” de arquitectura ocidental conhecido não ignora ou desleixa as leis da natureza, de resto explicita-as, ensinando formas, não de as ultrapassar (não é um texto de magia), mas de as cumprir. A “*firmitas*” vitruviana é, efectivamente, o reconhecimento da subordinação da obra humana à ordem natural (o *entendimento hierárquico*, de que fala Gauchet). Os *X livros* são, porém, bem mais do que isso: para além das regras naturais, que determinam a possibilidade construtiva, eles apresentam também, no domínio arquitectónico, as normas de outro regimento, que determina a *legitimidade*, descrevendo a maneira de, na prática, conciliar estas duas ordens de razões.

Vitruvio é sensível à necessidade de *justificar* as razões pelas quais se devem utilizar determinados ornamentos em determinadas funções e, tal como os historiadores actuais, reconhece na história, e não nas ciências naturais, a *responsabilidade* da argumentação. Este autor inscreve, assim, oficialmente (ou seja, de forma declarada, positiva), e pela primeira vez conhecida, a arquitectura, no universo cultural, através do reconhecimento da *legitimidade* das suas opções formais, para além da anotação simples da *possibilidade* da sua ocorrência:

*“Do mesmo modo, convém que conheça muitas narrativas de factos históricos, porque frequentemente os arquitectos desenham muitos ornamentos nas suas obras, de cuja razão de ser devem saber dar uma explicação, quando interrogados. (...) a fim de que também dos vindouros fossem conhecidos (...) e assim fosse transmitido à memória futura.”*³⁵

O texto vitruviano é, portanto, um compromisso: nem ensina só maneiras de adaptar a construção às leis naturais, nem apresenta conceitos abstractos sem exequibilidade técnica; ele *restringe* o universo das possibilidades construtivas interceptando-o com o universo de conceitos culturais *desnecessários ao simples devir natural*. Demonstrando admirável consciência desta sua missão, Vitruvio chega a criticar veementemente aqueles seus contemporâneos que, a seus olhos, abdicam de se restringir, nas suas obras, a esta rigorosa intercepção.

³⁵ VITRUVIO, 2006 (c. séc. I a.C.), p. 31. Sublinhados acrescentados.

Além de reconhecer a diversidade ontológica que separa natureza e cultura, Vitruvio assume, assim, autoridade crítica; uma autoridade cuja jurisdição não é a das leis naturais, mas a do zelo pelos cânones culturalmente estabelecidos. Esta é uma autoridade tanto mais necessária à cultura quanto os preceitos desta são, aparentemente, desnecessários à natureza. A interferência desta autoridade na produção arquitectónica é determinante, pois a arquitectura consiste, justamente, numa actividade que visa (desde muito antes de Vitruvio) concretizar as abstrações, transformando os conceitos em objectos (talhando ou moldando os objectos naturais por forma a dar-lhes existência cultural) criando artificialidade no (e em pretensa rivalidade com o) universo natural. Sem esta autoridade, toda a “*luta contra a matéria*” seria culturalmente injustificada e a emancipação do homem não se traduziria em objectos artificiais. Ora, se, do ponto de vista natural, é fácil perceber que os objectos que o homem constrói lhe facilitam a existência (conferindo-lhe uma vantagem competitiva importante que lhe permite sobreviver à rivalidade com os outros seres naturais),³⁶ mas se a cultura se abstrai, por definição, das condicionantes naturais de que ela própria resulta, qual será a origem a que a cultura atribui esta autoridade?

Com base na constatação da diferença ontológica entre natureza e cultura, Gauchet estudou a questão da “*dívida do sentido*”, ou seja, a questão da razão última do mundo social, encontrando, por esta via, a verdadeira dimensão que religião e Estado partilham: a de uma *heteronomia* invariavelmente ordenadora da sociedade. O mito, para Gauchet, determina e/ou justifica, em última instância, o comportamento social do Homem, pois ele é, não o resultado, mas a materialização das suas causas, ou seja, o fundamento da instituição sócio-cultural:

“A religião não é, ela mesma, uma instituição saída do nada que, com o decorrer do tempo teria visto a sua substância transfundir-se na instituição do Estado. (...) Se o pensamento religioso pôde surgir foi porque, em última instância, não existe sociedade possível sem que se desaposse de qualquer modo do seu sentido, sem colocar fora dela o lugar a partir do qual se pensa ordenável, inteligível e fundada na razão.”³⁷

A ideia de uma *legitimidade* proveniente da natureza é inconsistente com a ideia de uma cultura livremente determinada, porque, se ela proviesse da natureza, não se distinguiria da *possibilidade*, conforme foi aqui definida. O que Gauchet acrescenta a isto, é que, para a cultura, ela também não provém da sociedade como um corpo uniforme porque, como este autor parece

³⁶ Consciente desta vantagem, particularmente daquela que advém da actividade construtiva (que provê o Homem de abrigo), já dissera Durand, em termos bastante consentâneos com o discurso evolucionista:

“En efecto, la arquitectura es entre todas las artes la que procura al hombre las ventajas más inmediatas, más grandes y más numerosas; el hombre le debe su conservación; la sociedad su existencia; todas las artes, su nacimiento, y su desarrollo; sin ella la especie humana, enfrentada a todos los rigores de la naturaleza, ocupada únicamente en defenderse de la necesidad, los peligros y el dolor, lejos de llegar a disfrutar de todas las ventajas de la sociedad, posiblemente hubiera desaparecido casi por completo de la superficie del globo.” DURAND, 1999 (1817-1819), p.23.

³⁷ GAUCHET, 1980 (1977), p. 69. Sublinhados acrescentados.

acreditar, a própria *possibilidade* de existência desse tal corpo social está dependente de um desapossamento prévio da *autoria* das suas próprias leis (o que Gauchet apresenta como uma verdadeira lei natural). Assim, e para qualquer cultura, embora a ordem natural seja condição de *possibilidade* da vida humana e da vida humana em sociedade (a ela perpetuamente submetidas), só o mito ou o Estado lhe confere *legitimidade*, sendo que a legitimidade é, por definição, algo que vem de fora, algo que não cabe à natureza mas que tampouco cabe – aos olhos da própria cultura – à sociedade como um todo (necessária alteridade da autoridade).

A *autoria*, de que a sociedade se nega, é, portanto, onde se concentra uma contradição significativa entre natureza e cultura: ao que a natureza impõe, aos olhos das ciências que a interpretam, como único autor *possível* dos comportamentos sociais – os elementos que compõem a sociedade, os indivíduos –, a cultura contrapõe entidades *outras*, que as ciências não podem senão caracterizar como lendárias.³⁸

1.4. A cada “escala” sua “escola”

A auto-suficiência da cultura na prescrição dos comportamentos humanos decorre, portanto, de uma auto-referenciação mítica, de onde busca *legitimidade*. O mito, porém, ele próprio parte da cultura, não actua exclusivamente sobre os investigadores, muito menos apenas sobre aqueles que se debruçam sobre a produção objectual humana: ele é o mito fundador, fornecendo-lhes a ilusão de possuírem uma existência não realmente *incluída* na natureza, mas suportada e *superior* a ela, uma existência espiritual construída, instituída, que se reflecte em tudo o que faz e na própria natureza.

³⁸ Gauchet demonstra que mesmo o Estado, que nas sociedades modernas assume a instância derradeira das coacções, só pode surgir após este desapossamento social da autoridade:

“É evidente que os homens não deixam de exercer um peso sobre a sua sociedade e de a transformar. Evidente também que as circunstâncias lhes impõem, regularmente, a introdução nela de modificações por vezes muito profundas. Disso não quer saber o discurso religioso. Ele nega-o rigorosamente (...) e apaga todo o traço de intervenção transformadora dos homens na ordem da sua comunidade. Foram os antepassados, os heróis dos tempos de origem, os deuses, e nunca os homens como nós, que criaram, decidiram, modificaram o mundo em que vivemos e a maneira como nele vivemos: tal é a negação geral, tal é a fé unânime no outro que constituem a base do pensamento religioso primitivo.

(...)

O poder existe, não para os homens; é preciso deixar de ser homem para se passar para o seu lado, morrendo, por exemplo. (...) Todos unidos e iguais em resultado do seu comum desapossamento. «Foram os antepassados que no-lo ensinaram»: por trás desta certeza positiva, é necessário descortinar uma outra, negativa: «ninguém há entre nós que possa dizer: advirto-vos que deveis comportar-vos desta maneira»

(...)

O Estado surge fazendo refluir contra a sociedade o dispositivo de diferença destinado inicialmente a defender a sociedade contra o Estado. Mas é manifesto que não é o Estado que cria a exterioridade do fundamento pela qual ele justifica a sua separação. Ele limita-se a explorar um reconhecimento já imemorialmente constituído, de que a lei das coisas está fora do domínio dos homens. (...) a religião foi historicamente a condição de possibilidade do Estado.” GAUCHET, 1980 (1977) pp. 64 e 67.

A auto-referenciação da cultura coloca, portanto, um dilema ao investigador: aceitá-la ou não como axioma da sua pesquisa. Existem, por isso, aparentemente, duas formas fundamentais de compreender o comportamento do Homem e essa é a diferença profunda entre a abordagem naturalista e a culturalista.

Ambas as perspectivas se propõem conhecer as *relações ordenadas* entre as *espécies culturais*, porém uma, a culturalista, trabalha ao nível dos significados, onde a ordem das relações é artificial, a outra, a naturalista, rejeita o axioma da auto-suficiência da cultura, procurando inserir os comportamentos humanos na ordem natural.

São duas propostas de conhecimento diferentes, mas não necessariamente contraditórias. Embora haja uma tendência histórica para as considerar incompatíveis, não existem provas dessa incompatibilidade, estando o determinismo, frequentemente apontado à perspectiva naturalista, distribuído igualmente pelas duas: ora biológico, ora cultural. Nem poderia ser de outra forma, pois o que se chama de determinismo não é senão a inclusão dos comportamentos na ordem a que pertencem, segundo a leitura que for feita, e esse é o trabalho de ambas as ciências.

Assumir a ordem natural que subjaz às explicações histórico-culturais e explicitar a relação que as liga não é um esforço inédito, porém, quando ele foi assumido, dificilmente se evitou contrariar a imediata concepção “*incompatibilista*” que o imagina (exterior e interiormente a este mesmo esforço) como adversário radical da perspectiva culturalista, uma espécie de determinismo selvaticamente científico, numa palavra, bárbaro. A unilateralidade das abordagens pode ser, reconheça-se, coerente e favorecer o método. Sem ser necessariamente simplista, ele é realmente mais simples do que uma *visão estereoscópica*, mas só esta é capaz de captar a profundidade dos diferentes níveis de realidade e de fazer salientar os pormenores, em complexo relevo, de um mundo multidimensional.

A relutância frequentemente manifestada perante o estudo deste território de fronteira entre o natural e o artificial radica-se num escrúpulo herdado: por um lado, o transbordo imediatista dos princípios naturais para a esfera cultural é um caminho demasiado tentador, pela desproporção entre o resultado que oferece (de uma abrangência muito grande) e o esforço que cobra (aparentemente reduzido), mas, por outro, tem promovido, ao longo da história, equívocos de consequências perigosas, resultantes dessa ilusão. No fim do século XIX e ainda no início do século XX, uma atitude relativamente despreocupada perante esta falsa facilidade permitiu uma exploração intensiva deste filão, o que trouxe a lume algumas das obras fundamentais da ciência

moderna, a par de alguns dos seus maiores fracassos³⁹. Mas rapidamente a sequência das duas guerras mundiais assinalou definitivamente, também neste domínio, uma completa perda da inocência e a redução a um doloroso absurdo de algumas das conclusões assim alcançadas. Desde então, a realidade cultural tem sido mantida e observada num ambiente estanque, praticamente ausente de quaisquer contaminações naturalistas que não se limitem a metáforas mais ou menos dissimuladas.

Pontualmente, alguns autores dispõem-se a mergulhar assumidamente neste caldo, mas a sua actividade é contemporaneamente excepcional, e o resultado a que conduz, ou provém de um extraordinário rigor, ou se sujeita à indiferença ou ao descrédito⁴⁰. Perante a história, tal cautela é, no mínimo, justificada. Aliás, ela deve ser assumida por todas as áreas da ciência, sem se tornar paralisante. De resto, não existe nenhum limite natural ou racional entre domínios em que generalizações teóricas levianas são permitidas e aqueles onde elas são proibidas. Estando invariavelmente todas as áreas do saber sujeitas ao erro da arbitrariedade, esse erro é, em todas elas, igualmente nefasto. Efectivamente, uma análise racional isenta, não pode conceber o domínio da relação entre natureza e cultura como fonte particularmente activa de produção de generalizações simplistas, e sustenta-se numa ilusão infantil toda a investigação que, por não se desviar do domínio cultural, age como se estivesse protegida de todos esses equívocos. Neste particular, aplica-se à realidade a metáfora da geometria fractal, em que a parte e o todo se confundem em forma: se as culturas se definem pelas suas diferenças mútuas, também cada cultura é o próprio espaço da inscrição da diferença, pelo que dentro dela tampouco existe uniformidade. Assim, tal como uma ciência sociobiológica, por exemplo, erra se não tiver em conta a vida das especificidades culturais, também o estudo particular de uma cultura (histórico, por exemplo) erra se conceber essa cultura como uma matéria uniforme. Não se devem admitir ilusões neste campo: estes erros são equivalentes e as suas consequências são igualmente opressivas.

Retomando o caso de Vitruvio, o investigador tem, pelo menos, dois caminhos diante de si: num deles, a desconfiança relativamente à veracidade das lendas relatadas pelo autor romano transforma-as num engodo, num obstáculo que é preciso ultrapassar, como um mito que esconde uma realidade material e concreta, uma realidade que ignora sobranceiramente quaisquer actos de

³⁹ Veja-se, por exemplo, os casos extremados dos Primos Charles Darwin e Francis Galton. Cf. HERSEY, 1996.

⁴⁰ Veblen, Lowie, Steward, Vigotski, Wilson, são alguns nomes de cientistas que, de maneiras muito diversas, não reprimiram a sua curiosidade científica por receio da inconveniência prática das conclusões que alcançassem, mesmo em momentos pouco propícios a tais indagações.

soberania quer do Homem (humanidade, sociedades) quer, sobretudo, de homens extraordinários, sobre o destino da cultura que fundam ou pretendem fundar e dirigir; no outro, as lendas são factos em si mesmas, e não enquanto relatos de supostas ocorrências, factos de que vale a pena estudar as consequências, mas que não é importante saber se correspondem ou não à descrição verosímil de outros factos (o conteúdo das lendas).

As consequências destas duas atitudes estendem-se, depois, por longas genealogias de razões, longas narrativas que dificilmente se voltarão a cruzar, como quem seguisse o percurso de dois rios, para montante, partindo de uma foz que partilhassem.

1.4.1. *Materialismo semperiano vs espiritualismo riegliano*

De entre os autores que se ocuparam da problemática da origem primordial da suposta “pulsão decorativa”, Semper é um dos que se destaca por ter ensaiado uma abordagem materialista influente na sua época.⁴¹ A sua teoria, que procura relacionar o nascimento dos motivos ornamentais (especificamente o estilo geométrico, que se cria ser o primeiro em todas as culturas) com a tecnologia produtiva (especificamente a têxtil, que também se cria ser a primeira), reduz, com efeito, a manifestação cultural, que é a ornamentação, a uma consequência praticamente inevitável de uma actividade mecânica anterior. Desta forma, ela acaba por inserir um aspecto fundamental da especificidade comportamental humana na ordem natural do mundo, compatibilizando Cultura e Natureza à custa da submissão dos objectos de uma à lógica material da outra. O interesse desta perspectiva não é descritivo, já que ela negligencia os testemunhos necessários para um esforço verdadeiramente científico⁴². Não deixa, porém, de apresentar interesse, pela sua orientação ideológica naturalista, explicitada por Riegl, seu principal adversário.

Efectivamente, sendo um raciocínio válido, a narrativa historiográfica semperiana sobre a origem dos motivos decorativos não é, contudo, uma historiografia verdadeira, porque desmentível pela interpretação dos factos. Induzindo uma história mais a partir dos nexos causais presentes num dado momento do que de dados relativos a épocas sucessivas, a narrativa de Semper aproximou-se de uma narrativa mítica ou alegórica, justificativa de uma visão materialista do

⁴¹ SEMPER, 1989 (1859 e 1860), principalmente p. 215 e ss..

⁴² Contrariando a cientificidade expressa por Boas nos seguintes termos:

“Se se afirma que a cultura percorreu um determinado caminho, esta afirmação deve ser comprovada com base em estudos detalhados das modificações históricas ocorridas em culturas individuais, e através da demonstração de analogias nos seus desenvolvimentos”. BOAS, 1996 (1927), p. XVI.

mundo. A tese mais materialista é portanto, simultaneamente, a menos confirmada por dados materiais, e, embora mereça uma reflexão séria, sujeita-se, por isso, ao ridículo.

Para Riegl⁴³, era como se os semperianos quisessem fazer acreditar que tinham estado presentes no momento seminal em que a humanidade inaugurara o ornamento e fossem os últimos a lembrar-se do que se tinha passado.⁴⁴

Ele detectou nesta atitude uma intenção de iludir levemente a questão do surgimento de um (para ele) evidente desenvolvimento espiritual potenciador da arte: para Riegl tratava-se de uma atitude que visava a criação de uma teoria (demasiado) simples e natural (simplista) que dissolvesse em questões técnicas a perplexidade perante a criatividade artística. Em resumo, ele sentiu-se envolvido por uma ortodoxia tecnicista, que identificou como herdeira da obra teórica de Semper,⁴⁵ onde denunciou, impressionado pelo (para ele) excessivo materialismo que veiculava, uma proximidade perigosa e (porque) redutora com o darwinismo das ciências naturais. Procurou, portanto, argumentar contra esta ortodoxia semperiana que apresentava as técnicas têxteis (motivo materialista) como origem remota justificativa do aparecimento frequente e independente em várias culturas do “estilo geométrico”. Opôs-lhe, então, uma lógica diferente, baseada na interferência decisiva do espírito, ao qual, porém, não deixou de reconhecer uma hereditariedade, pelo menos análoga à hereditariedade mendeliana, ou seja, tão próxima quanto a de Semper, embora num domínio não material, do evolucionismo darwinista.⁴⁶

⁴³ RIEGL, 1980 (1893).

⁴⁴ Riegl acusa:

“Numerosas pasajes del Stil muestran que Semper, original y preponderantemente, pensó esta ejemplaridad (...) no tanto en sentido concreto-material como en sentido ideal, de la misma manera que hubiese sido el ultimo en olvidar la idea de la libre creación artística frente al instinto de imitación sensitivo-material.” RIEGL, 1980 (1893), p. 12.

OU:

“Con completa seguridad, como si hubieran estado presentes y hubiesen visto el material y las herramientas del hombre primitivo que despierta al arte, los arqueólogos indicaran las técnicas textiles, metalúrgicas, estereotómicas, etc., que dieran razón de los diversos motivos ornamentales de los vasos más antiguos.” RIEGL, 1980 (1893), p. 14.

⁴⁵ Apesar de tudo, Riegl encontrava maior sensatez em Semper do que nos seus seguidores, reconhecendo-o como um artista-pensador perspicaz e de mérito: *“(...) no son tan escasos en el Stil los pasajes en los que Semper se opone directamente a la teoría técnico-material.”* RIEGL, 1980 (1893), p. 16.

⁴⁶ Riegl não esconde esta sua tendência, notável pela valorização causal da ancestralidade:

“Así, pues, el arte de los caldeos y asirios causa la impresión de que estos pueblos, elevándose sobre los hombros de una civilización más antigua, han ligado a las creaciones artísticas de ésta una continuación consciente de su propósito, así como más tarde los griegos siguieran construyendo sobre las conquistas de la ornamentación del Antiguo Oriente.” RIEGL, 1980 (1893), p. 65.

“El concepto en que los griegos tenían a los persas, como encarnación de todo lo oriental, se debe sólo a que los persas han sido los únicos herederos universales de sus antepasados culturales en suelo asiático, herederos, en verdad, que non aumentaron esta dádiva, sino que más bien la disminuyeron. (...) Se contentaron con ser contemporáneos del florecimiento cultural griego por el que fueran inmortalizados, pasando tradicionalmente a las generaciones posteriores como tipo de la esencia oriental.” RIEGL, 1980 (1893), p. 76.

Para quem se abstraia do assunto de que tratam os excertos transcritos, o *modelo lógico do discurso* apresentado faz lembrar as inevitáveis contendas públicas acerca das semelhanças entre a fisionomia neonatal dos recém-nascidos

A ideia de *evolução* sempre acompanhou, realmente, os raciocínios que estes pensadores propuseram; porém, no meio historiográfico académico, tal “evolução” foi cautelosamente mantida isolada relativamente à ideia homónima que entretanto foi cunhada por Lamarck e Darwin e que passou a circular fluentemente no meio das ciências naturais. O zelo na manutenção deste isolamento entre as duas ideias paralelas (homónimas análogas) – uma no campo da cultura e outra no do ambiente animal e vegetal – não foi, no entanto, sempre o mesmo; embora durante muito tempo não se consumasse uma efectiva identificação entre os dois conceitos, a Riegl, como a muitos outros historiadores da arte, essa confusão repugnou manifestamente mais do que a Semper e aos seus seguidores.

Semper, basicamente, formulou uma hipótese que Riegl não se limitou a desmentir com a força positiva dos factos sensíveis, mas que acusou de cometer a *blasfémia* de, aproximando perigosamente o universo cultural e o materialismo da mera técnica, relacionar linearmente o espírito com a matéria, “sujando-o” irremediavelmente. A “revolta” de Riegl incide sobre esta questão com muita veemência, mas, se a relação que estabelece entre o evolucionismo darwinista e a historiografia semperiana lhe repugnou, foi porque partilhavam a mesma fé na relação causal simples que fazia derivar manifestações culturais (para Riegl de uma natureza irreductível à matéria – espirituais) de situações meramente circunstanciais e materiais (incapazes, por si só, de engendrarem consequências espirituais – significados culturais).⁴⁷

Riegl brande, contra Semper (ou, mais correctamente, contra os seus seguidores), o argumento da necessária emancipação precoce do espírito relativamente à criação artística, denotando uma interiorização absoluta da distinção ontológica entre a tecnologia (matéria) e a arte (espírito) e da consequente impossibilidade da relação causal entre os dois. Ele critica:

“El arte, como aparente potencia superior de un desarrollo espiritual, no pudo – así se pensaba – existir desde siempre. Primero aparecería la técnica dirigida a conseguir fines puramente prácticos, a

com a dos seus progenitores. A diferença mais notável entre ambos os discursos (de importantes consequências conceptuais, reconheça-se) é a referência explícita de Riegl à condição *consciente* atribuída ao rumo seguido pelo devir artístico dos povos: engajado no espírito de Rousseau (crente na liberdade que caracteriza especificamente o Homem), o progresso da arte ascende formalmente à categoria de uma *opção*, categoria reconhecidamente vedada a todo aquele que ao nascer se parece mais com o pai ou com a mãe.

⁴⁷ Escreve Riegl:

“(…) el paralelo – darwinismo y materialismo artístico – me parece tanto más justificado, quanto que entre ambos fenómenos existe, sin duda, una íntima conexión casual, ya que en dicha corriente materialista la interpretación de los comienzos del arte no significa otra cosa que la transferencia del darwinismo a un ámbito de la vida espiritual. RIEGL, 1980 (1893), p. 2.

“A juzgar por el método rigurosamente científico con que trabaja la arqueología clásica de nuestros días, la fe ciega en la autoridad del principio en cuestión [a origem dos motivos característicos do estilo geométrico a partir de certas técnicas têxteis] sólo se puede explicar por una concepción del mundo según puntos de vista materiales de la ciencia natural que, iniciada por Lamarck y Goethe, llega a su madura expresión a través de Darwin, acarreado también graves consecuencias en el ámbito de la investigación del arte.” RIEGL, 1980 (1893), p. 14.

*partir de la cual, mediante el crecimiento cultural, sobrevendría el arte. (...) flotaba en el aire, por decirlo así, la explicación de ambos fenómenos en su conexión causal recíproca: las figuras geométricas rectilíneas no son originalmente producto de la creación artística, sino de la técnica, por vía de una generatio spontanea.*⁴⁸

e nesta crítica ele demonstrou acreditar na coincidência entre uma explicação materialista de um facto “espiritual” e uma “não-explicação”. Para Riegl, atribuir à tecnologia a origem do comportamento artístico era como professar a fé na “*generatio spontanea*”, ou seja, a matéria, para o espírito, é *nada*, e isso impossibilita uma relação causal entre dois mundos, assim ontológica e irremediavelmente separados. “*El impulso*” – garante ele mais adiante – “*no proviene de la tecnica, sino más bien de la decidida volición artística*”,⁴⁹ apresentando desta maneira a sua visão alternativa.

1.4.2. Insuficiências dos partidos radicais

Ainda que o não explicita, pode perceber-se na proposta Riegliana, senão uma fé dogmática, pelo menos uma confiança inabalável na distinção *essencial* da Cultura relativamente à Natureza, consequência da mesma *destrinça ontológica* que fundamenta o essencialismo mítico, abordado por Gauchet.⁵⁰ Também Riegl, como o homem que crê no mito, não extrai “*da constatação elementar da (...) inferioridade [do Homem em relação à Natureza] uma espécie de entendimento hierárquico com o universo*” que fizesse resultar da técnica qualquer directa consequência artístico-cultural. Negando explicitamente essa hipótese, ele estabelece, em vez disso, um *corte rigoroso* entre o visível, o experimentável, o concreto (a matéria), e o invisível, o não-experimentável, o abstracto (o espírito), mas essa fractura, “*passagem da inferioridade hierárquica à diferença ontológica*”, partilha com o mito um carácter institucional: “*para que se verifique é preciso que haja sido decidida*”, isto é, assume-se como uma opção *arbitrada* pelo mesmo poder discricionário e gratuito que cria os signos.

Efectivamente, que outra explicação haverá para a rejeição da tese contrariada por Riegl? Qual a razão que sustenta ser indefensável que os fins práticos da técnica possam, por si mesmos, engendrar o nascimento da arte, senão a aceitação *a priori* da incomensurabilidade dos respectivos mundos? Existirá uma autonomia real entre os dois modelos de diversidade concreta distinguidos por Levi-Strauss, de maneira que se possa dizer que uns fenómenos (naturais) dependem das leis emanadas do modelo natural e que outros (culturais) das que resultam do modelo cultural?

⁴⁸ RIEGL, 1980 (1893), p. 14.

⁴⁹ RIEGL, 1980 (1893), p. 20. Sublinhados acrescentados.

⁵⁰ Cf. citação de Gauchet a que se refere a nota 30 deste capítulo.

Resumindo, que “natureza alternativa” poderá ser concebida para o espírito, senão a mesma “natureza natural” a que a ciência clássica reconhece exclusividade na gestão dos desígnios mundanos?

Talvez faça sentido não ceder ao imediatismo materialista mais elementar, que anula virtualmente a importância do “espírito” no devir histórico, mas, se a intenção for perceber a forma que tomou a condução da “evolução” histórico-artística, não adianta tampouco abandonar acriticamente o Homem na mão de “entidades outras”, assumam elas a forma de demiurgos, de sociedades auto-conscientes, ou de “espíritos iluminados” postumamente reconhecidos. Se a “lei histórica da herança e aquisição” é necessária para a explicação das ocorrências, deve, portanto, inscrever-se numa lógica compatível com a interdependência mútua entre Natureza e Cultura e não remeter sistematicamente para o domínio do espírito intangível ou para a mítica irrelevância da matéria. Torna-se, portanto, impossível identificar sumariamente o estudo naturalista dos comportamentos ornamentais com o reconhecimento da soberania inultrapassável dos princípios naturais sobre os humanos e, simultaneamente, esperar do estudo culturalista a via para o reconhecimento da emancipação do indivíduo, numa oposição binária simples e sem subtilezas.

1.4.3. Tendência “determinista” de qualquer das opções teóricas e seu relativo desprezo pela acção humana individual

Como as perspectivas mais naturalistas crêem identificar a origem de um comportamento em causas necessariamente naturais, é razoável que concluem que em condições naturais semelhantes, as diversas manifestações dum comportamento (no caso de Semper, a utilização de motivos geométricos na decoração dos objectos – o estilo geométrico) surjam espontaneamente em locais separados, sem que haja necessariamente uma ligação cultural. O princípio naturalista é, portanto, favorável à aceitação sistemática da lógica da “*evolução convergente*” das culturas, guiada tão só pela espécie de inevitabilidade que a sua perspectiva funcional propõe⁵¹. Pelo contrário, a perspectiva culturalista, por não aceitar tal inevitabilidade, tende a ver qualquer convergência de comportamentos como uma prova de contacto cultural entre os povos que manifestem produções culturais “*aparentadas*”.⁵² Note-se, contudo, que esta segunda atitude não é menos propensa à inevitabilidade em si mesma, apenas rejeita aquela que relaciona de forma

⁵¹ Daí a acusação de Riegl: “*De la misma manera que hubiese sido el ultimo en olvidar (...)*”, *supra* citada na nota 44 deste capítulo.

⁵² Daí o reconhecimento da importância do “*instinto de imitação sensitivo-material*”, *supra* citado na nota 44 deste capítulo.

causal um facto natural com um facto cultural, remetendo preferentemente para uma “*lei histórica da herança e aquisição*” as causas dos comportamentos culturais. A inevitabilidade subsiste, portanto, embora como resultado de um eixo de transmissão sem suporte fisiológico – a “*hereditariedade cultural*”.

Apesar de confiar explicitamente na autonomia espiritual do Homem, e, conseqüentemente, na independência relativamente à Natureza, que via no seu comportamento artístico e ornamental, Riegl estava profundamente consciente da limitação à liberdade que a história, nesta perspectiva, romântica, constituía. Ele não transigia quanto à parcimoniosa importância que atribuía ao determinismo material ou tecnológico na conformação da criatividade (embora reconhecesse a “*situação*”, não reconhecia a “*determinação*”), porém, não tinha ilusões acerca da importância controladora da transmissão cultural.⁵³

Riegl detectou, em suma, a “*insuficiência*” da redução da arte, enquanto manifestação espiritual, ao resultado de “*determinações*” materiais, considerando intuitivamente a escolha motivada por condições não naturais como condição *sine qua non* para a emergência, mesmo elementar, da cultura (heteronomia de Gauchet). Não há, para Riegl, cultura sem escolha, ou seja, sem auto-determinação. Porém, de modo nenhum Riegl viu esta auto-determinação senão como escolhas colectivas de povos inteiros, numa atitude basicamente romântica e não propriamente humanista revolucionária.

Este autor prenuncia, portanto, intuitivamente, aquilo que mais tarde Barthes haveria de explicitar conscientemente ao descrever o sistema da Moda:

“(...) para ser significante, essa escolha tem de ser arbitrária [do ponto de vista natural]; é por isso que, enquanto instituição cultural, a Moda decide o essencial das suas asserções de espécie [e a arquitectura e toda a arte decide as suas opções formais culturalmente significativas] quando e onde a escolha não é, de certo modo, ditada por nenhuma motivação «natural»; entre o casaco-comprido quente e o vestido leve, não pode haver uma escolha livre, e, por isso, não pode haver significação, pois é a temperatura que obriga a que se vista um ou outro; só existe escolha significante onde acaba a natureza(...)”⁵⁴

O que Riegl requer é a tomada de consciência da linha de fronteira, que aqui se traçou, entre “*possibilidade*” e “*legitimidade*”, exigindo o reconhecimento da existência do território do legítimo,

⁵³ Escreve Riegl:

“Nuestro primer objetivo deberá ser, pues, justificar el derecho de este libro [Problemas de Estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación] a la existencia, derecho que será puesto en duda mientras la teoría técnico-material del origen de los ornamentos más primitivos mantenga indiscutiblemente su vigencia. Pero, en tal caso, siempre nos preguntaremos cuándo comienza a regir la ley histórica de la herencia y adquisición.” RIEGL, 1980 (1893), p. 3.

⁵⁴ BARTHES, 1981 (1967), pp.113 e 114. Recorde-se, a propósito, afirmação de Rousseau, *supra*-citada na nota 18 deste capítulo “*a vontade fala ainda quando a natureza se cala*”.

certamente como “enclave” no seio do possível (dramatizando esta exigência na forma de um direito à existência do seu próprio livro).

1.4.4. A interferência do poder da tradição

Com efeito, já Vitruvio comprovara a intervenção de um terceiro actor indispensável ao drama relatado da emancipação do Homem relativamente à mãe-Natureza, um actor que se oculta na confusão entre homem (indivíduo) e Homem (humanidade): a tradição. Luc Ferry exprime eloquentemente este 3º elemento, embora a propósito de outro assunto:

“Primeiro, não são duas, mas três as concepções filosóficas da cultura que se confrontam sem cessar, cada uma das quais pretendendo suplantar as outras duas numa luta de morte. Pode-se, com os utilitaristas, considerar as obras como «produtos», como «mercadorias» cujo destino se cumpriria sempre que, consumidas por um público, elas lhe proporcionassem satisfação. É esta a visão consumista que os intelectuais críticos denunciam, em parte com muita razão, como o sinal de uma «americanização do mundo». Pode-se, em seguida, com os românticos, ver na obra bem sucedida a expressão do génio próprio de cada povo. Cada nação possui o seu «espírito», a sua «vida», e a língua, as instituições jurídicas e políticas, mas também a cultura em geral são a manifestação tanto mais perfeita quanto não põem em causa esses aspectos de que apenas são o rosto imanente. Pode-se, finalmente, em oposição ao romantismo, atribuir à obra a tarefa heróica de subverter as formas estéticas do passado, de se subtrair, como pretendiam os revolucionários franceses, a esses códigos determinantes constituídos pelas tradições nacionais. Consumo, enraizamento, ruptura: eis as três palavras-chave, as três bandeiras sob as quais se defrontam ainda hoje, os novos cruzados da era pós-religiosa.”⁵⁵

É possível destacar, logo no exemplo vitruviano, que da autonomização da intervenção arquitectónica relativamente à natureza não decorre uma liberdade comportamental do Homem individualmente, ou seja, embora o autor reconheça a emancipação da humanidade (pelo menos da parcela da humanidade que constituía o universo greco-romano, por ele conhecido) relativamente à Natureza, isso não transforma o indivíduo comum num actor potencial que intervenha no devir histórico da civilização, colocando-se antes o protagonismo do lado de heróis do passado.⁵⁶ Assim, não há dúvida que pelo menos desde o período helenístico, a cultura se reconhece como universo da escolha, do acto consciente, isto é, livre relativamente à condição do possível, a que, de alguma forma se opõe. Porém, é também interessante verificar como, parecendo aplicar as regras mais triviais do senso comum, Vitruvio faz corresponder a esta “liberdade” a “responsabilidade” da observância das regras estabelecidas pela tradição. Como Barthes explicou, a escolha que, de um ponto de vista naturalista, é arbitrária, encontra, do lado de dentro da cultura, portanto, as razões que a tornam significativa e, sobretudo, legítima. Para Vitruvio, estas razões não decorrem, certamente, do arbítrio individual de um actor audacioso, pois

⁵⁵ FERRY, 1993 (1992), pp. 205 e 206.

⁵⁶ Exemplo das cariátides, do estilo dórico ou do capitel coríntio.

isso simplesmente eliminaria o nível da legitimidade (ou das razões) de que é feita a significação, mas decorre sim da intervenção autorizada de personagens ou acontecimentos fundadores e absolutamente excepcionais (do domínio da lenda – com ou sem correspondência histórica real ou verificável): é a *“fé unânime no outro”*, de que falava Gauchet.

Ao comparar as diferentes tradições do ornamento com as diferentes línguas, também J. Trilling desmente a validade universal de uma linguagem simbólica no domínio do ornamento,⁵⁷ reforçando, com Riegl, o papel fundamental das tradições e desmistificando o mistério da comunicação instantânea (associado à predisposição física universal). Ele desmascara, assim, a ilusão de uma fundamentação biológica da compreensão do ornamento enquanto símbolo,⁵⁸ remetendo esta fundamentação, definitivamente, para a esfera cultural (aprendida) da apreciação estética. Mas, o próprio autor o reconhece, se a independência da cultura perante a Natureza a dota de um poder de escolha inaudito entre os restantes animais (poder de escolher, por exemplo, os seus símbolos), por outro lado, ela disciplina o comportamento do Homem através da tradição. Neste sentido, este autor não faz mais do que reiterar, actualizando-a, a visão histórica anti-canónica romântica e reconhecer, na realidade ornamental, aquilo que Barthes escrevera a propósito da Moda:

*“O código real supõe uma comunicação prática baseada na aprendizagem e, por conseguinte, num certo período de tempo (...)”*⁵⁹

Antes deste *“tempo”* de apropriação cultural dos dados da Natureza denotada, mesmo as presenças ornamentais criadas pelo Homem são simples matéria, tangível mas

*“(...) inerte, fechada sobre si mesma, indiferente a qualquer significação (...)”*⁶⁰

isto é, sem existência cultural, como uma pedra lascada, por exemplo, antes que um arqueólogo tropece nela, a *interprete* e a leve consigo para um museu.

1.5. A tradição como cultura ou abstracção super-orgânica e metafórica

A tradição assume, pois, para Vitruvio, Riegl e Trilling e para muitos (a maioria) dos historiadores da arte, o verdadeiro protagonismo no devir da cultura, comandando, auto-determinada, o comportamento humano, especialmente o artístico e, conseqüentemente, o

⁵⁷ Cf. TRILLING, 2003, p. 90.

⁵⁸ J. Trilling admite uma capacidade de comunicação (função) universal no ornamento, nomeadamente a atribuição de um valor de luxo e/ou de veneração, mas nunca se tratando de uma comunicação simbólica. Cf. TRILLING, 2003, pp. 84 e 85.

⁵⁹ BARTHES, 1981(1967), p.49.

⁶⁰ BARTHES, 1981(1967), pp. 113 e 114.

ornamental. Dir-se-ia que, obviamente, este comando não passaria de uma instância inferior, à qual se sobreporia a suprema magistratura da Natureza, contra a qual nada se faz. E poderia nem parecer ingénuo acreditar *a priori* na continuidade orgânica entre estas instâncias, numa irmandade perpétua e harmónica que nada ameaçaria, como se fosse claro que o mundo natural e orgânico controla e orienta as tradições e que estas, por sua vez, determinam os comportamentos. Efectivamente, muitos autores demonstraram o ascendente avassalador que o ambiente exerce sobre os comportamentos que nele se desenvolvem⁶¹ mas, a bem da riqueza da diversidade cultural, deve reconhecer-se, como Gauchet, a fractura ontológica, onde se apoia o mito, que permite colocar fora da sociedade “o lugar a partir do qual [ela] se pensa ordenável, inteligível e fundada na razão”. É ele que explica que mesmo em ambientes semelhantes se encontrem culturas com “opções” de comportamento diferentes e vice-versa e é por isso que o estudo de uma mesma realidade diverge, recusando-se alguns a considerar a interferência de um ente ontologicamente superior à matéria – o espírito – e os demais a renegá-lo, num cisma proto-religioso.

Assinalou-se, com Gauchet, a subordinação da cultura à “primordial distinção de si própria relativamente à Natureza”, identificando-a com um *sujeito* singular *de observação do mundo*. É a confiança nessa singularidade subjectiva que autoriza consciente e inconscientemente a formulação de certas explicações para o comportamento humano: aquelas para as quais a ordem das relações entre as “espécies culturais” é artificial, ou seja, como se viu, assente sobre uma axiomática mítica auto-referenciada. A frequente atribuição de uma “alma” às culturas, uma espécie de consciência, personalidade ou força anímica, funciona num registo metafórico, como uma simplificação inevitavelmente grosseira, impressionista, porque tende a ignorar a intervenção da natureza, invisível a seus olhos ou, quando muito, discreta. Mas é também uma simplificação útil, provavelmente insubstituível na comunicação das ideias. A cultura, portanto, essa abstracção que idealiza um sistema ou uma *estrutura* super-orgânica, está para a abordagem da concretude naturalista como uma linguagem de alto nível está para uma de nível mais baixo – não é uma oposição absoluta. Remeter a origem das opções arquitectónicas formais alternativamente à natureza ou à cultura, numa disjunção exclusiva, torna-se, assim, um abuso tão violento como pedir a uma criança a sua preferência por um dos pais, já que é da *natureza humana* ser, o

⁶¹ A sociobiologia aplicada ao estudo do comportamento humano é um caso do reconhecimento do poder supremo da natureza sobre as escolhas que o Homem pensa fazer livremente. Uma visão radicalmente integrada das realidades humanas e naturais dá pelo nome de *consiliência* e encontra actualmente em E. O. Wilson um proponente e defensor. Cf., por exemplo, WILSON, 1978 e 1998 e LUMSDEN e WILSON, 1987 (1983).

Homem, um *ser cultural*. Porém, porque é que, independentemente do que se passa no universo natural, a cultura se assume colectiva (tradicional) e auto-determinada (gerada por opção)? Porque é que ela se inscreve no espírito de cada indivíduo como se este fosse uma tábua rasa quando, admita-se, ele não o é? Porque é que o Homem há-de criar um “modelo cultural de diversidade concreta”, inventando uma legitimidade, se já existe um, natural, onde pontifica a possibilidade? – Eis o que fica por saber.

1.5.1. O desempenho da tradição no devir histórico, seu carácter “cumulativo” e exigências metodológicas da sua abordagem

A ascendência da matéria sobre o espírito não se encontra numa sua interferência directa sobre a tradição, como se poderia supor, ou, pelo menos, não só aí. Entre a natureza e a cultura de cada um não se interpõe a tradição, como uma intermediária que sujeitasse o arbítrio individual – e livre – dos indivíduos às condições de possibilidade naturais, nela cristalizadas. A tradição não existe *para* conciliar as diversidades individuais entre si de forma a coagular uma comunidade viável naturalmente. A ascendência da matéria sobre o espírito exerce-se porque é na matéria que o espírito existe, e se ele gera universos imateriais (o mundo dos significados – a cultura), é porque a natureza criou no Homem uma capacidade de abstracção que não é total nem nula. É essa capacidade que faz do Homem (individualmente, e não das sociedades) o suporte material da cultura. A tradição existe *porque* além da capacidade de abstracção, o Homem adquiriu *naturalmente* a capacidade de comunicar e de memorizar, e, com isso, de *acumular* mais cultura. Rousseau foi bastante claro, ao descrever esta indiscutível especificidade humana:

“Mas mesmo que as dificuldades que envolvem todas estas questões deixassem uma margem para a discussão desta diferença do Homem e do animal, há uma outra qualidade muito específica que os distingue, e sobre a qual não pode haver contestação: é a faculdade de se aperfeiçoar, faculdade que, com o auxílio das circunstâncias, desenvolve sucessivamente todas as outras e reside em nós, tanto na espécie como no indivíduo; enquanto que um animal é, ao fim de alguns meses, o que será toda a vida, e a sua espécie, ao fim de mil anos, o que era no primeiro ano desse milénio. Porque está o homem sujeito a tornar-se imbecil? Não é verdade que ele regressa assim ao seu estado primitivo e que, enquanto o animal, que nada adquiriu e que também nada tem a perder, sempre mantém o seu instinto, o homem, perdendo com a velhice ou outros acidentes tudo o que a sua perfectibilidade o tinha feito adquirir, recai assim mais baixo do que a própria alimária?”⁶²

⁶² ROUSSEAU, 1754 *cit. In*. FERRY, 1993 (1992), p. 43. Rousseau apenas anotou uma, de duas possibilidades: o aperfeiçoamento; a outra é a degenerescência. Sófocles, por seu lado, pôs na voz do coro, em *Antígona*, bem claras, as duas hipóteses:

“Coro – Há coisas prodigiosas, mas nenhuma como o homem! Ele, que ajudado pelo tempestuoso vento sul, chega ao outro extremo do espumante mar, atravessando-o, apesar das ondas que rugem descomunais; ele, que fatiga a sublime, divina e inesgotável terra, com o vaivém do arado puxado por mulas, e, ano após ano, a vai sulcando; ele, que, com armadilhas, captura os inocentes pássaros e aprisiona os animais selvagens, e, com as malhas das entrelaçadas redes, colhe os peixes que vivem no mar; o engenhoso homem que, com a habilidade, domina o selvagem animal montês; que sabe subjugar o cavalo de abundantes crinas e o infatigável touro da serra; o homem que, por si próprio, aprendeu a falar e tem pensamentos rápidos como o vento, e

É precisamente aqui que importa accionar a *visão estereoscópica* e encontrar a legislação unificadora, já que a simples justaposição desconexa da lógica “*técnico-material*” e da “*lei histórica da herança e aquisição*” é insuficiente para que se possa afirmar conhecer-se minimamente o mecanismo indutor dos comportamentos, sobretudo dos mais intrigantes, como é o caso do comportamento ornamental. Não é fácil lançar sobre este mecanismo um olhar analítico isento, que o reconheça enquanto tal, mas esse será um objectivo útil e produtivo, tanto mais que só ele estará em condições de revelar, na totalidade, as motivações que impulsionam a produção cultural e que, quando analisadas pelo ângulo interno à cultura, se ocultam na Natureza e, quando perscrutadas desse lado, ficam camufladas nas idiosincrasias culturais.

Para compreender esta realidade complexa, isto é, para atribuir-lhe o significado cultural que merece, para reconhecer às diversas manifestações em alguma época interpretadas como ornamento algum tipo de existência com eventual origem pulsional, orgânica ou “meramente” cultural, não bastará descrever, ainda que pormenorizadamente, o emaranhado dos impulsos psicológicos que “alimentam” a (sub- ou in- ou simplesmente a) consciência nem as energias ou fluidos que atravessam o corpo humano no momento da criação objectual ou da apreciação estética. Não bastará, tampouco, encontrar as origens culturais próximas ou remotas dos inumeráveis conceitos de que numerosas civilizações deixaram testemunhos materializados. Não quer isto dizer, contudo, que o investigador se deverá satisfazer com discursos herméticos e eminentemente subjectivos, por fatalidade, sempre que se trata de saber das *razões* da arte e da arquitectura em particular. Pelo contrário, isto simplesmente apela ao investimento no estudo da relação inevitável entre estes indiscutíveis componentes do comportamento humano. Há que procurar, enfim, o significado dos significados, isto é, o significado da própria cultura, o que poderia chamar-se um *significado científico-natural da cultura* (por mais aberrante que tal possa parecer), e encontrar nele a origem das acções e produções da humanidade; especialmente daquelas, como o ornamento, que embora se intuem constantemente presentes, adquirem um carácter “flutuante” na sua própria essência definitiva. É que tais fenómenos, de que o ornamento é um caso exemplar, enquanto conceitos ou categorias culturais (abstracções), estão

criou em si um carácter que regula a vida em sociedade, e aprendeu a fugir das implacáveis intempéries, com seus dardos de chuva e de neve; o homem que possui recursos para todos os males, pois, sem recursos, não se aventuraria a encarar o futuro: apesar de tudo isto, não conseguiu evitar a morte, embora engendrasse formas de combater as enfermidades inevitáveis. Quanto ao seu poder inventivo, logrou conhecimentos técnicos que superam o inesperado; mas, algumas vezes, os encaminha para o mal e, outras vezes, para o bem. Se respeita os usos e costumes locais e a justiça confirmados por divinos juramentos, consegue chegar ao cimo da cidadania; mas o que, ousadamente, se deleita no erro, perde os direitos de cidadão; esse, não poderá sentar-se à minha mesa, pois, quem assim procede, não pensa como eu.” SÓFOCLES, s. d. (c. 442 a. C.), p. 21.

necessariamente sujeitos a leituras etnicamente referenciadas, uma vez que a cultura, de onde emana a sua definição, é um universo de dupla face: por um lado, de uma forma geral, isto é, enquanto entidade ela própria abstracta, a cultura pode *sempre* ser definida como origem de *todos* os significados das partículas independentes que reconhece no real, espaço da inscrição das diferenças entre as coisas, universo da descontinuidade (definição genérica e abrangente, que abarca as diferentes culturas); por outro lado, ela é também a principal diferença objectiva (e única significativa, aceitando o critério de Boas e Kroeber) *entre* as sociedades. Assim, só uma leitura devidamente recuada, insubmissa mas revisível e descomprometida, se tornará falsificável e, por isso, verdadeiramente científica, sem perder a universalidade que a complexidade do mundo dificulta.

1.5.2. A cultura como restrição ordenadora de um universo de hipóteses abstractas de conhecimento do mundo

Como ficou dito, pode entender-se a cultura como o resultado e o mecanismo da atribuição de significados (ou, para utilizar os termos de Leroy-Gourhan, a cultura está na “*gratuidade*” do “*desabrochar da linguagem das formas*”) logo, pretendendo-se identificar o desempenho científico-natural da cultura, dever-se-á ter em consideração a maneira como ela cumpre objectivamente esta sua função, ou seja, torna-se pertinente investigar o processo da significação. Ora, este é o campo que a semiologia estrutural desbravou preferencialmente. Ouça-se, portanto, o que escreveu Barthes a este propósito:

“A produção de sentido está submetida a certas coacções; isto não quer dizer que as coacções limitem o sentido, mas, pelo contrário, que o constituem; o sentido não pode nascer onde a liberdade é total ou nula: o regime do sentido é o de uma liberdade condicionada.”⁶³

É, pois, com este regime que se deverá identificar a cultura, como “resultado codificado de um esforço de percepção da realidade”. Poder-se-á, conseqüentemente, entendê-la eminentemente como um *condicionamento* da liberdade interpretativa do real, sem o qual todo o significado se dilui ou indetermina. E eis de onde emerge a *restrição* que a autoridade – sob qualquer forma – tem a *função* (natural) de *instituir*, na delimitação que faz do legítimo, perante o universo do possível: sem esta restrição não há significação, logo, não há cultura.

Assim como, segundo Gombrich, a percepção mais elementar do meio se processa através do referido “*mapa cognoscitivo*”, onde se poderá detectar um primeiro nível de descontinuidade entre as “*espécies naturais*” (realidades apreendidas), assim também se poderá ver a cultura

⁶³ Barthes, 1981(1967), p. 185. Sublinhados acrescentados.

(criadora dos signos) povoada daquilo a que Barthes chamou “*spots*”, um modelo, por excelência, de descontinuidade:

“(...) o signo é uma diferença; um leque de «*spots*» percorrido por um ponteiro; o leque é o próprio paradigma ou variante; o ponteiro é o enunciado (...)”;⁶⁴

sendo que a variante é o atributo do objecto (a sua característica, gerada por oposição e anotada pela cultura – Barthes refere-se ao caso particular da Moda) e o enunciado é o que, na cultura em geral, e na cultura arquitectónica em particular, poderá corresponder ao fraseado de uma revista de Moda (fraseado que, note-se, *constitui* a própria Moda, conforme considerou este autor – ou seja, o enunciado será, aqui, a própria arquitectura).

Também a cultura “vive” num regime de liberdade condicionada, impedida de existir onde a capacidade humana de abstracção relativamente ao mundo natural é total ou nula: enquanto realidade superorgânica, ela resume-se, pois, à abstracção instrumental referida acima, cuja pertinência operativa decorre de se lhe poderem intuir, também abstractamente, alternativas (outras culturas – potenciais rivais).⁶⁵ É na diferença entre a multiplicidade do possível e a determinação do legítimo que a autoridade tradicional ganha existência: é por haver outras opções *naturalmente previsíveis* que cada cultura recorre à autoridade tradicional instituída para delimitar o seu universo específico. Por conseguinte, a realidade cultural pressupõe necessariamente *alternativas*, que apenas circunstancialmente a história pode omitir; só por isso ela se constitui enquanto escolha: uma escolha que se faz *contra* potenciais culturas alternativas e não contra a natureza. É por isso que “*só existe escolha significativa onde acaba a natureza*”.⁶⁶ E a natureza não acaba verdadeiramente onde principia a artificialidade das coisas fabricadas, pois também essas são sujeitas aos seus limites materiais e dimensionais (impregnadas de natureza); mas sim onde começa o território do abstracto, resultado da actividade intelectual do indivíduo na criação de um imaginário povoado por afecções significantes, domínio da liberdade criativa sem dimensões ou propriedades comuns com a natureza.⁶⁷ Mas se a “libertação” dos limites e propriedades materiais confere liberdade criativa, o produto arbitrário da criatividade impõe-se à força – de violência, de trabalho ou habilidade, em luta com a matéria – sobre o universo do concreto, em resultado de uma *opção* autoritária que se inscreve, ela própria, como parte fundamental (embora o mais das vezes auto-inconsciente) do imaginário suportado pelo intelecto.

⁶⁴ Barthes, 1981(1967), pp. 186.

⁶⁵ Pelo que se poderá deduzir a importância do estudo do surgimento da capacidade humana de abstracção, sem a qual a cultura humana, nos termos descritos no ponto 1.2.1., seria insuportável.

⁶⁶ Ver citação de Barthes a que se refere a nota 54 deste capítulo.

⁶⁷ O País das Maravilhas, visitado por Alice, na ficção de Lewis Carroll, será uma boa caricatura desse território.

Quer se trate de uma cultura colectiva, quer de uma identidade individual *coerente* (e, por isso, significativa), a autoridade é, da mesma forma, a coacção que *ordena*, numa determinada *estrutura inteligível*, as pulsões que, sem ela, conflituam. É que, enquanto cultura e identidade são realidades abstractas (virtualidades), as pulsões pertencem ao mundo do concreto, pelo que esta coacção (enquanto poder da abstracção intelectual sobre o mundo físico) implica, por um lado, a violência própria da coarctação da liberdade (restrição do possível pelo legítimo) e, por outro, a necessidade da memória (dessa restrição).

É a *memória* que recorda à cultura aquilo que ela é *estruturalmente*, lembrando-a sobretudo de algo que *circunstancialmente* ela não é (o tabu). Por isso, diz Barthes,:

*“Os «spots» que o ponteiro do enunciado não toca, isto é, os termos da variante que não são actualizados, constituem, como é evidente, a reserva do sentido; se a teoria da informação chama a esta reserva uma memória (é certo que aplicando esta palavra ao conjunto dos signos e não a um único paradigma), é porque, efectivamente, para que seja activa, uma oposição tem todo o interesse em ser facilmente memorizada (...).”*⁶⁸

Clastres debruçou-se sobre a inscrição desta memória, e, estudando-o, perceber-se-á a violência física dessa inscrição que é, no fundo, a violência coerciva que se exerce na aplicação das leis. Estas, *algoritmos* culturalmente sintetizados, são o resultado de um esforço consciente e inconsciente de compatibilização entre as diversas condicionantes captadas pela cultura, e, embora imateriais em si mesmas, são apresentadas aos indivíduos traduzidas em matéria, porque só a matéria pode estabelecer canais de comunicação, logo, só ela concretiza os potenciais instrumentos de sincronização entre os intelectos que fazem a cultura colectiva.

Da ordem que se dá vocalmente (o som como matéria, ou, pelo menos, sua emanção) às sevícias que se aplicam sobre o corpo, a *lei* transmite-se entre os homens, e Clastres descreveu esse processo na forma pura das torturas rituais, mostrando que é justamente pelo corpo que começa o registo mnemónico – e público – das leis:

*“O ritual iniciático é uma pedagogia que vai do grupo ao indivíduo, da tribo aos jovens. Pedagogia de informação, e não diálogo: por isso os iniciados devem manter-se silenciosos sob a tortura. Quem não fala consente. (...) a sociedade dita a sua lei aos seus membros, ela inscreve o texto da lei sobre a superfície dos corpos. Porque a ninguém é permitido esquecer a lei que funda a vida social da tribo.”*⁶⁹

1.6. A teoria da arquitectura e a “voz da autoridade”

Concluindo, deve conceber-se a cultura como uma restrição às normas naturais universais. Uma restrição que, por inerência, pressupõe alternativas (reais ou meramente teóricas) tanto mais

⁶⁸ Barthes, 1981(1967), p. 186.

⁶⁹ P. Clastres, 1979 (1974), p. 180. Sublinhados do autor.

plurais quanto mais exclusiva for essa restrição, no desenho do universo do legítimo. Este, para que se proveja da inteligibilidade que só o *tempo* da aprendizagem cultural lhe confere, associa-se a uma autoridade caracterizada pela consistência e continuidade mínimas necessárias à instituição de uma tradição. Por isso se torna difícil, se não impossível, conceber uma cultura sem alguma forma de tradição, pessoal ou social, mesmo que à custa da “verdade” que a psicanálise veio a encontrar nas contradições internas do sujeito e que a sociologia se esforça por encontrar na diversidade interna das sociedades: a existência e sobrevivência de uma cultura está sujeita à estabilidade que só uma *memória semântica*⁷⁰ pode garantir – a tradição. Dito de outra forma, a tradição, enquanto “*reserva do sentido*”, garante a consistência e a continuidade, no tempo e no espaço, às normas próprias da função restritiva da cultura. Simetricamente, porém, poder-se-á conceber a natureza como limitação à tradução da criatividade artística (que, embora os tenha, não reconhece os seus limites naturais) em objectos artificiais (concorrentes ou rivais, no universo material, com os objectos naturais e, tal como eles, sujeitos à erosão).

Está-se, pois, em condições de assumir a arquitectura como exemplo de um agente cultural, autorizado (ou legitimado) por uma tradição, que define o atributo dos objectos fabricados (arquitectónicos) *contra* outras definições possíveis – o “ponteiro” que aponta para uma versão formal legítima entre várias.

Precoce e clarividente, Vitruvio captou esta ideia, identificando explicitamente a teoria arquitectónica com um significante e a prática com o seu significado:

“A ciência do arquitecto é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da prática e da teoria. A prática consiste na preparação contínua e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que seja a obra de estilo cuja execução se pretende. Por sua vez a teoria é aquilo que pode demonstrar e explicar as coisas trabalhadas proporcionalmente ao engenho e à racionalidade.”⁷¹

Embora a cada obra de arquitectura (material – resultado prático da actividade arquitectónica) caiba realmente uma interpretação possível, ou várias, e embora isso pudesse servir justamente para fazer a associação inversa, essas interpretações dependem, à partida, de um universo cultural que forneça ao observador os instrumentos-chave que as autorizem. A pertença do observador ao universo cultural que vai protagonizar essa transformação, ou melhor, o facto de o observador se identificar *a priori* como um elemento da cultura que lhe vai permitir esta operação, eclipsa, a seus olhos, a valência instrumental que esta simples identificação pessoal e

⁷⁰ Por oposição às memórias episódicas, Cf. VIGOUROUX, 1999 (1992), pp.173 e ss., principalmente p. 181.

⁷¹ VITRUVIO, 2006 (c. séc. I a. C.), p. 30.

abstracta possui, e embora a torne, por isso, discreta, não a desresponsabiliza duma mediação determinante. Se se comparar a obra de arquitectura a um continente, cujo conteúdo seja o seu significado cultural, não se poderá omitir o papel decisivo da cultura, esse *equipamento* que o observador transporta consigo, como um saca-rolhas mágico, de cuja forma depende o conteúdo da garrafa que vai abrir. A comparação que faz Vitruvio é, por isso, de toda a pertinência, pois intrinsecamente ela reconhece a teoria arquitectónica que subjaz à concretização das obras, como a entidade cultural realmente portadora do significado, sem a qual a interpretação não seria possível, porque arbitrária.

2. A rejeição modernista do ornamento

2.0. A pertinência de uma releitura da reacção do século XX ao ornamento

Se aqui se investe em esclarecer questões aparentemente tão distantes da discussão em torno da presença ou ausência do ornamento nas obras de arquitectura, é porque elas afectam reincidentemente a percepção que se tem do panorama cultural. Um discurso que pretenda avaliar conceptualmente o ornamento arquitectónico, nas condições presentes, não pode abster-se de subir um pouco a montante e esclarecer alguns conceitos e relações que o sustentam, sob pena de comprometer irreversivelmente a sua boa interpretação. Embora genéricos, sustentáculo para uma diversidade infinita de temas, estes conceitos e relações são todavia demasiadas vezes desprezados e a erosão de que são vítimas faz com que muito do trabalho que neles encontra apoio se perca, ou pior, fique sujeito a interpretações contrárias às desejáveis. Assim, ao interpretar-se este ou qualquer discurso sobre ornamento, dever-se-á ter presente e em consideração a limitada validade das categorias utilizadas: a indução de uma categoria como uma cultura, por exemplo, ou uma espécie, ou mesmo um indivíduo como unidade real e concreta, com valor ontológico próprio, para além de meras *intentiones animae* (porque é de uma indução que se trata, e não de uma dedução, como por vezes se faz crer), comporta uma incerteza comum a toda a análise do real e não se justifica um receio particular na generalização de princípios naturais sobre a realidade cultural diferente da precaução sistemática necessária a toda e qualquer generalização, por exemplo a que envolve a própria consideração de uma cultura determinada.

Do que foi dito, fica claro que o *ambiente* criado pela aparente tendencial hegemonização de certos valores modernos, declarados “inimigos” do ornamento (e assim recebidos), resulta de uma visão essencialista sobre o que constitui decoração e o que é formalmente estrutural nos objectos criados.¹ É, todavia, insustentável que as essências evocadas por este discurso decorram imediatamente da natureza, onde a diversidade dos objectos não conhece fronteiras conceptuais. Elas dependem necessariamente da interpretação de que só a cultura é responsável, embora esta, por sua vez, só miticamente possa ser concebida perfeitamente autónoma da situação material em que “vive”. Apesar disso, é conceptualmente abusiva a afirmação da cultura como consequência

¹ Leia-se o que escreveu Loos, a propósito:

“Seguro, los productos cultos de nuestro tiempo no tienen ningún contacto con el arte. Los tiempos bárbaros en los que las obras de arte se mezclaban con los objetos de uso acabaran definitivamente. Para bien del arte. Al siglo diecinueve le habrá correspondido un gran capítulo en la historia de la humanidad: le será agradecida la hazaña de haber aportado una clara diferencia entre arte e industria. La ornamentación del objeto de uso es el inicio del arte.” Loos, 1993h (1908), p. 333.

inevitável das contingências naturais, visto que ela só se define *contra* alternativas igualmente possíveis (embora virtualmente ilegítimas) e, por isso, a descrição da pugna modernista contra a utilização de ornamentos nas obras de arquitectura não pode abster-se de reconhecer a relatividade cultural dos seus objectivos e argumentos. Ainda assim, a modificação comportamental que ao longo do século XX se concretizou indiscutivelmente, não pode deixar de permitir uma explicação, e essa explicação será, forçosamente, *determinista* – no sentido em que procurará esclarecer a ordem segundo a qual se processou a transformação ocorrida – mas não poderá ignorar, por um lado, a componente material da sua origem, e por outro a interferência da escolha cultural que a abala indelevelmente.

Deve, pois, começar-se por reconhecer que só identificando o ornamento ele pode ser “combatido”, mas essa identidade, que não se encontra directamente inscrita nos elementos materiais, é culturalmente determinada. Assim, a frequente assunção da “inutilidade” do ornamento e a repetida declaração de que foi *superado*,² quer tome a forma de proposta ideológica propriamente arquitectónica, quer a de pura historiografia, bem assim como a sugestão inversa, de que existe “utilidade” no inútil e que a superação do ornamento nunca terá ocorrido por força duma sublimação mal disfarçada das pulsões materiais que o promovem,³ pressupõe uma reificação da categoria “ornamento” sobre que se baseia. Uma atitude oposta a esta seria a identificação nominalista do termo em causa enquanto *flatus vocis* a que a cultura, não como realidade colectiva, uniformizadora e totalitária, mas como *equipamento* conceptual do indivíduo, naturalmente condicionada, dá conteúdo material.

Tal como o Sol, que ao mesmo tempo que ilumina o mundo próximo, impede a visualização dos astros mais longínquos, só a aparente hegemonia de um *fenótipo*⁴ cultural particular, ao qual corresponde uma concepção particular de ornamento, permitiu sobrepor diacronicamente a *cosmofobia* a outras atitudes alternativas e apresentá-la como fase específica onde teria culminado

² Afirmação reiterada explicitamente desde, por exemplo, Sullivan, Berlage, Loos, van Doesburg, Le Corbusier, ao longo da história contemporânea, por vários motivos: a emergência de um desejo súbito de ruptura violenta com um passado recente preenchido de profusos hábitos ornamentais; um discurso sócio-economicamente sustentado de promoção do provimento de bens móveis e imóveis de qualidade para as massas produtoras; a emergência de uma teoria estética neo-platónica de tendência “abstractizante” anti-narrativa e anti-simbólica; o desenvolvimento acelerado de novos métodos constructivos e productivos e a rejeição de um gosto simbolicamente associado à ambição de ascensão social a qualquer preço. Cf. PEVSNER, 1964 (1949), p. 31 e ss., BANHAM, 1985 (1960), SNODIN e HOWARD, 1996, p.90.

³ Cf. TRILLING, 2003, pp. 201 e ss., BROLIN, 1985, pp. 210 e ss..

⁴ “**fenótipo** s.m. (sXX) GEN manifestação visível ou detectável de um genótipo ETIM *fen(o)* – + –*tipo*, prov. pelo fr. *phénotype* (1911) 'conjunto de características observáveis, aparentes, de um indivíduo, de um organismo, devidas a factores hereditários (genótipo) e às modificações trazidas pelo meio ambiente', este emprt. do al. *Phänotypus*, criado por W. Johannsen (1857-1927, biólogo dinamarquês)” – *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

uma sucessão de outras fases da “cultura arquitectónica”. Porém, ainda que pareça indiscutível a hegemonia duma concepção de ornamento e desprezável a realidade de outras concepções com ela concorrentes (o que, já de si, seria bastante criticável), é a própria consistência material deste fenótipo que o investigador tem o dever de questionar, e, através desse questionamento, valorar devidamente o discurso teórico da arquitectura ocidental do século XX.

É por parecerem evidentes e inevitáveis que o investigador avisado deverá usar de extrema cautela na utilização de conceitos afinal longe de universais, porque a ambição universal da ciência fica imediatamente comprometida quando a pesquisa despreza o facto de ser feita a partir de um ponto de vista particular (condicionado à partida). Este condicionamento é, contudo, praticamente “invisível”, *discreto*, como os próprios condicionamentos naturais (de que, de resto, faz parte), e, se é lícito que ele surja vigorosa e desveladamente na arte (cuja etnicidade ou circunstancialidade de pertença a quem a produz não lhe pode ser negada), ele deve ser evitado na ciência pelo menos tão vigorosamente quanto é assumido na actividade artística. No entanto, a “invisibilidade” deste facto é tal e tão perturbadora que mesmo a arte, por vezes, sobretudo quando a sua presença lhe causa “incómodo”, pretende negá-lo e destruí-lo.

Tem-se apresentado muitas (demasiadas) vezes o devir histórico no formato de uma “marcha para a libertação total do Homem”, onde as ocorrências são anotadas como episódios transitórios que conduzem para uma espécie de “sobre-humanização” do homem, no sentido da magnificação das suas diferenças relativamente à natureza.⁵ Não é um sortilégio: se a formulação,

⁵ Tal concepção radica na genealogia de teóricos influenciados pela *teosofia* do final do século XIX – a *theosophical society* foi fundada nos E.U.A. em 1875, inspirada nos pensamentos místicos de Helena Petrovna Blavatsky e pode ser considerada uma das origens do misticismo ‘New Age’ –, que mescla a história com o misticismo. Como explica Hilton Kramer (recorrendo a James Webb):

“(…) *theosophy had triumphantly resolved the conflict between science and religion caused by the Darwinian theory of evolution. «It was the genius of H. P. B. [Helena Petrovna],» writes the historian James Webb in The Occult Underground, «to apply Darwin’s theory to produce a hopeful resolution to the human condition.» Webb continues:*

«Whereas others saw only the destruction of the sustaining myth of man’s divine origins, H. P. B. discovered that evolution could apply also to the “spiritual” aspects of existence. Man had evolved from apes—perhaps; but he had a noble destiny. Just as *homo sapiens* had evolved from a lower form of animal life, and that form in its turn from a lower—a vegetable, protoplasmic, or unicellular existence—man as at present constituted was on his way to higher and better things. Evolution continued on a cosmic scale, with each individual born and reborn thousands of times until he had achieved earthly perfection.»

(…)

Within the imaginative faculties there is nothing that so stirs the will to accomplish extraordinary things as the conviction that one is possessed of absolute knowledge about the ultimate destiny of human affairs. This was precisely the kind of mystical conviction that the pioneer creators of abstraction brought not only to their own innovations as artists but to the formation of avant-garde movements that changed the direction of modernist art and greatly expanded the place it would come to occupy in modern cultural life.” **KRAMER**, 1995.

Também o *mazdaznan*, zoroastrianismo sincrético de Otoman Zar-Adusht Ha'nish – o primeiro centro organizado surgiu em Chicago em 1890 e foi rapidamente exportado – haveria de exercer a sua influência no mesmo sentido, proclamando o poder da força divina no interior do indivíduo. Sem uma visão distanciada, crítica e consciente, sobre a teoria criada pelos teóricos inscritos nestas tendências, alguns deles de indiscutível eminência – entre os quais Schoenmaekers, Kandinsky, Itten, Malevich e Mondrian –, a história da arte deixa-se conduzir placidamente por argumentos carregados de misticismo. Repare-se, por exemplo, na importância do texto *Do Espiritual na arte*, de

hoje clássica, da singularidade humana – a liberdade de Rousseau – se transforma num pólo de atracção irresistível para toda a humanidade é porque o discurso historiográfico apresenta como necessária uma tendência divergente, que acentua progressiva e inexoravelmente a diferença inquestionada entre pessoa e bicho, e a incomensurabilidade das suas “duas naturezas”. Sem que seja notada a subtilidade, transforma-se uma característica num “destino” (a “condição humana”) e subitamente o engenho do Homem passa a ser um “instrumento” ao seu “serviço”. A constatação de uma diferença abstracta universal entre o Homem e a besta tem sido, resumindo, como um íman, que difunde o seu efeito magnético sobre a realidade humana através do éter⁶ do discurso historiográfico. Só que este éter, como bem assinalou F. Châtelet, hipotético e subtil, não existe inerte no discurso, onde “(...) *ce qu'on coutume de nommer la forme est constitutive du contenu*”⁷ e aquilo que se apresenta como uma mera “descrição” transporta consigo uma interferência ideológica latente.

A surpreendente longevidade dos estilos decorativos, por exemplo, tem sido assumida como um facto mais ou menos inexplicável, ou antes, que se explica a si próprio, ou ainda, dito de outra forma, que não carece de explicação. As coisas são como são, e o dever da historiografia resume-se a *descrever o que as coisas são e o que foram ou têm sido*. Quando lhe toca a descrição de uma ruptura, contudo, como quando se procura esclarecer o ocorrido aquando da difusão generalizada dos princípios cosmófobos, a historiografia atinge o ponto em que o “*o que*” e o “*por que*” se tocam e se sobrepõem.

A sobrevivência de certos motivos decorativos ou, mais do que isso, de autênticas “linguagens” ou *estruturas articuladas* de composição formal de componentes de edifícios, cuja coerência interna se confunde muitas vezes com a própria arquitectura, é frequentemente atribuída a qualidades intrínsecas e absolutas que essa “linguagem” possui.⁸ O conceito recorrente de *perfeição* resume numa palavra estas qualidades intrínsecas e absolutas, repelindo, em simultâneo, toda a abordagem analítica que se lhe possa tentar fazer: é inútil explicar, senão descrever, a

Kandinsky, e no ascendente de Itten sobre a primeira e de van Doesburg sobre a segunda fases da Bauhaus, cujas influências teóricas reais merecem uma atenção particular, sob o ponto de vista da *contaminação* dos valores estéticos pelos valores religiosos defendidos.

⁶ “**éter** s.m. (1789 cf. MS¹) **1** FIL m.q. *QUINTA-ESSÊNCIA* **2** Fís fluido imaterial hipotético que permearia todo o espaço e que se supunha necessário à propagação das ondas electromagnéticas (...)” – *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*.

⁷ **CHÂTELET**, 1978, vol. I, p. 29.

⁸ Exemplo de uma coerência deste género é a da *proporção harmónica*, que muito tempo deu consistência à arquitectura clássica, e que engendra uma forma particular de *perfeição*. A este propósito, ver **RYKWERT**, 1982 (1980), pp. 29 e ss..

perfeição; é, aliás, a sua inexplicabilidade a prova mais cabal do seu carácter absoluto (se fosse explicável, seria uma perfeição relativa à explicação encontrada, logo, uma não-perfeição) e o valor absoluto que detém garante, em todas as ocasiões, decorrerem de si própria as leis que a regem. É a essa *perfeição* que, por vezes e em última instância, se remete a explicação da perenidade de alguns motivos ou linguagens decorativas.⁹

Falando da “linguagem clássica da arquitectura”, por exemplo, Cícero aproxima-se e afasta-se da ideia da beleza útil socrática, reconhecendo, por um lado, a “felicidade” que conduziu a civilização greco-romana, em resposta às circunstâncias naturais do seu clima, à elaboração das regras clássicas dos frontões dos templos, e, por outro lado, encontrando nessas regras algo que ultrapassa definitivamente a resposta certa a um problema prático: a tal *perfeição*, que ele chama de “majestade”¹⁰. Segundo esta perspectiva, a *perfeição* existe independentemente da vontade e/ou da habilidade dos homens ou das circunstâncias naturais que os envolvem, porém, a vontade, a habilidade e as circunstâncias podem, juntas, conduzir a que seja alcançada. Mas de modo nenhum isso relativiza a *perfeição*, que, para quem a crê verdadeiramente absoluta, como Cícero, não se esgota na mera correspondência circunstancial entre uma forma e uma função; essa correspondência é que pode, ou não, por simples “felicidade” coincidir com a perfeição pré-existente. É, pois, razoável associar a esta noção de *perfeição* uma certa *naturalidade* na forma de encarar a sobrevivência das linguagens arquitectónicas. Desde que se acredite na correspondência

⁹ Tal perfeição serve para persuadir o público de uma *necessidade* (antiga ou nova). Riegl demonstra acreditar nela, quando, em êxtase contemplativo assumido, descreve a produção artística e ornamental micénica e, sobretudo, a grega. Ele escreve, por exemplo,:

“(…) *la escultura nunca más alcanzó aquel florecimiento que tuvo en los tiempos de Fidias* (...)” **RIEGL**, 1980 (1893), p. 20.

Ou:

“*Sólo quien tenga conciencia del decisivo papel que el ornamento de pámpano ha jugado en el arte helenístico y en el romano, en el de la Edad Media, sobre todo la sarracena y en el Renacimiento, hasta llegar a nuestros días, podrá apreciar la trascendencia de aquella época y aquel pueblo. El motivo de pámpano vegetal de libre movimiento es, bien mirado, la expresión elocuente del espíritu artístico griego. Este transformó, según las leyes de la belleza de las formas, los primitivos motivos florales egipcios del modo más agradable posible; encontró también el modo más perfecto de unión entre estas flores: el pámpano que corre en armonioso ritmo.*” **RIEGL**, 1980 (1893), p. 85. Sublinhados acrescentados.

Le Corbusier exemplifica, também:

“*Um ato que conduz à alegria de viver: a perseguição da perfeição.*” **LE CORBUSIER**, 1996 (1925), p.191.

Todavia, para “aferir” essa *perfeição*, ele não se inibe de recorrer a mais uma figura dependente da evocação do pensamento mítico:

“*O objecto é obrigado a ser imperativamente feito, inteiramente feito, concebido para alguma coisa, feito com plena perfeição. O objecto perfeito é um organismo vivo, é animado pelo espírito da verdade. Temos em nós um imperativo leal que é o espírito de verdade e que, no liso da tinta de esmalte e no branco da cal, reconhece o objecto verdadeiro.*” **LE CORBUSIER**, 1996 (1925), p.193. Sublinhados acrescentados.

¹⁰ Escreve Cícero:

“*As colunas sustêm os templos e os pórticos: ora a sua magestade não é inferior à sua utilidade. Não foram razões de de beleza mas de necessidade que exercitaram o maravilhoso frontão do templo capitolino e o mesmo se pode dizer dos outros templos: de facto, quando se pensou na maneira de fazer escorrer as águas dos dois lados do edifício, a magestade do frontão acompanhou-se da utilidade do templo, de tal modo que, ainda que o templo capitolino tivesse sido erguido num clima onde não houvesse chuva, teria aparecido destituído de magestade, privado de frontão.*” **CÍCERO**, *De Oratore*, cit. in. **DAMISCH**, 1995, p. 325.

de determinado conjunto de regras às normas da *perfeição* e na capacidade humana de juízo dessa *perfeição*, então não é difícil prever que uma linguagem assim promulgada por um amadurecimento que comprove a sua consistência com as regras da *perfeição*, encontre o seu próprio caminho de sobrevivência através da história, mesmo quando esta lhe for mais ou menos desfavorável.

Assim, dizer-se que a longevidade da “linguagem clássica da arquitectura”, por exemplo, ou das leis da decoração egípcia ou maia, é inexplicável, ou que se explica a si própria, ou que não carece de explicação, corresponde um pouco mais ou menos ao mesmo que é o crer-se numa sua *perfeição* absoluta e intrínseca, sendo esta, ao fim e ao cabo, a sua explicação negada e que, de facto, nada explica.

Corresponderá, talvez, a um dos “arquétipos” apresentados por Jung, a associação repetida do conceito de *perfeição* com o de *único*. Serão perfeitos os deuses do Olimpo, se não são únicos e se se contradizem mutuamente? Como poderá mais do que um deles ser perfeito, se há clivagens, por vezes violentas, entre si? O monoteísmo e a ideia de perfeição de Deus são realidades que se reforçam e se inter-sustentam. Tal como na fé religiosa, a multiplicidade de linguagens artísticas sobreviventes multisseculares foi um motivo de perturbação violento da confiança na *perfeição* absoluta e autónoma de qualquer delas. O relativismo “proto-romântico” de Perrault foi um episódio de rendição: toda a imensa erudição contida no espírito de um arquitecto muitíssimo informado (entre outras coisas, tradutor e ilustrador de Vitruvio) foi incapaz de provê-lo de provas da real *superioridade absoluta da perfeição* das regras sob as quais ele próprio fora educado, superioridade que aparentemente (e mesmo “academicamente”) resumia, sem explicar, o motivo da sobrevivência de toda a arquitectura clássica.¹¹ A vastidão dos conhecimentos acumulados foi, aliás, e pelo contrário, o lastro que submergiu o frágil lenho que só a ingenuidade pôde permitir que se mantivesse tanto tempo à tona: a *diversidade* revelou-se inimiga da *perfeição*, pela associação que existe entre esta e a *unicidade*.

Uma parte dos esforços modernistas do século XX, porém, parece apostada em recuperar e reutilizar, contra uma suposta *angústia* que se teria seguido à descrita perda de inocência, devidamente reformulada, ou reformada, a antiga ideia de *perfeição*. Objectivamente, este esforço resumiu-se à consolidação de um equilíbrio novo; à difusão de compromissos diversos (futuristas, funcionalistas, etc.) mas convergentes para um comportamento genericamente modernista,

¹¹ RYKWERT, 1982 (1980), pp. 29 e ss..

nivelador das idiosincrasias divergentes e simultâneas do pitoresco e atribulado mundo eclético.¹²

2.1. Significado potencial de um equívoco duradouro na interpretação da arte do séc. XIX pelos artistas e teóricos do século XX

Conforme assinala Trilling, a frequentíssima associação da chamada época vitoriana a um período sem “estilo” próprio, descaracterizado, não genuíno nem original ou autêntico mas mimético, repetitivo, sem soluções para os problemas novos que enfrentava, é uma afirmação carregada de conteúdo ideológico e, por isso, no mínimo leviana enquanto afirmação historiográfica.¹³ Ignorar voluntariamente, ou pretender omitir a ebulição criativa constante no espírito humano, constantemente inquieto, é conceber ou interpretar a produção objectual de um período histórico como um resíduo daninho relativamente a outros períodos históricos e só se pode ficar a dever a uma intenção programática de demarcação ideológica (de ambições afirmativas incompatíveis com a desejável neutralidade científica), ou à incapacidade de realizar uma leitura eficaz dos factos estudados. Será concebível uma situação tecnológica, política ou social, capaz de apagar do comportamento humano qualquer esboço de resposta aos seus próprios estímulos, ou dever-se-á reconhecer a inevitabilidade da última perante a evidência da primeira? Como aceitar uma leitura do passado que reduz a actividade de toda uma sociedade em determinada época a tateios ineficazes, infelizes ou mesmo “errados”, reconhecendo noutras épocas o brilhantismo, a eficácia e a resposta adequada na arte, quando se diz assumir a arte como a manifestação suprema da independência relativamente à situação? Tal como um morto não produz arte, todas as circunstâncias da vida poderão, assumam-se, intervir na capacidade, disponibilidade ou criatividade de um potencial artista individualmente (o que, só por si, pode já ser questionado por uma visão mais extremada da “independência” da arte relativamente à situação), mas poder-se-á aceitar que um conjunto inumerável de potenciais criadores fique, ainda que momentaneamente, perfeitamente impotente perante uma condição particular de existência?

A narração historiográfica da “resposta modernista à passividade ou incompetência eclética”, pretensa descrição *o mais isenta possível* dos factos ocorridos, permite, sugere e incita à silenciosa contaminação das razões do ocorrido pela própria identificação do que ocorreu (o “o que” contamina o “por que”), viciando, conseqüentemente, o panorama que apresenta.

¹² Cf. ORTEGA Y GASSET, 2003 (1924-5), p. 50.

¹³ Cf. TRILLING, 2003, p.128, 129 e ss..

Efectivamente, a convivência simultânea de princípios formais ecléticos de diversa proveniência espacial e/ou epocal sempre foi, em larga medida, meramente virtual. Salvaguardadas as devidas distâncias (circunstanciais), a história da arte está repleta de momentos em que o mundo artístico encontra no passado ou nas circunvizinhanças territoriais objectos óbvios de “inspiração”, senão mesmo motivos assumidos de mimese, sem, por isso, comprometer a sua reconhecida originalidade. Efectivamente, não se deixa de reconhecer os diversos “renascimentos” (que vão buscar o próprio nome a uma ideia de recuperação do passado) como épocas de prodigiosa criatividade, aceitando-se, com admiração muitas vezes declarada, a perfeita identificação das práticas adoptadas com as respectivas datas de concretização, apontando-se até certos momentos como fundadores e mesmo revolucionários, apesar da sua evidente inspiração formal clássica. Do mesmo modo, e de uma maneira geral, não se deverá entender a adopção e concretização de formas conhecidas, em si mesma, como uma manifestação de “debilidades criativas” ou objectiva “falta de inspiração”. Pelo contrário, a tarefa do investigador dever-se-á concentrar na interpretação das realizações arquitectónicas e artísticas enquanto produtos incontestáveis da sua época, sabendo encontrar-lhes, mesmo quando a mimese possa ser predominante (o que, apesar de tudo, está longe de acontecer na arquitectura do século XIX), as especificidades próprias do seu tempo.

Por absurdo, se mais particularidades não houvesse na produção de determinado momento especialmente devotado à imitação de motivos usados noutras épocas, mesmo assim os produtos desse momento particular possuiriam a particularidade de se constituírem como cópias perfeitas, e esse facto seria uma diferença conceptual de considerável relevo relativamente à época imitada; diferença certamente passível de interpretações interessantes e reveladoras. A pertença de uma obra ao momento em que é realizada é incontestável. Assumidamente ou não, mesmo quando um autor ambiciona refugiar-se, planeando oníricas fugas (temporais ou espaciais) ao universo a que pertence, a inscrição de uma obra arquitectónica no tempo e no espaço em que é criada é uma necessidade inexorável, e essa realidade não depende da vontade ou da capacidade do seu autor. Se por vezes sucede que o desejo manifesto é o de executar pela segunda vez uma obra, revivendo um suposto “espírito” estrangeiro ao momento ou ao território frequentado por um autor, esse mesmo desejo passa a fazer parte da especificidade do momento e do espaço que esse autor habita, não diminuindo, mas caracterizando particularmente a sua circunstância de criação. De resto, em bom rigor, nenhum momento poderá ser de facto “revivido” na experiência real humana e mesmo o tempo da realidade psicológica, com a elasticidade própria do que é subjectivo, só subjectiva e internamente pode fornecer ao sujeito a ilusão do *dejà vu*. Portanto, ainda que muitos

arquitectos do século XIX pudessem ter sonhado com a “reconstituição” de obras temáticas,¹⁴ mesmo assim isso não significa que, embora inconscientemente, essas realizações não participassem plenamente da época em que foram planeadas e executadas. Mas, mais do que isso, é até muito pouco provável que a maioria dessas obras pudesse sequer suportar a ingenuidade que permitiria tamanha inconsciência, sendo muito mais verosímil reconhecer que o desejo consciente e calculado de mero revestimento superficial alusivo a outras épocas e locais fosse uma potente força caracterizadora (e não descaracterizadora) da arquitectura do romantismo.

A ideia de que o século XIX se viu destituído de contributos para um suposto desígnio histórico é, por isso, duplamente injusto, pois, por um lado, fecha os olhos à componente intrínseca própria dos artistas em causa, e, por outro, pressupõe uma caminhada mítica para a qual o século XIX teria negado a sua contribuição.

2.2. Operatividade libertadora de uma perspectiva “atomista” perante a cultura

Não é a mera disposição que determina a “cientificidade” (e o conseqüente desejo de imparcialidade) ou a “artisticidade” (e a conseqüente autorização de paixões subjectivas) das realizações de um indivíduo. A mesma pessoa pode realizar em simultâneo obras artísticas e científicas com absoluta distinção.¹⁵ Aquilo que em larga medida determina o que é arte e o que é ciência, para além da intenção declarada do executante, é a interpretação do observador, pois não é completamente inverosímil a descoberta tardia do poder expressivo de uma realização anteriormente assumida como científica¹⁶ nem inimaginável a formalização comovente da mais abstracta regra do universo. Quer uma quer outra das características (cientificidade ou artisticidade) são, no fundo, resultado das diferentes naturezas dos diversos tipos de informações que os objectos contêm, e esta “digestão” dos objectos (que extrai deles ou identifica neles os elementos ou “variantes” disponíveis para as diversas potenciais interpretações, consoante o contexto ou “situação” em que ocorre a “digestão”) nem sempre, e mesmo raramente, depende da vontade do executante.

¹⁴ Como o salão árabe do Palácio da Bolsa, no Porto, por exemplo, ou como igrejas e castelos pseudo-medievais “semeados” um pouco por toda a Europa ou como casas de todo o tipo de inspiração “exótica”.

¹⁵ Inclusivamente, a mesma obra pode sempre ser abordada sob estes dois (e outros) pontos de vista autónomos.

¹⁶ Como é o caso, por exemplo, dos cinco observatórios astronómicos (Jantar Mantar) mandados construir pelo maharaja Sawai Jai Singh II, sob comissão do imperador Muhammad Shah, um dos quais (em Delhi) representado na figura que abre a parte II deste trabalho.

Não é dever da ciência proceder ao julgamento da produção de qualquer momento histórico à luz de leis cuja agenda está intimamente ligada a uma interpretação “ideologizada” do passado e muito menos será dever da historiografia realizar o “auto de fé” do eclectismo, em nome de um qualquer contributo para o prosseguimento de uma marcha com destino divinamente traçado. A prática artística, porém, essa não tem apenas a hipótese, mas a inexorável necessidade de, a cada realização, fazer corresponder uma interpretação subjectiva da história, conscientemente ou não. Não necessariamente da grande História, consagrada pela narrativa do devir dos acontecimentos mais decisivos que marcaram simbolicamente a sociedade, crónica académica auto-consciente e auto-persuadida da sua posse sobre a verdade objectiva dos factos, mas pelo menos da pequena história doméstica, clandestina, captada por metodologias indeterminadas, que abordam com a mesma falta de solenidade a batalha de Waterloo e a formalidade contingente da encomenda concreta da obra que o artista vai produzir. Esta história, síntese auto-formulada, auto-referenciada, auto-biográfica, subjectiva, provavelmente inconsciente, o artista não tem forma de a alienar ou de abstrair-se dela quando executa o seu trabalho, porque ela é a materialização real da cultura – a cultura individual do artista –, que não existe *de facto* senão assim, pequena e intransmissível, enclausurada nos limites materiais do indivíduo, que nasce e cresce com ele e com ele morre, deixando no mundo as marcas que outros homens, com outras biografias e culturas (próximas ou francamente distintas) interpretarão, certamente, mas cuja origem jamais conhecerão intrinsecamente.

Importa aqui reconhecer, finalmente, que a cultura real (aquilo que informa o significado das obras) não é senão isto, “micro-cultura” que só enquanto matéria de processamento mental efectivo no sistema nervoso de uma pessoa concreta pode (codificada em teorias ou em bruto – intuitiva) ter intervenção no mundo, porque só o Homem de carne e osso consegue, apesar do que sugere o mito, materializar conceitos e transformá-los em objectos. Por isso, mais uma vez se deve salientar o carácter instrumental e abstracto da “grande Cultura” enquanto entidade super-orgânica, já que não é ela que, sobrenaturalmente, se inscreve em espíritos ingénuos e puros – indiferentes – dos seres, completa e inalterada, mas é a capacidade de abstracção desses seres que, com todas as suas limitações, vícios naturais e predisposições idiossincráticas, constrói um pequeno universo cultural irremediavelmente individual e que, ao mesmo tempo, e por necessidade natural, insiste em aperceber-se das afinidades entre esse pequeno universo

particular e os que imagina nos outros que lhe são próximos, abstraído, por indução, um universo maior, de que todos participam.¹⁷

Só percebendo que cada pessoa constrói o seu próprio universo “micro-cultural” interior, que o fabrica materialmente condicionado e que uma das condições em que o faz é a de o fazer como se fosse espelho diminuído de algo que a ultrapassa (a grande Cultura) é que se pode compreender o alcance verdadeiro das ambições modernistas anti-ornamentalistas como manifestação violenta e reactiva da fé ancestral no mito de uma verdade superior, perfeita e impassível, esperando ser alcançada pela humanidade numa futura idade de ouro – a *perfeição*. A consciência deste facto é determinante porque só através dela se revela o significado científico-natural, por exemplo, das linguagens, bem como o de todos os objectos que o ser humano fabrica e de que se serve para, simbolicamente, se identificar como “átomo” individual mas indissociável de uma sociedade.

2.2.1. O exemplo linguístico

A realidade linguística, pela sua visibilidade e pela visibilidade dos fenómenos que lhe são associados, constitui o laboratório ideal e o espelho que reflecte em si os fenómenos dispersos pelas restantes áreas da actividade cultural. Como acontece com os objectos artísticos, também na definição do significado das palavras muitas abordagens podem entrar em confronto. A eficácia absoluta na atribuição de significados precisos a vocábulos preexistentes, que seria a sua generalização consensual, encontra frequentemente obstáculos aparentemente intransponíveis. As regras para a selecção de tais definições nunca são claras, podendo até parecer ilógicas: o critério, se existe, parece ocultar-se sob estratos acumulados de gerações respeitadoras de um certo *uso tradicional*.

Poder-se-á supor, hipoteticamente, que cabe a cada um intuir uma definição pessoal para cada vocábulo, definição essa que será sempre interior a si próprio, intransmissível, que cada qual guardará na forma afectiva, juntamente com as definições de todas as palavras e expressões que ao longo da vida for acumulando na razão directa da sua capacidade de comunicar, reconhecendo a falibilidade da sua generalização.¹⁸ A definição coleccionada deverá, contudo, ser devidamente informada e espelhar a realidade linguística que envolve o sujeito, sob pena de não satisfazer a sua necessidade de comunicação. Para esta intuição, o sujeito utilizará, portanto, dois mecanismos,

¹⁷ Acerca da especificidade humana da tendência para se identificar com “o próximo”, ver **DUNBAR**, 2006, p. 50 e ss..

¹⁸ Esta será a origem potencial da noção de *Ideolecto*.

um que se debruça sobre o exterior e outro perfeitamente interior a si próprio. O primeiro é a experiência acumulada em assistir à utilização feita pelos seus semelhantes dos vocábulos ou expressões, de que fará uma aproximada síntese estatística.¹⁹ Só assim se compreendem as uniformidades linguísticas regionais e a enorme variedade de vocábulos e expressões que cada universo linguístico permite (fora do alcance de qualquer imaginação individual). O outro é um raciocínio lógico, resultante de uma aptidão inata, de “encaixe” em todo o sistema verbal individual, da definição procurada, tendendo a conferir a cada expressão a maior operatividade possível na relação com as outras expressões conhecidas (evitar significações sobrepostas, obediência às classificações das partes por si reconhecidas na realidade, regras gramaticais de associação, etc.).²⁰

Destes mecanismos, emerge um vocabulário no qual a componente colectiva é efectivamente determinante como dado base, mas que não se consegue consumir sem uma recriação individual, em cada um dos seus componentes, durante o desenvolvimento individual de cada personagem. A suposição de um vocabulário concreto, positivo, como coisa comum a um povo ou grupo de pessoas, mesmo como coisa mental, corresponde à ilusão de que a sociedade enquanto corpo solidário de indivíduos pode *em si mesma* suportar uma cultura una e coerente como construção autónoma e representável: uma espécie de *animismo* sobre a sociedade.

Assim como a semântica, também as restantes regras da linguagem verbal (sintaxe, fonética e ortografia) são recriadas por cada um, bem como todas as regras e comportamentos sociais. Deve, portanto, encarar-se a linguagem verbal como uma extensão do indivíduo que, tal como qualquer membro, possui uma forma adaptada à utilização que dela ele faz – comunicar.²¹ Este

¹⁹ Ver **RICHERSON** e **BOYD**, 2005, pp. 88-90, onde se lê:

“Now suppose that children are exposed to the speech of a number of adults who vary in the way that they pronounce pf. Each child unconsciously computes the average of all the pronunciations that she hears and adopts the tongue position that produces approximately the average.” **RICHERSON** e **BOYD**, 2005, p. 89.

²⁰ Embora tais processos não sejam ainda perfeitamente conhecidos (e sejam até bastante disputados), isso não impediu que vários autores se tenham pronunciado e sugerido soluções para o problema:

“Over the past several years, psychologists have arrived at the opinion that knowledge can be dependent on biological parameters. Noam Chomsky expressed the view that knowing is dependent on «systems of rules and representations» that «develop on the basis of an innate endowment», permitting the growth of structures «along an intrinsically determined course under the triggering and partially shaping effort of experience, which fixes parameters in an intricate system of predetermined form»” **AIKEN**, 1998, p. 30.

“As primeiras produções adequadas são feitas de palavras-frases, espécies de condensados de objectos, de situações ou de acções. A sua associação faz-se em primeiro lugar, por emparelhamento, e depois pela combinação de elementos múltiplos que se ordenam em função de uma estrutura sintáctica.” **VIGOURoux**, 1999 (1992), p. 273.

“Some structuralists such as Laughlin and D’Aquila (1974) or Chomsky (1976) argue for a much larger role for innate structures than do social learning theorists. In particular, they believe that there are genetically transmitted predispositions to acquire some traits rather than others. For example, they hold that humans are innately predisposed in favour of certain grammatical rules.” **BOYD** e **RICHERSON** 1985, p. 45.

²¹ Ortega y Gasset observa como Goethe *“dizia muito acertadamente que cada novo conceito é como um novo órgão surgido em nós”*. **ORTEGA Y GASSET**, 2003 (1924-5), p. 62. A este propósito, ver também **DEACON**, 2000 (1998) e **PINKER**, 2000 (1994),

facto não impede, todavia, que se consiga identificar uma tipologia comum a comunidades que, num processo difícil e imperfeito, se procura fixar em dicionários (onde se associam aos vocábulos descrições formais – as definições – que não são senão sistemas de outros vocábulos ligados pela relação sinonímica). Ao reconhecer-se uma língua estar-se-ia, assim, a identificar uma *ideia* no sentido platónico do termo, enquanto forma induzida de um membro abstracto, forma filogénica, apenas confirmada quando ontogenicamente (re)criada na representação que cada indivíduo produz. A língua seria, portanto, uma construção colectiva, enquanto forma ideal, e uma reconstrução individual, enquanto coisa ou fenómeno positivo.

Sob este ponto de vista, e dada a geral inconsciência do carácter pessoal ou idiossincrático da linguagem verbal bem como dos restantes comportamentos sociais, eles surgem frequentemente, conformando uma inversão irónica da alegoria da caverna, como sombras ideais de uma iluminação material individual, cuja existência é condição necessária para a materialização e consumação da linguagem ou comportamento em causa.

2.2.2. Como compatibilizar um discurso sobre a “tradição” com uma visão “micro-cultural”

Tal como uma língua, a cultura, que informa e dá substância à actividade humana e que, conforme se assinalou,²² confere desde Vitruvio (sob a forma de “teoria da arquitectura”) significado às realizações arquitectónicas, tornando legítimas e necessárias determinadas regras (ornamentais, entre outras), deverá, pois, enquanto entidade concreta e interventiva, ser considerada como emanação da competência exclusiva de cada indivíduo, e só metaforicamente poderá ser considerada como emanação de uma sociedade como um todo.

Esta irredutível visão individualista do mundo cultural ajuda a compreender o que se terá passado no fim do século XVIII e no século XIX, sem comprometer a integridade ou consistência histórica daquela época e consolidando a matriz necessária para a interpretação de todos os eclectismos.

Assim como a ciência contemporânea se ocupa de organizar a formulação teórica capaz de tornar inteligíveis os princípios não experimentáveis que regem o universo, e do mesmo modo que essa actividade o faz de uma forma tanto mais geral e aberta quanto mais afastada da experiência vivida por qualquer ser humano, e ainda tal como a abordagem dessas realidades longínquas veio

embora estes autores possam estar sujeitos a críticas muito contundentes e, sobretudo, razoáveis, nos termos da disputa aludida na nota anterior.

²² Cf. *supra*, ponto 1.6. deste trabalho.

a alterar a forma como são vistas as próprias realidades mais próximas ou banais, assim também o estudo da cultura foi forçado, por virtude do alargamento dos horizontes do seu campo de trabalho, a frequentar domínios de fronteira raramente problematizados no miolo de uma única cultura e, ao tomar contacto com essas fronteiras, esse estudo construiu as ferramentas que lhe haveriam de permitir reconhecer a disseminação das diferenças no interior mesmo das próprias culturas.

Concretizando, se as chamadas ciências exactas realizam abordagens racionais a realidades tão longínquas como as infinitamente grandes, distantes, pequenas ou próximas da velocidade da luz, também a Teoria da Cultura explora as situações em que as identidades culturais, em lugar de se assumirem claras e distintas, se mesclam e amalgamam, forçando constantemente a investigação a retomar e a reconsiderar as definições dos conceitos abstractos sobre que labora. Este esforço conduz, eventualmente, à elaboração (indução) de princípios mais gerais e abrangentes do que os clássicos (como o fez a teoria da relatividade relativamente à física newtoniana). Estes princípios, ao mesmo tempo que explicam os fenómenos já anteriormente conhecidos, procuram compreender realidades mais complexas, que anteriormente ficavam fora de qualquer explicação racional. Assim se explica, no caso da Teoria da Cultura, o reconhecimento da fragmentação das identidades duras correntemente consideradas e da disseminação da diferença no seio de cada cultura.

Se a hipótese colocada vem relativizar, com referência irremediável ao indivíduo, o aspecto absoluto da *perfeição*, atenuando o seu carácter determinativo, não virá ela também deteriorar a importância da *tradição* enquanto elemento interventivo no devir histórico, desvirtuando o seu carácter colectivo? Como se compatibilizará ela com a visão de Trilling e dos demais historiadores da arte que, contra a hipótese de uma pré-determinação material universal do comportamento do Homem, apresentam justamente a *tradição* como a real protagonista auto-determinada das “opções culturais”? Aliás, se a cultura, a grande Cultura, não passa afinal de uma ilusão, uma metáfora para o que *se intui* de comum às infinitas “micro-culturas” dispersas pelos Homens, como pode existir uma *tradição* autoritária? Ela organiza o quê? E, de resto, o que tem isto que ver com a rejeição modernista do ornamento eclético?

Há que esclarecer que o reconhecimento da grande Cultura como mera entidade abstracta não a inibe de ser tomada como sujeito de algumas afirmações verdadeiras, pois, tal como a tábua-rasa onde afinal ela não se inscreve,²³ a sua natureza abstracta não a priva de utilidade

²³ Cf. *supra*, ponto 1.2.1. deste trabalho.

intelectual. Pelo contrário, é por ter sido “nomeada”, e não por ter substância física (que não tem), que passou a fazer parte da principal matéria-prima do pensamento – a linguagem – e por isso se tornou instrumento disponível para qualquer discurso.

A consciência da sua virtual vacuidade concreta desmascara apenas algumas ilusões acerca da sua interferência directa no devir histórico, abrindo as portas para explanações de nível mais baixo (mais próximas do concreto) acerca dos factos ocorridos. Ideias vagas e imprecisas, como a de um certo “cansaço cultural” relativamente à situação ecléctica do século XIX, por exemplo,²⁴ são assim relativizadas e correctamente dimensionadas enquanto panoramas simplistas da realidade concreta. Efectivamente, o cansaço, como a criatividade ou a alegria ou outros estados físicos e mentais próprios dos indivíduos, só metaforicamente poderão ser atribuídos a uma sociedade, e a inconsciência deste facto revela, no mínimo, alguma tendência para o referido “animismo sobre a sociedade”.²⁵

2.3. O ornamento como marca de pertença étnica

Assumindo o carácter instrumental da grande Cultura, afirmar que a cultura arquitectónica ocidental (uma fracção dessa grande Cultura) se “habituou” ou “aprendeu” a ver no ornamento uma marca da pertença étnica, não implica necessariamente a “antropomorfização” da sociedade, porque significa simplesmente que, no seu seio, se generalizou (entre os indivíduos) a noção de ornamento enquanto sintoma de uma circunstancialidade étnica concreta, e isso, de facto, parece ter ocorrido, avaliando os documentos vários que, pelo menos desde Vitruvio, disso dão conta suficiente. Veja-se, como prova cabal, o nome que é atribuído às ordens clássicas (Toscana, Dórica, Jónica e Coríntia), nítida referência aos povos que ocupavam aquelas regiões geográficas e repare-se como Vitruvio ilustra com o episódio das Cariátides (outra alusão a um povo) a necessidade que o arquitecto tem de ter conhecimento da história (da sua tribo, etnia ou nação – em todo o caso não da história natural, que lhe é útil, sim, mas por outras razões) justamente para

²⁴ Como a noção de *fadiga estética*, que Kubler atribui a Adolf Göller (ainda que este a reportasse à atitude particular de cada indivíduo na sua relação com as obras contempladas) e que Ortega y Gasset atribui a Heinrich Wölfflin. Cf. **KUBLER**, 1998 (1962), pp. 114-116 e **ORTEGA Y GASSET**, 2003 (1924-5), p.68 (em nota).

²⁵ Então a sociedade é encarada como “*super-amigo-imaginário*” de cada um. Ortega y Gasset, desprevenido contra esta armadilha, exprime desta forma a sua convicção de que as sociedades (especialmente as ocidentais – sem explicar *porque* não as orientais) são, como as pessoas, entidades ávidas de novidade artística:

“Em arte, toda a repetição é nula. Cada estilo que aparece na história poderá engendrar um certo número de formas diferentes no interior de um tipo genérico. Mas chega um dia que a magnífica pedreira se esgota. Foi o que se passou, por exemplo, com o romance e com o teatro romântico-naturalista.” **ORTEGA Y GASSET**, 2003 (1924-5), p. 46.

Poder-se-ia, então, acrescentar, negligentemente, “e também com o ornamento isso se passou!”, e tudo ficaria resolvido. Porém, como se perceberá, há motivos para se pensar que não foi realmente assim.

justificar o ornamento, e não a estrutura ou a generalidade dos revestimentos. Não admira, pois, que o ornamento em geral (abstracto) viesse a ser identificado como marca civilizacional absoluta, bandeira de autoridade, por exemplo, de um soberano sobre um território,²⁶ e isso poderá contrapor-se como ideia adversária da pura gratuitidade da sua ocorrência. O ornamento (à partida, qualquer) enquanto símbolo de soberania, como a marcação paisagística, participaria, não como deriva supérflua, mas como elemento fundamental, de uma tomada de posição, uma afirmação de posse (do Homem sobre as coisas e de uma autoridade – humana ou não – sobre o Homem comum) ou formalização da hierarquia socio-política.

Esta perspectiva é incompatível com a comum aceitação da recusa modernista do ornamento como manifestação de uma simples operação higiénica, cujo objectivo seria *apenas* o de eliminar da produção objectual os elementos *escusados*.

2.4. O escasso significado universal do termo “supérfluo” e a conseqüente dúvida sobre a origem do “incómodo” modernista perante o ornamento

A afirmação auto-consciente de procura de “libertação” relativamente a usos supérfluos é constante ou, pelo menos, regularmente registada por vários meios ao longo da história da arte.²⁷

²⁶ O exemplo típico desta “função” do ornamento (ou de algum ornamento, pelo menos) é a heráldica. A este propósito, ver **SNODIN** e **HOWARD**, 1996, p. 154 e ss.. Deve admitir-se, porém, que *todo* o ornamento, na medida em que constitui uma marca do homem (que o faz ou possui), assume, voluntaria ou involuntariamente este valor heráldico, sinal de domínio de alguém sobre o espaço ou sobre a matéria. Repare-se que no imaginário das histórias fantásticas e aventurosas de viagens, o protagonista é frequentemente avisado de que entrou no domínio reservado de uma tribo perigosa através da exibição de uma caveira no cimo de uma estaca, mas qualquer outro objecto ornamentado pode servir.

Para compreender a causa e a lógica desta realidade, consultar **RICHERSON** e **BOYD**, 2005, p. 211 e ss, onde se lê:

“One of the most striking features of human sociality is the symbolic marking of group boundaries. Some symbolic markers are seemingly arbitrary traits, such as distinctive styles of dress or speech, while others are complex ritual systems accompanied by elaborately racialized ideologies.” **RICHERSON** e **BOYD**, 2005, p. 211.

²⁷ Trilling recorda:

“Cosmophobia predates modernization by hundreds, even thousands of years, but modernization brought it closer to the surface than it had ever been.” **TRILLING**, 2003, p. 117.

Evoca, a este propósito, o desprezo grego pela imoderação do rei persa Xerxes como um episódio paradigmático do amor da cultura europeia pela repressão da intemperança e idolatria (que, por sua vez, é frequentemente associada ao uso de decoração abundante). Poder-se-ia recordar, também, a moderada abstractização gótica das referências naturalistas românicas, e a querela entre iconoclastas e iconódulos, nos séculos 7^o e 8^o d. C., reacendida pelas cíclicas heresias que pontuaram a longa história da igreja católica (com Savonarola, por exemplo) e pelo puritanismo reformista da Europa setentrional ou até pelas atitudes recentes dos Taliban. A nível laico, a reacção adversária ao estilo barroco, com Laugier, mas sobretudo com Lodoli, que advogam a identificação necessária entre *função* e *representação* nos elementos arquitectónicos, redundaria também, numa desconfiança e reprovação moral das fantasias formais, assim caracterizadas como “abusos” ou dolosas *mentiras*.

Ainda acerca das intenções de “libertação” dos usos supérfluos, escreveu Ortega y Gasset:

“Seria mais do que interessante investigar com maior atenção as erupções de iconoclastia que uma e outra vez surgem na religião e na arte. Na nova arte intervém evidentemente este estranho sentimento iconoclasta e o seu lema bem poderia ser esse mandamento de Porfírio que, adoptado pelos maniqueus, tão combatido foi por Santo Agostinho: Omne corpus fugiendum est.” **ORTEGA Y GASSET**, 2003 (1924-5), p.65.

Embora moral e decorrente, muitas vezes, de opções religiosas, muitos momentos, e não apenas o modernismo, a reclamaram como divisa. Aliás, o termo “supérfluo” suporta imediatamente uma carga conotativa negativa, a qual, apenas num registo voluntariamente licencioso (como o de alguns momentos de particular tolerância relativamente ao prazer sensual, por exemplo, como o da produção artística rococó), poderá, em plena consciência, ser tolerado. Como um mal, qual *feio* ou *disforme*, poucos serão (abertamente) os seus adeptos declarados, pois faz parte da sua definição intuitiva comum ser, precisamente, aquilo que se rejeita, logo, não há novidade em, por várias vezes, se renovar a sua rejeição;²⁸ e se, em momentos excepcionais, o *supérfluo*, o mal, o feio ou o *disforme* podem ser voluntariamente procurados, isso resulta necessariamente de um desafio ao que se entende, justamente, pelos termos referidos, donde o *supérfluo* se torna necessário, o mal bem, o feio belo e o *disforme* perfeito. Proscrever o *supérfluo* é, portanto, dizer pouco ou nada, em termos denotados, se o *supérfluo* é já, por definição, aquilo que se rejeita.²⁹ Conotativamente, porém, trata-se de uma afirmação com significado forte, embora intimamente dependente da restante situação contextual em que é proferida. É por isso que, para se ultrapassar a superficialidade ingénua na abordagem a esta questão, se deve compreender a importância do deslocamento subtil do seu fulcro para a identificação daquilo que realmente sofreu transformação na produção arquitectónica (teórica e prática) de ruptura do século XX: os elementos tidos por indesejáveis. Torna-se, assim, indispensável explicar o *incómodo* ou *desconforto* manifestado pelos arquitectos menos conformados com o *ambiente* herdado do século XIX, sem que, para isso, se aceitem, sem os questionar, os pressupostos que eles próprios criaram, de forma a evitar-se o mais possível a queda fácil em discursos aparentemente isentos mas *de facto* ideologicamente carregados.

2.5. O modernismo entre a inevitabilidade e a opção: oscilação equilibrada ou cambaleio

Aquilo a que é costume invariável atribuir a responsabilidade sobre o *ambiente cultural* modernista, enquanto resposta a um mundo alterado, detonador das reacções violentas que

²⁸ Já Hume escrevera, a propósito dos gostos não coincidentes, que se podem, afinal, exprimir por discursos semelhantes:

“Los sentimientos de los hombres con respecto a la belleza o la deformidad de cualquier tipo difieren a menudo incluso cuando su discurso general es el mismo. Hay ciertos términos en cada lenguaje que suponen censura y otros elogios, y todos los hombres que utilizan el mismo idioma deben estar de acuerdo en la aplicación de tales términos. Todas las voces se unen para aplaudir la elegancia, la adecuación, la simplicidad y el ingenio de lo literario, y también para censurar lo ribombante, la afectación, la frialdad y la falsa brillantez. Pero cuando los críticos pasan a considerar casos particulares, esta aparente unanimidad se desvanece, y se encontrará que han asignado significados muy diferentes a sus expresiones. (...)” HUME, 1999 (1757), p. 38.

²⁹ Novidade desconcertante é a sua aceitação ou promoção, que se confunde legitimamente com uma contestação relativamente ao significado concreto dos termos.

caracterizaram o século XX desde o seu início e que se traduziram na referida *crise de identidade* das próprias actividades artísticas perante um público incompreensivo, é a chamada *Revolução Industrial*. A importância desse momento e a sua determinante influência sobre a arte foram detectadas desde cedo,³⁰ embora decorresse algum tempo até à “cristalização” de algumas *opções formais*, entre as quais a *cosmofobia*, apresentadas muitas vezes como respostas às *exigências do meio*.

Analisado por um certo prisma, o modernismo pode ser visto como uma vítima dos seus próprios argumentos. Embora alguns dos seus principais promotores o reclamem como a manifestação acabada da auto-determinação da vontade humana sobre os elementares impulsos animais,³¹ muita da sua teoria acaba por consagrar uma lógica imediatamente decorrente da Natureza.³² As leis da física (construção) e da economia, “destiladas” pela acção iluminista do

³⁰ A relação entre a Revolução Industrial e o desenho dos objectos e construções humanas preocupou desde cedo os teóricos da arte (agudizando a polémica que vinha pelo menos desde a reacção neoclássica ao barroco, com Lodoli e Laugier), alguns dos quais tenderam a contrariar a visão mais restrita de estética Kantiana (o seu desinteresse), reivindicando a necessidade de uma reaproximação entre “arte” e “utensílio”. Escreveu Goethe:

“All arts begin with the necessary. There is hardly a thing, among all those that we own or use, that we cannot fashion into a pleasant shape, position in a suitable place, and bring into a certain relationship with other things. This natural sense of rightness and propriety, which leads to the first attempts at art, must never desert the artist who seeks to climb the last and loftiest peak, so closely it is linked with the sense of the possible and feasible.” GOETHE, 2000 (1797), p. 150.

Após esta reaproximação entre o *belo* e o *útil*, toda uma genealogia de teóricos da arte (Pugin, Ruskin, Morris, etc.) procurou sistematizar uma teoria própria para a produção objectual mecânica, por oposição à manual. Tal teoria haveria de relacionar definitivamente o ornamento com a produção manual de objectos. Escreve Ruskin:

“Ornament (...) has two entirely distinct sources of agreeableness: one, that of the abstract beauty of its forms, which, for the present, we will suppose to be the same whether they come from the hand or the machine; the other, the sense of human labour and care spent upon it. (...) The worth of a diamond is simply the understanding of the time it must take to look for it before it is found; and the worth of an ornament is the time it must take before it can be cut. (...) and I suppose that hand-wrought ornament can no more be generally known from machine work, than a diamond can be known from paste; nay, that the later can deceive, for a moment, the mason’s, as the other the jeweller’s, eye; and that it can be detected only by the closest examination. Yet exactly as a woman of feeling would not wear false jewels, so would a builder of honour disdain false ornaments. The using of them is just as downright and inexcusable a lie.” RUSKIN, 2000 (1849), p. 156 e 157.

Como a Revolução Industrial é reconhecida como um facto novo, as teorias que surgem, na linha descrita, evocam a razão, e não apenas a tradição, como instrumento para sintetizar os melhores procedimentos a adoptar perante a nova realidade. As suas proposições sustentam, portanto, a sua legitimidade e são assumidas como *racionais*, e não simplesmente belas ou de *bom gosto*. Escreve Le Corbusier:

“(...) no que tange à nossa obra, o trabalho humano, a organização humana, o mundo humano, nada existe, ou tem o direito de existir, que não seja explicável.” LE CORBUSIER, 1996 (1925), p. 180.

³¹ Veja-se, por exemplo, a cruzada contra o que Gombrich chamava de auto-indulgência e que Ortega y Gasset reconheceu no processo de *desumanização da arte* como eliminação do poder narrativo dos objectos artísticos, que terá permitido, segundo ele, que o artista expresse o que nele há para além do *meramente* humano. Cf. GOMBRICH 1985b (1952), p. 22 e ss. e ORTEGA Y GASSET, 2003 (1924-5), pp. 50-59, principalmente p. 55.

Esta atitude modernista altiva repercute-se no ornamento. Escreve Loos:

“Nos hemos vuelto más finos, más sutiles. Los miembros de las tribus tenían que distinguirse con diferentes colores, la persona moderna utiliza su vestido como una máscara. Su individualidad es tan grande que ya no se expresa através de vestidos. Ausência de ornamento es signo de fuerza intelectual. La persona moderna utiliza los ornamentos de culturas primitivas y exóticas a su gusto. Su capacidad de invención la concentra en otras cosas.” LOOS, 1993h (1908), p. 355.

³² Escreve Le Corbusier, assumidamente convencido da inexorabilidade da nova atitude:

“Formas novas por muito tempo nos chocaram e, regra fatal, provocaram um violento retorno nacionalista (ler regionalista), apelo ao artesanato oposto à máquina, considerada como a hidra moderna. Estéril reacção: não se nada contra a corrente, e a máquina que trabalha pura e exactamente dissipa desde hoje esse refluxo anacrónico. Deixemos apagarem-se suavemente uma ou duas gerações

século XVIII, aperfeiçoadas e divulgadas a partir do progressismo optimista do século XIX, viriam a exercer forte ascendente sobre aqueles que, por sua vez, haveriam de formular as suas principais premissas, e acabaram por determinar uma atitude irreverente e insubmissa perante muitas das atávicas posturas tradicionais *instituídas*.

Ora, se o momento modernista de desvinculação, quase parricida, da tradição académica assume voluntariamente um travo iconoclasta e cosmóforo, mas se esse facto pode ser interpretado como resultado de uma intervenção renovada (e renovadora) dos princípios naturais (e/ou naturalistas) sobre a actividade artística, então a que se reduzirá a autonomia reclamada (e, aparentemente, reconhecida) na atitude dos protagonistas modernos perante o império tirânico da Natureza?

Embora a atitude modernista seja frequentemente referida como uma reacção necessária, exigida pelas circunstâncias (no limite, praticamente involuntária, dada a sua premência), deve, portanto, se o objectivo for obter uma visão realista e desapaixonada da rejeição modernista do ornamento, questionar-se primeiramente, e sobretudo, a razão da aparente abdicação ou da manifestação da vontade dos artistas se abstraírem das lógicas subjectivas que, como se viu, lhes são próprias. No entanto, em que medida se poderá, de facto, reconhecer nas meras alterações tecnológicas, decorrentes da substituição do tipo de energia utilizado na produção industrial, a causa próxima e última da consequente alteração da atitude cultural perante a arte?

O discurso de Riegl recupera aqui uma franca actualidade, aconselhando, pelo menos, a uma postura prudente e especialmente desconfiada relativamente à directa implicação das razões materiais sobre aquilo a que chamava o “espírito”.³³ Ainda que se admita essa relação de implicação, dever-se-á, em benefício de um seu esclarecimento cabal, reconhecer certos *passos intermédios*, capazes de ilustrar consensualmente *como* poderão, afinal, a tecnologia e os objectos, acarretar consequências tamanhas sobre o universo conceptual.

Caberia aqui apelar, como fez Riegl, à interferência da “*lei histórica da herança e aquisição*”, modelo aparentemente alternativo ao do ascendente directo da *matéria* sobre o *espírito*; mas *como*, se, neste caso, aquilo que se pretende explicar é precisamente as razões de uma ruptura com a tradição? Como confiar a explicação de uma ruptura a uma lógica de continuidade? Dever-se-á, pelo contrário, acreditar que foi o meio que interveio, aceitando, no fundo, que afinal o *ambiente*

educadas na religião da pátina e da “habilidade manual”. As jovens gerações nascem na nova luz e vão naturalmente e com entusiasmo às verdades simples. (...) a firma técnica substituirá a firma artística: está escrito.” LE CORBUSIER, 1996 (1925), p. 96.

³³ Cf. *supra*, ponto 1.4. deste trabalho.

modelou, neste caso, o comportamento subsequente do Homem? E se ele o fez neste caso, porque não aceitá-lo como protagonista nos outros?

Por outro lado, reconhecer a capitulação da perspectiva riegliana implica, de alguma forma, desacreditar os gritos de autonomia perante a Natureza lançados pelos principais protagonistas do modernismo; o que equivaleria a aplicar sobre a história contemporânea os princípios materialistas rejeitados pelas ciências humanas no estudo do passado remoto e a contradizer radicalmente a visão intuitiva do Homem como um ser em divergência progressiva com a Natureza, encontrando uma interferência natural no momento mais improvável.

É evidente que o conceito de *Natureza* se encontra aqui premeditadamente alargado, por forma a poder classificar-se como “naturais” as reacções humanas ao ambiente industrial, ou seja, à mais assumida artificialidade, alheia, e mesmo hostil, a uma noção mais restrita de Natureza. Mas, se pode parecer abuso equiparar o ambiente resultante da substituição da energia muscular pela energia fóssil na produção industrial (a chamada *Revolução Industrial*) ao “ambiente” conforme é considerado pela generalidade das ciências naturais, já a identificação entre as inexoráveis leis económicas e físicas com a generalidade das leis que regem o mundo natural parece bem menos polémico, pela independência que elas assumem relativamente à “vontade dos indivíduos”.

Mais uma vez se insinua um dilema “inclemente”, cuja solução se achará por intermédio de um raciocínio moderador, capaz de “desmontar” o aparente monolitismo das duas hipóteses em confronto e de encontrar o seu caminho através dos “destroços” resultantes, baralhando e voltando a dar.

2.5.1. A cultura como factor determinante e indispensável às atitudes artísticas

A relação entre os conceitos universais que habitam o intelecto humano e as âncoras materiais a que eles se referem geram uma tensão que acompanha, forçosamente, o Homem, desde que ele adquiriu, por modificações materiais no seu corpo, a sua inusitada capacidade de abstracção; uma espécie de preço a pagar pela “rebeldia” e “arrogância” que o faz reconhecer-se distinto dos demais viventes.³⁴ Esta tensão, que opõe a circunstancialidade, não apenas da pertença étnica, mas de toda a *situação* natural, à universalidade dos conceitos abstractos, encontra equilíbrios diferentes, sempre precários, em sociedades com diferente disponibilidade

³⁴ Acerca da importância da capacidade humana de abstracção, ver **DUNBAR**, 2006.

tecnológica. Independentemente e sem prejuízo de outras tensões igualmente constantes e intervenientes no devir histórico, esta será uma convivência que motivou repetidamente modificações, progressivas ou revolucionárias, sendo, aliás, sustentável acreditar que ainda hoje, e no futuro, ela seja e venha a ser motor de alterações iminentes.³⁵

A ambição universalista das vanguardas modernistas pretendeu “libertar” o Homem dos laços atávicos que o prendem à sua situação circunstancial. Se alguma coisa caracteriza especificamente a teoria artística do pós-revolução-industrial, é justamente o facto de ela se deixar “embriagar” pela própria ambição universalista e ecuménica, ignorando os seus aspectos marcadamente etnocêntricos. Mas se o modernismo pôde assumir e fortalecer esta ambição, não foi porque antes tal objectivo fosse estranho aos artistas e arquitectos. A “*luta contra a matéria*” é de todos os tempos na arte, e esta só se realiza verdadeiramente na imposição ao mundo físico de conceitos abstractos.³⁶ Pelo contrário, este foi um propósito de origem imemorial, que julgou encontrar na Revolução Industrial o ensejo de subjugar definitivamente a matéria e a circunstância. Porém, não se deve nunca sobrestimar a capacidade proponente de uma cultura, negligenciando o facto de ela ser, sobretudo, o resultado de um esforço de interpretação do real, pois, na verdade, não são os objectos, naturais ou fabricados, que inspiram directamente ao Homem desejos ou ambições. Eles, por si mesmos, são apenas matéria indiferenciada no universo contínuo da diversidade natural³⁷ (e é por isso que se pode reconhecer em Riegl uma intuição admirável na salvaguarda da autonomia do espírito relativamente à matéria e à tecnologia). Dever-se-á antes compreender a importância da *captura* de significados na elaboração de programas para o futuro (forçosamente abstractos), reconhecendo que só os significados (dimensão extraordinária aposta pela cultura aos objectos) engendram potencialmente o *desejo*.

O papel da “digestão” cultural constitui-se, então, como o intermediário indispensável à intervenção real do ambiente sobre as *praxis* humanas, devolvendo simultaneamente ao indivíduo o seu protagonismo. Parta-se, pois, do ponto de vista do indivíduo, actor elementar capaz de materializar conceitos, modelando objectos: para ele a lei é só uma, isto é, aos seus olhos o universo natural e artificial (possibilidade e legitimidade) pendem indiferenciadamente sobre a sua obra potencial, pois qualquer deles lhe é exterior e só intervém após a devida filtragem pelo crivo

³⁵ Como é o caso da cidadania enquanto pertença ou não ao local geográfico de onde se é proveniente que hoje se encontra mais que nunca em discussão a propósito da legitimidade ou clandestinidade da imigração; ou, em última análise, como é o caso da própria medicina, no seu combate infinito contra a circunstancialidade da morte.

³⁶ Cf. *Supra*, ponto 1.1. e 1.3. deste trabalho.

³⁷ Cf. *Supra*, ponto. 1.2.1. deste trabalho.

da percepção cultural. Perde, assim, pertinência a dúvida colocada sobre a eventual submissão da “opção” pela “Desumanização da Arte” às leis inelutáveis da Natureza (incluindo ou não o mundo artificial), pois, em qualquer caso, toda a perspectiva é cultural e todos os objectos convivem, em rivalidade, no mundo natural. É, de resto, o *filtro cultural* que subdivide, para o indivíduo, seu suporte, toda a realidade, pelo que até “natural” e “artificial” são distinguidos *em função* de quem observa.³⁸ Mesmo Vitruvio, que, como foi dito, não menosprezou a questão da *possibilidade* construtiva, concedendo séria atenção à “firmitas”, esteve sempre sujeito às limitações dos conhecimentos técnicos helenísticos, naturalmente insensível às *possibilidades* só muito mais tarde descobertas e fechando até os olhos às soluções tecnológicas que o seu próprio tempo já protagonizava.

2.5.2. A marca da facilitação física das comunicações na cultura dos séculos XIX e XX e suas consequências artísticas

A superação múltipla de obstáculos físicos às comunicações, resultante das alterações tecnológicas e das subsequentes alterações políticas, determinou, para o observador médio, uma sensação de *saturação* de informação na cultura ocidental, “inundando-a” de descrições verosímeis, outrora indisponíveis, de realidades distantes. Essa “inundação” submergiu a visibilidade dos efeitos redutores das fronteiras territoriais, parecendo atenuar progressivamente a sua relevância prática, mas, inversamente, fez emergir uma verdadeira obsessão com a variável *tempo*, não menos concreta, o que garantiu aos criadores artísticos o digno “adversário” para os futuros desafios na concretização dos seus ideais (abstractos).³⁹

Segundo este raciocínio, não terá sido a utilização da energia fóssil, na sua concretude material, que nada é para o espírito, mas a valorização da “autenticidade”, ligada à imaginada indissociabilidade entre território e identidade étnica, que fez com que a perda de protagonismo de um se traduzisse na atribuição ao outro de um carácter supérfluo (indesejável). Acrescentando a isto a referida associação ancestral entre a identidade étnica e a utilização de formas específicas na produção objectual de cada grupo cultural, verifica-se que a procura de *autenticidade* contribuiu, perante as novas relações de precariedade com o território (melhoria substancial dos meios de

³⁸ A este propósito, medite-se sobre o trabalho da jardinagem, pleno de reflexões implícitas sobre o tema da artificialidade.

³⁹ Repare-se como Jules Verne apresenta o desafio colocado a Phileas Fog – representante exemplar do anonimato burguês, ícone da era industrial – não como o da mera ultrapassagem da distância e dos obstáculos físicos naturais contra quem se decide atravessar o mundo, mas como o da obrigação de fazê-lo num *prazo* incrivelmente curto, para a época (80 dias). Cf. VERNE, s. d. (1872).

comunicação e conseqüente virtual “desaparecimento” do protagonismo da condicionante *distância*), para o desejo de abandono da marcação étnico-formal da cultura material moderna e para a emergência do *tempo* como novo factor determinante na definição da forma das coisas fabricadas.

As correntes modernistas digeriram, sob este ponto de vista, o resultado da crescente capacidade logística, tornando-se universalistas porque a tecnologia lhes autorizou francamente a *esperança* de simplesmente *se poder ser universal*.⁴⁰ Mas não foi, rigorosamente, a tecnologia, cujas limitações, mesmo quando desconhecidas, sempre existem, que *provocou* directamente esta “fé no universal”, foi, isso sim, a perspectiva que a cultura sempre tem sobre o poder tecnológico disponível que, em algum instante, “escondeu” as limitações das capacidades tecnológicas e, como uma miragem, mostrou ao Homem a hipótese de *superação* da sua circunstancialidade, designadamente, a hipótese da eliminação da “determinância” espacial na definição das suas obras, deixando à responsabilidade de conceitos (abstractos) um leque amplificado de “escolha”.⁴¹

Sendo certo que a perspectiva romântica encontra um forte vínculo entre o indivíduo e o seu lugar de existência, não é menos certo que esse vínculo é por ela encarado como uma fatalidade exterior à vontade individual, abrindo-se assim caminho para a hipótese teórica de, uma vez virtualmente superada essa fatalidade material (da sujeição a um lugar a que, de alguma maneira, se está preso), ser possível antecipar um mundo que, para ser autêntico, terá de reflectir o seu cosmopolitismo, autonomizando-se do lugar físico onde se insere. Resulta, portanto, que o

⁴⁰ Daí a frase de Le Corbusier:

“(...) a máquina é um acontecimento tão capital na história humana, que é permitido designar-lhe um papel de condicionamento do espírito, papel tão decisivo e tão mais extenso do que o imposto nas eras passadas pelas hegemonias guerreiras ao substituírem uma raça por outra raça. A máquina não opõe uma raça a outra raça, mas um mundo novo a um mundo antigo na unanimidade de todas as raças” **LE CORBUSIER**, 1996 (1925), p.110.

ou de Loos:

“En el siglo veinte reinará sobre el globo terrestre una sola cultura.” **LOOS**, 1993f (1908), p.339.

⁴¹ A este respeito, é da máxima pertinência o reconhecimento da relação desta faceta cosmopolita do modernismo assumida pelo trabalho de Simmel acerca da vida social das metrópoles, que, segundo ele, engendra automaticamente, e proporcionalmente à dimensão da urbe onde se vive, um efeito “*blasé*” sobre as diferenças. Escreve Simmel:

“There is perhaps no psychic phenomenon which has been so unconditionally reserved to the metropolis as has the blasé attitude. The blasé attitude results first from the rapidly changing and closely compressed contrasting stimulation of the nerves. (...) A life in boundless pursuit of pleasures makes one blasé because it agitates the nerves to their strongest reactivity for such a long time that they finally cease to react at all.” **SIMMEL**, 1993 (1902-3), p. 132.

Veja-se, a propósito, o flagrante contraste existente entre a previsão de Loos e Le Corbusier e a constatação contemporânea de Julien Benda:

“Considérons que ces passions, dites politiques, par lesquelles des hommes se dressent contre d'autres hommes et dont les principales sont les passions de races, les passions de classes, les passions nationales. (...) on peut dire qu'aujourd'hui il n'est presque pas une âme en Europe qui ne soit touché, ou ne croie l'être, par une passion de race ou de classe ou de nation et le plus souvent par les trois. Il semble que l'on constate le même progrès dans le Nouveau-Monde, cependant qu'à l'extrémité de l'Orient d'immenses collections d'hommes, qui paraissaient exemptes de ces mouvements, s'éveillent aux haines sociales, aux régimes des partis, à l'esprit national en tant que volonté d'humilier d'autres hommes. Les passions politiques atteignent, aujourd'hui à une universalité qu'elles n'ont jamais connue” **BENDA**, 1927, pp. 11, 12.

eclectismo pode e deve ser tomado pelo que realmente foi: não um *obstáculo* que uma “elite esclarecida” teve de ultrapassar para cumprir um desígnio higiénico, mas uma *condição prévia*, tão transitória como qualquer outra, aberta à possibilidade da *ocorrência modernista*.

Por oposição à interpretação imediata da ruptura modernista com a aparente diluição das regras universais numa diversidade infinita de “pseudo-estilos” como mero “cansaço cultural” e assunção de uma “atitude higiénica”, pode, portanto, propor-se uma outra em que o próprio convívio com a simultaneidade das alternativas eclécticas românticas tornou aparentemente irreversível uma visão em que as civilizações são *testemunhos* cristalizados de diferentes *identidades* e não apenas produto irremediável do *seu território natural*. Essas *identidades*, pretensamente universais, sujeitam-se, contudo, à limitada validade da cultura do indivíduo de que provêm como variantes,⁴² transformando-se em idiosincrasias tão pessoais quanto a personalidade de quem as produz. Longe de irrelevante, a atitude ecléctica *provou* que o âmbito da deliberação humana não se limita ao reduzido espectro pré-definido pela civilização a que se pertence (autorizado pelas suas instituições) e que a veneração devida ao indivíduo dita que é ele o critério da *autenticidade*, consagrando-o como actor interveniente na *grande Cultura* que ajuda a compor. O respeito pela relação do indivíduo com a sua obra sobrepôs-se, assim, como princípio moral, à própria relação do indivíduo com o espaço que habita, cuja lógica não é moral, mas natural: a liberdade de *sentir-se* de alguma forma gótico, bizantino ou egípcio pode levar alguém a *decorar* em conformidade a sua casa nos Campos Elísios, sem comprometer necessariamente quer a autenticidade da sua obra (para consigo próprio), quer a sua identidade étnico-política (de viver num espaço legal onde lhe é concedida tal liberdade), porque o “gótico”, o “bizantino” ou o “egípcio” pressupostos serão sempre (como nas próprias civilizações correspondentes o terão sido) identidades “destiladas” pela cultura do próprio indivíduo, que assim acaba por caracterizar a *cultura colectiva* de que sente fazer parte.

De uma maneira genérica, pode resumir-se o movimento artístico modernista⁴³ a uma alteração da principal condicionante qualitativa considerada na formalização dos objectos a criar: uma perspectiva progressista sobre a *facilitação* logística decorrente da revolução industrial⁴⁴ veio transferir da dimensão espacial para a dimensão temporal a responsabilidade fundamental sobre a

⁴² Por outras palavras, são variantes que só adquirem significado na estrutura cultural individualmente referenciada.

⁴³ Movimento aqui considerado no seu sentido cinemático, de deslocação de um lugar para outro.

⁴⁴ Note-se que se refere, propositadamente, a *facilitação*, e não a *facilidade*, dada a relatividade indiscutível do termo. Não é importante determinar a facilidade absoluta com que Phileas Fog, por exemplo, deu a volta ao mundo em oitenta dias – hoje o desafio seria forçosamente diferente – mas o importante é reconhecer a diferença substancial entre a dificuldade de fazê-lo antes e depois da Revolução Industrial, se se quiser avaliar o impacto cultural desta última.

identidade dos homens, dos seus bens e comportamentos. O registo telúrico romântico cedeu, assim, espaço para o cosmopolitismo liberal, onde a obsessão com o tempo obteve um protagonismo destacado. Porém, o escrúpulo de Riegl conduz ao reconhecimento de que só na medida em que a *escolha* cultural assumiu a *opção* de prescindir da “determinância” da dimensão espacial é que ocorreu essa *diluição da marcação de pertença*; e, de facto, se a capacidade tecnológica sugeria *potencialmente* (segundo *interpretações* particulares) a hipótese de o Homem se libertar do seu vínculo irrevogável a um lugar particular, ela jamais implicou a *inevitabilidade* da quebra dessa ligação (de resto, a mesma tecnologia sugeriu, para concepções diferentes, hipóteses de reforço vigoroso desse vínculo⁴⁵). Além disso, por um lado, a própria *autenticidade* (cuja apologia conduziu a paradoxais atitudes perante a pertença étnica, tanto justificando o seu reforço como aconselhando à libertação do seu jugo), não é uma “vantagem” natural absoluta, mas uma qualidade distinguida culturalmente nas pessoas e nos objectos (que se opõe a outras qualidades – privilegiadas noutras épocas ou culturas – como a fantasia, a ilusão ou o dramatismo), e, por isso, só poderá ter sido adoptada por uma *opção* que a privilegiasse; por outro lado, torna-se hoje evidente (com a ininterrupta aceleração da facilitação das comunicações) quão ilusórias eram ainda – e provavelmente serão sempre – as esperanças de diluição total dos vínculos espaciais na produção objectual humana (e como isso sempre interveio, mais ou menos conscientemente, na actividade artística, apesar da cultura dominante parecer negá-lo), o que também condiciona a real possibilidade de ter sido a tecnologia a despoletar directamente, e sozinha, a asséptica tendência modernista.⁴⁶

2.5.3. Uma visão integrada e compensada da conjuntura como uma “varanda com vista desembargada sobre o modernismo artístico”

Este raciocínio conduz à conclusão de que: mesmo que se reconheça a importância da causalidade material da Revolução Industrial sobre a teoria artística modernista cosmófoba, essa será sempre uma explicação parcial, que, embora esclareça os motivos de determinadas ocorrências circunstanciais, não satisfaz a indagação acerca da *integração coerente* dos princípios modernistas (entre os quais a cosmofobia) em *articulações ordenadas*. Os discursos teóricos

⁴⁵ Caso alemão da associação do povo ao seu “espaço vital”.

⁴⁶ A arbitrariedade da intervenção do Homem parece, então, indelével para a explicação do ocorrido, quer porque outras hipóteses seriam igualmente possíveis ou naturalmente viáveis (a aceitação da permanência do vínculo formal à marcação étnica dos objectos), quer por as condições materiais não terem sido, afinal, objecto de uma alteração *absoluta*, mas apenas de uma alteração *de grau* na relevância da condicionante espacial.

modernistas denotam, *para além* de uma pontual (e frequente, assumo-se) decorrência da situação concreta em que terão sido elaborados, *uma visão abstracta do mundo*, global e integrada, onde não só são atribuídos significados às inovações industriais, mas onde se conjugam e interrelacionam os significados dos novos produtos e ambiente com os da natureza selvagem e com o significado ou valor do próprio Homem. Assim, se se pode encontrar uma razão tecnológica atrás de muitas opções tomadas pelos teóricos modernistas, não ver para além desse estrato é sintoma de manifesta “miopia”, cuja consequência mais nefasta é a perda da noção de profundidade e, com ela, da riqueza que o panorama da realidade teórica modernista proporciona para quem resolve observá-lo com alguma atenção. Sem um investimento assumido numa “profundidade de campo” englobante torna-se difícil explicar a diversidade real de comportamentos que a época contemporânea protagonizou, remetendo para os recônditos “bastidores da história” opções divergentes com a sequência lógica mais imediatamente considerada. Opções genericamente neo-classicistas, como as assumidas pelos regimes totalitários, por exemplo, ou atitudes populares “amigas” da decoração são assim tomadas como muito próximas do anti-moderno, paradoxo anacrónico ou contra-corrente, quando, no fundo, resultam, tanto como as atitudes mais vanguardistas, da conjuntura comum a todas elas, ou seja, quando são igualmente o resultado materializado das condições propiciadas pela época em que nasceram e que se pretende explicar. Sendo certamente legítimo restringir um campo limitado de estudo historiográfico e determinar a lógica do seu devir histórico, não se poderá, contudo, tolerar que esse esforço interpretativo da realidade, eminentemente fragmentário, seja tomado como a descrição completa da evolução cultural, condenando concomitantemente os conceitos concorrentes, ou rivais, à obscuridade dum sobrevivência subterrânea, exterior à cultura *consagrada*, pois, nesse caso, estar-se-ia a comprometer (como é muitas vezes comprometida a interpretação da arte do século XIX) a correcta leitura das realizações objectuais da época em causa, inclusive daquelas aparentemente favorecidas.

Porém, a profundidade da análise cultural à conjuntura industrial não poderá também abstrair-se dos seus limites. O extremo oposto à consagração de uma lógica determinista em que certas condições materiais derivam *necessariamente* em certos resultados criativos (que faz da cosmofobia o resultado inevitável da Revolução Industrial, por exemplo), é a assunção da absoluta liberdade optativa do *espírito criador* que, por sua parte, toma por realidade objectiva a abstracção da tábua rasa. Ao rejeitar a interferência da matéria, e perante um cenário de ruptura, uma perspectiva radicalmente culturalista tende a perscrutar qualquer indício de continuidade

ideológica, que evite a necessidade de uma justificação última, de ordem não espiritual, para os fenómenos verificados. Embrenhando-se, assim, em lógicas de contaminação entre ideias abstractas, este esforço arrisca-se a negligenciar deploravelmente o mero carácter instrumental dos conceitos universais (como o de cultura), desprezando a evidência premente da singularidade irredutível de cada coisa real, da recriação concreta que envolve toda a aparente transmissão cultural e da necessária materialização ontogénica que toda a evolução filogénica pressupõe.

2.6. Insuficiências das diversas tendências de análise da atitude artística modernista e proposta de um mergulho descomplexado pela via científico-natural

Os discursos teóricos modernistas encetam globalmente uma via doutrinária que procura consagrar uma lógica ou mecanismo racional que, perante um “input” ambiental industrial devolva um “output” formal determinado. Ao contrário, Riegl não dissimulou a sua tendência culturalista para a consideração da arte, enquanto realidade cultural, como uma *instituição deliberada*; o resultado de uma “*volición artística*” decidida pelo *livre arbitrio* que, implicitamente, encontra e reconhece no Homem.⁴⁷ Confrontado com um aparente dilema,⁴⁸ ele optou claramente por aderir à tese da auto-suficiência da cultura, cuja fundamentação mítica já se esclareceu,⁴⁹ ficando latente, no seu discurso, a assunção daquilo que é uma mera *abstracção instrumental* (a consideração do espírito humano como tábua-rasa) como uma autêntica *realidade material* capaz de intervir no devir artístico. Enquanto os teóricos modernistas exortam a humanidade a seguir o seu desígnio glorioso em direcção à era dourada da civilização perfeita, aceitando “resignar-se” à condição de super-homens, este autor denota uma tendência para uma confiança igualmente ingénua, imaginando e sugerindo que, *independentemente do restante meio, da própria constituição material dos indivíduos e daquilo que veicula, a cultura consegue gravar-se neles através da tradição*.⁵⁰ Deste modo, uma tradição hipertrofiada e sem ascendência material⁵¹ acaba por atrofiar o indivíduo, na

⁴⁷ Com alguma malícia, mas talvez não com menor pertinência, poder-se-ia retribuir a acusação que Riegl faz aos semperianos (de se mostrarem confiantes na geração espontânea) com a afirmação de ser o próprio Riegl quem demonstra crer com maior fervor nessa teoria consensualmente rejeitada, uma vez que é ele quem, no limite, reclama um livre arbitrio sem ascendência material. Cf. *supra* ponto 1.4.1. deste trabalho.

⁴⁸ O mesmo dilema *supra* descrito, ponto 1.4. deste trabalho.

⁴⁹ Também Riegl parece não poder ver uma Natureza capaz de criar a cultura e a arte *naturalmente*. Cf. *supra*, ponto 1.2.1. deste trabalho.

⁵⁰ Para se ser inteiramente justo, não se poderá afirmar que é verdadeiramente isto que defende Riegl, mas apenas que é a isso que, no limite, conduz o seu raciocínio.

⁵¹ Dir-se-ia que Riegl preferiria acreditar no capítulo relativo à Queda do Homem, no Livro do Genesis, para a explicação do surgimento do espírito e para a consequente divergência do Homem relativamente aos restantes animais:

sua particularidade circunstancial, determinando ora a sua passividade, ora a sua “divinização” criadora.⁵²

A proposta riegliana aponta para a tese da autonomia do espírito na condução dos comportamentos humanos.⁵³ Para ela, a responsabilidade sobre a ruptura modernista jamais poderia ser atribuída à mera alteração tecnológica industrial, só podendo resultar de uma opção ou “*volición artística*”. Com isto, ela descarta a hipótese de a técnica gerar algo de diferente da própria técnica, algo que se aproximasse do espírito, recusando uma espécie de estado larvar-tecnológico da arte. Técnica que gera técnica, espírito que não poderia ser gerado senão por espírito, cada qual evoluindo lentamente por aperfeiçoamento e adaptação ao contexto: haverá, contudo, alguma ideia mais darwinista que esta?

Aceite-se, pois, com os historiadores da arte, o papel determinante da lógica de intervenção cultural como força essencial para a explicação da(s) aparente(s) ruptura(s) modernista(s). Reconheça-se que, embora a Revolução Industrial possa ter implicado directamente muitas alterações nos comportamentos humanos, ela não poderá justificar *de per si* (enquanto alteração tecnológica) um *movimento ordenado* como o que parece ter sucedido no mundo artístico desde que ela começou; que sem uma matriz interpretativa própria (cultura) não são geradas apetências abstractas como a que sustenta a cosmofobia. Será, então, lícito concluir que foi da continuidade de certos valores, diante da completa *subversão* do mundo material oitocentista, e não da subversão em si mesma, a responsabilidade pela atitude iconoclasta moderna, só parcialmente parricida. Assim devolvida à “lei histórica da herança e aquisição”, a condução das tendências artísticas modernistas concederá a justa importância à continuidade de certos valores dominantes na sociedade, como a “autenticidade”, aqui focada, e compreender-se-á melhor que, num aparente paradoxo, possam ser efectivamente retrógrados aqueles que, como Pugin, tanto se

“Ora, um e outro, o homem e sua mulher, estavam nus, e não se envergonhavam. Mas a serpente, mais sagaz que todos os animais selváticos que o Senhor Deus tinha feito, disse à mulher: É assim que Deus disse: Não comereis de toda a árvore do jardim? Respondeu-lhe a mulher: Do fruto das árvores do jardim podemos comer, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Dele não comereis, nem tocareis nele, para que não morrais. Então a serpente disse à mulher: É certo que não morreréis. Porque Deus sabe que no dia em que dele comereis se vos abrirão os olhos e, como Deus, sereis conhecedores do bem e do mal. Vendo a mulher que a árvore era boa para se comer, agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento, tomou-lhe do fruto e comeu, e deu também ao marido, e ele comeu. Abriam-se, então, os olhos de ambos; e, percebendo que estavam nus, coseram folhas de figueira, e fizeram cintas para si.” Gênesis, 2.25-3.7.

⁵² Como se descreveu acontecer com as cosmologias míticas ancestrais, o reconhecimento da intervenção humana no devir mundano também hoje fica, no campo da arte, condicionado à necessidade da ultrapassagem de uma barreira quase intransponível: se os mitos ancestrais ditavam: “*O poder existe, não para os homens; é preciso deixar de ser homem para se passar para o seu lado, morrendo, por exemplo*” (Gauchet, 1980 (1977), p. 67), hoje, para que haja potencial protagonismo histórico, há que ultrapassar a “*barreira do gênio*” – uns têm, outros não, como se costuma dizer – deixando também um pouco de se ser homem, quando se é reconhecido.

⁵³ Cf. *supra*, ponto 1.4.1. deste trabalho.

esforçaram para que o mundo artístico “evoluisse”. Compreender-se-á também o que Brolin assinalou como um desvio de toda a teoria artística modernista e proto-modernista para o campo da moral, complementando-se a leitura eminentemente sociológica que esse autor sugere⁵⁴ com a noção de que a ruptura do universo material deixou sobre o campo conceptual e ideológico uma responsabilidade acrescida pela condução dos *desígnios artísticos* da civilização ocidental.

No entanto, porque não é perfeita e racionalmente satisfatória a atribuição da responsabilidade sobre “iniciativas” de qualquer ordem, e menos ainda sobre rupturas declaradas (reais ou não, pouco importa, mas efectivamente declaradas), a entidades abstractas, identificadas sumariamente com super-organismos de que se não conhece a constituição nem o funcionamento (Culturas), há que investigar, num nível inferior, o seu sustento concreto, material, passível de manobrar a história, de que se reconhecem os indícios. É, pois, importante assumir que o *incómodo* sentido pelos criadores modernistas (teóricos e práticos) perante a tradição académica não pode ser entendido sem a pertinente consideração do filtro cultural que inevitavelmente terá interferido com os desígnios e tendências estéticas então defendidas por contraste com as vigentes; mas esse facto não poderá iludir a radicação material da própria cultura, embora remeta a dimensão física das causas para um nível de superior subtileza. Mesmo que outras razões não existissem, há que reconhecer, pelo menos, que o próprio espírito, sede indisputada da “*volición artística*” riegliana, terá que ter tido uma origem, e que essa origem, *apesar* do mito, não deve ser remetida sumariamente e sem forte “resistência racional” para a jurisdição das poderosas *entidades outras* próprias das lendas.⁵⁵

Mas se é verdade que, como é comum dizer-se, os extremos se tocam, será verdade que estas opiniões em confronto estarão realmente mais próximas entre si do que aquilo que aparentam? Se é possível detectar afinidades darwinistas na própria proposta de Riegl, estará o racionalismo modernista absolutamente isento de pressupostos míticos? E que outro estatuto, senão o de entidade mítica, se poderá atribuir ao *espírito do tempo*, protagonista ao qual, em última instância, tantos discursos modernistas remetem a responsabilidade última sobre as opções que tomam? Não será a ascensão meteórica da sua relevância uma coincidência flagrante e praticamente ignorada com o decaimento avassalador da dificuldade de superação das barreiras

⁵⁴ Brolin apresenta, grosso modo, a tese do “iconoclasmo modernista” como reacção aristocrática à disseminação popular do poder sobre o controlo do gosto burguês. Cf. *Brolin*, 1985.

⁵⁵ Já Hegel terá identificado este problema – do surgimento do espírito – reconhecendo aqui o único “milagre” para o qual não previa qualquer explicação racional. Cf. **MALHERBE e GAUDIN**, 1999, p.31.

geográficas? Este facto poderá ser insignificante? Será, talvez, possível, e em alternativa, afirmar, com B. Fer:

“(...) far from countering archaic ritualistic forms of a pre-modern culture, it may be that the language of construction necessarily, and in diverse ways, involved its own forms of myth-making. From this point of view, perhaps the industrial and utilitarian objects displayed in l’Esprit Nouveau were the ritual objects of a new kind of cult, a new language of the gods.”⁵⁶

e a consideração desta hipótese conduzirá à concretização de outro tipo de abordagem.

Um discurso isento exige uma crítica rigorosa, que não se poderá fiar nas justificações apresentadas pelos artistas, cujos requisitos científicos são manifestamente secundários ou instrumentais para a sua actividade. O estudo científico-natural do significado da cosmofobia não deverá, por isso, evitar levar seriamente em consideração explicações divergentes com as que os discursos teórico-artísticos exibem para a justificação das opções tomadas, pelo que se impõe uma verificação descomplexada da validade universal dos pressupostos que levam invariavelmente ao reconhecimento de uma intervenção de factores exteriores ao “mero” devir natural.

Os mitos, como já se viu,⁵⁷ procedem, não de uma relação hierárquica com a realidade natural, mas de uma distinção ontológica, que distancia e torna incomensuráveis o mundo cultural (do abstracto) e o universo do concreto. Eles cumprem, segundo Gauchet, a “função natural” de garantir às sociedades humanas uma ordenação cósmica inteligível,⁵⁸ mas, ao contrário da ciência, tendencialmente absoluta e imediata. Sem esta ordem, a complexa e frágil sobrevivência das civilizações enquanto “objectos naturais” (já de si rara e naturalmente improvável) tornar-se-ia impossível, dada a competição permanente no mundo natural, que não se pode suspender e cujas exigências impõem que cada objecto responda com reacções ajustadas e imediatas a toda a acção aniquiladora que sobre ele se exerça (e que continuamente é exercida). Dito de outra forma, o mito, sendo a referência original de todo o universo conceptual e constituindo o produto resultante do poder de abstracção humano, é aquilo que permite ao Homem valer-se da exuberante e dispendiosa máquina, que é o seu sistema nervoso, para adiar o seu desaparecimento material. A inviabilidade de uma sobrevivência solitária do Homem num mundo radicalmente caótico e adverso – a sua fragilidade relativa – dita (ou *tem ditado*, para salvaguardar hipóteses de futuras alterações ou descobertas) que só em comunidades coesas ele terá condições de prolongar a sua existência material, sendo, portanto, dela a responsabilidade final sobre a realidade social e, consequentemente, sobre a realidade cultural que lhe dá coesão. É, pois, a desvantagem

⁵⁶ FER, 1993, p. 167.

⁵⁷ Cf. *supra*, ponto 1.2.1. deste trabalho.

⁵⁸ Cf. *supra*, ponto 1.3. deste trabalho.

competitiva do Homem em todos os outros domínios que o obriga a exigir do seu cérebro, e não de qualquer outro órgão, as soluções adaptadas para os problemas com que se defronta na sua sobrevivência. E, por isso, não é de estranhar que seja na capacidade mnemónica e comunicacional desse instrumento que se reconhecem os principais argumentos para o sucesso existencial humano. A constatação perplexa (e justa) de Rousseau quanto à singularidade do Homem tem aqui a sua principal explicação, que dispensa, assim, apesar do que se possa imaginar, o “destaque” absoluto da *natureza humana* relativamente à *natureza-mãe*, que faz suceder, no mundo, *todas* as ocorrências.

3. Recapitulação

Entre o que ficou dito acima, pretendeu expor-se e contextualizar, nos seus eixos fundamentais, uma matriz conceptual apta a propiciar uma compreensão suficientemente ampla e profunda da relação da arquitectura com o ornamento. Primeiramente, explicitaram-se duas atitudes parcialmente opostas entre si, relativamente à questão do *desinteresse artístico* como manifestação da liberdade do comportamento humano face à Natureza. Identificou-se o seu ponto de divergência e eixo de separação, sintetizando-se a origem ideológica do que as distingue e nomeando algumas objecções que levantam, entre si, ambas as opiniões; depois do que se detectaram as limitações de qualquer delas. Desta abordagem, emergiu o elemento “tradição”, que se procurou enquadrar no âmbito do discurso, mas que haveria de denunciar a violência restritiva da cultura sobre as possibilidades naturais, explicitando definitivamente a sua função como *filtro para a interpretação do real*. A teoria arquitectónica, enquanto parte não despicienda da cultura, foi, portanto, reconhecida como chave fundamental para a descodificação da actividade arquitectónica.

Num segundo momento, questionou-se a pertinência de uma ideia frequente de superação diacrónica dos comportamentos registados ao longo da história, tendo-se sujeitado a um exame sumário, à luz do que se concluíra até então, alguns lugares-comuns do discurso teórico e histórico sobre a arte e a arquitectura geralmente tidos por adquiridos ou simplesmente inquestionados, desde uma frequente ideia de *perfeição* até à contraposição sistemática entre a irreverência modernista e a suposta “beatitude” vitoriana. Anotou-se o prejuízo teórico envolvido na consideração acrítica das diferentes culturas enquanto blocos homogéneos, resultantes de uma suposta criação colectiva protagonizada por sociedades unânimes, e propôs-se, num esforço meta-linguístico, a distinção de dois níveis compatíveis de discurso: um, mais alto, onde as culturas colectivas encontram um significado metafórico simplificador, e outro, mais baixo, em que a cultura não passa de um instrumento estritamente individual, mas concreto. Evidenciaram-se algumas consequências desta perspectiva sobre certas apreciações do processo histórico e defendeu-se a oportunidade da consideração do ornamento como marcação significativa da pertença de um indivíduo a uma sociedade. Reconheceu-se, nesta sua potencial *função*, um desafio ao significado corrente do termo “supérfluo”, recentrando-se o caso da rejeição modernista do ornamento em torno do *incómodo* manifestado pelos intervenientes em relação a alguns elementos da arquitectura. A este propósito, discutiu-se o problema da eventual inevitabilidade contra a reivindicada imprevisibilidade genial da atitude modernista, reconhecendo-

se nesta questão o eco do problema genérico da emancipação da vontade artística perante as condições naturais. Adoptou-se, por isso, uma postura coerente com as consequências do que se dispusera acima a esse propósito, equacionando devidamente o papel interveniente do *filtro cultural* enquanto *instrumento individual*, e discorreu-se acerca do processo causal que terá conduzido ao *desconforto* evidente dos arquitectos modernistas perante a ornamentação. Anotou-se, então, a utilidade de que se revestem os pressupostos teóricos enunciados e os aspectos insatisfatórios das respostas provenientes de análises unilaterais, devotadas particularmente aos aspectos determinados, em disjunção exclusiva, *ou* pela cultura *ou* pelo ambiente. Dada a insuficiência destas análises de per si, prescreveu-se a procura de um método sistemático capaz de as integrar de forma compensada, com vista à satisfação da curiosidade levantada quanto ao real desempenho do ornamento na arquitectura e ao significado profundo da sua rejeição.

O esforço realizado até ao momento conduz agora à ponderação da conveniência da aplicação ao tema da ocorrência ornamental na arquitectura dos resultados de um debate em curso numa vasta área científica, acerca da mecânica própria do devir cultural.

Parte II



4. O problema da metodologia

4.0. Arquitectura: o nome e o corpo

Eurípides colocou na voz de Helena a seguinte frase: “*O nome pode estar em muitos sítios, o corpo não*”¹, e com esta afirmação exprimiu uma diferença essencial entre o universo conceptual inerente à linguagem verbal, e o universo concreto, cuja materialidade subjaz, indiferente ao que sobre si é dito, seguindo a sua própria lógica imperturbável.

A primeira coisa que Helena deu a perceber nessa hora foi que, apesar da desconfiança clássica (ilustrada na *República* de Platão) se voltar contra as artes visuais, e não contra o *verbo*,²

“(…) a língua não é o decalque do real e impõe-lhe, seja embora apenas sob a forma de nomenclatura, um corte que já é uma construção.”³

Apesar de só assumir debruçar-se sobre a prática e não sobre si própria, a teoria artística e arquitectónica, enquanto discurso verbal, emerge assim como protagonista de pleno direito no devir artístico. Isto é, embora o discurso teórico se auto-represente como destituído *em si mesmo* de motivação, ainda que seja apenas na prática material que ele encontra o seu significado (exteriormente a si, portanto), apesar disso não é impossível ver-se nele uma auto-referência implícita.

Diz Barthes,

“(…) uma das funções da linguagem é, evidentemente, combater a tirania da percepção visual e ligar o sentido a outros modos de percepção ou de sensação. Na própria ordem das formas, a palavra faz com que existam valores que a imagem mal dá a perceber: a primeira é muito mais ágil que a segunda quando se trata de fazer significar (não dissemos de fazer perceber) conjuntos e movimentos: a palavra põe à disposição do sistema semântico do vestuário [ou da arquitectura] a sua força de abstracção e síntese. (...) Com efeito, a língua permite fixar de uma maneira precisa a fonte do sentido num elemento finito e minúsculo (representado por uma só palavra), cuja acção se difunde através de uma estrutura complexa.”⁴

Ora, é justamente esta *função* que se poderá imaginar *accionada* no discurso teórico arquitectónico a propósito do ornamento. Dir-se-á, então, que a ruptura com a tradição, por exemplo, não foi tanto um *facto*, mas sobretudo uma *declaração*,⁵ como a fractura entre o espírito e a matéria não é um dado substantivo da realidade, mas uma diversificação interpretativa, adjectiva, do mundo. A emancipação do espírito moderno relativamente à tradição percorre, assim, um

¹ EURÍPIDES, *Helena*, p.45.

² Ver PANOFSKY, 2000 (1924), pp. 7-13.

³ BARTHES, 1981 (1967), p. 57.

⁴ BARTHES, 1981 (1967), pp. 139, 140.

⁵ Veja-se, a propósito, o certo nível de continuidade, denunciado por Reyner Banham, entre os espíritos modernos mais radicais e a mais pura tradição académica. BANHAM, 1985 (1960).

caminho paralelo e coerente com a suposta emancipação da cultura relativamente à natureza: aos “olhos” da cultura, o Homem está para a besta como, aos “olhos” da cultura moderna, o Homem moderno está para o Homem pré-moderno, sem que a nível substancial haja uma distinção essencial entre qualquer deles.⁶

Será este o mecanismo que faz da palavra o “reservatório” por excelência das leis da restrição que a cultura exerce sobre a natureza,⁷ conferindo ao discurso oral ou escrito um ascendente esmagador sobre a “propriedade cumulativa” da cultura – preponderância da *lei* propriamente dita. Daqui se extrai o papel fundamental da linguagem escrita ou falada na cultura, e da tratadística ao longo da história da arte, podendo reconhecer-se também o potencial compromisso ideológico envolvido na adopção de um valor semântico definido para um termo como “ornamento”. Mas afere-se também o nível de autonomia que o discurso teórico, sem que o reconheça, manifesta em relação à prática, onde pretende referenciar-se, bem como se infere a natureza de tal divergência.⁸

“Trata-se de duas coisas irreduzíveis uma à outra:” — dirá Foucault — “por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projectam, mas sim aquele que as sequências sintácticas definem.”⁹

Assim, o discurso modernista começa implícita ou explicitamente por identificar o ornamento como personagem real na prática arquitectónica, e só depois, por causas que a sua lógica discursiva constrói, o desautoriza. De forma que, se uma maneira de contestar o discurso modernista sobre o ornamento é interpelar, contradizendo-a, a sua lógica, outra maneira é sugerir uma definição alternativa de ornamento,¹⁰ o que, de resto, analisando profundamente, já a “ortodoxia modernista” fizera em relação ao ecletismo: ou não será a associação de ornamento

⁶ Note-se, mais uma vez, que o modelo natural da diversidade concreta tende a reconhecer uma continuidade em que as diferenças entre besta, homem ou homem moderno são meras diferenças *de grau*, e não *de essência*, enquanto que no plano cultural são *as essências* que são distintas.

⁷ Cf. *supra*, pontos 1.5.2. e 1.6., deste trabalho.

⁸ Onians, debruçando-se embora apenas sobre os significados das ordens clássicas, apresenta um discurso coerente sobre a autonomia relativa entre teoria e prática, e orienta-se num sentido semelhante ao aqui referido sobre este assunto:

“The power of architectural theory is greatest when it can replace the instinctive response with another. In this, the relation between practice and theory in architecture is much like that in many other fields: from the most rudimentary situation where we offer someone a verbal excuse for some action they do not like to political propaganda on a large scale, the function of words is often precisely to persuade people that their spontaneous reaction is incorrect and that the real reason for what is happening to them is something other than that which they might naturally suppose. The recognition by governments and parents of the power of words to achieve is a chief reason for their promotion of education and literacy.” ONIANS, 1988, p. 5.

⁹ FOUCAULT, 2002 (1966), p. 65.

¹⁰ O que fez, por exemplo, Trilling, quando reconheceu, num exercício meramente semântico (mas, certamente pertinente), o carácter ornamental da “decoreção modernista” dos objectos. Cf. *supra*, nota 10 do primeiro capítulo deste trabalho.

com supérfluo uma novidade modernista? Porém, tais contestações não serviriam para aproximar a teoria arquitectónica de uma verdade tectónica da arte prática, porque se torna claro que a teoria não precede nem sucede à prática; é independente dela e paralela a ela.

Mais interessante será constatar a realidade desta grelha conceptual modernista, sobre a qual, como sobre um esqueleto, assenta a sua teoria, que talvez por ser suportada por ela, não dá conta da sua existência. Importa, além disso, reconhecer o nível metafórico (mas nem por isso inútil) envolvido na consideração de qualquer teoria “ortodoxa” articulada, pois se mesmo o sujeito individual é uma crise irresolúvel, é certo que a massa de uma sociedade não o será menos. Interessará compreender, portanto, como pode, na prática, conjugar-se um modelo estruturado, articulado, “macro-cultural”, aparentemente capaz de suportar um nível colectivo de produção teórica (ou, para se ser coerente, capaz de suportar um *filtro cultural* colectivo) com o reconhecimento justo da disseminação real do poder deliberativo pelos dispersos núcleos de consciência razoavelmente independentes que formam qualquer sociedade. Ou seja, e resumindo, interessa compatibilizar a independência dos indivíduos humanos¹¹ com a existência do que Barthes chamou as “unidades usuais”, que fazem com que a palavra seja, “*com efeito, a grande condensação de um costume social.*”¹² Tal compatibilização permitirá salvaguardar, pelo menos, uma parte da auto-determinação que cada indivíduo tende a reconhecer em si próprio, “domesticando” o espectro de ilusão que os fenómenos colectivos fazem pairar sobre a vontade individual, mas não poderá iludir ou desvirtuar a *articulação sistemática* que se verifica expressivamente no seio das culturas.

O caso da tendência cosmófoba da teoria arquitectónica modernista é particularmente interessante deste ponto de vista, porque ela aproxima-se do que, complementarmente às “unidades usuais”, Barthes apelidou de “unidades originais”;¹³ acontece que mesmo o aspecto utópico de que ela se reveste possui um carácter fortemente ritualizado, porque, enquanto teoria, ela não transcende a estrutura conceptual que a suporta e que assenta, finalmente, na convenção.

Mas, por contraste com *o nome, o corpo* não pode estar em muitos sítios, afirma ainda Eurípides, pela voz de Helena, na última parte da frase. E eis o segundo ensinamento desta curta

¹¹ Independência individual constatada empirica e auto-biograficamente que, contudo, poderá ser contestada, dada a vulnerabilidade dos seus argumentos.

¹² Escreve Barthes:

“(…) a palavra, no sentido corrente do termo, é, com efeito, a grande condensação de um costume social: a sua natureza estereotípica corresponde ao carácter institucional das circunstâncias que resume.” BARTHES, 1981 (1967), p. 220.

¹³ Escreve Barthes:

“(…) a unidade original é vulgarmente índice de utopia; reenvia para um mundo de sonho, que tem a precisão tipicamente onírica das contingências complexas, saborosas, inesquecíveis, (...)” BARTHES, 1981 (1967), pp. 220, 221

sentença: o mundo concreto é irrevogável. Para que possa ser unânime, faltará apenas acrescentar uma precisão temporal: *o corpo* não pode estar em muitos sítios *simultaneamente*; ele poderá, eventualmente, e apesar de Zenão, movimentar-se, ocupando de facto várias localizações, mas não as ocupará *em simultâneo*. A porta fica, portanto, aberta para a mudança: o mundo concreto é irrevogável, mas não é necessariamente estático.

O episódio modernista parece confundir-se com um passo mais na sequência de momentos consecutivos de uma longa cadeia de evolução artística. A própria teoria modernista tendeu para se ver a si própria como o culminar de uma progressão triunfal ocorrida no seu sentido, na qual o abandono da ornamentação tomaria um lugar destacado. Adolf Loos, por exemplo, associou, em 1908, a utilização de ornamentos ao *atraso civilizacional*, e este às fases infantis do ser humano, cuja plenitude adulta identificou com o *homem contemporâneo*.¹⁴ Esta noção particular de evolução, que opõe o burguês europeu ao exótico *selvagem*, disposta no sentido de uma inexorável tendência natural da humanidade para os valores modernistas, coincide, em larga medida, com os pressupostos teóricos que envolviam contemporaneamente as próprias ciências sociais e humanas, revelando uma notável proximidade com as teses ortogenéticas correntes entre os séculos XIX e XX.

Na sua ambição justificativa, ou legitimadora, a teoria modernista – o *nome*, na prosa de Eurípides – induz uma *lei* natural errónea, segundo a qual a evolução pressuporia uma *superação* sucessiva e linear de etapas de *aperfeiçoamento* (deixando visível, aos olhos de hoje, o fosso que separa o *nome* e o *corpo*). Para Loos, tal aperfeiçoamento revelar-se-ia nas supostas vantagens da eliminação da individualidade humana, ou melhor, na *superação* da necessidade ancestral de manifestar tal individualidade através de ornamentos,¹⁵ e esta sua convicção denuncia uma perspectiva optimista: o autor está convencido de que a história humana é orientada no sentido de um *aperfeiçoamento* ético, estético e económico, e de que o uso de ornamentos é imoral, porque faz atrasar este processo; mais: discursa como se o processo se desenrolasse naturalmente num único sentido, por intervenção de uma inominada força interna ou externa. É manifesto que Loos propõe uma visão do mundo arbitrária, ou, quando muito, etnocêntrica: trata-se de uma perspectiva eminentemente *essencialista*, porque identifica no homem e na própria *perfeição* uma *essência* que transcende a mera aparência (que o ornamento – também com uma essência própria –,

¹⁴ Cf. Loos, 1993h (1908), p. 346.

¹⁵ Escreve Loos, utilizando o conceito de “grego” como sinónimo de apropriado ao seu tempo:

“Es antigriego querer expresar la propia individualidad por medio de los objetos de uso con los que uno se rodea diariamente.”

Loos, 1993c (1898), p. 166.

desgraçadamente, promove), *finalista*, porque crê no papel da finalidade na natureza (o ornamento impede que o homem possa “*alcançar o ponto culminante da sua existência*”¹⁶) e *teleológica*, porque tende a explicar o comportamento humano pela *finalidade* que lhe é atribuída; mas quer a *finalidade*, quer as *essências* referidas são as arbitradas pelo burguês ocidental, aliás, pelo próprio autor.

Ainda que no início do século XX a simpatia ortogenética fosse comum nas ciências humanas, nomeadamente na antropologia, rapidamente ela viria a ser posta em causa e refutada, no sentido do reconhecimento da impossibilidade de *medir todas as culturas com a mesma vara*.¹⁷ O *relativismo cultural*, fortemente encorajado pelo *empirismo* e *particularismo histórico* de Boas, haveria de frenar os prejuízos correntes acerca dos estádios pré-concebidos em que se procurava “catalogar” cada sociedade, operando, à maneira de Copérnico, uma revolução nos conceitos científicos em voga. Tal como o heliocentrismo copernicano reconhecera a órbita terrestre, conjuntamente com a dos restantes planetas do Sistema Solar, também o relativismo cultural destituiria a sociedade burguesa ocidental do privilegiado e arbitrário ponto focal onde convergiam, inelutavelmente, as restantes sociedades, assumindo-a como uma entre as muitas formas em que o Homem se adaptou aos ambientes em que vive. Estes, por sua vez, foram finalmente tomados como factos relevantes, e mesmo fundamentais, na definição dos comportamentos observados.

A sustentada refutação da ortogénese significou, de facto, a contestação de *uma forma* de evolucionismo, mas o relativismo cultural não se opõe de todo à ideia de *evolução*, ou ao *evolucionismo* enquanto princípio natural elementar. Embora seja fácil imaginar que é neste ponto que a antropologia contemporânea e as restantes ciências humanas se afastam irremediavelmente das ciências naturais, onde o evolucionismo pontifica, ainda hoje, praticamente incontestado, não se deverá desprezar o facto de o próprio relativismo cultural resultar de uma perspectiva eminentemente *dinâmica* sobre a realidade cultural humana. Efectivamente, contestar a existência de um devir conducente à inexorabilidade de um único caminho não é o mesmo que advogar o *criacionismo* ou qualquer tipo de *desenho inteligente* das espécies ou das culturas, e o relativismo

¹⁶ Escreve Loos:

“*Soperto los ornamentos del café, del persa, de la campesina eslovaca, los ornamentos de mi zapatero, pues ninguno de ellos tiene otro medio para llegar a las cimas de su existencia. Pero nosotros tenemos el arte, que ha substituido al ornamento.*” LOOS, 1993h (1908), p. 354. Sublinhados acrescentados.

¹⁷ A expressão “medir pela mesma vara” foi, intencionalmente, tomada de empréstimo do texto de Riegl a propósito da arte tardorromana, no momento em que ele se refere à inconveniência de julgar criticamente a arte tardorromana com a mesma bitola da arte clássica. Cf. RIEGL, 1994 (1901), p. 61.

cultural convive perfeitamente com uma visão da cultura como realidade em constante transformação e movimento.

O que foi realmente rejeitado pelo *particularismo histórico* de Boas, e pelo consequente relativismo cultural, não foi a intenção universalizadora de interpretação dos dados empíricos particulares acumulados, mas as fórmulas simplistas, automáticas, pré-concebidas e, acima de tudo, desmentidas pelos factos encontrados, que os primeiros evolucionistas insistiam em aplicar uniformemente sobre toda a realidade cultural.¹⁸ Por isso, é interessante verificar que o que diz Loos, ao repudiar a exuberância ornamental de um século XIX agonizante (como ele o via, século XX dentro), decorre de um discurso antropológico proto-científico e etnocêntrico, enraizado directamente na atitude vitoriana (a mesma que promovia os ornamentos que ele vinha depreciar).

Mas se não é na refutação da simpatia ortogenética que se poderá encontrar uma divergência insanável entre as ciências humanas e naturais, será, provavelmente, na hipótese da sua reconciliação que se encontrará uma prova insofismável da distância entre o *corpo* e o *nome* da arquitectura, ou seja, entre a realidade concreta, da sua prática, e conceptual, da sua teoria. Nesta “brecha” caberá, eventualmente, uma apreciação contemplativa e desapaixonada desta realidade – tanto teórica quanto prática – cujo *desinteresse* imediato não embargará uma profunda operatividade heurística.

4.1. A importância relativa da *finalidade* do objecto artístico

Estabelecido o princípio do dinamismo da realidade cultural, o *panta rhei* de Heráclito aplicado aos comportamentos e conhecimentos humanos, o debate centra-se na elaboração de teorias capazes de descrever essa mudança constante e de encontrar uma ordem causal compreensível na sucessão vertiginosa de acontecimentos históricos. Embora envolva matérias dispersas por disciplinas diversas (como a história, a biologia, a antropologia, a sociologia, a psicologia e a linguística), os seus resultados interessam também ao estudo da arquitectura e resultam, em parte, também dele, ou não fosse a arquitectura, como se viu, uma das fortes manifestações de cultura.

¹⁸ Veja-se, entre outras, as críticas de Lowie a Morgan, a Tylor, a Frazer e a outros evolucionistas vitorianos. **LOWIE**, 1961 (1920). A propósito, Kroeber escreveu, sobre a cultura:

“It is not a growth of parts unfolding from a germ in accord with a pre-existing harmonious master plan. Such an unfolding has often been assumed, insinuated, or asserted by writers as diverse as Frazer, Spangler, and Malinowski. But it remains wholly undemonstrated, and history shows it to be at least partly untrue.” **KROEBER**, 1948 (1923), p. 287.

A renúncia ao ornamento será um dos fenómenos cujo estudo pode beneficiar muito duma abordagem multidisciplinar às suas causas e efeitos, já que a sua ocorrência, à primeira vista inesperada, desafia o poder interpretativo da história, e as suas consequências sociais levantam dúvidas angustiantes sobre a natureza e valor do próprio Homem.

Kubler, por exemplo, ao apresentar o seu ponto de vista sobre o talento e o génio dos artistas, reconhece a submissão da sua consagração ao arbítrio de uma *situação* contextual propícia ou desfavorável,¹⁹ abstendo-se, contudo, de identificar o que poderá determinar o “favor” do referido contexto. A esta adequação da obra ao ambiente cultural, o autor chamou “pertinência”. Não é difícil reconhecer que, por exemplo, a escassez de bens e as dificuldades económicas que se seguiram à guerra de 1914/1918 na Alemanha tenham tido uma importância decisiva na gestação da ideologia que forjou o projecto da Bauhaus e o surgimento do que se viria a chamar o *Estilo Internacional* de arquitectura, com todas as suas preocupações económicas e funcionais. Deste ponto de vista, poder-se-á afirmar que ambos estes exemplos são casos de uma adaptação pertinente ao contexto.

Não será certamente polémico admitir que o *ambiente* alemão de entre guerras tendeu naturalmente a favorecer respostas pragmáticas às preocupações materiais sentidas nesse momento e que, por isso, embora não tivesse *produzido* a arte funcionalista, em larga medida, *promoveu-a*. Mas nem todas as ocorrências históricas ou historico-artísticas encontram uma ligação igualmente clara com o contexto em que ocorrem, e, embora seja sensato acreditar que essa relação existe, mais ou menos oculta, não será despropositada a indagação insistente das suas causas. Assim, se a relativa transparência do processo de *ascensão* da ambição funcionalista a torna um dado facilmente integrável nos condicionalismos reconhecidos na época em que ela ocorreu, já a discreta arrogância que *contaminou* os discursos anti-ornamentalistas de um assumido desprezo pelo recurso contemporâneo à ancestral “arte decorativa”²⁰ suscita fundamentadas dúvidas.

Tendo como um dos seus argumentos mais fortes a resposta a objectivos de ordem económica²¹ e adquirindo uma qualidade “filantrópica” na vertente social da sua ambição de

¹⁹ Cf. KUBLER, 1998 (1962), pp. 18 e ss.

²⁰ Utilizar-se-ão, doravante, dois dos exemplos paradigmáticos desta postura anti-ornamentalista: Adolf Loos e Le Corbusier.

²¹ Escreve Loos:

“El enorme daño y las desolaciones que produce el resurgimiento del ornamento en el desarrollo estético podrían soportarse fácilmente (...). Pero será un delito contra la economía nacional pues, con ello, se echa a perder trabajo humano, dinero y material.”

LOOS, 1993h (1908), p. 349.

massificação do acesso à arte, à cultura, e até aos bens de necessidade,²² a *causa modernista* na arquitectura reveste-se, contudo, cada vez mais claramente, de um tom altivo, depreciador da opinião comum ou, com particular amesquinçamento, da opinião burguesa corrente, adquirindo assim um crescente travo agriçoce, que a historiografia não pode senão constatar.²³

B. Brolin, por exemplo, é bastante eloquente ao demonstrar o deslocamento dos fundamentos desta manobra anti-ornamental modernista do campo estético para o moral, e deste para o sociológico, e J. Trilling explicita eficazmente a vastidão do espectro das objecções, conscientes ou não, que teriam presidido à aparente ruptura com a tradição.²⁴ Torna-se, assim, manifesto ser, pelo menos, questionável a opinião segundo a qual

ou, sarcasticamente:

“Dicen: «preferimos un consumidor que tenga una decoración que se le haga insoportable ya al cabo de diez años, y que esté obligado por ello a amueblarse cada diez años, a uno que no se compre un objeto hasta que el viejo está gastado. La industria lo requiere así. El cambio rápido da empleo a millones.» Este parece ser el secreto de la economía nacional austríaca: qué a menudo se oyen, al estallar un incendio, las palabras: «Gracias a Dios, ahora volverá la gente a tener algo que hacer.» ¡Para eso conozco un buen remedio! Se incendia una ciudad, se incendia el reino y todo nada en dinero y abundancia.” **LOOS**, 1993h (1908), p. 352.

²² Sobre esta ambição “filantrópica”, muitos podem ser os pontos de vista escolhidos: desde os tempos “proto-modernistas” (de Pugin, Jones – raízes contestáveis do apelo modernista –, Ruskin e Cole, por exemplo), em que a referida “filantropia” passava por “educar”, encontrando e propalando as *razões* plausíveis para um gosto incontestavelmente *correcto*, até ao modernismo pleno (dos “heróis” modernistas – Le Corbusier, Gropius, Hannes Meyer, etc. –), em que as *razões* do gosto assumiram um desempenho absolutamente secundário no discurso dos principais teóricos, os argumentos explícitos da teoria eram sobretudo relacionados com a especificidade da “era democrática” em que o “grande público” era a principal preocupação. Cf. **BROLIN**, 1985.

²³ Acerca desta realidade, é especialmente revelador o texto *A desumanização da arte*, de Ortega y Gasset. **ORTEGA Y GASSET**, 2003 (1924-5). Interessante e clarividente também é a abordagem de Huyssen à relação do modernismo e das vanguardas com a cultura contemporânea corrente (ou cultura de massas) – onde a opção pela ornamentação sempre pontificou –, que, embora se debruce principalmente sobre a realidade literária, constitui uma leitura ousada e abrangente de todo o universo artístico-cultural vigente durante e após o momento “heróico” do modernismo. Escreve Huyssen:

“(…) modernism’s insistence on the autonomy of the art work, its obsessive hostility to mass culture, its radical separation from the culture of everyday life, and its programmatic distance from political, economic, and social concerns was always challenged as soon as it arose. (...) Ultimately, however, these attempts have never had lasting effects. If anything, they rather seem to have provided, for a host of different reasons, new strength and vitality to the old dichotomy. Thus the opposition between modernism and mass culture has remained amazingly resilient over the decades.” **HUYSEN**, 1986, p. vii.

²⁴ Cf. **BROLIN**, 1985, pp. 130-209. Escreve Brolin, denunciando a real arbitrariedade (dominada pelo gosto, embora virtualmente assente em argumentos morais de honestidade) das escolhas supostamente “racionalis” dos teóricos pré-modernistas e modernistas:

“There may still be a few people who claim that the definitions of «good» and «bad» design – or the difference between beauty and ugliness – depend upon something other than personal taste, but such a delicate thing as taste was far too fragile a foundation to support such judgements in eras that worship science and the practical solution. Thus the nineteenth and twentieth centuries both asserted that rationality was the basis of all «good» design choices.” **BROLIN**, 1985, p. 133.

Cf. Também **TRILLING**, 2003, pp. 115-231. Escreve Trilling, introduzindo o assunto das obscuras motivações para a recusa da execução ou projectação de ornamentos no século XX:

“The modernist revolt against ornament was not predestined, as many of its apologists would have us believe, but it was certainly overdetermined: it had many causes, any one of which could have been a sufficient cause. Of these causes, these hidden seams of cosmophobia, only the one involving sexual morality has been explored in detail. In the remaining chapters of this book I shall investigate some of the rest, and try to show how they came together. I doubt that I have found them all, but enough can be seen converging in the nineteenth century to explain the uneasiness that overshadowed the ornament question, and the dogmatism that still surrounds its resolution.” **TRILLING**, 2003, p. 117.

“A noção de finalidade não tem lugar na biologia, mas a história, sem ela, não tem qualquer significado. (...) podemos ter sempre a certeza de que qualquer objecto feito pelo Homem é uma solução para um problema, uma solução com uma finalidade determinada.”²⁵

pois fica sempre por saber quem ou o quê possui o dom ou poder *determinante*. Se, com a afirmação citada, Kubler quis dizer que o artista domina sempre todas as causas que determinam os aspectos significativos da sua obra, ele demonstra uma confiança desmesurada, e ingénua, na capacidade emancipadora do agente criador. Se, por outro lado, ele pretendeu apenas significar que aquilo que determina os aspectos significativos das obras de arte e que foge ao controlo consciente do artista não faz parte das preocupações da história da arte, então ele reconhece um papel muito limitado da historiografia na compreensão do fenómeno artístico.

4.1.1. Em busca do sentido de finalidade

Toda a teoria artística, enquanto cultura, constitui um ponto de vista particular sobre o mundo e ordena-o à sua maneira. Qualquer artista, como qualquer pessoa, a bem dizer, possui uma perspectiva irrevogavelmente sua sobre a realidade, a qual inclui, além dos valores íntimos de cada um, uma taxonomia e uma gramática próprias que só a custo de alguma simplificação poderão ser agrupadas com outras, de outras pessoas, a título de alguma particular semelhança. A medida do *sentido* que faz qualquer acção particular, seja ela uma obra de arte ou outro acto, isto é, o padrão em relação ao qual se poderá aferir o significado de qualquer comportamento é, por isso, e em primeiro lugar, a estrutura conceptual própria de cada indivíduo; só depois, por comparações mais ou menos criteriosas, se induzirá um significado colectivo ou público, de inevitável segunda ordem. É, contudo, sempre a primeira aferição do significado dos actos de cada qual, aquela que é interna ao sujeito, que determina o grau de intencionalidade dos seus comportamentos, ou seja, que decide o que é ou o que não é voluntário, naquilo que se faz.²⁶ O significado colectivo ou público, de segunda ordem, não passa de uma aproximação sintetizada por um observador (historiador ou não) que lhe prestará a informação de que ele necessita para a sua própria acção, e assim sucessivamente. A acção de cada qual satisfará tanto melhor o estímulo

²⁵ KUBLER, 1998 (1962), p. 21. Sublinhados acrescentados.

²⁶ O problema de saber-se se um acto é ou não voluntário, na sua dependência exclusiva dos impulsos que convivem dentro do protagonista, assemelha-se mais a um sentimento, no sentido empirista, do que a uma opinião da razão, aproximando-se, por isso, daquilo que, na sequência do *supra*-citado na nota 28 do capítulo 2 deste trabalho, Hume escreveu a propósito da discussão do sentimento do belo:

“Existe una concepción filosófica que elimina todas las esperanzas de éxito en tal intento [de se encontrar uma norma do gosto] y representa la imposibilidad de obtener nunca una norma del gusto. La diferencia, se dice, entre el juicio y el sentimiento es muy grande. Todo el sentimiento es correcto, porque el sentimiento no tiene referencia a nada fuera de sí, y es siempre real en tanto un hombre sea consciente de él. Sin embargo, no todas las determinaciones del entendimiento son correctas, porque tienen referencia a algo fuera de sí, a saber, una cuestión de hecho, y no siempre se ajustan a ese modelo.” HUME, 1999 (1757), p. 38.

interno que a suscita, quanto mais a informação recolhida por quem pratica a acção for arguta ou afinada com a realidade: um inspector judicial ideal, por exemplo, cuja pesquisa conseguisse identificar com grande realismo o que teria levado alguém a praticar determinado acto, conseguiria, com mais rigor, atingir o objectivo de determinar a culpabilidade do sujeito perseguido; mas essa eficácia envolveria uma capacidade inusitada de “leitura da mente criminosa” que não está ao alcance de ninguém. Sob este ponto de vista, se se admitir que um objecto artístico é necessariamente provido de intencionalidade, a própria classificação de uma obra como objecto artístico seria de imediato uma simplificação grosseira, pois estaria a agrupar no grupo dos objectos artísticos um número ilimitado de objectos cuja imagem ou significado público possuísse determinadas características, independentemente do valor intrínseco do objecto em causa.

Mas nem este quadro está completo, e, aliás, é provavelmente impossível completá-lo, pois também a estrutura conceptual de um indivíduo tem uma existência real questionável, dependente de uma autoridade interna que agrupa várias pulsões antagónicas numa espécie de *tradição pessoal*, onde o *eu* se reconhece.²⁷ Consequentemente, o acto voluntário, definido acima, é aferido como voluntário pelo sujeito, mas mesmo essa aferição resulta da utilização, *à posteriori*, de um critério de uniformidade do *eu* que também é, como se vê, uma reificação. Em suma, a convicção de Kubler de que a história se ocupa sobretudo, ou mesmo exclusivamente, de actos com uma finalidade determinada arrisca-se a eliminar-lhe o sentido.

4.1.2. *Consequências de a finalidade declarada ou consciente ser parte do processo criativo*

Não será a *finalidade determinada*, de que fala Kubler, uma consideração central, essencial e distintiva, da teoria artística comprometida? Não decorrerá ela da perspectiva particular que o criador tem sobre o mundo e que lhe permite direccionar a sua acção segundo os seus mais íntimos objectivos? E não estarão esses objectivos íntimos substancialmente distantes dos objectivos de isenção que uma ciência se propõe, por definição, perseguir? Se assim é, então deverá distinguir-se a identificação das *finalidades aparentes* das obras de uma sua *descrição*

²⁷ Cf. ponto 1.5.2. deste trabalho.

desinteressada, e poder-se-á remeter essa *finalidade* para o âmbito da própria *criatividade*, de que representa o início.²⁸

Efectivamente, é na identificação de um objectivo real ou imaginário, conforme sugere Kubler, que tem começo um trabalho criativo, porém, esse facto não transforma a finalidade na pedra de toque da história da arte. Não pode transformar, porque é precisamente por configurar a gestação da obra artística que a finalidade está inevitavelmente maculada pela visão particular do mundo que gera *aquela* obra, e não outra. A finalidade poderá, quando muito, e nisso ela não pode ser desprezada, estar para a história da arte como está o próprio *objecto artístico*, mas, nesse papel, ela deve ser observada na materialidade do discurso que a suporta, ou seja, a história da arte deve auscultar o discurso teórico-artístico, mas deverá fazê-lo com a atenção de se restringir à sua *literalidade*, evitando extrapolações. O discurso teórico artístico, enquanto *declaração verbal de intenções*, não pode passar, para a história da arte, de um *objecto*, em paralelo com o próprio *objecto artístico*, e o seu carácter de chave mágica para a interpretação dos objectos que se lhe associam deverá, por princípio, ficar sujeito a uma perspectiva globalizante, exterior à teoria artística particular estudada, de modo a poder relativizá-la. O discurso teórico que alimenta a prática é o seu *insuflador artificial de sentido* pois, como escreveu Barthes,

²⁸ Citando W. James, na edição em russo de *A diversidade da experiência religiosa*, Vigotski foi bem explícito na sua formulação desta mesma observação, embora no seu caso o objectivo fosse justificar o método analítico da psicologia da arte:

“(…) penso que se deve propor outro método para a psicologia da arte, o qual necessita de certa fundamentação metodológica. A ele podem objectar o mesmo que objectaram ao estudo do inconsciente pela psicologia: sugeria-se que o inconsciente, pelo próprio sentido do termo, era algo que não podíamos apreender nem conhecer, razão porque não podia ser objecto de estudo científico. Além disso, partiam da falsa premissa de que «podemos estudar apenas aquilo (e em geral podemos saber só sobre aquilo) de que «temos consciência imediata». Contudo essa premissa carece de fundamento, pois conhecemos e estudamos muito do que não temos consciência imediata, do que sabemos apenas através de analogias, hipóteses, conjecturas, conclusões, deduções, etc., em suma, muito do que conhecemos apenas por via indirecta. Assim se criam, por exemplo, todos os quadros do passado, que reestabelecemos através de variadíssimas estimativas e hipóteses baseadas em material que frequentemente não apresenta nenhuma semelhança com esses quadros. «Quando o zoólogo, pelos ossos do animal morto, determina o tamanho, o aspecto externo e o modo de vida desse animal, diz de que ele se alimentava, etc.; nada disso é dado imediatamente ao zoólogo, é vivenciado imediatamente por ele como tal, tudo aí são conclusões baseadas em alguns vestígios de ossos, etc.» Com base nessas considerações, podemos sugerir aquele novo método da psicologia da arte, que na classificação de métodos de Müller-Freienfels foi denominado «método objectivamente analítico». É necessário tomar por base não o autor e o espectador, mas a própria obra de arte. É verdade que, por si só, ela não é, de modo algum, objeto da psicologia, e nela o psiquismo como tal não é dado. Contudo, se tivermos em mente a posição do historiador que do mesmo modo estuda, digamos, a revolução Francesa, por materiais em que os próprios objectos da sua pesquisa não estão dados nem inseridos, ou o geólogo, veremos que toda uma série de ciências está diante da necessidade de antes recriar o seu objecto de estudo com o auxílio de métodos indirectos, isto é, analíticos. Procurar a verdade nessas ciências lembra muito amiúde o processo de estabelecimento da verdade no julgamento de algum crime, quando o próprio crime já é coisa do passado e o juiz tem à disposição apenas provas indirectas: vestígios, pistas, testemunhos. Seria um mau juiz aquele que preferisse sentença com base no depoimento do réu ou da vítima, ou seja, de pessoa notoriamente parcial, que pela própria essência da questão deforma a verdade. Da mesma forma age a psicologia, quando recorre a depoimentos do leitor ou do espectador. Mas de forma alguma decorre daí que o juiz deva recusar-se terminantemente a ouvir as partes interessadas, uma vez que as priva antecipadamente de confiança. Da mesma forma o psicólogo nunca se recusa a usar esse ou aquele material, embora este possa ser de antemão reconhecido como falso. Só confrontando toda uma série de teses falsas, submetendo-as à verificação através de testemunhos objectivos, provas materiais, etc. o juiz estabelece a verdade. O historiador também tem de usar quase sempre materiais notoriamente falsos e parciais, e, exactamente como o historiador e o geólogo que antes recriam o objecto do seu estudo e só depois o levam a estudo, o psicólogo é levado a recorrer mais amiúde precisamente a provas materiais, às próprias obras de arte, e com base nelas recriar a psicologia que lhes corresponde, para ter a possibilidade de estudar essa psicologia e as leis que a regem.” VIGOTSKI, 2001 (1925), pp. 25, 26. Sublinhados do autor.

“a descrição institui, se assim se pode dizer, um protocolo de desvendamento: o vestuário [ou a arquitectura] é desvendado segundo uma certa ordem, e esta ordem implica, fatalmente, certos fins”²⁹,

mas

“A imagem suscita uma fascinação, a palavra uma apropriação; a imagem é plena, é um sistema saturado; a palavra é fragmentária, é um sistema disponível: reunidas, a segunda serve para iludir a primeira.”³⁰

No tocante à descrição e à compreensão da ocorrência cosmófoba modernista, por exemplo, complementarmente à análise corrente, executada sobre os objectos de cuja existência se vai tendo notícia, a história da arte tem também o dever de executar uma análise à letra das elaborações teóricas que alimentam a cultura coeva. Por isso é que a declaração de rejeição do ornamento constitui um território privilegiado para a problematização: não é suficiente enquadrar a produção objectual do início do século XX na atitude teórica que indiscutivelmente a suporta; há que contextualizar também essa teoria, que é sempre plural. Mas, além disso, há que renunciar à sedução pela perspectiva própria que os autores teóricos cosmófobos divulgaram acerca do mundo em que viviam, e proceder a uma segunda leitura, crítica, dos discursos produzidos.

Se a historiografia se resumisse à “captura” dos significados dos objectos encontrados através da aferição da sua eficácia na resposta a uma finalidade determinada (lendo nessa *determinação* a consciência ou declaração dos seus objectivos), então poder-se-ia ordenar as obras com declaradas ambições cosmófobas numa *sequência* onde se agrupariam todas as obras que possuíssem o traço da vontade de eliminação do supérfluo. Tal série incluiria, necessariamente, obras de diferentes épocas e estilos, conforme o prescrito por Kubler,³¹ mas todas elas responderiam ao problema *evidente* da eliminação do supérfluo. Acontece que o próprio problema inclui em si uma parte substancial da resposta: a noção de supérfluo, que, como se viu, reenvia forçosamente para uma concepção particular do mundo. A releitura crítica aqui em falta exige que o investigador se autonomize dos pressupostos que intervêm na própria criatividade (neste caso, sobre o que é ou deixa de ser supérfluo), e, por isso, remete para uma distanciação implacável relativamente à finalidade consciente ou declarada das ocorrências.

Esta autonomia não significa que a *declaração de intenções* que constitui a teoria artística deixe de ter relevância para o trabalho do investigador; pelo contrário, ela vem adquirir um lugar

²⁹ BARTHES, 1981 (1967), p. 29.

³⁰ BARTHES, 1981 (1967), p. 30.

³¹ Escreve Kubler:

“Qualquer obra de arte importante pode ser vista simultaneamente como um acontecimento histórico e como uma solução dificilmente obtida para um problema. (...) A pista que para nós é importante consiste em que qualquer solução aponta para a existência de um problema para o qual houve outras soluções, e que outras soluções para o mesmo problema serão, muito provavelmente, inventadas, depois da solução que tenhamos em vista.” KUBLER, 1998 (1962), pp. 53, 54.

central no seu esforço, pois assume de pleno direito o lugar de objecto de estudo, ou seja, em lugar de ser parte da resposta, passa a fazer parte do problema, onde pertence. Não se perguntará: “*porque se fez este objecto assim?*” nem se responderá: “*porque esta era a teoria que o prescrevia*”, mas perguntar-se-á, de outra forma: “*porque se fez este objecto assim e porque foi assim que se prescreveu que fosse feito?*” e a resposta a esta pergunta não se poderá enredar nas mesmas justificações que as próprias teorias apresentam.

4.1.3. A finalidade, o interesse, a teoria e a história

A abordagem historiográfica poderá, então, ocupar-se da compatibilização entre os elementos propriamente históricos que recolhe – tanto objectos quanto teorias – e os dados que as outras ciências concomitantes compilam acerca das leis universais que encontram na Natureza.

Objectar-se-á que essa mesma atitude foi a que orientou os teóricos e que, por isso, a diferença que se pretende evidenciar, e da qual se pretende concluir que a história da arte se deve autonomizar da teoria, fica esvaziada de substância; ou não será verdade que também os teóricos procuraram compatibilizar as práticas que promoviam com o mundo onde viviam?

É evidente que existe uma proximidade na forma, mas também é notória uma divergência fundamental no conteúdo. É que por querer significar uma prática (conforme a engenhosa fórmula de Vitruvio → teoria = significante; prática = significado), a teoria está à partida ferida de *interesse* e, por isso, condenada a fazer uma leitura *interessada* do contexto. Repetir-se-á, então, a eterna dúvida: “mas será realmente possível qualquer leitura desinteressada do contexto em que se vive?” A resposta certa, obviamente, é negativa, mas não será insensato proceder por aproximações, aproximações que o evidente *interesse finalista* comprometeria.

4.2. Os princípios ordenadores da história da arte e a substância artística

A interpretação que os teóricos e artistas fazem do mundo que habitam é necessariamente uma interpretação pessoal, informada pela biografia do autor. É-o ostensivamente, e por isso a história da arte procede bem, embora Kubler pareça discordar, quando concede privilegiada atenção ao significado que as obras – teóricas ou práticas – têm *para o seu autor*. O interesse biográfico da história da arte está, por isso, bem justificado.

Porém, a história da arte também insinua poder satisfazer a ambição de encontrar uma *ordem* que relacione as ocorrências históricas entre si e com o mundo.³² Para isso, tradicionalmente ela recorre à ordenação das obras segundo uma hierarquia de critérios na base da qual figura a autoria e sobre a qual se encontram as dimensões cartesianas espaciais e temporal. Daqui resulta uma análise onde se privilegia a autoria, a época e a referência geográfica, pelo que se obtém um catálogo, tendencialmente estático, com a forma “estilo-local”, onde o autor e a época são condensados num “estilo”.

Pretendendo valorizar o *princípio ordenador* da história da arte, aquilo que Kubler contestou foi, primeiramente, a hierarquia dos critérios de ordenação utilizados pela historiografia clássica, e, depois, o tipo de discurso a que eles deram origem. Kubler compreendeu que a *ordem* que a historiografia aspira a determinar só pode ser encontrada com um exame adequado da *substância artística*, e que a adequação desse exame não deve ficar sujeita a critérios arbitrários – a época e a referência geográfica –, exteriores ao significado dessa substância.

Admitindo que existe uma *substância artística* com significado de conjunto nas obras de arte, sem o qual, reconheça-se, a história da arte, de facto, não passaria de uma “*coleção de biografias*”, as objecções de Kubler fazem sentido. Ainda assim, não deixa de ser discutível o método que o autor sugere para a análise dessa substância, pois, como se viu, a ideia de *finalidade determinada* que sustenta é sumamente questionável.

4.2.1. A história da arte como uma rede de trilhos: objecções

A seguinte passagem é especialmente esclarecedora quanto à concepção kubleriana da história da arte:

“Entradas individuais – A vida de um artista é acertadamente uma unidade de estudo em qualquer série biográfica. Porém, fazer dela a principal unidade de estudo em História de Arte é como discutir as vias férreas de um país em termos das experiências de um único viajante, que utilizou várias dessas vias. Para descrevermos as vias férreas com precisão, temos de ignorar pessoas e estados, porque as vias férreas é que são os elementos da continuidade, e não os viajantes ou os funcionários.”³³

³² A este propósito, caberá aqui citar uma passagem de “*O Homem sem Qualidades*”, de Robert Musil, onde o autor ironiza justamente com a necessidade, tantas vezes presente, de se combater a angústia que a desordem provoca através da explicitação de uma ordem qualquer:

“— Os carros pesados que utilizamos no nosso país têm um campo de travagem demasiado extenso.

A dama, sentindo-se consolada com esta frase, dirigiu-lhe um olhar agradecido. Sem dúvida já ouvira o termo uma vez ou duas, mas ignorava o que fosse o campo de travagem, e nem por isso a interessava; bastava-lhe que aquele horrível acidente pudesse ser integrado numa ordem qualquer e transformar-se num problema técnico que de algum modo lhe pudesse dizer respeito.” MUSIL, Robert (1952), *O Homem sem Qualidades*, Lisboa, Livros do Brasil [1930-1943] pp. 9, 10. Sublinhados acrescentados.

³³ KUBLER, 1998 (1962), p. 18.

A imagem dos diferentes trilhos ou vias artísticas (pré-existentes e articuladas) por onde os artistas circulam é sedutora, mas, embora potencialmente útil, conduz também aos vícios de que acaba por padecer a teoria deste autor. O problema reside no esclarecimento dos critérios perceptivos que atribuem à soma das linhas férreas o estatuto de rede articulada, com significado de conjunto. Se esse significado advém da identificação dos problemas conscientes que cada “linha” pretende resolver, como parece querer-se significar,³⁴ então dever-se-á concluir o seguinte: por um lado, cada autor não poderá ser visto apenas como um passageiro numa linha que o conduz, sem aparente esforço da sua parte, a um destino pré-determinado, pois, nesse caso, é o próprio “passageiro” (o artista) que traça o caminho e impõe à linha um destino. Por outro lado, se é a cada “passageiro” que cabe determinar o seu “destino”, ou identificar o problema que irá resolver, bem como traçar o caminho que o conduzirá até lá, então será uma enorme coincidência a circulação de mais do que um artista exactamente pela mesma “linha”. Isto sucede mesmo considerando que o contexto – ou, prolongando a imagem, o território geográfico – indicie os circuitos mais favoráveis; até porque tal “território” tem uma configuração diferente aos olhos de cada “passageiro”, ou artista, que o percorre. Para que a imagem descrita possa fazer sentido, é então necessário que os critérios perceptivos usados na sua interpretação sejam substancialmente alterados, e, curiosamente, alterados no sentido de uma aproximação muito maior à biologia, de que Kubler parecia querer afastar-se.

4.2.2. Visão demasiado estreita e precária sobre uma relação válida

A distância que separa Kubler daquilo a que chama a “*metáfora biológica*” é, com efeito, ténue (embora ele se esforce por amplificá-la) e resulta, em boa medida, de uma pré-concepção injustificada. Na verdade, Kubler vê na “*metáfora biológica*” apenas um discurso que tende a “compartimentar” a sequência temporal ininterrupta das ocorrências, a interromper o fluxo contínuo da história ou, pelo menos, a sobrevalorizar alguns momentos e a subvalorizar outros; mas essa é uma leitura redutora e, conseqüentemente, injusta:

“Metáforas biológicas e físicas – *por muito útil que seja para fins pedagógicos, a metáfora biológica que vê o estilo como uma sequência de fases vitais foi, do ponto de vista histórico, uma ilusão, porque deu ao fluxo dos factos as formas e o comportamento dos organismos.*”³⁵

³⁴ Escreve Kubler:

“*Não há soluções encadeadas sem haver um problema correspondente. E não há um problema se não houver consciência dele.*”

KUBLER, 1998 (1962), p. 58. Sublinhados acrescentados.

Admitindo a primeira afirmação (questionável), a segunda é, contudo, bastante irrealista.

³⁵ **KUBLER**, 1998 (1962), pp. 21, 22. Sublinhados acrescentados.

ou:

“O método imposto por tais considerações [aquelas a que Kubler se apresenta favorável] é analítico e divisório, e não sintético. Rejeita qualquer ideia de uma evolução cíclica regular do padrão das séries estilísticas «necessárias», inspirada na metáfora biológica das fases arcaica, clássica e barroca.”³⁶

A associação entre a categorização genérica dos objectos fabricados no passado através da utilização dos três conceitos que parecem, não sem razão, repugnar o autor – “fase arcaica”, “fase clássica” e “fase barroca” – e a abordagem biológica não é mais do que uma de várias maneiras possíveis de aproximar os dois discursos, e não, certamente, a mais favorável.³⁷ Aliás, trata-se mesmo, em certa medida, de um relativo abuso, pois embora as referidas fases possam, de facto, ser identificadas intuitivamente com as fases do “nascimento”, “amadurecimento” e “decadência” que caracterizam os seres naturais, elas não provêm necessariamente da actividade daquela ciência: são constatações empíricas, conceptualmente anteriores à ciência; são fenómenos percebidos sensorialmente a que a biologia pretende dar explicação, e não delimitar. Por isso não é justo atribuir à biologia o estatuto de “fonte de inspiração” para qualquer “padrão de séries estilísticas necessárias”.

4.2.3. A importância da finalidade como marca da suposta incomensurabilidade na análise da acção humana e natural

Tal como a história da arte (através dos meritórios esforços de Riegl, entre outros, que procurou reabilitar a arte que se costumava tomar como manifestação da decadência do Império Romano, e que, por isso, era costume considerar menor), também a biologia tem demonstrado, em larga medida, como os três processos referidos não se sucedem diacronicamente, mas se complementam e se interpenetram. Efectivamente, assim como, do ponto de vista estritamente científico, a vida de um ser não pode, na sua globalidade, ser perfeitamente segmentada em três

³⁶ KUBLER, 1998 (1962), p. 56. Sublinhados acrescentados.

³⁷ A imagem biológica que repugna Kubler é frequente pelo menos desde Vasari, de quem Gombrich escreve:

“He believed that the arts have their birth, growth, age, and death, as do our human bodies.” GOMBRICH, 1985d, p.109.

Mesmo em Riegl, autor que é um dos paladinos contra os efeitos negativos que Kubler atribui à dita metáfora biológica, escreve, por exemplo:

“(…) los vasos com ornamentos geométricos encontrados en las ruinas asirias o en Jerusalén, cuyo origen se sitúa en la época del máximo florecimiento artístico oriental (...).” RIEGL, 1980 (1893), p. 17. Sublinhados acrescentados.

Kubler perguntar-se-ia, não sem razão: se nos referimos a um *máximo* florescimento, pretenderemos sugerir que existirá um *mínimo* florescimento, ou seja, um período de *apogeu* e outro de *decadência* do “florescimento” artístico? E existirão outros períodos que não sejam de “florescimento”? De notar que foi precisamente Riegl quem fez emergir o “valor” artístico daquela que se considerara anteriormente uma fase *decadente* da produção artística romana, o seu período tardio... será que a metáfora biológica imprimiu de facto, em Riegl, por exemplo, o efeito que Kubler lhe atribui?

fases absolutamente distintas, e como a biologia sugere teorias que explicam, justamente, a *continuidade* da vida, e não a sua segmentação, assim também a história da arte encontra razões para abandonar as valorações apriorísticas do seu objecto de estudo.

De resto, na verdade também o próprio Kubler acabaria, mais adiante, por reconhecer, sem se dar conta, a proximidade, ou paralelismo, entre a história e a biologia:

“Mutantes – (...) um objecto original difere de um objecto vulgar tanto como o portador individual de um gene mutante difere do exemplo padrão dessa espécie. O gene mutante pode ser infinitamente pequeno, mas as diferenças de comportamento que ele provoca podem ser enormes.”³⁸

Eis aqui uma forma alternativa de aproximação entre os dois discursos que o autor entendia deverem manter-se separados, esta bem mais pertinente, de facto. Ao contrário do que conscientemente defendia, Kubler utilizou aqui, claramente, uma vigorosa *“metáfora biológica”*, quando menos se esperaria que o fizesse. Não se trata, contudo, de uma metáfora inédita, e as suas consequências são vastas na literatura teórica e historiográfica, porque, mesmo quando a metáfora não é explícita, ela está muitas vezes subjacente aos discursos sobre arte. Mais uma vez, trata-se de uma maneira de encontrar a lógica que permita definir um significado de conjunto para as ocorrências passadas. Kubler, porém, não aprofunda a imagem, e, dadas as suas convicções, é compreensível que o não faça. A razão não se encontra apenas na obstinada repulsa *“formal”* por uma aproximação assumidamente biológica (a que ele acaba por fazer, embora verdadeiramente biológica, ele não a assume como tal), ela está, mais uma vez, na assunção da divergência fundamental entre o devir natural e o cultural: a fractura ontológica que, fundando a cultura, separa o Homem, emancipado e crítico, do animal, instintivo e acrítico:

“O agrupamento em sequências [advogado pelo autor] acentua a coerência interna dos acontecimentos, ao mesmo tempo que mostra a natureza esporádica, imprevisível e irregular da sua ocorrência. O campo da história contém muitos circuitos que nunca se fecham. A presença das condições para que um acontecimento se dê não garante a ocorrência desse acontecimento num domínio em que o homem pode contemplar uma acção sem a realizar.”³⁹

É por partir do princípio de que o Homem, ao produzir cultura, se distingue radicalmente – essencialmente – dos outros seres, que Kubler rejeita a aproximação entre o estudo da produção humana e o estudo genérico da vida, privilegiando a consideração daquilo que, no Homem, o faz sobressair entre os animais – a sua intencionalidade – e desprezando a hipótese de esta ser uma característica comensurável com as do restante universo natural. Assim, aos métodos e conceitos

³⁸ KUBLER, 1998 (1962), pp. 61, 62.

³⁹ KUBLER, 1998 (1962), p. 56. Sublinhados acrescentados. Quanto à *“natureza esporádica, imprevisível e irregular”* da ocorrência dos acontecimentos sobre que se debruça, Richardson e Kroeber demonstram que ela é, pelo menos na área da moda vestimentar feminina (onde essa irregularidade raia, aparentemente, o esterismo), mais virtual que real, correspondendo, provavelmente, a uma espécie de ilusão que acaba, como se vê, por conferir um carácter excepcional e exclusivamente humano à obra artística. Cf. RICHARDSON e KROEBER, 1940.

que, de bom grado, ele aceita aplicarem-se ao estudo das plantas e dos animais, ele contrapõe uma abordagem adaptada ao estudo exclusivo da compreensão da história do Homem, baseada naquilo que o distingue: a existência de uma finalidade consciente nos actos que pratica.

A *imprevisibilidade* de que fala o autor não se traduz, portanto, para ele, numa deriva aleatória, pois isso inibiria, por definição, a reconstituição de *trajectos ordenados* ou a identificação de uma *transformação consequente* no que é produzido pelo protagonista humano. Isenta das determinações da natureza selvagem, a liberdade humana sujeita-se, contudo, ao regime condicional, que Barthes reconhece imposto àquilo que faz sentido: uma espécie de deriva tutorada, em divergência evidente com as determinações materiais, mas em constante relação de sujeição com o passado. A responsabilidade da história da arte é, pois, para o autor, a de encontrar sentido(s) nas ocorrências passadas, renunciando ao agrupamento sumário e insensível dos objectos artísticos em conjuntos com meras fronteiras nominais e cartesianas. O agrupamento dos objectos, segundo ele, deveria resultar das regras internas do seu fabrico, ou antes, da sua idealização, e não das que lhe impõem as circunstâncias em que se encontram fortuitamente e que em nada intervêm na sua formação. Assim, se para ele é legítimo agrupar os objectos antigos, por um lado e os novos por outro, por exemplo, ou os pequenos, médios e grandes, ou ainda os que têm diversos graus de dureza, tais grupos em nada interessam à história da arte, desde que nada digam acerca da sua lógica interna, ou seja, acerca dos “problemas” a que vêm dar resposta.

4.3. Pertinência de um modelo fluido para a análise da história da arte

Para Kubler, é necessária uma história sensível à “geratriz” dos objectos. Ele poderia subscrever as palavras de Lunatcharski, segundo as quais,

“Seria, entretanto, superficial afirmar que a arte não dispõe de lei própria de desenvolvimento. Um fluxo d’água é determinado pelo seu leito e suas margens: a água ora se represa, ora se arrasta numa correnteza calma, ora se agita e espuma no leito rochoso, ora cai em cascatas, guina para a direita ou para a esquerda, chegando até a retroceder bruscamente. Contudo, por mais que a correnteza de um regato seja determinada pela férrea necessidade das condições externas, ainda assim a sua essência é determinada pelas leis da hidrodinâmica, leis que não podemos apreender partindo das condições externas do fluxo, mas tão-somente do conhecimento da própria água.”⁴⁰

Mas a imagem que Lunatcharski constrói evita eficazmente os potenciais vícios interpretativos que ameaçam a operatividade da comparação entre o objecto da história da arte e os caminhos de ferro, sem obstar à atenção privilegiada que Kubler procura atribuir à visão panorâmica da história sobre a produção artística. Um curso de água procura o seu caminho, encontra vários, percorre-os

⁴⁰ LUNATCHARSKI, Fundamentos de Estética Positiva, M-Pg., 1923, cit. in VIGOTSKI, 2001 (1925).

a velocidades diferentes, muda de rumo quando encontra um obstáculo, meneia-se em meandros e espraia-se por labirintos pantanosos de canais. Cada porção de água que corre é uma porção de água nova e escolhe ela própria o seu rumo, que pode coincidir ou não com o rumo escolhido pelas porções de água que a precederam ou que lhe sucederão. Admitindo que existe uma *substância artística* com significado de conjunto, é sobretudo necessário que o modelo que a representa seja um modelo fluido, e não sólido, mas contudo capaz de resumir em si as consequências de resultar da conjugação de um *contexto* com as *leis internas do próprio fluxo*.

As *séries* e as *sequências* de Kubler visam reconstituir os “traçados genealógicos” dos objectos, sempre na perspectiva de lhes encontrar um sentido, que em parte, intui-se, não está neles próprios, mas na sua relação com os outros objectos. Esta sua obsessão com a busca de um sentido na continuidade de traços, apesar de justificável, sob um certo ponto de vista,⁴¹ acaba por desprezar uma dimensão clássica da obra de arte enquanto “*condensação material*” do universo vivido pelo seu autor, pois abdica, tendencial e implicitamente, da integridade interna de cada objecto fabricado. Se se determina a identidade e valor de cada objecto a partir da identificação e contextualização de traços seus, por comparação com traços semelhantes de outros objectos, cada obra de arte fica potencialmente resumida a um somatório de traços que a transformam numa espécie de encruzilhada de sentidos, mas que lhe negam o valor de possuir o sentido próprio e único que a sua materialidade se propõe suportar. Os significados que Kubler persegue verdadeiramente não são, portanto, os dos objectos propriamente ditos, mas os das suas características formais, consideradas imaterialmente – o que ele chama de *substância artística* – cuja aparente transmissibilidade ele toma por adquirida, sem se ocupar de esclarecer o seu mecanismo.

Além das relações que podem ser encontradas entre os objectos, viu-se já como é também importante a relação com o discurso, “insuflador artificial de sentido”, como os dois, objectos e discursos, compõem a cultura e como esta se aloja no espírito individual de cada homem e orienta o seu comportamento. Propõe-se agora contrapor à metodologia cartesiana clássica e à proposta teleológica de Kubler a abordagem científico-natural que se vem perseguindo, pois a ela parece conduzir a necessidade lógica do raciocínio esboçado até aqui.

⁴¹ Kubler admite a existência de uma substância artística que escapa às leituras iconológicas e formalistas, conforme se pode perceber pela frase: “(...) a existência sem sentido parece tão terrível como o sentido sem existência parece trivial.” Kubler, 1998 (1962), (pp. 41, 42). Assim se Justifica a sua obsessão.

4.3.1. A genética como modelo: vários níveis de aproximação

Será possível, desprezando a suposta incomensurabilidade dos mundos natural e cultural, vislumbrar um sentido científico-natural para a cultura e, como consequência, um sentido científico-natural para os objectos fabricados, e atingir, por esta via, uma melhor compreensão da cosmofobia modernista? Se a fluida *substância artística* possuir uma coesão real mínima que a torne susceptível a uma análise objectiva, tal expectativa poderá não ser irrealista.

Curiosamente, o próprio Kubler, *malgré soi*, aponta um caminho razoável: justamente a aproximação entre a linguagem historiográfica e a genética.⁴² Tal aproximação pode, contudo, ser de diversa ordem e possuir, conseqüentemente, diferentes alcances. Num primeiro nível, ou patamar de aproximação, ela não passará de uma analogia, potencialmente utilizada de forma metafórica. Nesse patamar, pode explorar-se uma semelhança formal dos *mecanismos de comando* do devir natural, por um lado, e do artístico, por outro, mas a semelhança entre ambas as referências é apenas *anotada*, e não é *explicada*, ou justificada, a sua provável causalidade. É salvaguardado, assim, o mistério do surgimento do espírito e a incomensurabilidade entre natureza e cultura, permanecendo mutuamente extrínsecos os funcionamentos das suas lógicas. Num outro nível de aproximação, mais ousadamente inferente, é intentada uma relação causal entre os dois mecanismos, mais ou menos directa. Esta segunda atitude, embora processando formalmente os mesmos dados empíricos, organiza-os de uma forma completamente diferente, pois, ao introduzir relações (directas ou indirectas) entre uma forma de explicar o devir natural (que é a genética) e o devir artístico, dispõe-se a reconstituir a relação hierárquica da cultura com a do mundo natural, propondo colmatar uma parte fundamental da fractura que o mito impusera.

4.3.2. Tendência para a assimilação entre a similaridade física e a partilha genética

Embora a genética mendeliana seja uma ciência muito recente, na sua formatação actual,⁴³ ela acabou por vir consolidar muitas das noções empiricamente acumuladas pelo conhecimento humano, e veio também desmentir muitas outras. Uma das noções que ela veio consolidar foi a de que é sistemática, e não casual, a ocorrência de semelhanças entre progenitores e sua descendência, de tal modo que, até certo ponto, é possível *prever* algumas características das

⁴² Cf. *Supra*, ponto 4.2.3..

⁴³ Gregor Johann Mendel viveu de 1822 a 1884 e publicou o seu artigo "*Experiências com Hibridização de Plantas*" em 1866, mas não foi senão nos anos 20 do século XX que começou a conhecer-se a *síntese moderna da biologia evolucionista*, que incorporou na genética, após trinta e cinco anos de esquecimento e muitas disputas, os contributos resultantes dos desenvolvimentos da estatística da época, consolidando a genética como teoria proeminente.

gerações posteriores, caso se tenha conhecimento das características das anteriores. Mas, mais importante do que isso, para a história, o raciocínio funciona igualmente ao contrário: também é possível inferir certas características das gerações anteriores partindo das gerações posteriores. Ora, isto vem facultar o encontro de um significado de conjunto para as sucessivas gerações: o significado de família.

Exclusivamente biológico, este discurso é, à partida, perfeitamente autónomo e distinto do discurso historiográfico, mas R. Dunbar, por exemplo, mostra como as evidências que a genética veio estudar se podem encontrar subjacentes a boa parte da apreciação que todo o humano faz da realidade, e, conseqüentemente, do seu discurso sobre ela.⁴⁴ É evidente que nem toda a semelhança identifica uma relação de parentesco, mas não há dúvida que existe uma tendência natural para associar a parecença com a progenitura. Mesmo quando se trata de analisar seres inanimados, essa tendência natural é manifesta, e por isso se pode compreender como o próprio Kubler, à partida tão avesso à utilização de conceitos originários da apreciação do mundo orgânico, se possa ter exprimido da forma como o fez. É também evidente que os meros objectos fabricados pelo Homem, sejam eles originais ou copiados, não possuem realmente um genoma. Por isso, é justo acreditar que, ao sugerir-lo, Kubler recorria a uma figura de estilo sem conseqüências teóricas relevantes. Ele apenas procurou a metáfora adequada para quem procura expressar a opinião de que pode ser abstraída dos objectos artísticos uma *substância* – a *substância artística* –, revelada em certos *traços*, que a mão humana implanta alternadamente nos objectos que faz. Através da metáfora que utilizou, Kubler sugeriu que a *substância artística* está para os objectos como o *genótipo* está para os organismos.

4.4. O julgamento taxonómico

Efectivamente, a semelhança na aparência é um fortíssimo dado a considerar pela história da arte, tal como o é para toda a análise do real, mas as características físicas dos objectos, parcialmente apropriáveis através dos sentidos, inscrevem-se, à partida, no modelo natural contínuo da diversidade das espécies, isto é, *não existe uma fronteira marcada naturalmente entre*

⁴⁴ Escreve Dunbar:

"Nós, os humanos, somos classificadores naturais. Ao longo da história os nossos antepassados classificavam prontamente as espécies de plantas e animais que encontravam quando as colhiam ou as caçavam, nas florestas e nos bosques dos continentes habitados do mundo. Essas classificações naturais eram (e ainda são) baseadas na similaridade física. Quando as espécies têm um aspecto semelhante, presume-se que estão relacionadas. Isto é uma inferência natural da experiência do dia-a-dia: os filhos tendem a parecer-se com os pais, sejam eles humanos, animais ou plantas. Assim sendo, era talvez inevitável que nós, humanos, acabássemos por nos considerar como estando de algum modo afastados dos outros animais." DUNBAR, 2006, p. 22.

o semelhante e o dissemelhante. Tal classificação só pode surgir quando, por meio da acção *ordenada* dos sentidos, existe um juízo sobre os dados disponíveis. Quando intuitiva ou cientificamente se organizam taxonomias, existe, portanto, necessariamente, um julgamento em acção, que se apoia em “critérios legais” próprios.

Uma parte substancial das especificidades culturais humanas distingue-se na própria maneira como o mundo é observado e segmentado em parcelas significantes. Essa diversidade não se traduz, contudo, num comportamento igualmente diverso dos órgãos sensitivos. Estes, não sendo iguais entre todos os homens, também não podem suportar o ónus das diferenças culturais na apropriação sensível do mundo, pois a sua indiscutível diversidade é verificável entre indivíduos (que podem pertencer à mesma sociedade), mas não é notória entre povos. As culturas, por seu lado, mesmo quando consideradas na pequena escala micro-cultural, manifestam muito maior uniformidade entre indivíduos da mesma sociedade do que entre indivíduos de povos distintos. E eis que a própria classificação dos homens quanto à sua forma de ordenar o mundo os ordena a eles próprios, tornando-os objecto de classificação exemplar. Dependendo do critério utilizado, os mesmos dois homens podem ser semelhantes ou distintos entre si na forma como organizam o mundo: em resposta a estímulos ambientais, os seus *reflexos culturalmente condicionados* são dissemelhantes, mas são equivalentes os seus *reflexos incondicionados*. A humanidade define-se, assim, a este nível, por um conjunto de *reflexos incondicionados* que lhe são próprios e exclusivos, sobre os quais se sedimentam *condicionamentos culturais* arbitrários (porque sem motivação natural) sub-diferenciadores.

4.4.1. A responsabilidade dos sentidos e da cultura sobre o julgamento taxonómico

É à ordenação dos sentidos que cabe grande parte da responsabilidade sobre a organização do processo de juízo da semelhança, ainda que o momento da decisão possa não ser da sua competência.⁴⁵ Esta *ordenação* consiste no emprego *útil* das capacidades sensíveis, e não é arbitrária. Se a arbitrariedade, contudo, intervém neste processo, então ela está confinada ao juízo propriamente dito, ou seja, ao momento próprio da decisão.

Referiu-se o emprego *útil* das capacidades sensíveis, mas faltou explicar a perspectiva que enquadra tal utilidade, pois esta pressupõe um fim a alcançar. A este respeito deve notar-se que,

⁴⁵ Relativamente à falsa passividade dos sentidos, leia-se, por exemplo, o que escreveu Gombrich: “(...) *contrary to the hopeful belief of many artists, the ‘innocent eye’ which should see the world afresh would not see it at all.*” GOMBRICH, 1985 (1963), p. 9. Em nota, o autor refere trabalhos tematicamente relacionados de E. Brunswik (1934), K Fiedler e A. Ehrenzweig.

se o objectivo é determinar a origem absoluta dos significados atribuídos aos objectos, então interessa denunciar o alcance das motivações naturais que possam ter influência sobre esses significados, uma vez que “*só existe escolha significativa onde acaba a natureza*”.⁴⁶ A utilidade de que se fala é, portanto, a utilidade natural para a sobrevivência dos indivíduos. Isto quer dizer que, antes da diferenciação cultural, o ser humano só compara (em termos de semelhança ou dissemelhança) o que, para ele, é comparável, e o que para ele é comparável é determinado pelas forças naturais que modelaram os seus sentidos e a forma como os utiliza ao longo da evolução natural.⁴⁷

Ainda que texturas e sabores, por exemplo, resultem ambos de ordenações físico-químicas sensíveis de partículas, isso não significa que os sentidos possam, de *per si*, detectar diferenças ou semelhanças entre umas e outros. Qualquer relação que entre eles se estabeleça, num discurso ou numa prática, é, por isso, provavelmente, adquirida *para além* dos sentidos, ou mesmo meramente retórica, pois as qualidades apreciadas são *essencialmente* distintas, ou seja, à partida *incomensuráveis*. Se existem casos em que se pode comparar informações provenientes de diferentes sentidos (e note-se que a própria divisão dos sentidos entre si resulta já, ela própria, de uma destriça naturalmente sintetizada ao longo do processo evolutivo – não é uma instituição humana, isto é, não é deliberadamente estabelecida) isso resultará necessariamente ou de uma elaboração de outra ordem que não a inata ou, sendo inata, e quando muito, de alguma tendência inferente universal (no universo humano ou mais geral ainda) particularmente necessária à sobrevivência. Além disso, nem todas as características dos objectos são captáveis pela utilização dos sentidos humanos, sendo fácil imaginar que sujeitos capazes de uma apreciação essencialmente diferente – outros animais, por exemplo – possam encontrar semelhanças ou dissemelhanças onde o Homem só encontra, respectivamente, diferenças ou igualdades.

Um exemplo óbvio em que o resultado do emprego dos sentidos serve para determinar, de forma útil, semelhanças entre objectos é, neste sentido, o que precede a selecção, por parte dos indivíduos, dos potenciais bens alimentícios. Pode imaginar-se que a maior parte dos objectos terrestres, sólidos e líquidos, podem ser eventualmente deglutidos pelo Homem; porém, só uma pequena parte o é efectivamente. Muitos dos que o não são não poderiam ser digeridos pelo organismo humano, ou, sendo-o, matá-lo-iam ou prejudicariam o seu funcionamento. Por isso,

⁴⁶ Barthes, 1981 (1967), pp.113 e 114, *cf.* citação a que se refere a nota 54 do capítulo 1.

⁴⁷ A este propósito é de referir a alusão especulativa de Onians à importância seminal da utilização dos sentidos na consolidação das ordens clássicas. **ONIAN**S, 1988, pp. 4 e 5.

não surpreende que se exclua da dieta corrente de toda a humanidade uma boa parte dos objectos existentes no mundo. Se a selecção fosse feita caso a caso, isto é, se só se conhecessem no mundo duas categorias de objectos, os comestíveis e os não comestíveis, então a selecção teria de se basear na experiência do próprio acto de os comer, e não poderia ser generalizada, pois não existiriam outras categorias para as quais pudessem ser “transferidos” os resultados das experiências. Não se poderia, por exemplo, pensar: “os morangos são bons para comer, porque comi um e não me fez mal”, porque não existiria a categoria “morango” à qual pudesse ser atribuída a qualidade de ser “comestível”. A *selecção* dos “comestíveis” envolve, assim, a *categorização* dos “disponíveis” e esta envolve, por sua vez, a detecção de semelhanças. Isto demonstra como a captação de semelhanças pode corresponder a uma capacidade elementar e necessária à vida do Homem, tal como de muitas outras espécies, mas não obsta à identificação de substanciais particularidades humanas. A mais pungente, ainda recorrendo ao exemplo da gastronomia, é que, entre os homens, existem imensas diferenças nas dietas alimentares, ou seja, embora todos os homens estejam capacitados naturalmente para conceber categorias em que podem classificar os objectos, cada sociedade, cada grupo, cada indivíduo o faz de forma dissemelhante dos restantes. A razão pela qual isto sucede, nos termos em que foi descrita a situação, é a de que muitos dos critérios que o homem utiliza na distinção do que é comestível, como na identificação do que pertence a cada uma das categorias que utiliza, como até na própria divisão das categorias, são realmente arbitrários, isto é, (só) têm significado cultural.

4.4.2. O julgamento taxonómico da história da arte

Também a história da arte, enquanto frente activa de exploração do contexto habitado pelo homem, particularmente industriada para lidar com a sua produção objectual, recorre necessariamente à detecção de semelhanças entre os objectos que investiga e, conscientemente ou não, usa as semelhanças detectadas para os ordenar em categorias abstractas. Diferentes orientações deste exercício conduzem-no a distintas descrições da realidade, como diferentes técnicas de pintura podem representar diferentemente a mesma paisagem, mas as categorias são invariavelmente o seu instrumento mental de trabalho. E é à identificação de certos traços ou características que se resume grande parte do esforço do investigador. Pelo que já se disse, torna-se evidente que existem diversas perspectivas para a apreciação das semelhanças: as críticas de Kubler à historiografia corrente demonstram que dois objectos podem ser semelhantes, por

exemplo, sob o ponto de vista da data e local da sua fabricação ou do problema teórico ou prático que procuram resolver e daí derivam classificações distintas com maior ou menor pertinência, consoante o que se queira estudar.

Apesar desta variedade de possibilidades de descrição do real e da deriva artística, existe, contudo, a hipótese verosímil de se reflectir intuitiva e inevitavelmente em todas elas a tendência inconsciente, imediata e involuntária de, através do mecanismo analógico referido por Dunbar, o observador identificar nas coisas que observa as relações familiares (no sentido próprio do termo) que encontra na natureza. Independentemente de este ser ou não ser um mecanismo inato e involuntário, condicional ou incondicionalmente reflexivo, não há dúvida que ele modela formalmente pelo menos o discurso, senão mesmo o mais íntimo raciocínio, dos historiadores da arte, como o atestam quer o *“lapsus linguae”* de Kubler (classificando livremente, e sem malícia, a evidente contradição denunciada entre a forma do seu discurso – onde utiliza uma óbvia metáfora genética – e as suas convicções declaradas – onde repudia qualquer metáfora biológica), quer a dispersa alusão à identificação de modelos formais com progenitores biológicos, corrente na literatura especializada.⁴⁸

Em resumo, será lícito reconhecer na história da arte uma ciência ocupada com a história do devir criativo, cujo objecto não são os objectos artísticos em si mesmos, mas, de alguma forma, as categorias em que classifica esses objectos. Para ela, os objectos artísticos, sob este ponto de vista, não passam de materializações circunstanciais de ideias abstractas (sejam elas estilos, sequências ou outras) que o investigador persegue como um detective na pegada do criminoso.⁴⁹ Não deixa, por isso, de ser curioso que o evidente paralelismo que tantas vezes se estabelece entre genética e produção artística não tenha assumido na história da arte senão esse papel ilustrativo ou metafórico que, como se vê, é fácil reconhecer-lhe.

⁴⁸ Recorde-se, a este propósito, a real proximidade, já referida, entre Riegl e o evolucionismo, patente, entre outras, em frases como:

“Para la finalidad que me he impuesto, en esta investigación, es suficiente haber demostrado la íntima conexión genética existente entre los estilizados motivos florales egipcios, por un lado, e los fenicios y asirios, por otro.” RIEGL, 1980 (1893), p. 73. Sublinhados acrescentados.

ou:

“Desde el punto de vista histórico-evolutivo, todas estas multiformes variaciones del perfil de loto están en íntima conexión” RIEGL, 1980 (1893), p. 126. Sublinhados acrescentados.

ou ainda:

“(…)se impone el supuesto, en consideración a la soberana ley de la casualidad, de que ha de existir, entre el ornamento de pámpano sarraceno y el ornamento de pámpano antiguo que le precede, una relación genética cuya demostración en detalle será nuestra tarea en las páginas siguientes.” RIEGL, 1980 (1893) p. 168. Sublinhados acrescentados.

⁴⁹ Sobre a arte como materialização de ideias abstractas que ultrapassam a matéria em que se reflectem, é ilustrativo o relato documentado de Panofsky acerca da *evolução* do conceito de *Belo*. Cf. PANOFSKY, 2000 (1924).

Um dos motivos desta situação é, certamente, a tradicional distinção ontológica primária, de que já se falou, entre o Homem (e o que ele fabrica) e a natureza (e o que nasce espontaneamente). Mas outros óbices se levantam contra o estudo determinado do efeito do tempo sobre a arte, enquanto inquirido ao percurso daquilo que, na criação objectual, substitui os genes da natureza.⁵⁰ Talvez o maior desses obstáculos seja, mais uma vez, tal como o fora no despontar da própria genética, o desconhecimento, e a conseqüente forte hipótese de nem sequer existir, qualquer vestígio do que possa, materialmente, substanciar algo que se transmita de objecto em objecto, de forma a justificar inequivocamente a concepção de uma corrente ou mapa genealógico que ultrapasse a mera referência alegórica.

Este panorama não preconiza, reconheça-se, a assunção responsável da confiança na teoria da identificação final e absoluta da lógica do devir artístico com a lógica do devir genético do mundo natural. Enquanto não se isolar a substância que, “saltando” de objecto em objecto, se torna reconhecível através de traços evidentes ou subtis, estará a história da arte (e da arquitectura) condenada a construir, sobre a sua visão do mundo, uma narrativa pseudo genética que se limita à verosimilhança?

Esta problemática adquire uma presença importante ao nível do discurso sobre os ornamentos arquitectónicos, como ao nível de todos os discursos sobre os vários traços artísticos, mas assume clara relevância problematizadora quando se procura entender especificamente a atitude modernista perante o ornamento arquitectónico. Tal como Riegl, pacientemente e com evidente zelo forense, reconstituiu a suposta “evolução” do motivo abstracto que é o pânpano vegetalista, como se uma ideia de forma de raminho vegetal contaminasse sucessivas gerações de produtores artísticos, sofrendo progressivas transformações, também os diversos motivos formais utilizados na arquitectura protagonizaram presenças insistentes no universo construído,⁵¹ desde que sejam considerados enquanto categorias abstractas. O caso das ordens clássicas estudado, nestes mesmos termos, por Rykwert⁵², por Onians⁵³ ou por Hersey,⁵⁴ são um exemplo clamoroso desse facto, e todas aquelas opções formais, cujos motivos pragmáticos (que pudessem justificar

⁵⁰ Não se afirma convictamente que estes óbices não possam ser reunidos e que não possa ser verificada a real unidade das suas existências, aliás, bastante provável. Isto é, talvez o mito resume a totalidade dos obstáculos à consideração da materialidade última da realidade humana.

⁵¹ Presenças que se manifestam quer ao nível das formas que exibem, ou exibiam, quer ao nível dos significados evocados por essas formas. A este último nível, em particular, é de extremo interesse (e aqui abre-se todo um panorama alternativo de pesquisa) o texto de Gombrich *Visual Metaphores of Value in Art*, GOMBRICH, 1985b (1963).

⁵² RYKWERT, 1996.

⁵³ ONIANS, 1988.

⁵⁴ HERSEY, 1988.

racionalmente a sua repetição sem recorrer necessariamente à hereditariedade das formas) não são evidentes, parecem querer manifestar a real intervenção activa do comportamento hereditário destes traços. Ora, se a repetidamente referida “lei da herança e aquisição”, associada às categorias abstractas, assume um relevo tão determinante na explicação aparente das razões da evolução artística, então, para além de se dever questionar qual o suporte material que sustenta a transmissão, por “herança”, de traços abstractos, dever-se-á também procurar a razão para a sua aparente ineficiência ou para a suspensão da sua eficácia no caso vertente da interrupção modernista da formalidade tradicional. Fica assim clara a pertinência do estudo abrangente (em termos temporais) da realidade ornamental e da relativa “insatisfatoriedade” da abordagem disjuntiva dos momentos de ruptura ou dos momentos de continuidade do devir artístico, pois tal escolha pontual de objectos de estudo, viciando à partida o próprio universo estudado, impede a síntese de uma lógica universalmente válida, que permita a explicação tanto de uns como de outros.

4.4.3. Algumas observações sobre a relação da taxonomia da história da arte com a taxonomia biogenética

A maneira mais imediata de encontrar uma explicação objectiva capaz de relacionar de forma causal efectiva o discurso historiográfico e o discurso biologico-genético (encontrando assim a justificação para a sua semelhança formal) é a assunção de que a arte, enquanto comportamento, decorre da determinação dos genes, enquanto codificação química da identidade dos indivíduos.

O desenvolvimento teórico desta hipótese possui vários níveis de sofisticação da sua forma e argumentos, começando pela elementar atribuição de características *inevitáveis* às produções objectuais resultantes da actividade dos indivíduos pertencentes a pequenos grupos geneticamente relacionados, até à disciplina metódica e consequente da *psicologia evolutiva*.

Analisando o espectro da aplicação da hipótese mencionada, constata-se que, de uma forma consistente, à medida que a fundamentação científica se consolida, a relação entre os genes e o comportamento artístico caracteriza cada vez mais o Homem enquanto espécie e cada vez menos os grupos humanos em particular. Ou seja, se se confirma uma relação evidente entre o *genótipo humano*, considerado genericamente, e o comportamento artístico, por outro lado, as diferenças genéticas dentro da humanidade não encontram provas convincentes da sua acção sobre

comportamentos artísticos específicos de grupos e subgrupos humanos, como por vezes insinuam as convicções cientificamente menos respeitáveis.⁵⁵

Razões morais fazem com que a maioria dos cientistas não sinta particular necessidade de enfrentar qualquer problema a este respeito, tanto mais que enquanto este facto, mesmo para o mundo científico, não foi evidente, as consequências teóricas e humanas foram catastróficas. O relativo consenso atingido repousa sobre o carácter super-orgânico da cultura, porém, a constatação de que, apesar de a genética produzir efeitos substanciais no comportamento artístico humano, ela aparentemente não intervém na distinção *entre* os homens, levanta realmente um problema que não pode ser desprezado: onde se encontra o limite da intervenção genética neste campo?⁵⁶

A delimitação teórica intransigente entre os efeitos das diferenças genéticas e os das diferenças culturais, com base na noção super-orgânica de cultura, é um patamar na escada do conhecimento. Após um cansativo lanço de degraus onde se manipularam teorias para justificar holocaustos e onde se extremaram posições antagónicas relativamente ao valor do Homem, a catástrofe reduziu ao absurdo as conclusões pseudo-científicas que a geraram. Identificou-se claramente a ingenuidade apressada como factor perturbador da ponderação que o assunto exige e instalou-se um “corredor sanitário de emergência” onde a investigação “híbrida” definiu sob o peso de redobradas cautelas.

Separou-se, assim, o estudo das sociedades em abstracto e o estudo fisiológico concreto do funcionamento dos mecanismos naturais de que o individuo humano sobrevive enquanto ser vivo, actualizando o fosso ontológico habitado pelo mito. Por esta via, atingiu-se um momento de relativa acalmia ideológica, que repudiou a ingenuidade militante, ao mesmo tempo que as ciências humanas e naturais progrediam separadamente.

4.5. A especificidade humana da diferença cultural como diferença supra-sensível

A grande maioria dos seres não acumula, sobre os reflexos incondicionados que manifesta, nenhum condicionamento que faça variar o seu padrão de comportamento alimentar, por exemplo.

⁵⁵ George Hersey faz um interessante resumo de algumas das convicções que, fazendo um bypass cientificamente negligente e apressado entre a genética e os comportamentos artísticos, conduziram indirecta mas persuasivamente à cultura populista totalitária europeia do início do século XX. Entre elas, as ideias arianistas da Inglaterra Vitoriana (com origem em Gobineau, e Curtius e desenvolvidas por Leighton) e as tendências eugénicas duma “genealogia” de fisiognomistas de latente misantropia. **HERSEY**, 1996.

⁵⁶ Esta questão apenas reformula e explicita melhor a questão apresentada *supra*, ponto 1.2. (principalmente em 1.2.1.).

O Homem, por seu lado, sujeita-se a condicionamentos tais que de tudo aquilo que cada indivíduo poderia eventualmente ingerir com benefícios para a sua alimentação, apenas uma pequena parte o é de facto, variando essa pequena parte entre indivíduos e entre grupos de forma naturalmente indeterminada. Esta propriedade específica do Homem faz com que nele existam, para além das especificidades características da espécie (de que esta é uma), idiosincrasias individuais e grupais que não se verificam normalmente nos outros seres. Isto denuncia que, no Homem, o momento do juízo alcança um distanciamento maior relativamente à informação sensitiva, ou seja, o indivíduo humano tem uma capacidade maior do que a dos outros seres para deixar interferir no seu juízo condicionamentos ou informações que não lhe são propriamente *sensíveis*, como é o caso das abstrações culturais. Tais interferências são, porém, tão insistentes e fortes que é frequente o próprio Homem não as distinguir das condicionantes naturais, negligenciando a intervenção super-orgânica, real, mas camuflada no seio dos sentidos. Repare-se que, por exemplo, aquilo em que um aborígene encontra um aspecto irresistivelmente apetitoso poderá não ser o mesmo que seduz um comensal francês, tal como o aroma de um queijo de Castelo Branco poderá não entusiasmar um cubano, porém, cada um dos intervenientes poderá acreditar que é o cheiro ou o aspecto dos objectos que denuncia *imediatamente* o facto de estes serem ou não serem alimento, desprezando ou ignorando o facto de o mesmo cheiro ou aspecto despoletar noutro indivíduo uma reacção perfeitamente diferente, consoante a sua cultura, embora com origem no mesmo facto físico.

A diferença que separa notoriamente o Homem das outras espécies, neste capítulo, é, conforme notaram Kubler e Rousseau, a elasticidade que o comportamento do Homem demonstra relativamente ao dos outros animais, da qual resulta a imprevisibilidade das suas reacções perante um determinado ambiente: “*É assim que um pombo morreria de fome junto de uma bacia cheia das melhores carnes, e um gato sobre um monte de frutos ou cereais (...)*”,⁵⁷ diz Rousseau, procurando ilustrar a diferença que separa estes animais do ser humano. Não é justo associar a plasticidade geral do comportamento humano ao facto de o homem ser biologicamente um omnívoro, pois nesse caso haveria que agrupar a “liberdade” humana com a do porco, por exemplo, mas, em todo o caso, a ideia é bem explícita e merece reflexão.

Uma primeira observação a ter em atenção é que se torna operativa a consideração das diferenças culturais em termos de diferenças de comportamentos (o que, parecendo inocente,

⁵⁷ Ver citação de Rousseau, reproduzida *supra* na nota 18 do primeiro capítulo deste trabalho.

acaba por instalar a vida humana ao nível de toda a vida animal, tornando-as, de certa forma, comensuráveis). Nesse sentido, poder-se-á resumir este discurso à forma: enquanto os comportamentos dos restantes seres vivos parecem determinados pela sua natureza, isto é, pelo seu genoma, o comportamento humano é dependente da cultura (comparação que só pode ser feita desde que as realidades comparadas sejam, à partida, comparáveis, isto é, comensuráveis). Pessoas educadas em diferentes culturas podem comportar-se de formas muito mais distintas do que são distintos os seus genes.⁵⁸ Se a cultura molda os comportamentos dos homens ao ponto de parecerem quase comportamentos de outros animais, poder-se-á dizer que as diferenças comportamentais entre os homens são, por isso, exclusivamente da ordem do cultural e que só faz sentido falar de diferenças genéticas quando se trata de identificar espécies distintas?

O espectro da devastação não é suficiente para ocultar o enorme fosso que faz da suposta “singularidade humana” uma aberração aos olhos da ambição universal das leis científicas. Como já se viu, à medida que as ciências progridem, nas margens do “vão mítico”, os argumentos acumularam-se no sentido de promover novamente a sua hibridação, de forma a colmatá-lo. Disso não tem dúvidas a recente abordagem que procura enfrentar directamente este problema e que resiste a ver na mera pesquisa científica a origem real de catástrofes potenciais. Boyd e Richerson, por exemplo, exortam, da seguinte maneira, os “cientistas humanos” a reconhecer e a procurar ultrapassar o seu isolamento relativamente aos “cientistas naturais”:

“Frankly, we think that the defenders of culture have grown complacent and lazy. Secure in the moral conviction that only people with evil intentions subscribe to racist notions like genetic explanations for human behavioral differences, or capitalist ones like rational choice, anthropologists, sociologists, and historians have neglected their knitting.”⁵⁹

e depois disto, exploram e expõem uma teoria abrangente e híbrida (que nada tem de racista ou capitalista porque tem a ambição – ingénuas? – de ser apenas científica) cujas consequências poderão resultar numa resposta satisfatória ao problema teórico que serviu de fundo a este trabalho.

⁵⁸ Richerson e Boyd exploram bem este assunto, concluindo justamente que as diferenças genéticas não são determinantes na distinção de comportamentos entre grupos, embora tenham a sua importância na distinção de comportamentos, por exemplo, entre pessoas de um mesmo grupo. Cf. **RICHERSON** e **BOYD**, 2005, pp.35 e ss..

⁵⁹ **BOYD** e **RICHERSON**, 2005, p. 55.

5. A forma produzida como resultado dum comportamento bio-geneticamente determinado

5.0. Comparando o comparável

“*Todos os burros comem palha*”, ouve dizer-se com frequência, mas a palha que um come não é nunca a mesma que come um outro, sendo necessário criar-se a categoria “palha” para que possa anotar-se essa identidade entre eles. A palha concreta que um burro come é necessariamente *outra* em relação à que come outro burro. O mesmo se pode dizer em relação aos próprios burros, que também são modestos membros diferenciados na ilustre categoria (abstracta) da sua espécie. Além disso, um burro não come só palha. A alimentação de um ruminante diversifica-se, em geral, por um leque vasto de vegetais secos, mas também verdes, em flor, em fruto e sementes, dependendo da disponibilidade. Reduzir apressadamente o comportamento dos animais a impasses perfeitamente previsíveis denota uma confiança exagerada nas potencialidades descritivas das categorias utilizadas, como se a própria divisão dessas categorias estivesse realmente inscrita no mundo concreto e fosse, por isso, inabalável. Os burros, tal como os outros animais, alimentam-se daquilo que, estando ao seu alcance, se lhes apresenta comestível.

A disponibilidade e a digestibilidade são as determinações fundamentais, sem inibir outras possíveis. Animais semelhantes, isto é, da mesma espécie, que habitam regiões com diferente oferta alimentar, alimentam-se daquilo que encontram disponível localmente, desde que os seus organismos permitam detectar, digerir e, se necessário, processar os potenciais alimentos. Além da importância da constituição material dos indivíduos, os comportamentos animais dependem também, em larga medida, do ambiente em que vivem, e, por isso, têm sempre um certo grau de adaptabilidade.

Diante disto, qual é a distinção do comportamento humano? Onde um olhar parcial encontra uma fronteira nítida, é possível também ver claramente uma mera diferença *de grau*: nenhum animal concreto se comporta exactamente da mesma maneira que outro da sua espécie ou variedade; quanto mais não seja, considerando o tempo e o espaço em que manifestam os seus comportamentos, que nunca são os mesmos. O que todos os animais conspecíficos partilham é uma *tendência* universal para, submetidos às mesmas condições, realizarem “acções” semelhantes. Neste sentido, é possível observar o comportamento do Homem, inclusivamente o seu comportamento produtor de objectos, longe da dissidência entre um dado determinado pelos

genes e uma deriva arbitrária, como o resultado de uma interacção essencial do indivíduo com o seu contexto.

Encontrando-se a escala que permite relacionar o comportamento humano com o comportamento dos outros seres através de uma diferença não essencial, abre-se caminho à consideração de alguns discursos que, embora reconhecidamente válidos, ficaram sistematicamente arredados do interesse historiográfico. Torna-se possível, por exemplo, admitir a importância do reconhecimento das *invariáveis* do comportamento humano para o discurso historiográfico, quando, correntemente, tal universalismo tenderia a ser visto como uma manifestação de uma posição cega relativamente ao absorvente jugo cultural sobre o comportamento. Seja, pois, pelo reconhecimento da proximidade do universo animal relativamente ao mundo humano, seja pela verificação do prolongamento do comportamento animal no seio da humanidade, a actividade humana reconcilia-se com o universo das causas naturais através da sua inscrição numa graduação contínua de comportamentos comensuráveis.

Dizer-se que o comportamento humano e o animal são comensuráveis não é o mesmo que dizer que são iguais; é encontrar a forma de medir as suas diferenças. A convicção apriorística de que seria possível encontrar e ordenar a realidade cultural humana segundo uma única sequência universal de estádios comparáveis de desenvolvimento confunde-se, porém, com a mera incapacidade de abstracção dos valores próprios da sociedade ocidental contemporânea, constituindo uma perspectiva que, etnocêntrica, não consegue senão reconhecer progressivas aproximações a si própria.

A crítica dos *particularistas históricos* relativamente às construções teóricas dos primeiros *evolucionistas culturais* resulta da substituição displicente que estes últimos fizeram, desprezando factos empiricamente constatados em favor de pressupostos ideologicamente carregados. A pertinência da crítica ao universalismo das teorias que procuram explicar o comportamento presente ou passado dos homens cessa quando esse estudo se limita a relacionar sensatamente os dados objectivos disponíveis (que permitem, por aproximações, formular teorias falsificáveis – científicas – acerca da *evolução cultural*) e, sobretudo, quando, em lugar de procurar estabelecer uma progressão unilinear entre as várias culturas, ele se dedica justamente à pesquisa dos motivos naturais que fundamentam a desconcertante diversidade cultural humana.

É só quando a perplexidade, que gera a pesquisa científica, reconhece a singularidade do comportamento humano, não na mera *instituição* particular de características concretas, mas na *selecção* progressiva de condições físicas e mentais que capacitam o Homem para manifestar

diversidade cultural, que se abre a perspectiva de compreensão da escala que relaciona o Homem com a Natureza. É por isso que, mesmo Lowie, ao mesmo tempo que afirma: “*we prefer to have the facts unsimplified than a simple statement that fails to correspond with them*”¹, também reconhece:

*“Must we, then, resign all hope of rising from a contemplation of unique series of events to an interpretation? By no means. First of all the renunciation of historical laws does not imply the renunciation of uniformity’s independent of the time factor and veritably inherent in the essence of social existence. The universality of borrowing is itself a generalization of this type, as is the implied aversion from or inability for creative effort, which in turn is correlated with the persistence of cultural features once established. Secondly, it is precisely the singular combination of traits forming the context or past history of a given feature that, in conjunction with such general sociological principles as these, furnishes an interpretation of its meaning, as nothing else whatsoever can.”*²

E mais:

*“Institutions are generally different and not comparable; processes are not only comparable but identical in the simpler and the higher civilization.”*³

É neste sentido, e com a devida ênfase nas cautelas necessárias contra o pernicioso imediatismo que tende a comparar o que não é comparável, que se poderão entender os discursos que sintetizam aquilo que pode, *abstractamente*, ser considerado *invariável* nas sociedades, sempre de acordo com os dados objectivos recolhidos e interpretados.

Se, mais uma vez, este discurso parece já irremediavelmente afastado do problema central da ornamentação e da cosmofobia, eis que é o próprio Lowie que explicita a relação que os liga indelevelmente, através do exemplo que utiliza para ilustrar o que dissera:

*“Thus we find the cooperative motive and the need for congenial companionship incarnated in a variety of forms among primitive peoples and at times even simulating the semblance of quite modern institutions, as in the case of the Samoan trade unions. As an invariable component of primitive life we further encounter the eternal striving for prestige, which is thus clearly a characteristic of all social aggregates. The peacock theory of primitive man does away with that shopworn commonplace that primitive society wholly merges the individual in his group. It is true that, at bottom it despises individuality, for it prizes variation only in a direction it has predetermined and conformity to its standards is the price exacted for recognition. But in this respect primitive and civilized society coincide in principle, however they may differ in detail. History records a transfer of power from one mystically sanctified source of authority to another, from a church to a book, from a book to a state or to an intangible public opinion. But with unflinching tenacity every society from the simplest to the most complex has adhered to the principle that the one unpardonable sin consists in setting up one’s own private judgment against the recognized social authority, in perpetrating an infraction of tribal taboos.”*⁴

E, caso a relação entre os temas ainda pareça obscura, Simmel, falando do adorno pessoal, oferece o outro pólo, que faz o fluxo da corrente do entendimento acender definitivamente a lâmpada:

“Man’s desire to please his social environment contains two contradictory tendencies, in whose play and counterplay in general, the relations among individuals take their course. On one hand, it

¹ LOWIE, 1961 (1920), p. 436.

² LOWIE, 1961 (1920), p. 436.

³ LOWIE, 1961 (1920), p. 439.

⁴ LOWIE, 1961 (1920), pp. 439, 440, sublinhados acrescentados.

contains kindness, a desire of the individual to give the other joy; but on the other hand, there is the wish for this joy and these «favours» to flow back to him, in the form of recognition and esteem, so that they be attributed to his personality as values. Indeed, this second need is so intensified that it militates against the altruism of wishing to please: by means of this pleasing, the individuals desire to distinguish himself before others, and to be the object of an attention that others do not receive. This may even lead him to the point of wanting to be envied. (...)

(...)

(...) The combination which characterizes the whole nature of adornment unmistakably lives in this decree: in adornment, the sociological and aesthetic emphasis upon the personality fuses as if in a focus; being-for-oneself and being-for-others become reciprocal cause and effect in it. (...) Adornment, thus, appears as the means by which his [do individuo] social power or dignity is transformed into visible, personal excellence.”⁵

5.1. Potenciais *invariantes instintivas* no comportamento humano

Só no modelo cultural da diversidade concreta pode haver signos porque só aí se associam significados arbitrários do ponto de vista natural às *coisas*, que se transformam, assim, em significantes. No mundo natural existem os genes, que também acabam por se transcender, só que, no caso dos genes, aquilo que deles resulta – a realidade material dos seres – inclui-se no mesmo universo concreto que os gera. Além disso, o resultado da “actividade” genética não é arbitrário, mas quase absolutamente determinado pelos mecanismos próprios da reprodução. Por isso, não se poderá dizer que o genótipo *significa* o fenótipo, mas que, no universo natural, ele está para o fenótipo como, no universo cultural, o significante está para o significado. Admita-se que genes iguais têm resultados fenotípicos que só a interferência do restante meio pode distinguir. Será, então, razoável confiar na hipótese de que, como um discurso reincidente, a uniformidade genética que caracteriza o Homem se traduza numa quantidade de semelhanças sistemáticas, cujo nome apropriado é “*invariáveis*”.

O desafio que se coloca à resolução dos problemas aqui levantados é a identificação da forma que podem assumir as *invariáveis* que comandam o comportamento humano de maneira a que se possa compreender a diversidade cultural, especialmente a variação espacial e temporal da atitude artística perante o ornamento arquitectónico.

⁵ SIMMEL, 2000 (1908), pp. 116-120. Sublinhado do autor. Já em 1869, Semper evidenciara, mais ou menos nos mesmos termos, a “função” prestigiante do adorno:

“In adornment man tends to express that striving for individuality, that inclination for detachment which is innate in him and is one of the two main motives of human development; whatever I adorn, be it living or inanimate, a part or a whole, I endow with a right to exist by making it the focus of relations that are valid for it alone. I elevate it to the rank of a person.” SEMPER, 1989 (1869), p. 270.

Sublinhados acrescentados.

porém, a Semper não se lhe ofereceu exprimir a natureza dúplice associada ao entendimento de Simmel sobre o objecto ornamental. Ainda assim, não lhe escapou a mesma natureza dúplice (tensão entre a apetência centrípeta e a centrífuga) do carácter social, em geral, do animal humano. Cf. SEMPER, 1989 (1869), p. 271.

Estudando socio-economicamente um tema da área da cultura material (a manufactura), Veblen hesitou, mas resolveu assumir convictamente o termo “*instinto*” na identificação do que considerou uma evidência do “estrato” existencial comum e essencial da humanidade. Em “*The Instinct of Workmanship and the State of the Industrial Arts*”, por exemplo, ele afirma:

*“For mankind as for the other higher animals, the life of the species is conditioned by the complement of instinctive proclivities and tropismatic aptitudes with which the species is typically endowed. Not only is the continued life of the race dependent on the adequacy of its instinctive proclivities in this way, but the routine and details of its life are also, in the last resort, determined by these instincts. These are the prime movers in human behaviour, as in the behaviour of all those animals that show self-direction or discretion. Human activity, in so far as it can be spoken of as conduct, can never exceed the scope of these instinctive dispositions, by initiative of which man takes action. Nothing falls within the human scheme of things desirable to be done except what answers to these native proclivities of man. These native proclivities alone make anything worth while, and out of their working emerge not only the purpose and efficiency of life, but its substantial pleasures and pains as well.”*⁶

e, partindo desta premissa, ele procura uma explicação para o estado em que encontra a produção objectual, avançando, inclusivamente, observações pertinentes a propósito da ocorrência ornamental.⁷

Uma das consequências mais evidentes da consideração das *invariáveis* “instintivas” é que, conforme sugeriu Veblen, elas encontram justificação na sua adequabilidade à condição material do Homem, pelo que se traduzem, na prática, no alargamento das características consideradas para a caracterização da espécie: além da matéria e da forma, também alguns princípios abstractos do comportamento podem ser considerados como traços fundamentais do ser humano, o que, de resto, é consistente com a suposta relação entre as invariáveis e o genoma. A consequência de uma tal perspectiva é, portanto, e resumindo, a tendencial indistinção entre as características

⁶ VEBLER, 1914, p. 1.

⁷ O trabalho de Veblen é de uma lucidez inspiradora no que respeita à importância económica do ornamento. Pelo menos desde 1898, quando trabalha no seu texto *The Instinct of Workmanship and the Irksomeness of Labor* que este autor, aprofundando as convicções de Ruskin, está consciente de que existe uma relação estreita entre o valor do trabalho humano e o valor (económico mas também estético) dos objectos que dele resultam. Escreve ele, confirmando e generalizando o que já Durand intuía relativamente à importância da economia na construção e, logo, na forma arquitectónica:

“All men have this quasi-aesthetic sense of economic or industrial merit, and to this sense of economic merit futility and inefficiency are distasteful. In its positive expression it is an impulse or instinct of workmanship; negatively it expresses itself in a depreciation of waste. This sense of merit and demerit with respect to the material furtherance or hindrance of life approves, the economically effective act and deprecates economic futility. It is needless to point out in detail the close relation between this norm of economic merit and the ethical norm of conduct, on the one hand, and the aesthetic norm of taste, on the other. It is very closely related to both of these, both as regards its biological ground and as regards the scope and method of its award.” VEBLER, (1898), pp. 189, 190

É a partir da confiança neste pressuposto, relativamente ao qual a humanidade é, à partida, uniforme, que Veblen constrói um edifício teórico especialmente vocacionado para a *compreensão* dos problemas económicos, mas que, de caminho, oferece uma perspectiva desempoeirada sobre a realidade ornamental. A novidade do trabalho deste autor é que o seu fito é *descritivo*, isto é, pretende *compreender* a realidade, enquanto Durand ou Ruskin lançam os argumentos para alterá-la (ou moralizá-la). Estes, denunciando a irracionalidade embutida na admiração pelo trabalho mecânico ou pelos atavios inúteis, proscrevem-nos legalmente; aquele apenas esquadrinha as suas causas ocultas.

físicas e comportamentais que definem o Homem, diluídas ambas na condição de categorias abstractas, de eventual confirmação material.⁸

5.2. 1ª Hipótese: “*raízes biológicas da arquitectura*”?

George Hersey, em “*The Monumental Impulse*”,⁹ aventura-se na descoberta, ou na indução, do que ele chama as “*raízes biológicas da arquitectura*”. A sua abordagem, segundo as palavras de Rykwert, é provocante, atrevida, sedutora, rica e erudita; conduzirá, ainda na sua opinião, a vários anos de debate,¹⁰ mas a discussão que se adivinha é principalmente relativa ao sistema teórico escolhido. Hersey contradiz radicalmente os princípios empiristas mais elementares da tábua rasa. Ele parte do princípio de que os genes determinam não só o comportamento construtivo dos homens mas também o de outros animais e sugere que, para além da existência dessa simples relação causal, também os próprios motivos formais, cujas coincidências identifica, resultam de determinações biológicas universais.

Para sustentar a sua hipótese, ele recorre a uma enumeração sistemática de semelhanças entre as formas observáveis na construção arquitectónica e aquelas que se podem reconhecer na actividade de diferentes seres, mas a teoria que avança é meramente especulativa. Não é por isso, contudo, que ela deixa de ser interessante (assim o confirmam as palavras de Rykwert), especialmente do ponto de vista da pesquisa sobre a questão do ornamento arquitectónico, e, de resto, não se poderá dizer (como o próprio Hersey dissera em relação à sua obra anterior – “*The Evolution of Allure*”¹¹) que a hipótese colocada não seja falsificável (no sentido popperiano do termo). Tal como tem vindo a ser feito em relação a outras consequências fenotípicas dos genes (sobretudo a propósito da detecção de propensões genéticas para doenças), será admissível pensar que um dia possa conhecer-se a “tradução arquitectónica” de uma porção inóspita do ADN, mas o mínimo que consensualmente se poderá afirmar é que, pelo menos ao nível dos estudos artísticos, tal descoberta seria uma improbabíllissima surpresa.

⁸ Interessa reconhecer aqui a noção, resumida por Dawkins (DAWKINS, 1999) na expressão “*extended phenotype*”, cujo significado se sobrepõe, neste sentido, à noção de *invariável*.

⁹ HERSEY, 2001 (1999).

¹⁰ Conforme se pode ler na contracapa. HERSEY, 2001 (1999).

¹¹ HERSEY, 1996, p. XIV.

5.2.1. Consequências, ao nível do ornamento, da 1ª hipótese colocada

As implicações do raciocínio de Hersey para o tema do ornamento na arquitectura conduzem a uma confiança na origem biológica dos próprios motivos ornamentais utilizados pelo Homem ao longo da história, justificando-se desta forma radical as permanências “teimosas” das mais persistentes opções formais. Sintetizando, se a constituição genética do Homem contivesse uma predisposição para o sistema trilitico, para a construção de torres, para o fabrico de arcos ou para a execução de hexágonos nas abóbadas, então, porque não imaginar que também estariam codificados nos genes os princípios aos quais obedece necessariamente o empenho decorativo sobre as superfícies? Porque não pensar, por exemplo, que a longa insistência no motivo ornamental do pânpano, estudado por Riegl, encontra uma razão de ser genética inveterada? Será, em última instância, genética a explicação do atavismo classicista? Dito de outra forma, será a própria matéria que constitui os genes dos criadores a tal *substância artística* que Kubler procurava encontrar nas obras produzidas? Se assim fosse, seria de facto justa e verdadeiramente *objectiva* a classificação que propôs para as obras de arte, pois seria possível identificar, no tempo, uma procedência hereditária para cada uma delas, que seria simplesmente coincidente com a genealogia real dos seus autores... É certo que o autor não envereda por subdivisões dentro da espécie humana, mas, estar-se-ia, então, a um pequeno passo das mais elementares noções racistas que o próprio Hersey denuncia no seu livro anterior! Poderá o espectro do horror racista toldar a constatação de uma simples *verdade* incómoda?

Hersey apresenta a modalidade mais simples ou imediata em que se pode imaginar a interferência genética na actividade artística, mas é mais fácil incorrer em discursos injustos, arbitrários e simplistas na rejeição do seu ponto de vista do que construir uma crítica sustentada que deite eficazmente por terra as suas afirmações, aparentemente ingénuas. O mais equivoco desses discursos, embora ainda encontre facilmente simpatias, é a insistência, mais ou menos consciente, na confusão entre a ideia abstracta da tábua rasa e a sua concretização real na existência de uma *alma humana virgem*.¹² Note-se, a propósito, que a crítica arbitrária é mais nociva para a ciência do que a própria afirmação errada, pois esta, desde que falsificável, está aberta a correcções e aperfeiçoamentos sucessivos.¹³

¹² Criticada *supra*, ponto 1.3. deste trabalho.

¹³ Darwin diria aproximadamente o mesmo, com as seguintes palavras:

“False facts are highly injurious to the progress of science, for they often endure long; but false views, if supported by some, do little harm as every one takes a salutary pleasure in proving their falseness; and when this is done, one path toward error is closed and the

5.2.2. Objecções à 1ª hipótese

Efectivamente, os argumentos que Hersey apresenta, parecendo, talvez, demagógicos, não são fáceis de contradizer, sobretudo se se considerar a quantidade de surpresas pelas quais é hoje tida por responsável a investigação genética. Apesar de tudo, a aparente complexidade da realidade que conduz à criação de arcos, abóbadas ou torres e aos demais elementos arquitectónicos como os que, *em alguns casos*, o Homem constrói, compadece-se dificilmente com meras determinações químicas da sua constituição genética. Mas, deve lembrar-se, o mesmo se poderia dizer da incrível prolificidade natural...

Algo importante que a tese de Hersey não explica é a variabilidade que se verifica nas qualidades das arquitecturas conhecidas; sobretudo a aparente dependência dessa variabilidade em função de padrões culturais e, mais ainda, do tempo histórico. O *mecanismo* de que hoje se crê maioritariamente ser a responsabilidade sobre o *desenho* das características genéticas dos seres é a *evolução natural* (cujos princípios, curiosamente, foram induzidos com precedência relativamente aos da própria genética). Admitindo a relação, assumida por Hersey, entre o genoma e as formas utilizadas pela arquitectura, seria sensato esperar-se que a *evolução* dessas formas se regulasse sincronicamente com a própria *evolução* genética da(s) espécie(s). Constata-se, porém, que essa situação, conveniente para a hipótese apresentada, não se verifica. Não será sequer necessário recorrer ao momento particular modernista e cosmóforo para se perceber que, enquanto a maior parte das mutações genéticas necessitam de milhões de anos para se generalizarem, todas as alterações arquitectónicas que se conhecem foram realizadas em meros milhares, senão centenas ou dezenas de anos. Por outro lado, conforme já foi explicitado, se a manifestação formal do suposto "*Impulso Monumental*" fosse realmente decorrente de características herdadas por via genética, então, a uniformidade genética entre os povos deveria resultar numa paralela uniformidade arquitectónico-paisagística, que também não se verifica.

Além disso, não é impossível encontrar razões alternativas e menos exigentes, do ponto de vista da sua complexidade, para justificar a repetição, constatada por Hersey, de formas concretas entre as realizações arquitectónicas humanas e aquelas que, não sendo humanas, Hersey insiste em ver também como arquitectónicas. É possível reconhecer nas próprias formas em causa, e não nos mecanismos que lhes dão origem, certas propriedades pragmáticas que resultam directamente da sua geometria. Por exemplo, não é necessário imaginar que existe uma partilha genética de

road to truth is often at the same time opened."Darwin, *The Descent of Man* (1871, II) p. 385 cit in **BOYD e RICHESON**, 1985.

propriedades entre um homem e um caracol para se justificar que ambos usem carbonato de cálcio para se defenderem do ambiente potencialmente hostil; a dureza do carbonato de cálcio e a sua abundância na natureza autoriza, sem necessidade de qualquer outra condição, a aceitação racional da coincidência do seu uso simultâneo nos edifícios e nas conchas. Da mesma maneira, se a esfera é o sólido geométrico em que a relação entre a área exterior e o volume contido é menor, então decorre da própria forma esférica e das suas propriedades o facto de ela ser utilizada ou aproximada nas construções cuja superfície exige dispêndio de energia e de materiais difíceis de conseguir, desde que o meio e as tecnologias empregues o permitam. O próprio acto de construir, quer de autoria humana, quer de outro ser terrestre, sujeita-se também a condicionantes físicas uniformes, como a direcção e a aceleração da gravidade, que podem satisfazer a busca racional de razões para a repetição de certas formas, como a dos arcos.

5.3. Mecanismo intelectual que conduziu à 1ª hipótese

Na teoria apresentada, verifica-se que a aproximação da forma dos objectos examinados conduziu Hersey à concepção racional de categorias abstractas através do reconhecimento de propriedades formais comuns entre eles. O seu entendimento forçou-o, depois, ao estabelecimento mental de relações entre as categorias instituídas, formando taxonomias mais ou menos articuladas e complexas, e atribuindo-lhes, finalmente, uma relação genealógica explícita, como Dunbar afirma ser comum na compreensão humana da realidade. O facto de esta abordagem seguir tal padrão, não significa que ela constitua uma aproximação errónea à realidade. Significa apenas, talvez, uma apropriação “estilizada” do mundo, mas essa “estilização” não é forçosamente equívoca. Aliás, se, conforme refere Dunbar, ela decorre da adaptação da sensibilidade humana ao ambiente em que ele vive, será até razoável acreditar que ela resume satisfatoriamente a situação com que se depara o observador. Existe, porém, a hipótese verosímil de a aparente proximidade formal entre os objectos estudados, mesmo conduzindo a um agrupamento em categorias de expressão comum (correspondentes ao que os biólogos pré-darwinistas entendiam como arquétipos, como sejam os arcos, abóbadas, hexágonos, esferas, torres, etc.), nada significar em termos de proximidade familiar/genética entre os seus fabricantes. Dir-se-ia até que tal hipótese é mesmo mais facilmente aceitável, na medida em que é improvável a proposta de Hersey.

5.3.1. Analogia e homologia

Existe uma distinção fundamental de conceitos que traduz esta diferença, que é a que se estabelece entre *homologia* e *analogia*, cuja importância para a compreensão do comportamento humano Kroeber enfatizou:

“The fundamentally different evidential value of homologous and analogous similarities for determination of historical relationship, that is, genuine systematic or genetic relationship, has long been an axiom of biological science. The distinction has been much less clearly made in anthropology, and rarely explicitly, but holds with equal force.”¹⁴

Esta dicotomia (homologia – analogia) resume, em torno de duas palavras, por exemplo, a divergência teórica, já apresentada, entre Riegl e Semper. Conforme foi já anotado,¹⁵ a perspectiva naturalista de Semper encontra uma relação fácil e de confiança com a ideia de “evolução convergente” dos fenómenos artísticos, enquanto que as preocupações e desconfianças de Riegl o levam a impor maiores objecções à aplicação desse conceito sobre os produtos da criatividade humana e a requerer o reconhecimento da necessidade da consideração da “herança cultural” na abordagem à arte.

Mais uma vez, fica patente a real (e aparentemente paradoxal) simpatia entre a abordagem riegliana e a abordagem “geneticista”, pois Riegl, como Kubler, insiste na probabilidade de as formas aproximadas “procederem”, de alguma maneira vagamente metafórica, de “ancestrais” comuns, o que parece ser também defendido por Hersey, mas agora de uma maneira perfeitamente literal. Este é o sentido do conceito de *homologia*. Pelo contrário, manifestando uma confiança forte no valor próprio das formas, (acreditando, por exemplo, que as formas geométricas simples, regulares e repetitivas possuíam especial “apelo” têxtil por serem seu resultado quase necessário), Semper enveredou pela *analogia*, ou seja, resolveu assumir que a proximidade formal (arquetípica, no sentido que era dado ao termo pelo transcendentalismo no início do século XIX) dos objectos indica, sim, a sua resposta comum a um problema prático semelhante, mas não necessariamente uma comum “ancestralidade”, mesmo que em sentido figurado, seja ele qual for.

5.3.2. *homologia materialista*

Transportando o estudo da homologia artística para o campo da materialidade genética, e ao contrário do que sugeriu Riegl, Hersey demonstra que nem só o privilégio analógico merece o epíteto de *materialista*. Se a “evolução convergente” de Semper resulta, em parte, da confiança

¹⁴ KROEBER, 1931, *cit. in* SHENNAN, 2002, p. 70.

¹⁵ *Cf. supra*, ponto 1.4.3. deste trabalho.

(demasiada, segundo Riegl) na determinação formal dos processos construtivos (que é o mesmo que crer em “propriedades construtivas” próprias das formas – uma forma ser mais apropriada do que outra para ser construída de uma dada maneira), também a homologia de Riegl pode ser exacerbada ao ponto de se imaginar, como o fez Hersey, que encontra motivos não menos materiais para justificar-se. A ancestralidade comum, a par com a sua interpretação poético-metafórica, tem uma leitura literal cuja referência indirecta, ou conotada, não pode pretender ignorar. Colocar a oposição *homologia* – *analogia* como reflexo da oposição ideológica entre espiritualismo e materialismo é, portanto, insustentável, tal como, e por maioria de razão, a associação implícita, ou a conotação de uma com um *tipo* mais “nobre” de ciência (ocupado com as coisas do espírito – a alma) e da outra com um *tipo* mais “elementar” (ocupado com as coisas mundanas – o corpo), como por vezes se sugere.

Existe, pois, uma primeira modalidade de explicação da realidade artística que vê nela a manifestação comportamental invariável do genótipo humano. Se o cultivo do particularismo humano (que cava o fosso ontológico entre o Homem e a natureza) olha com desigual minúcia a realidade humana (onde encontra riqueza cultural) e a realidade natural (onde não vê senão uniformidade na aplicação de leis deterministas) e se, dessa dualidade de critérios, resulta uma oposição franca entre dois contrários (o Homem como adversário da natureza), a teoria perfilhada por Hersey resulta de uma mesma “vista grossa” sobre ambas as realidades, resultando dela uma diluição quase perfeita das particularidades humanas no seio da natureza.

5.4. 2ª Hipótese: etologia, sociobiologia e psicologia evolutiva

Contudo, nem toda a perspectiva que vê a arte como uma consequência fenotípica dos genes se arrisca de forma tão imediata (e, admita-se, ingénua) a tomar a produção objectual humana como manifestação directa da constituição genética. É a possibilidade teórica do condicionamento genético do comportamento que autoriza, porém, toda uma disciplina, a *etologia*, e parece vir reconhecer a veracidade da epígrafe de Espinosa, escolhida por Vigotski:

“Até hoje ninguém definiu aquilo de que o corpo é capaz... mas dizem que seria impossível deduzir apenas das leis da natureza, uma vez considerada exclusivamente como corpórea, as causas das edificações arquitectônicas, da pintura e coisas afins que só a arte humana produz, e que o corpo humano não conseguiria construir nenhum templo se não estivesse determinado e dirigido pela alma, mas eu já mostrei que tais pessoas não sabem de que é capaz o corpo e o que concluir do simples exame da sua natureza...”¹⁶

¹⁶ ESPINOSA, Ética III, Teorema 2, Escólio cit in VIGOTSKI, 2001 (1925), p. IX.

Admitindo que a evolução humana ocorre em paralelo com a dos restantes seres, ao nível da sua biologia, e constatando quais as condições materiais que envolveram, ao longo da sua história, o desenvolvimento dos seres humanos, a psicologia evolutiva também pretende consolidar uma teoria que permita, sem negligenciar os factos, identificar e compreender as invariáveis da realidade humana, aproximadamente nos termos apresentados. Contrariando o modelo geralmente assumido (sobretudo pelas ciências humanas), para a psicologia evolutiva até alguns comportamentos aparentemente *variantes* poderão, de facto, corresponder a invariáveis geneticamente transmitidas, embora ambientalmente condicionadas, isto é, a padrões de comportamento *inatos*, que se traduzem concretamente em função do ambiente experimentado pelos indivíduos. No limite, esta teoria suscita a hipótese de que a diversidade cultural poderá resultar, em resumo, da acumulação cruzada das duas condicionantes, genéticas e ambientais.

Não será excessivo salientar que a hipótese do condicionamento genético do comportamento (que é do que verdadeiramente se trata aqui) não significa, ao contrário do que terá entendido Hersey do que disse Dawkins,¹⁷ uma determinação genética absoluta da *cultura* do indivíduo. Tal hipótese viola todas as cautelas propostas, sumamente a da convergência imprescindível entre a teoria e os factos empiricamente observáveis, desde a própria diversidade cultural (geneticamente imotivada, que se pretende explicar, e não contradizer) até às regras comprovadas do condicionamento cultural. A confusão fácil entre *comportamento* e *cultura*, sobretudo quando associada ao *condicionamento genético*, é um “cocktail” teórico pernicioso, que envenena o sustento vital da pertinência da visão que se pretende apresentar; é particularmente injusta para com a contemporânea tendência científica, a que se chamou “híbrida”,¹⁸ por esta se “atrever” a justificar materialmente a cultura, ficando, pelas razões já explicitadas, particularmente vulnerável a qualquer distorção subtil dos conceitos que utiliza.

5.4.1. *Consequências, ao nível do ornamento, da 2ª hipótese*

De forma resumida, poder-se-á afirmar que a consequência da abordagem protagonizada pela *psicologia evolutiva* para o estudo do comportamento ornamental humano é o reconhecimento da intervenção decisiva dos genes do Homem, mas também da sua interacção com o meio através da *selecção natural*, na definição da “função biológica” que a arte cumpre enquanto comportamento. Também na perspectiva bio-evolucionista, portanto, se poderá enquadrar o

¹⁷ HERSEY, 1996, p.194, nota 39.

¹⁸ Cf. *supra*, ponto 4.1. deste trabalho.

ornamento como o resultado fenotípico (segundo a definição distendida de fenótipo) da evolução das partículas orgânicas que determinam as qualidades humanas, mas em lugar de se constatar simplesmente as semelhanças entre as formas produzidas pelos homens e por outros animais, procura entender-se a motivação ou valor competitivo¹⁹ do fabrico dessas formas e da capitulação da improdutividade artística: sustenta-se que o investimento na arte fomenta, por exemplo, a *coesão social* necessária para ser possível ao Homem resistir, na sua vulnerabilidade, à agressividade do meio.²⁰

Quando aplicada ao estudo da arte, esta perspectiva favorece, obviamente, e ao contrário do que teme Kubler, a integração das diversas manifestações artísticas numa corrente contínua de *evolução*, privilegiando a compreensão das leis internas desse movimento (as leis da hidrodinâmica, na imagem de Lunatcharski), impassíveis e inconscientes, e secundarizando manifestamente os particularismos idiossincráticos individuais ou culturais. Perante a atitude modernista, por exemplo, cuja cosmofobia desafia a suposta relação directa entre o desvelo formalista e a coesão social, Dissanayake limita-se a explicitar a indesmentível superficialidade temporal do exemplo, referindo-se-lhe como se se tratasse da poeira superficial que cobre o solo profundo que o geólogo pretende estudar.²¹

¹⁹ No quadro da competição natural global, referida *supra*, ponto 2.6., que ameaça constantemente a viabilidade natural das sociedades humanas.

²⁰ É, justamente, a este tipo de raciocínio que Veblen recorreu nas suas investigações a propósito do que chamou “instinct of workmanship”. Aquilo que aqui se chamou a “capitulação da improdutividade artística” está perfeitamente expressa, no seu carácter necessário – mais necessário, garante, do que a frequentemente sobrestimada *inércia* da acção humana –, no discurso daquele autor:

“This instinct of workmanship apparently stands in sheer conflict with the conventional antipathy to useful effort. (...) The question between them is, Is the aversion to labor a derivative of the instinct of workmanship? and, How has it arisen and gained consistency in spite of its being at variance with that instinct? (...)

(...)

(...) If mankind is by derivation a race not of workmen but of sportsmen, then there is no need of explaining the conventional aversion to work. Work is unsportsmanlike and therefore distasteful, and perplexity then arises in explaining how men have in any degree become reconciled to any but a predaceous life. (...)

(...)

(...) Like other species, man is a creature of habits and propensities. He acts under the guidance of propensities which have been imposed upon him by the process of selection to which he owes his differentiation from other species. He is a social animal; and the selective process whereby he has acquired the spiritual make-up of a social animal has at the same time made him substantially a peaceful animal. (...)

(...)

(...) «Man is the weakest and most defenseless of all living things,» and, according to the Law of the Jungle, it is his part to take advice and contrive and turn divers things to account in ways that are incomprehensible to the rest. Without tools he is not a dangerous animal, as animals go. And he did not become a formidable animal until he had made some considerable advance in the contrivance of implements for combat. (...)

(...)

By selection and by training, the life of man, before a predaceous life became possible, would act to develop and to conserve in him instinct for workmanship. The adaptation to the environment which the situation enforced was of an industrial kind; it required men to acquire facility in shaping things and situations for human use. This does not mean the shaping of things by the individual to his own individual use simply; for archaic man was necessarily a member of a group, and during this early stage, when industrial efficiency was still inconsiderable, no group could have survived except on the basis of a sense of solidarity strong enough to throw self-interest into the background.” **VEBLER**, (1898), pp. 190 – 194.

²¹ Escreve Dissanayake:

A argumentação cosmófoba não recolhe, por isso, junto destes autores, qualquer confirmação, aproximando-se a seus olhos, e pelo contrário, com a sua irreverência irruptiva singular, de um mero capricho passageiro. É curioso constatar como dois discursos que se vêm a si próprios como resultado de uma perspectiva científico-natural evolutiva acabam por se contradizer tão profundamente. Entre Loos e Dissanayake, por exemplo, embora ambos reclamem a devida consideração pelos efeitos do tempo sobre a produção objectual do Homem, os oitenta anos que separam as suas abordagens foram suficientes para que um, Loos, visse no ornamento um atavismo individualista contrário à “contribuição civilizada” para o altruísmo necessário à consolidação social, afirmando que a forma mais activa de promover a coesão entre os homens é recorrer aos benefícios sociais da eliminação das suas diferenças ou particularidades, e apelar ao anonimato²²; e para que a outra, Dissanayake, dissesse o diametralmente oposto, ou seja, que o investimento formalista promove a coesão social, sugerindo que o anonimato é, justamente, o seu “arqui-inimigo”.²³

Embora seja possível associar o termo “evolução” a ambos os discursos, deverá reconhecer-se que, entre eles, esse termo partilha pouco do seu significado. Seria injusto contribuir para a ideia errada de que a psicologia evolutiva partilha os pressupostos essencialistas e etnocêntricos de que parte Loos. Os oitenta anos que separam “*Ornamento e Delito*” e “*Homo Aestheticus*” foram suficientes para afastar do “tabuleiro científico” o vigor ortogenético de outrora, que fazia convergir as sociedades, inexoravelmente, para a pujança capitalista e burguesa da Áustria ou dos EUA. Serão eles suficientes para justificar tais alterações dos corolários evolucionistas?

5.4.2. *Objecções à 2ª hipótese e condições para a sua resistência consistente*

De facto, apesar do recurso comum à noção de “evolução”, existe uma diferença abissal entre as teses da psicologia evolutiva e as apresentadas por alguns defensores da cosmofobia. É

“I see evidence that under our shiny modern cultural veneer we are still vulnerable, biological Homo sapiens.” DISSANAYAKE, 1995 (1988), p.192.

²² Escreve Loos:

“Una cultura colectiva – y sólo hay una – engendra formas colectivas.” LOOS, 1993d (1908), p.332

²³ Escreve Dissanayake:

“That the arts are selectively valuable because they serve social ends is a suggestion with which the ethologist could scarcely disagree. Certainly there are striking analogies between some arts and socially salient anatomical or behavioural features evolved by animals and birds. Body ornamentation, for example, might be said to be selectively valuable for the same reasons that special colours and markings and exaggerations of anatomical features are important in other animals: to attract mates, to differentiate individuals, to impress, to indicate status or condition (e. g., Drewal and Drewal, 1983). Decorating and elaborating utensils and other useful items would make commonplace tasks more enjoyable, as well as serve for status and other identification.” DISSANAYAKE, 1995 (1988), p.62.

fácil encontrar-se, no discurso de Loos, na sua tipificação estanque dos comportamentos, na sua identificação imediata entre a circunstância da produção artística e a condição essencial de existência do autor, na sua convicção do significado “progressivo” ou “regressivo” automático das diferenças culturais, na indistinção afirmativa entre comportamento e cultura, na assunção apriorística da vantagem civilizacional do mundo moderno e na convicção assumida da necessidade (e da possibilidade) da *superação* da condição original do Homem (que lhe pretende impor pulsões animais – como o hediondo impulso sexual), uma proximidade evidente com as convicções puritanas e misantrópicas da genealogia de apaixonados promotores da saúde física e moral da humanidade, de que fala Hersey em *“The Evolution of Allure”* (que inclui, entre outros, Galton, Lombroso, Nordau e Leighton). Estas características são avessas ao reconhecimento da uniformidade genética essencial da humanidade (que tem, necessariamente, os seus limites), inscrevendo a iminência de degeneração como consequência da diversidade em si mesma (mesmo que superficial). Pelo contrário, a psicologia evolutiva desvaloriza as diferenças genéticas *entre* os homens, confiando que as suas consequências comportamentais são insuficientes para distinguir culturas ou manifestações artísticas concretas, já que estas definem fronteiras de usos e gostos que não coincidem de todo com as relativamente difusas fronteiras genético-geográficas.

Dissanayake despreza, por isso, as diferenças artísticas *entre* os homens, concentrando-se essencialmente no que eles têm de comum, e que os distingue, sim, mas em conjunto, relativamente aos outros animais. Ela contradiz, por exemplo, directa e veementemente a opinião segundo a qual a referência à materialidade genético-evolutiva na abordagem ao estudo artístico é suficiente para confirmar a emergência de uma tendência racista.²⁴

“(...) because the biobehavioral view stresses that we are more alike than previously imagined, the oft-heard criticism that it can be used to support racism is absolutely mistaken. On the contrary, it insists on the reverse. An evolutionary perspective does not and should not attempt to account for differences among members of a species, but rather should elucidate in what ways one species (e.g., humans) is different from others.”²⁵

e Aiken, citando Chomsky, Keil, Fodor, Eibl-Eibesfeldt e Jolly, apresenta o condicionamento biológico, isto é, a qualidade de um comportamento ser herdado geneticamente – inato – como uma delimitação de um espaço mais ou menos amplo de liberdade:

“Just because a trait or behavior has an innate quality, it is not forever fixed. The innateness provides parameters within which a behavior becomes manifest. Perhaps the parameters could be thought of as the sides of a box. Within the box is the innate quality or qualities associated with a particular behavior. The size of the box determines the variability of the behavior. A very small box

²⁴ Reagindo assim à situação descrita por Richerson e Boyd – Cf. citação a que se refere a nota 59 do capítulo 4 deste trabalho.

²⁵ DISSANAYAKE, 1995 (1988), p. 28.

constrains the behavior to heavy reliance upon the innate quality; therefore, the behavior is relatively fixed in its manifestation. A larger box provides the room for more instances of environmental, developmental, and other interactions with the innate quality; therefore, the behavior is less fixed and more plastic. A very large box allows a behavior to be so plastic that we think there is no innate quality inside the box."²⁶

5.4.3. *Relação entre a história e a psicologia evolutiva: o que fica de fora da explicação providenciada*

Dissanayake, Aiken e a psicologia evolutiva em geral abstêm-se positivamente de encontrar ou estabelecer relações entre manifestações artísticas particulares e características genéticas, argumentando que estas definem a qualidade do que é humano *em geral*, e que, por isso, não podem suportar o ônus das diferenças culturais:

"Ethologist Eibl-Eibesfeldt points out that we have a «strong reluctance to accept the fact that man is far from being born as a blank slate. This reluctance is based on the erroneous assumption that anything innate to man must then be accepted as some kind of inevitable fate. » Actually, innate qualities do imply an inevitable fate: that of being human rather than a cat, a dog, toad, or sea slug. It does not imply, particularly for humans, that we are automatons; it does imply, as Keil, Chomsky, Fodor, and Eibl-Eibesfeldt suggest, that we operate under the influence of the parameters of our biological systems."²⁷

Desta maneira, estes autores descartam-se, por um lado, da crítica do particularismo histórico às primeiras perspectivas evolucionistas ortogenéticas (aproximando-se nitidamente de Boas, quando este refere que a diferença entre a condição material humana e a condição material não-humana se consolidou com antecedência à instituição das culturas), mas, por outro, abstêm-se de encontrar, para as manifestações artísticas materializadas e documentadas, razões que justifiquem qualquer das particularidades concretas exibidas, às quais se associam as contingências imprevisíveis da história.

Para Kroeber,

"(...) culture is both superindividual and superorganic. (...) «Superorganic» does not mean nonorganic, or free of organic influence and causation; nor does it mean that culture is an entity independent of organic life in the sense that some theologians might assert that there is a soul which is or can become independent of the living body. «Superorganic» means simply that when we consider culture we are dealing with something that is organic but which must also be viewed as something more than organic if it is to be fully intelligible to us."²⁸

A questão que a psicologia evolutiva coloca é: se a cultura não será compreendida em todo o seu significado através do seu condicionamento bio-físio-psicológico (porque existe nela algo que ultrapassa essa dimensão), poderá ela ser entendida como sendo exclusivamente determinada através das contingências da história? A resposta que propõem é negativa: da mesma maneira que

²⁶ AIKEN, 1998, p.32.

²⁷ AIKEN, 1998, p.31.

²⁸ KROEBER, 1948 (1923), p. 253.

se afirma que a cultura é super-orgânica, o que não é contestado, poder-se-á dizer que, inversamente, ela *também* é “infra-histórica”, ou seja, orgânica, “*if it is to be fully intelligible to us*”. E argumentam que só compreendendo a dimensão naturalmente determinada da cultura se compreenderá a sua emergência no seio da humanidade e se valorizará devidamente a sua excepcionalidade na natureza.

5.5. Condicionamento natural e condicionamento cultural

Ao contrário do que se passa com as transformações culturais, as transformações biológicas são sistematizadas em mecanismos abstractos de funcionamento que os biólogos e etólogos se arrogam de conhecer razoavelmente. Embora sempre tenha havido alguma relutância na aceitação de alguns pontos menos consensuais, a teoria da *selecção natural* impôs-se, dir-se-ia, por *selecção natural*, no meio especializado. Os conhecimentos genéticos posteriores acrescentaram-lhe rigor e objectividade, e hoje o neodarwinismo é uma teoria sólida, dificilmente contestável, que explica sensatamente a evolução natural da vida. A convicção de que o comportamento humano resulta, pelo menos parcialmente, do funcionamento dos genes tem como consequência que também o que o Homem *faz*, e não só o que ele *é*, se transforma e se justifica através da *selecção natural* exercida sobre os genes, porque o que o Homem *faz* também *constitui* o que ele *é*.

Enquanto, como o próprio Kroeber concluiu, se pode definir a cultura nomeando o processo através do qual ela existe – a aprendizagem –,²⁹ não é impossível colocar em dúvida quais as actividades que resultam realmente desse processo, e, desse modo, sem contradizer tal definição, reportar ao campo bio-fisio-psicológico estrito a origem de alguns dos comportamentos muitas vezes tidos como culturais. Cosmides e Tooby distinguem, por isso, dois tipos de cultura: uma – “epidemiológica” – que corresponde, no fundo, à noção mais ou menos consensual de Kroeber, e outra, – “evocada” – cujas determinações, embora sejam muitas vezes tomadas por “livres” (na linguagem de Rousseau), ou imprevisíveis, todavia partilham com as causas naturais mais evidentes uma real previsibilidade. Essa previsibilidade, resultante da acção conhecida das chamadas “forças” que movem a evolução natural, sujeita-se, portanto, às leis próprias desse outro processo, ou seja, sujeitam-se directa ou indirectamente a sobreviver ou perecer (leia-se, a

²⁹ “*So perhaps how it comes to be is really more distinctive of culture than what it is.*” KROEBER, 1948 (1923), p.253. Sublinhados do autor. Dissanayake, nomeando estudos de Medin, 1981; ROSCH e LLOYD, 1978, garante que “*it has been experimentally shown that most if not all categories do not have clearcut boundaries, even though the prototypical members of the class may be clearcut enough and commonly agreed upon. It has been found that, in many cases, categories are better approached by considering how they function rather than what they objectively are.*” DISSANAYAKE, 1995 (1988), p. 58. Sublinhados da autora.

existir ou a não existir) em função do incremento positivo ou negativo da adaptação genética de que são manifestação visível.

Resumidamente, portanto, as consequências das teses da etologia e da psicologia evolutiva traduzem-se na convicção de que os comportamentos humanos existem *além e aquém* da intervenção cultural, ou seja, os comportamentos não são determinados apenas naturalmente mas também não dependem exclusivamente da cultura, conforme ela foi definida por Kroeber,³⁰ pois, pelo menos em parte, eles resultam de uma evolução *específica* (da *espécie* humana) ocorrida em paralelo com a (e sujeita às mesmas leis da) restante evolução natural. Por isso, a competição e a selecção terão tido, sobre o comportamento, como sobre a realidade corporal, a sua intervenção “projectista”, cujo resultado dependeu de vários milénios de aplicação do critério cego e universal da sobrevivência.³¹

5.6. Fragilidades do estudo do condicionamento natural

Mas não é impunemente que a psicologia evolutiva se envolve no estudo das camadas mais profundas da realidade comportamental humana. Por um lado, ao generalizar, isto é, ao procurar a causalidade que alimenta, não um fenómeno particular detectado, concreto e histórico, mas uma realidade comportamental humana tipificada, abstracta e “infra-histórica”, corre-se o risco de perder o contacto com a realidade concreta e, conseqüentemente, de se fantasiar um enredo cuja correspondência real seja mera ficção retro-alimentada. Por outro lado, a ampliação radical do intervalo temporal que se estuda tem o efeito paradoxal de fazer com que o tempo histórico deixe de ser uma dimensão relevante no objecto de estudo, atingindo-se, no limite, uma espécie de “*presente eterno*”³² (tão querido aos modernistas...), que faz com que apenas se reconheça a interferência dos condicionamentos sincrónicos ou invariáveis no desenho do que se faz, mas que limita a validade real desses condicionamentos. Levi-Strauss, reconhecendo o mérito da abertura

³⁰ Além de a qualificar como super-orgânica, Kroeber sintetizou com sensatez uma definição de cultura suficientemente abrangente para ser minimamente consensual e suficientemente restrita para ter ainda utilidade:

“(…) *culture might be defined as all the activities and non-physiological products of human personalities that are not automatically reflex or instinctive. That in turn means in biological and psychological parlance, that culture consists of conditioned or learned activities (plus the manufactured results of these); (...).*” KROEBER, 1948 (1923), p.253.

³¹ A imagem comumente apresentada para explicar o ponto de vista da psicologia evolutiva é a de que a cultura é como um cão preso na trela flexível, mas resistente, que o seu dono (a determinação física e a selectividade natural) segura firmemente: ele pode puxar e forçar a trela, mas o dono tem um poder superior e acaba sempre por colocá-lo no seu devido lugar.

³² Expressão significativamente utilizada por Giedion (1962) em “*The eternal present – the beginnings of art*”. GIEDION, 1993 (1964).

generalista de Boas, salientou a prudência necessária a este tipo de abordagem e a vacuidade final da sua versão extremada:

*“Cette analyse critique est décisive, mais, poussée à l’extrême, elle conduirait à un agnosticisme historique complet.”*³³

A abertura da perspectiva ampla exigida por esta abordagem implica um desprezo sistemático pelo pormenor dissonante, cuja concretude inamovível, contudo, pode significar a inviabilidade total das teorias que se constroem. É como se o esforço para não confundir a árvore com a floresta (e não se deixar tentar pelo que se consideram visões paroquiais) degenerasse na cisma de que a matéria imensa dos astros não é toda feita de partículas minúsculas, e que estas não só não constituem os astros como impedem mesmo, de algum modo, a visualização das estrelas.

5.6.1. Análise de um exemplo prático

Assim, e concretizando, tome-se o discurso de Riegl a propósito da história do ornamento de pânpano vegetalista: numa primeira abordagem, e dada a admirável sobrevivência do motivo de que o autor persegue e descreve o rasto, além (ou melhor, *aquém*) dos motivos históricos que poderiam justificar a sua recorrente utilização, poder-se-ia imaginar que o fabrico repetido de ornamentos com forma idealmente redutível a pânpanos vegetais procedesse de uma determinação genética, como acontece com as várias uniformidades corporais abstractas que definem a espécie humana. Não seria, portanto, e à partida, descabido levantar a hipótese de que uma das características genéticas do homem fosse a de proceder instintivamente à representação simbólica de rebentos vegetais nas superfícies dos objectos que, por outras razões, fabricasse.

Acontece, porém, que o próprio Riegl, como mais tarde o faria também Boas, salienta a relativa independência entre a forma, em si mesma, e o significado que se lhe atribui, dando-se conta da maior uniformidade da forma propriamente dita em comparação com a relativamente efémera associação entre forma e conteúdo.³⁴ Poder-se-ia, então, reformular o enunciado citado e,

³³ LEVI-STRAUSS, 1973 (1958), p. 11.

³⁴ Riegl é de opinião que a história se preocupa com o conhecimento que passa pelas várias gerações, ou pelos vários povos, e sabe que esse conhecimento é sobretudo (pela sua maior simplicidade) o conhecimento das formas, e não o dos seus conteúdos. Escreve Riegl:

“Cada símbolo religioso está destinado a converterse com el curso del tiempo en un motivo predominante o exclusivamente decorativo, no bien posea cierta calidad artística.” RIEGL, 1980 (1893), p. 35.

ou:

“Hoy no es posible saber en qué medida los pueblos mediterráneos que adoptaron el motivo de la flor de perfil tripétala tomaron conciencia de la importancia del loto, y ligaron la misma con sus imitaciones del motivo. Mas, respecto a los griegos del siglo VI, se puede contestar negativamente; para ellos la flor de loto no era un símbolo hierático, sino solo decorativo, ya que no hay escrito alguno

recorrendo a algumas “leis” formais (geométricas) que o autor anota e que garantem a persistência do motivo inicialmente identificado (a utilização de espirais e o preenchimento de cunhas, por exemplo), dir-se-ia que o que é uniforme no Homem, e que, por isso, poderá provir de uma predisposição genética, não é realmente a tendência para a representação simbólica de raminhos vegetais, mas sim para o recurso invariável às “leis” formais (geométricas) detectadas (ou seja, uma inclinação humana natural para um preenchimento da superfície dos objectos em sucessões de curvas tangentes com cunhas preenchidas).

Repare-se que, da primeira para a segunda formulação, o conteúdo assertivo concreto da hipótese aventada se degradou consideravelmente, tendo-se ampliado proporcionalmente o universo das possibilidades permitidas pelas condições implicadas. Abandonando-se a referência explícita à simbologia do motivo formal que se julgou estar inscrita no próprio genoma, a satisfação da determinação natural parece autorizar que se prevejam utilizações variáveis das formas descritas, sem implicar uma relação necessária com qualquer representação concreta da realidade. Os ornamentos prescritos pelos genes poderiam, assim, representar não só pântanos vegetalistas, mas evocar qualquer outra coisa que pudesse representar-se com espirais e cunhas preenchidas, ou nem sequer representar nada de concreto. A primeira descrição hipotética dizia efectivamente mais do que a segunda em relação ao que é o Homem em geral; descrevia mais precisamente a humanidade, mas era uma descrição errada. A segunda descrição, é menos precisa, mais abrangente, menos assertiva, menos sujeita ao erro, mas por isso mesmo, menos completa. É como uma fotografia mais desfocada em que se não reconhecem os traços precisos do retratado, cuja identidade fica assim menos comprometida.

Riegl, porém, também não confirma esta segunda hipótese. Apesar de afirmar que as “leis” geométricas referidas constituem autênticos “*postulados*” da decoração de pântano vegetal,³⁵ ele

que apoye la primera alternativa. Por consiguiente, la estilización de la flor de loto pudo tener lugar en esta época más bien bajo puntos de vista artísticos. Una vez rota la tradición, ya no se retrocedió ante una modificación del tipo tradicional, y no hubo más barreras para las nuevas formas.” RIEGL, 1980 (1893), p. 125.

ou ainda:

“(…) espero también convencer, al menos una parte de los colegas, de que el acanto no ha surgido como consecuencia de una copia inmediata de un modelo natural, sino a causa de un proceso de desarrollo histórico-ornamental, completamente artístico.” RIEGL, 1980 (1893), p. 138.

e Boas:

“A principal conclusão a que podemos chegar é a de que a uma mesma forma podem ser atribuídos significados diferentes; a forma é constante, e as interpretações, variáveis, não apenas a nível tribal mas também a nível individual. Pode demonstrar-se que esta tendência não é exclusiva do domínio da arte, mas está também presente na mitologia e em rituais e, nestes casos, a forma exterior subsiste enquanto que as interpretações são muito distintas.” BOAS, 1996 (1927), p. 120

³⁵ Escreve Riegl:

nunca sugere que tais leis se aplicam universalmente em todo o tipo de decoração. Aliás, reconhecendo a precedência da decoração zoomórfica sobre a fitomórfica, por exemplo, o autor dá a entender que tem plena consciência de que o pâmpano não constitui senão uma fracção do espectro de possibilidades exploradas desde os primórdios pelos decoradores, e, sendo assim, as “leis” geométricas que ele associa a este tipo de decoração não atingem a universalidade que permitiria atribuí-las a pré-determinações genéticas.³⁶ Aquilo a que Riegl atribui um real universalismo, ao qual se sujeitam tanto as “leis” formais referidas (associadas à decoração vegetalista) como a decoração geométrica e até, pode admitir-se, a decoração zoomórfica e o “estilo heráldico”, é o *horror vacui* e a pura e simples necessidade de adorno.³⁷

A suposta universalidade desta nova “lei” repousa sobre os testemunhos analisados por Riegl. Tem, portanto, suporte empírico e, embora não seja incontestável, é relativamente fácil remeter-se-lhe muitos dos comportamentos manifestados em muitas épocas e locais por muitas pessoas. Mesmo que o pâmpano não esteja inscrito nas determinações genéticas, mesmo que as “leis” formais que regulam a sua execução não se encontrem realmente codificadas no ADN, volta a ser possível, portanto, imaginar que existe uma condição que uniformiza a humanidade e que a “condena” (parafraseando Aiken) ao destino de ser, justamente, humana.

Essa condição universal parece agora segura e infalível: o Homem genérico, em abstracto, será inevitavelmente um ser com tendência para o preenchimento “lúdico” do espaço bi ou

“El motivo se representó por su significación objetiva, pero ello se hizo efectivo bajo el riguroso tratamiento de aquellos primitivos postulados artísticos que ya habían tomado por base las obras artísticas aptas a la pura necesidad decorativa, de adorno.” RIEGL, 1980 (1893), p. 35.

Ou:

“(…) se puede seguir con bastante claridad el camino tomado por el pámpano vegetal para cubrir superficies limitadas a discreción, con completa libertad y, sin embargo, bajo observancia de las leyes fundamentales decorativas de ritmo y simetría (…)” RIEGL, 1980 (1893), p. 129.

³⁶ Escreve Riegl:

“(…) de lo que sabemos de la época prehistórica, el hombre – contra lo que podría esperarse – ha intentado antes la reproducción de los animales que la de las plantas. (…) Se han hecho similares observaciones en el dominio de la etnología de los actuales pueblos primitivos. Por todas partes, el ornamento geométrico y la imagen animal preceden a la representación de plantas” RIEGL, 1980 (1893), p. 33

³⁷ Riegl dá provas de acreditar num verdadeiro “instinto ornamental”:

“(…) mucho más elemental que la necesidad del hombre de cubrir su cuerpo con vestidos es la del atavio del cuerpo por mero afán de engalanamiento, con adornos entre los cuales los lineales (…)” RIEGL, 1980 (1893) p. 3

ou:

“La necesidad del adorno es una de las más elementales del hombre, más elemental que la de proteger el cuerpo. (…) La misma necesidad de adorno u horror vacui dictó la aparición de las imágenes animales y de los «modelos» geométricos (…)” RIEGL, 1980 (1893) p. 21.

ou:

“Esta última hipótesis [da associação inicial de significados às formas representadas] presupondría adjudicar al premier hombre que reprodujo formas vegetales un grado de civilización más avanzado, que hubiese superado ya fundamentalmente la mera necesidad elemental del adorno en el arte.” RIEGL, 1980 (1893) p. 34.

ou ainda:

“En el fondo, este postulado [do preenchimento de cunhas] se reduce al horror vacui, y este, a su vez, a la necesidad del adorno como el más decisivo agente de todas las artes primitivas.” RIEGL, 1980 (1893) p. 46.

tridimensional que fabrica ou habita. Este preenchimento lúdico, de difícil definição objectiva, conduz àquilo que normalmente cabe na categoria “ornamento”, podendo ou não saturá-la ou mesmo extravasá-la, consoante a forma como esta seja culturalmente definida. Embora as flutuações do significado do termo ornamento possam fazê-lo não coincidir exactamente com aquilo que Riegl sugeriu que o Homem invariavelmente utiliza para preencher o *horroroso vazio*, esta hipótese aponta, *grosso modo*, para uma situação em que o ornamento se constitui como uma das manifestações fundamentais de humanidade, ou seja, uma das invariantes humanas definitivas.

Regressando à análise da “evolução” do conteúdo das hipóteses apresentadas, torna-se evidente que a tendência manifestada na passagem do primeiro para o segundo enunciado se confirma com a exposição do terceiro. As condições são cada vez mais abstractas e genéricas, permitindo sempre concretizações mais diversificadas e, por isso, aparentemente menos “condicionadas”. A fotografia desfocada que se propusera como metáfora transforma-se, assim, em mera mancha. Este movimento teórico de abertura coloca, portanto, fora do debate objectivo muitas das questões relativas ao ornamento em que se detiveram, por exemplo, os teóricos da arquitectura, como seja a discussão das vantagens ou inconvenientes da repetição dos motivos clássicos ou a inadequação deles ao uso do ferro, ou outros pontos inumeráveis. A estes, conclui-se então legitimamente, se o raciocínio bio-evolutivo nada esclarece a seu respeito, talvez realmente só o estudo das aleatórias contingências da história possa acrescentar-lhes alguma informação pertinente.³⁸

5.7. Especificidades do estudo do condicionamento natural da arte e do comportamento ornamental

Se tudo o que, acerca do comportamento ornamental, se pode reportar à constituição genética do Homem é a sua existência, ou seja, se nada se encontra de geneticamente determinado, neste campo, senão a inexorável necessidade de ornamentar (ou de “tornar especial”, como diz Dissanayake³⁹), então não redundará a acção *sincrónica* das determinações

³⁸ De facto, Boas parece querer confirmar este interesse insubstituível pela história, quando escreve:

“Há trinta ou quarenta anos, sob a forte influência da teoria evolucionista, o etnólogo psicologizante teria atribuído esta semelhança [entre certos padrões decorativos em análise] à uniformidade das reacções da mente humana face às mesmas, ou semelhantes, causas ambientais (...). No entanto o desenvolvimento que entretanto ocorreu na nossa ciência demonstrou que, mesmo em relação às culturas mais primitivas, devemos considerar a existência de um desenvolvimento histórico não menos complexo do que o da civilização, e que a teoria da origem independente de fenómenos quase idênticos em áreas contíguas já não pode ser sustentada, tendo mesmo sido posta de lado por estudiosos que pretendem alguma seriedade.” BOAS, 1996 (1927), pp. 113-115.

³⁹ Dissanayake utiliza o termo *“make special”*, que materializa o fundamental da sua tese: a constituição biológica da espécie Humana encontra na arte (ou no que sempre se chamara assim, antes da emergência da disciplina da estética – mormente no ornamento –) o instrumento com que satisfaz certas necessidades, nas quais se inclui o *“make*

biológicas (o *Eterno Presente* de Giedion, mas também de Dissanayake e Aiken) no vazio lugar-comum de que se queixaram Boas e Levi-Strauss?⁴⁰

Esta seria, com efeito, a situação, se fosse evidente, ou se não carecesse de séria fundamentação empírica, a simples proposta de o ornamento ser efectivo produto da actividade de agentes biológicos evolutivamente seleccionados (os genes). Se fosse líquido e consensual que o ser humano é um mamífero cuja constituição genética implica um comportamento tal que, entre os objectos que fabrica, muitos são ou exibem traços de “inutilidades”, então de facto os esforços da etologia e da psicologia evolutiva redundariam em chuva no molhado.

Acontece que, pelo contrário, os desenvolvimentos da arte do ocidente nos últimos duzentos anos, ao salientarem a independência do valor essencial da arte relativamente aos benefícios “úteis” (que poderão ser equiparados à mais-valia competitiva dos termos biológicos) levantam sérias objecções às conclusões para que o bio-evolucionismo parece tender: as vantagens competitivas da arte parecem contradizer a sua própria essência definitiva, assim como a “utilidade” evolutiva do ornamento raia o absurdo irracional, já que se costuma associar o termo “ornamento” àquilo que, justamente, não tem “utilidade”. Como que confirmando estas objecções (que acabam por dar sentido à abordagem bio-evolutiva, conferindo-lhe pertinência problematizadora), existe a cosmofobia: como enquadrá-la no panorama que se pretende descrever através da suposta “descoberta” da natural aptidão humana para o desvelo ornamental?

Admitindo o condicionamento genético dum comportamento ornamental genérico, pode sustentar-se ser teoricamente errado defender que Loos ou Le Corbusier vieram alterar o *comportamento* humano, como seria ridículo propor-se que a partir da sua intervenção, os homens tivessem passado a nascer com uma constituição física alterada. Não é, contudo, insustentável acreditar que Loos e/ou Le Corbusier tenham *sonhado* com uma alteração do comportamento humano, mas qualquer sonho tem efeitos limitados sobre a realidade biológica, que é comandada

special”. DISSANAYAKE (1995), pp. 74-106 e (1992), pp. 39-63, também disponível em (2003), “The Core of Art: Making Special”, *Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies*, Online, 28 Agosto 2006, <http://www.csse.ca/CACS/JCACS/V1N2/PDF%20Content/04._Making_Special_galleys.pdf>.

⁴⁰ Escreve Levi-Strauss, citando Boas:

“Quand on se borne a l'étude d'une seule société, on peut faire une oeuvre précieuse (...). Mais on s'interdit toute conclusion pour les autres. Quand, au surplus, on se limite a l'instant présent de la vie d'une société, on est d'abord victime d'une illusion: car tout est histoire (...). Mais surtout on se condamne a ne pas connaître ce présent, car seul le développement historique permet de soupeser, et d'évaluer dans leurs rapports respectifs, les elements du present. Et très peu d'histoire (...) vaut mieux que pas d'histoire du tout. (...) Reasoner autrement, c'est s'interdire tout moien d'opérer une distinction pourtant essentielle: celle entre fonction primaire, répondant à un besoin actuel de l'organisme social, et fonction secondaire, qui se maintient seulement en raison de la résistance du groupe à renoncer à une habitude. Car dire qu'une société fonctionne est un truisme; mais dire que que tout, dans une société, fonctionne este une absurdité. Ce peril de truisme, qui quette l'interpretation fonctionnaliste, Boas l'avait pourtant opportunément signalé: «Le danger subsiste toujours que les vastes generalizations qu'on tire de l'étude de l'intégration culturelle ne se réduisent à des lieux communs.»”, LEVI-STRAUSS, 1973 (1958), pp. 17, 18.

pelas regras próprias do devir natural. Torna-se, então, vital conhecer os limites operativos desse *sonho*.

5.7.1. Um cenário improvável

Em termos biológicos, um comportamento justifica-se (ou prevê-se) quando ele maximiza o êxito reprodutivo, ou seja, por outras palavras, quando um comportamento biologicamente inscrito no código genético é responsável por (ou favorece) a quantidade da descendência do indivíduo que o manifesta, ele tende (no espaço de gerações) a generalizar-se na espécie de que o indivíduo faz parte. Isto acontece porque, se o comportamento for realmente geneticamente determinado, a proliferação dos genes que o determinam (garantida pela reprodução) determina também, por sua vez, a proliferação do comportamento. Pelo contrário, quando um comportamento geneticamente determinado demonstra ser inadaptado às condições contextuais, isto é, quando em vez de promover a sobrevivência do indivíduo e da sua descendência (directa ou indirectamente), ele a dificulta, então os genes que determinam esse comportamento têm tendência a ser eliminados da *pool genética* da espécie e, com eles, o próprio comportamento, porque a herança genética de comportamentos inadaptados reduz as hipóteses de reprodução e/ou de sobrevivência da descendência (que é o garante da continuidade das características genéticas). A adaptação biológica dos comportamentos pode, pois, ser medida em função do seu papel no sucesso reprodutivo dos *indivíduos*.

Se o *horror vacui* fosse realmente instintivo (geneticamente determinado, portanto) e se o empenho cosmóforo de Loos ou Le Corbusier tivesse sido um episódio isolado, contrário às determinações genéticas seleccionadas, um caso excepcional de *horror ao horror vacui*, então poder-se-ia sustentar que o comportamento desses autores não teria passado de uma aberração, um desafio, provavelmente mal sucedido, às leis implacáveis da selecção natural, cuja acção se encarregaria de repor a ordem natural das coisas. Dado o carácter tendencialmente conservador da natureza (que raramente viabiliza alterações formais rápidas nas espécies), esperar-se-ia, então, que a actividade desses arquitectos, se chegasse a existir, como existiu, estivesse condenada ao fracasso evolutivo, ou seja, que o seu resultado prático não favorecesse a proliferação dos genes dos seus autores e que, por isso, esmorecesse, acabando por extinguir-se enquanto comportamento. Em alternativa, certamente improvável, mas ainda assim possível, podia acontecer que as alterações de comportamento protagonizadas revelassem um progresso na adaptação ao

contexto. Nesse caso (raro, como são raros os casos de mutações genéticas bem sucedidas), a evolução encarregar-se-ia de lhe proporcionar um sucesso reprodutivo tal que, *a longo prazo*, a cosmofobia se generalizaria ou, pelo menos, estabilizaria.

5.7.2. *Cultura: um nível suplementar de evolução que não se limita à arte*

Aos olhos de qualquer investigador contemporâneo que se debruce sobre manifestações artísticas particulares, é contudo inaceitável medir o fracasso ou o êxito da obra dos modernistas cosmófobos, ou de qualquer produção artística, através do sucesso reprodutivo dos seus autores. Como já se frisou anteriormente, a arte e o seu estudo pressupõem hoje, necessariamente, uma liberdade criativa mínima, incompatível com a observância estrita das leis da selecção natural nos termos apresentados: ela remete-se a si própria para o domínio da cultura, subtraindo-se virtualmente, por essa via, do “campo de acção” das forças orgânicas, e criando no homem a ilusão de que sobre ele não se exercem já as pressões próprias da natureza.

Na competição pela explicação mais realista do fenómeno artístico, a versão anti-orgânica apresenta os seus argumentos: a história da arte está repleta de indivíduos que insistiram em comportar-se de maneira divergente com aquela que, presumivelmente, lhes garantiria melhor adaptação biológica, ou seja, mais descendência fértil, e, no entanto, tais comportamentos nem sempre se extinguíram.⁴¹ Não é só no universo artístico que isto sucede. Existem inúmeros *módulos culturais* persistentes, cuja aplicação prática resulta em relativo ou total insucesso reprodutivo: a *opção* pelo celibato, por exemplo. Contrariando a consensualidade do discurso biológico, sobre a natureza, não é menos consensual defender-se que, no seio das sociedades humanas, até os comportamentos biologicamente menos adaptados têm fortes probabilidades de “sobrevivência”. Consequentemente, é insustentável supor-se que a “sobrevivência” de tais módulos, ou *ideias*, possa resultar de uma proliferação baseada nos mesmos mecanismos a que recorre a herança genética e que garante a sobrevivência apenas dos *organismos*, e, só por consequência, dos traços mais aptos.

⁴¹ As formas de amor romântico, por exemplo, “publicitadas” mas também adoptadas por muitos dos autores românticos, na sua adesão à “autenticidade” do sentimento dos protagonistas, e o seu desfecho muitas vezes trágico (encerramento em conventos e em retiros, ou suicídios), dificilmente poderá ter contribuído para a disseminação máxima dos genes dos artistas envolvidos. Também a entrega absoluta ao trabalho artístico, e a consequente limitação da entrega aos deveres familiares (“síndrome Miguel Ângelo”), terá resultado na virtual extinção dos genes de alguns dos autores considerados geniais (genial ≠ genital).

A historiografia aceita este facto com naturalidade, e avança para outro tipo de explicações (mesmo que sob o risco de alguma leviandade),⁴² mas em termos teóricos, este ponto impõe nitidamente uma dívida à razão: porquê? Porque existirá esta diferença na legitimidade dos critérios que procuram avaliar o significado dos comportamentos humanos? Não serão universais as leis da selecção natural? Se sim, então como se explica que certos indivíduos (certos artistas, pelo menos) optem por comportamentos que parecem nada ter a ver com a maximização da sua adaptação biológica, por vezes até prejudicando-a? E como se explica que, depois, esses comportamentos pareçam subsistir na sociedade, mesmo quando não conferem aos seus praticantes nenhum benefício em termos biológicos? Será esta uma falsa realidade, alimentada pela ilusão persistente de que o homem foge às leis que dominam a natureza?

Pode pensar-se nas regras que orientam o comportamento como informação codificada; *algoritmos* que conduzem a actividade dos seres. A codificação genética será, então, uma forma sob a qual se armazenam e se apresentam esses algoritmos – a forma privilegiada na natureza, quando se trata de codificar as especificidades dos indivíduos. O que, no fundo, o estudo “anti-orgânico” da arte pressupõe é que os genes não são a única forma de registo desta informação.⁴³ Consequentemente, terá que existir outra forma de transmissão da informação que não se baseia na herança genética e que, no entanto, permite garantir a sobrevivência de alguns comportamentos: quando há uma proliferação de comportamentos inadaptados do ponto de vista biológico (e esta é uma condição suficiente – desde que rigorosamente confirmada –, mas não necessária), deverá considerar-se a hipótese da emergência de um nível colectivo (partilhado) de cultura como fenómeno complementar ao mero devir natural. É evidente que uma brusca alteração ambiental poderá transformar um comportamento perfeitamente adequado à sobrevivência num suicídio,⁴⁴ mas salvaguardada essa hipótese, a disseminação de comportamentos que não promovem a disseminação proporcional dos genes configura uma espécie de “excepção” à selecção natural dos comportamentos que só a existência de um *canal de transmissão* complementar à via genética poderá explicar.

John Pfeiffer, ocupando-se da emergência absoluta da capacidade artística no homem do Paleolítico Superior, afirma:

⁴² Caso de Kubler, já abordado.

⁴³ Por informação entende-se, como Boyd e Richerson (referindo ENGELBERG e BOYARSKY, 1979), “something which has the property that energetically minor causes have energetically major effects”. BOYD e RICHERSON, 1985, p. 35.

⁴⁴ Esta é a base para a chamada “big mistake hypothesis”, válida e muitas vezes apresentada na literatura sobre o tema. Cf., por exemplo, RICHERSON e BOYD, 2005, pp. 150 e ss.

“All this marks the emergence of a new species – and, more significant than that, a brand-new kind of evolution. The human story began with the crossing long, long ago of a somewhat fuzzy borderline when something like an ape became something like a human being, an event which appears fateful in retrospect but which made no great splash at the time, leaving no outstanding traces in the record. It was followed by stretches of sheer monotony, almost-empty eons of gradual change. Biology was in control, the old-style organic evolution which works by the selection of random mutations, which dominated by an extravagant weeding-out process the development of all species, and which still dominates the development of all but the human species. Our ancestors were locked to their genes, in the grip of heredity.

The great release, the breaking away which is our uniqueness, came during the Upper Paleolithic.”⁴⁵

Segundo ele, parece haver motivos para se acreditar que algo de essencial separa o Homem dos seus ancestrais. A que “*novo tipo de evolução*” se referirá Pfeiffer?

A explicação bio-evolucionista da arte justifica o comportamento artístico atribuindo-lhe funções de adaptação do homem ao ambiente em que vive. Argumenta-se que, embora haja dificuldade em encontrar uma definição delimitadora consensual para a actividade artística, essa dificuldade não inviabiliza o reconhecimento do facto, relativamente incontestado, de que ela tem uma distribuição quantitativamente uniforme no seio da humanidade e que, por isso, ela deverá corresponder a uma determinação genética, cuja evolução não pode deixar de observar as leis gerais da evolução natural. Essa hipótese terá validade enquanto, por um lado, as discordâncias relativamente à definição do que é a arte não colocarem significativamente em dúvida a universalidade da sua ocorrência e, por outro, enquanto parecer verosímil a afirmação de que o comportamento artístico corresponde, de facto, a uma *estratégia* eficaz de sobrevivência.

De igual forma, desde que se admita uma distribuição quantitativa uniforme e universal do ornamento no seio da humanidade, não é tampouco necessário definir com rigor o comportamento ornamental para se poder colocar legitimamente a hipótese de que poderá existir um comportamento geneticamente determinado, cuja manifestação visível seja a ornamentação. Quando, porém, a distribuição uniforme do ornamento é contestada, então torna-se difícil sustentar que ele terá prováveis motivações genéticas, resultantes de eras de adaptação do genoma ao contexto. E quando, além disso, se admite que o investimento ornamental prejudica a eficácia da “máquina biológica” humana, então a selecção natural parece perfeitamente incapaz de prover o modelo ideal para a explicação da persistência da ornamentação.

Mas não se deve ser apressado quando se procura racionalmente a verdade: existem outros casos na natureza em que a vantagem competitiva de determinadas características é igualmente obscura; contudo, quem ousará contestar que a incómoda e extravagante cauda do pavão é

⁴⁵ PFEIFFER, 1982, p. 13.

resultado da mesma evolução natural que colocou oportunas guelras nos peixes e camuflagens nos camaleões? Existem recursos na abordagem biológica que a transformam num instrumento mais poderoso para a explicação dos fenómenos associados à vida do que muitas vezes se supõe (sobretudo por quem não lida quotidianamente com ela). Reflecta-se, então, um pouco mais sobre os dados do problema.

6. Cosmofobia: a selecção natural de uma ideia

6.0. A cosmofobia como manifestação exemplar de uma ocorrência culturalmente seleccionada

A compreensível ambição de inscrever, até onde fosse possível, o comportamento artístico e ornamental na lógica própria e reconhecida do devir natural (baseada na evolução), conduziu racionalmente à indução de uma prescrição genética a que se associou a ideia riegliana do *horror vacui* atávico. Esta teoria, porém, esbarrou como água mole na pedra dura da cosmofobia: talvez a relativa transitoriedade desta última acabe por desobstruir a passagem da torrente do instinto orgânico do Homem, que se traduz na apetência visceral pelo desvelo artístico e ornamental, mas a simples presença deste obstáculo exige que se considerem alternativas: e se a ambição cosmófoba for mais do que (ou diferente de) um mero “capricho” contrário às inclinações humanas naturais? Aliás, de que forma se justificará tal “capricho”?

Se se admite que a atitude cosmófoba corresponde a uma *instituição cultural* que visa contrariar uma pré-determinação genética (que deve sempre ser tomada como uma propensão, e não como uma descrição rigorosa de comportamentos futuros) e que se encontra virtual e misteriosamente liberta da lógica própria do devir natural (nomeadamente, da selecção baseada na eficácia reprodutiva), então, com os mesmos argumentos (que justificam a intervenção de uma lógica cultural livre da natural), será igualmente possível admitir a hipótese contrária àquela que primeiro se aventou: que uma predisposição genética para a contenção formal (de resto congruente com uma certa noção de economia natural) tende a provocar no Homem o *horror ao horror vacui*, ou seja, fá-lo tender *naturalmente* para a produção de objectos despojados e simples, e que apenas uma pesada acumulação cultural o poderá obrigar a despender tempo e energia na elaboração de prolongamentos formais, afastados de qualquer objectivo que tenha que ver com a sua sobrevivência e procriação.¹ Entre estas duas hipóteses, às quais se pode somar pelo menos

¹ Este antagonismo analítico sobre a realidade produtiva da humanidade foi, como se viu, encarado sem rodeios por Veblen desde 1898. Cf. *supra*, notas 6 e 20 do capítulo 5 deste trabalho. Cabe aqui referir, a este propósito, que existe uma ancestral noção de que o Homem possui uma atávica disposição natural para o repouso e para a inactividade e que essa aversão a todas as formas de movimento (considerado no sentido literal, físico, mas também no sentido figurativo, enquanto actividade intelectual) é a origem de muitas das características dos seus comportamentos. Riegl, por exemplo, assinalou a preferencial aptidão do homem para a imitação relativamente à invenção, o que pode ser entendido apenas como uma manifestação desta apetência mais geral para o repouso (cf. *infra*, nota 36 deste capítulo), Levi-Strauss falou de “*la résistance du groupe à renoncer à une habitude*” (cf. *supra*, nota 40 do capítulo 5. deste trabalho), Lowie aludiu a “*the implied aversion from or inability for creative effort*” (cf. *supra*, citação a que se refere a nota 2 do capítulo 5. deste trabalho) e Durand, por seu turno, fundamentou o seu apreço pela economia construtiva na inata apetência pelo conforto e pela aversão a qualquer punição (cf. DURAND, 1999 (1817-1819), p. 23). Mas já Rousseau redigira, em 1750, num tom um pouco menos estritamente pragmatista:

uma terceira – a de nem um nem o outro comportamento decorrer de qualquer propensão natural, mas serem ambos perfeitamente determinados pelas *opções* culturais – o raciocínio lógico não é suficiente para se proceder a uma escolha, mas, talvez, a uma clarificação.

A ornamentação dos edifícios corresponde a um *comportamento*, que a *cultura ocidental* identifica através da aplicação do *conceito culturalmente condicionado* “ornamento”: eis a subtilidade que poderá construir ou destruir a consistência de um discurso objectivamente fundamentado. Eis também a distinção que permitirá compreender a atitude cosmófoba. Enquanto *opção cultural*, coube a esta atitude contribuir para a restrição, ou delimitação, do universo do legítimo *dentro* do universo do possível, ou seja, dentro da materialidade da substância, da forma e do *comportamento* humanos (as caixas, de que fala Aiken), sendo, por isso, abusivo considerar que promoveu uma alteração radical do comportamento humano (até porque a cosmofobia não é, nem foi, um “movimento” universal).

A eliminação do supérfluo é inevitável na natureza, aliás, a eliminação do supérfluo é ela própria uma descrição possível da teoria da selecção natural, por isso poder-se-ia dizer que a natureza é, à sua maneira, cosmófoba; mas o que não é evidente, aos olhos humanos, é aquilo que ela considera supérfluo, que muito dificilmente poderá corresponder ao que qualquer homem considera. O *supérfluo natural*, de resto, só se revela *a posteriori*, quando é eliminado, através dos mecanismos codificados abstractamente na lei da selecção natural; no limite, todos os seres e todos os objectos existentes são necessários, a prova suficiente é existirem ainda. Dependendo da forma como a cultura considera o que é *de jure* “ornamento”, dependendo da maneira como ela delimita o espaço que lhe corresponde, os objectos que dele fazem parte, os métodos de produção que lhe estão associados, dependendo disso é que se pode conceber uma ideia de cosmofobia.

Comportamento e cultura são assim perfeitamente distinguidos enquanto entidades identitárias do ser humano, uma concreta e material, e a outra abstracta e virtual. Esta situação coloca em crise a própria noção de cultura, enquanto conjunto de conhecimentos e crenças naturalmente arbitrários, pois, explicitando o seu carácter *virtual*, autoriza que se imagine alternativamente uma motivação *real* para as especificidades culturais. A tábua rasa empirista recorda, portanto, a lendária expressão de H. Ford, a propósito do modelo T, cuja cor podia ser a

“Qu'il serait doux de vivre parmi nous, si la contenance extérieure était toujours l'image des dispositions du cœur; si la décence était la vertu; si nos maximes nous servaient de règles; si la véritable philosophie était inséparable du titre de philosophe! (...) La parure n'est pas moins étrangère à la vertu qui est la force et la vigueur de l'âme. L'homme de bien est un athlète qui se plaît à combattre nu: il méprise tous ces vils ornements qui gêneraient l'usage de ses forces, et dont la plupart n'ont été inventés que pour cacher quelque difformité.” **ROUSSEAU**, 1750, p. 11.

que o cliente desejasse, desde que fosse preta.² Por outras palavras: no limite, nenhum ornamento existente pode ser naturalmente supérfluo, uma vez que *existe*. Daí que seja naturalmente arbitrária (leia-se, cultural) a classificação de supérfluo aposta frequentemente ao ornamento.

6.1. Em busca do mecanismo próprio da evolução cultural

A independência do conceito de comportamento relativamente ao de cultura vem, de certa maneira, ordenar o debate em torno da interpretação dos documentos do passado e, entre eles, das manifestações ornamentadas da arquitectura. Vem também acrescentar um novo significado à ideia da luta eterna da arte contra a matéria, pois, para além das dificuldades técnicas de *execução* da obra artística, que condicionam indelevelmente o seu resultado prático,³ pode agora imaginar-se uma competição entre a cultura e os genes para a determinação desse resultado, mesmo na fase de *concepção*.

Mas uma dúvida essencial persiste: se é insustentável supor-se que a sobrevivência de ideias artísticas que não beneficiam a proliferação dos genes dos indivíduos se baseia nos mesmos mecanismos a que recorre a herança genética, então a que mecanismos recorrerá a proliferação verificada dessas ideias? Por que caminhos se aventura o “*novo tipo de evolução*” de que falou Pfeiffer?

Vozes revolucionárias poderão propor: “dada a falência (pelo menos parcial) da explicação biológica para a justificação dos comportamentos humanos (especialmente os artísticos), porque não assumir de vez o próprio indivíduo como origem causal e fim das suas acções, isto é, porque não assumir que cabe à simples *vontade individual* a direcção da conduta de cada qual? Afinal, desde Descartes que é reconhecida uma *compulsão interior*, capaz de animar o Homem para a descoberta do que, sem essa força, permaneceria oculto nas trevas da incompreensão...”

Gellner descreveu perfeitamente a forma como Durkheim e Weber, contrariando a ousada convicção de Descartes, reconheceram no ritual uma influência suprema mas, por vezes (e por isso), discreta da convenção social sobre os comportamentos.⁴ Vigotski tem, portanto, razões mais do que suficientes para reclamar o importante ascendente que os comportamentos passados exercem sobre os presentes. Como ele bem referiu, aquilo que um artista faz só muito superficialmente pode ser considerado simples resultado da sua “vontade”, a menos que se admita

² “Any customer can have a car painted any color that he wants so long as it is black.” Frase atribuída a H. Ford, c. 1908.

³ Luta entre a arte e a matéria *supra* referida, ponto 1.1. e 1.3. deste trabalho.

⁴ GELLNER, 1995 (1992), pp. 54 e ss.

que essa “vontade” é, em si mesma, e entre outras coisas, conformada por uma enorme acumulação de informação.⁵ Esta informação acumulada não é nada mais do que a *cultura*, cuja lenta emergência filogénica corresponde à “libertação” que Pfeiffer situou no Paleolítico Superior e que faz uso da capacidade cerebral humana – biologicamente seleccionada – de maneira *relativamente* independente da biologia: o nascimento da cultura marca o accionamento do mecanismo que reivindica a anulação do poder determinante da matéria sobre o espírito, inaugurando o preenchimento da capacidade mnemónica do homem (organicamente determinada) com informações arbitrárias (ou cujo condicionamento não coincide exactamente com o estrito condicionamento natural). Daqui se extrai já uma solução para o enigma colocado anteriormente: é tão irrealista acreditar que o homem possui uma propensão natural para o desvelo ornamental como o inverso, porque o que o homem manifesta, antes de mais, é uma tendência natural para a *imitação* do comportamento dos seus semelhantes mais próximos; *imitação* cujas regras interessará estudar.

6.2. Efeitos da proposta de “abandono” do ornamento sobre a história da arte

A historiografia, como se percebe facilmente, não perde tempo e, depois de distinguir sumariamente (e talvez resida aí uma sua fraqueza) o que pertence à ordem do orgânico e o que pertence à ordem do cultural, assume *a priori* que o seu objecto de estudo está mais marcado pelas variações culturais no tempo do que pelas variações naturais ou orgânicas, e por isso, acaba por remeter as últimas para um campo que já não lhe diz respeito. A constatação de que *existe arte no Homem* é, portanto, uma afirmação necessária à história da arte, mas que lhe é estranha por princípio: é-lhe *anterior*, mas as suas consequências não lhe são de todo indiferentes. É por se pressupor arte no Homem que existe história da arte; é, pois, suficiente ao ornamento emergir como manifesto *comprovativo de artisticidade* para que a sua presença deixe de ser motivo de perplexidade para a história da arte, mas sim a sua forma ou abundância. Quando, porém, surge no espectro artístico uma teoria que se propõe *eliminar* o ornamento, e quando ela propõe fazê-lo não (só) em nome da arte mas (também) em nome de aspectos funcionais ou construtivos (algo preferencialmente associado à natureza), então são as próprias fundações da disciplina

⁵ Escreveu Vigotski:

“Se quiséssemos calcular o que, em cada obra de arte literária, foi criado pelo próprio autor e o que ele recebeu já pronto da tradição literária, observaríamos com muita frequência, quase sempre, que deveríamos atribuir à parte da criação pessoal do autor apenas a escolha desses ou daqueles elementos, a sua combinação, a variação, em certos limites, dos lugares-comuns, a transferência de uns elementos da tradição para outros sistemas, etc.” VIGOTSKI, 2001 (1925), p. 16.

historiográfica que estremecem: “Como?! Será, então, possível reclamar-se artístico um movimento que pretende destruir o próprio sinal de artisticidade em favor da mera contingência funcional ou construtiva?”

O problema está em que a *arte* que a historiografia pressupõe existir no Homem, enquanto comportamento, não pode ser confundida com a *arte* culturalmente reconhecida como tal, porque, tal como se passa com a própria cultura, o reconhecimento cultural do comportamento artístico independe da eventual “artisticidade real” – se é que tal coisa existe –.⁶ Ele depende do reconhecimento de sinais inequívocos que garantem à *narrativa cultural* a conformidade do fenómeno observado com a categoria em causa. Tais sinais, tão convencionais como os próprios vocábulos, são, como eles, naturalmente arbitrários, isto é, não requerem uma legitimidade maior do que a simples precedência para existirem como símbolos. É, pois, de esperar que se instituem ontogenicamente como e quando se aprende a falar (quando se aprende a pronunciar as palavras com a consciência do que significam) e que o reconhecimento formal do *artístico* seja feito por cada indivíduo através da aplicação de critérios *adquiridos* de forma semelhante à linguagem (por via não genética, portanto). A cosmofobia, contrariando os sinais convencionais de “artisticidade”, obrigou, assim, a história da arte a um exercício crítico invulgar, que é o de reconhecer os limites descritivos das categorias com que trabalha, e esse esforço envolve, necessariamente, a recapitulação e confirmação dos pressupostos de que ela parte.

Admitindo que uma parte importante dos algoritmos que condicionam o comportamento é, conforme o supõe a história, distinta dos algoritmos genéticos (os próprios genes), e opera por intermédio de mecanismos independentes do mecanismo biológico (como sugere a “sobrevivência” dos comportamentos aparentemente inadaptados, por exemplo, e também Pfeiffer), então é principalmente ao nível do mecanismo próprio da disseminação desses algoritmos que a cosmofobia interpela a historiografia. Eis que volta, então, a ser pertinente recordar a distinção entre homologia e analogia, pois, sendo abstractas, estas noções assumem-se como categorias úteis para o raciocínio sobre as potenciais formas de “evolução cultural”, funcionando independentemente do suporte concreto a que se referem – orgânico ou super-orgânico.

⁶ Fenómeno similar ao que acontece com o auto-reconhecimento da cultura através do que se chamou aqui de grande Cultura.

6.3. Homologia, analogia, inércia e invenção

A genealogia proposta por Riegl para os motivos que estuda, por exemplo, não é uma genealogia concreta, orgânica, genética, material, mas o mecanismo que apresenta é decalcado da mesma *familiaridade* genealógica que a reprodução biológica origina. Embora Riegl não indicie qualquer tendência materialista (nesse sentido), a *etologia* e a *psicologia evolutiva* encarregaram-se, como se viu, de traduzir para o concreto a sua *visão espiritual-genealógica*. Riegl, porém, identificava a genealogia de que falava com um processo menos “orgânico” de transmissão *cultural*. Ele pensava numa *forma cultural de homologia*, à qual atribuía a principal responsabilidade sobre a explicação das ocorrências artísticas.

Contudo, quando levada ao limite, a homologia que Riegl proclamava traduz-se em “inércia” – a *função secundária* a que se referiu Levi-Strauss⁷ –, porque, identificando canais de *transmissão de características* entre as potenciais sedes (dessas características), ela explica as *mudanças na disposição espácio-temporal* das qualidades comportamentais, isto é, justifica a *aquisição* de certos padrões culturais por determinados indivíduos, mas, no limite, não dispõe de instrumentos para compreender cabalmente as *alterações* dessas qualidades (limita-se, como diz Riegl, à herança e aquisição). Os comportamentos tendem, assim, a ser vistos como *essências inalteráveis*, *transitando* entre sedes, ligadas por homologia. Por isso, as explicações homológicas são especialmente adaptadas à lógica genética, que não é senão uma lógica arquetípica referencial de homologia. Por ser manifestamente evidente, a disseminação familiar do património genético (ainda que intuitivamente) constitui a metáfora ideal de qualquer homologia, pois nela encontram-se as figuras formais necessárias e próprias para a transmissão: os progenitores são o ícone do que transmite, e a descendência o ícone do que recebe; aquilo que é transmitido corresponde ao genótipo.

A confiança de que a uniformidade de certas formas produzidas, verificada transversalmente nas culturas, configura um cenário de origem comum, provavelmente biológica ou biologicamente motivada, é, como se vê, um percurso rápido e frequente no estudo da produção objectual humana (também ele, dir-se-ia, de origem comum, provavelmente biológica ou biologicamente motivada, dada a sua uniformidade). Porém, ainda que esteja privada do seu suporte genético, a homologia “sobrevive” enquanto sistema abstracto de transmissão: a mesma ideia de homologia funciona, quer envolva a transmissão de partículas materiais (os genes), quer apenas de dados ou

⁷ “(...) la résistance du groupe à renoncer à une habitude.” Cf. *supra* nota 40 do capítulo 5 deste trabalho.

informação mentalmente armazenável. A *homologia difusionista* parece, assim, ganhar terreno ou conquistar um ascendente tendencial relativamente à consideração da *analogia* e da *evolução convergente* que lhe está associada.

Mas se a homologia se traduz em “inércia”, a analogia, por seu turno, traduz-se em “invenção”. Ela introduz a variável da *transformação essencial* das coisas, que, de resto, também não está ausente do discurso próprio da genética: a *mutação*, *fuga* aleatória e imprevisível ao *sistema* da herança, materializa perfeitamente as alterações que permitem imaginar que uma coisa se pode transformar em outra, independentemente do que lhe seja transmitido. Sem esta possibilidade de mudança essencial a evolução não seria possível, mas a mutação genética não esgota a potencialidade teórica e abstracta de mudança das coisas: o gene que muda é inevitavelmente resultado de alterações arbitrárias (e é sobretudo uma *excepção* ao *sistema* que orienta *regularmente* a reprodução), mas a informação cultural também não é imune à mudança.

6.4. Estudo da potencial *evolução convergente* de comportamentos

Tal como a genética reconhece actualmente os dois mecanismos, a *ecologia comportamental*, veio assinalar a pertinência complementar da *analogia* relativamente à *homologia* dos comportamentos, oferecendo, deste ponto de vista, um contraponto teórico relativamente à etologia clássica, sem contestar a validade dos pressupostos evolutivos básicos que aquela considera. Como as condições do meio em que o Homem vive não são constantes (facto que a perspectiva anterior negligencia) e como as próprias respostas comportamentais não são, tampouco, uniformes, a *ecologia comportamental* complementa a etologia estrita, ocupando-se primordialmente do *processo* segundo o qual o comportamento humano interage com as variações do ambiente, se transforma e diversifica.

Aparte as condições genéticas, que poderão, ou não, determinar certas uniformidades comportamentais, J. Steward ocupou-se de procurar explicações para as *transformações culturais* que configuram ora uniformidades comportamentais ao longo de consideráveis extensões temporais ou territoriais, ora a sua emergência temporal e espacialmente intermitente. Em “*Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution*”, ele afirma claramente:

“The cultural patterns and causal interrelations which may develop repeatedly in different parts of the world and thus constitute cross-cultural regularities are subject to both synchronic and diachronic formulations. In some instances, there are constellations of phenomena which occur repeatedly because certain phenomena presuppose others. The nexus between them is functional and need not be formulated in terms of historical change, time depth, or developmental process. These regularities are synchronic. In other cases, there is a succession of similar constellations which succeed one another in

*a regular and predetermined way because of developmental laws. These developmental regularities are diachronic and require processual formulations.*⁸

A pesquisa de Steward, confiante no modelo de evolução multilinear, recusa envolver-se acriticamente na dicotomia entre os evolucionistas ortogénéticos (unilineares) e os relativistas culturais, operando uma síntese intermédia de maior complexidade: por um lado, ela reconhece a inutilidade e a arbitrariedade envolvida na adopção de uma escala única de “desenvolvimento cultural”; mas por outro, não aceita remeter-se a uma mera constatação de factos particulares, assumindo o interesse de ensaiar uma teoria abstracta capaz de encontrar os critérios certos para ordenar as sociedades de maneira operativa.⁹

Estudando certas uniformidades culturais, Steward constatou que as condições ambientais, em si mesmas, pressionam as culturas, eliminando-lhes certas possibilidades de evolução e sugerindo-lhes outras. Torna-se assim possível imaginar que em locais, ou épocas, onde as condições sejam semelhantes, se poderão encontrar culturas que partilhem entre si algumas das suas características fundamentais, sem que tenha alguma vez havido contacto entre elas.¹⁰ A *ecologia cultural* dedica-se, então, ao estudo da relação entre esse *núcleo cultural*,¹¹ normalmente relacionado com os processos principais de sobrevivência, e o conjunto dos comportamentos manifestados pelas sociedades. Ao proceder deste modo, ela encontra os critérios que lhe permitem, com objectividade, apresentar explicações para os principais traços das culturas e, assim, agrupá-las em categorias livres do estigma etnocêntrico.

6.4.1. *Confiança num equilíbrio duvidoso*

Riegl criticara os discípulos de Semper por eles tomarem por certo uma relação funcional imediata entre o estilo geométrico e a tecelagem, dispensando, assim, o apelo a outras justificações para o recurso à repetição de linhas e formas geométricas simples em têxteis ou em cerâmica. Steward não corrobora propriamente a opinião de Semper, ou dos seus seguidores, mas, ao salientar a pertinência das exigências funcionais (absolutas) afectas aos contextos particulares, ele dá novo fôlego à convicção semperiana de que existem comportamentos cuja emergência pode decorrer apenas das situações que os envolvem e não de eventuais contactos culturais exógenos.

⁸ STEWARD, 1972 (1955), p. 4.

⁹ Recorde-se o que escreveu Lowie a propósito; *cf. supra*, citação a que e refere a nota 2 do capítulo 5 deste trabalho.

¹⁰ Não se deve esperar, por exemplo, uma forte tradição de pesca em povos do deserto, seja em África seja nas Américas ou na Oceania.

¹¹ “*Cultural Core*”, nas palavras de Steward.

Porém, se a ecologia cultural consegue relacionar com êxito os factos constatados pelo estudo particularista, rejeitando prejuízos etnocêntricos apriorísticos e confrontando cada exemplo com o absoluto ambiental e existencial (compatibilizando, no fundo, existência e ambiente – “como será possível *existir* senão *assim*, neste *ambiente*?”), por outro lado, o seu projecto teórico não progride para além do que Shennan refere como “‘*just-so*’ stories”.¹²

Com efeito, a ecologia cultural procura compreender as realidades particulares que encontra através do pressuposto – razoável, admita-se – de que as culturas que existem, se existem, é por promoverem comportamentos compatíveis com o seu contexto;¹³ e isso transforma os factos com que o investigador se depara (que deveriam ser a consequência concretamente consumada de teorias gerais abstractas) em efectivos pontos de partida para uma investigação, excessivamente direccionada, que se torna, assim, refém de resultados conhecidos *a priori*. Ou, como escreveu Shennan:

*“The whole approach, indeed, was symptomatic of the attitude that if a particular type of behavior exists, it must be adaptive. If it wasn’t adaptive, it wouldn’t exist. It followed from this that societies in general could be assumed to be at equilibrium.”*¹⁴

A ecologia cultural, em resumo, vê as sociedades como máquinas de adaptação do Homem ao contexto em que vive. É uma interpretação funcionalista, segundo a qual se poderia prever o “sucesso evolutivo” da cosmofobia, por exemplo, desde que isso resultasse num equilíbrio entre a sociedade-suporte de tal atitude e o ambiente onde ela “vive”.

A arte, o comportamento ornamental e a atitude cosmófoba, desde que participem da promoção real da prosperidade colectiva, conforme sugerem, por um lado, Dissanayake e, por outro, Loos, e por muito que se oponham ao sucesso reprodutivo dos indivíduos, encontram na ecologia cultural um argumento favorável à sua persistência, à qual se associa com particular pertinência o papel persuasor do rito social sobre o indivíduo, conforme o referiram Durkheim e Clastres.¹⁵ Contudo, existe neste raciocínio uma perversão latente, cujo esclarecimento exige que se mude novamente de perspectiva.

¹² SHENNAN, 2002, p. 140.

¹³ Ou não fosse a natureza, também ela e à sua maneira, cosmófoba, como já se referiu (*cf. supra* ponto 6.0.): culturas inadaptadas são naturalmente eliminadas. Intuição que já Durand manifestara, *cf. supra*, nota 36 do capítulo 1 deste trabalho.

¹⁴ SHENNAN, 2002, p. 140.

¹⁵ *Cf. supra*, citação a que se refere a nota 69 do capítulo 1 deste trabalho.

6.4.2. *Conflitos de interesses entre o colectivo e o individual*

O comportamento dos indivíduos é, em grande parte, o que determina a sua sobrevivência e/ou a sua morte. O individualismo radical revolucionário pode reivindicar a sobrevivência do indivíduo sobre a sociedade, mas nem a visão mais orgânica do mundo social pode conceber uma sociedade sem indivíduos; por isso, é legítimo concluir que é importante para a permanência da sociedade que os indivíduos tomem opções que lhes garantam a sobrevivência deles próprios. Isto não significa que todos os comportamentos que promovem a sobrevivência e proliferação individual coincidam com os comportamentos que garantem a “sobrevivência” da sociedade; pelo contrário, frequentemente, os interesses individuais divergem da conduta mais favorável à prosperação da sociedade. Ainda assim, o facto de existirem sociedades humanas com forte carácter comunitário, como se o todo social partilhasse de um verdadeiro “interesse” comum com o interesse de cada um dos seus elementos, e o facto de se desconhecer um número significativo de seres humanos apartados de todo e qualquer convívio social, indicia que as sociedades possuem (ou encontram) mecanismos capazes de persuadir os seus membros a optarem pelos comportamentos que, ainda que não sejam os que mais favorecem os seus interesses individuais (biológicos – reprodutivos), são aqueles que garantem a continuidade do todo social.

Contra factos não há argumentos, e, perante a resistência de níveis de superlativa interacção social altruísta entre os homens, o aparentemente constante sacrifício do interesse pessoal em benefício da persistência da realidade social, faz com que a abdicação do interesse pessoal pareça um facto incontestável, quase uma banalidade distintiva da espécie humana. A ecologia cultural constata-o, descreve-o e esforça-se por explicar o *porquê* (: porque, em último caso, se assim não fosse, a sociedade dissolver-se-ia...), mas falha a explicação do *como*. No seu discurso funcionalista, ela assemelha-se a um livro de instruções, que descreve com o máximo detalhe as funções correspondentes às diferentes peças dum aparelho, mas abstém-se de relatar o seu processo de fabrico. Ora, o “processo de fabrico”, a filogénese do mecanismo social, é justamente o que interessa à história, que, por proceder a tão sumária alienação do domínio do orgânico, se priva dos mecanismos capazes de esclarecer o processo que fez emergir a excêntrica particularidade social-altruísta.

Que a sobreposição do social ao individual *existe* nas sociedades humanas, pode bem ser uma evidência, que só isso pode garantir a persistência das sociedades também, mas sem se compreender até que ponto esse facto (em bruto) é contrário aos restantes princípios naturais (que

importa ter em consideração) não se poderá avaliar sequer a dimensão da especificidade humana (pelo que a história tende a aceitar, e mesmo a promover, a incomensurabilidade entre humanidade e natureza) nem, portanto, conceber de forma dinâmica (fluida) as condições que terão permitido a sua excepcional ocorrência.

Interessa, pois, analisar, por exemplo, a reivindicação de Loos, de que o comportamento ornamental “selvagem” é contrário à sociabilidade (que o mundo moderno impõe e que o burguês civilizado aceita com alegria¹⁶) à luz do contributo darwinista da biologia, que oferece ao raciocínio fortes razões para desconfiar fundamentadamente da genuinidade do altruísmo social sobrevivente.

6.5. Altruísmo modernista: “mito escondido com rabo de fora”?

Apesar de resistências consideráveis, a corrente principal do pensamento biológico considera o indivíduo, e não o grupo de indivíduos, a unidade fundamental da selecção. Dawkins insiste até, convincentemente, que mais correcto seria considerar o gene como sendo esse tal elemento, do qual o indivíduo seria como que um mero veículo para a reprodução.¹⁷ Em todo o caso, a selecção de grupo, como princípio, é rejeitada em favor da selecção de unidades elementares (genes, ou, quando muito, indivíduos) que são também, de uma forma geral, as unidades potenciais de comportamento (raramente consciente).

A razão não é difícil de compreender: se, por um lado, teoricamente, os elementos de um grupo coeso (como aparentam ser as sociedades humanas – umas mais do que outras) podem confiar justificadamente que o seu sacrifício individual em nome da coesão do grupo o favorecerá na competição constante que a natureza promove contra outros grupos rivais, conspecíficos ou não, e que isso acabará por se reverter em benefícios individuais para cada elemento do grupo (argumento que tende a justificar a eficácia da selecção de grupo), por outro lado não se pode escamotear a vantagem adicional que reverteria em favor de um hipotético indivíduo desse grupo que, sem colaborar com o esforço colectivo, conseguisse beneficiar das vantagens conseguidas pelo sacrifícios dos restantes elementos em favor do grupo. Esse indivíduo conseguiria, dessa forma, acumular a vantagem competitiva que cada elemento do grupo adquiriria através do esforço colectivo (vantagem adquirida colectivamente, sobre os grupos rivais) com a vantagem que

¹⁶ “*El hijo del rey quiere ir por la calle sin ser conocido.*” LOOS, 1993e (1908), p. 332.

¹⁷ DAWKINS, 2003 (1976). A visibilidade da polémica consideração da selecção de grupo terá começado a partir da edição de um livro do ornitologista V. C. Wynne-Edwards, onde o princípio da selecção de grupo foi excepcionalmente explicitado, e por isso exposto às críticas de D. Lack, G. Williams e J. Smith. Sobre este assunto ver também RICHEYSON e BOYD, 2005, pp. 201, 202.

resultaria do facto de, contrariamente aos seus companheiros de grupo, não ter de abdicar de uma conduta exclusivamente em prol do seu próprio benefício (vantagem adquirida sobre os outros elementos do seu grupo). Raciocinando em termos de selectividade, rapidamente se conclui que, se uns tais comportamentos (egoístas ou altruístas) fossem geneticamente determinados, e se nenhuma outra condição interviesse, rápida ou lentamente o comportamento egoísta triunfaria sobre o altruísta, e a coesão do grupo ficaria seriamente ameaçada.

O discurso de Loos, mistificações sobre a “selvajaria” à parte, pode, assim, ser entendido como um apelo moralista à consciência dos indivíduos que, estando presentes numa sociedade (vienense, burguesa, consumidora, humana) francamente beneficiária dos sacrifícios altruístas dos seus elementos, dela retiram tanto mais proveito quanto maior for o empenho de cada um em conformá-la.¹⁸ Trata-se, portanto, de um debate *contra* a suspeitável vantagem de cada um em violar o pacto, *contra* a evidência de cada indivíduo adquirir, feitas as contas, alguma vantagem competitiva no caso de enveredar pela conduta egoísta, trata-se, em resumo, de uma invocação “sentimental” (no sentido em que contradiz o que a eloquência da estatística – ainda que empírica – prova ser inevitável – o prejuízo objectivo de proceder conforme é sugerido) de um espírito de solidariedade, de um “contra-instinto” gregário, que supostamente caracteriza a humanidade e, sobretudo, a sociedade burguesa.

Se esta hipótese for verdadeira, então deverá olhar-se, de facto, para o discurso cosmóforo como B. Fer sugeriu que se fizesse com todo o apelo à “*linguagem da construção*”: como uma apologia de “*objectos rituais* de um novo tipo de *culto*”.¹⁹ Esta abordagem faz tanto mais sentido quanto Durkheim e Clastres denunciam o poder do ritual colectivo sobre o comportamento dos indivíduos, confirmando a eficácia potencial de objectos e discursos cosmóforos enquanto “linguagem coagente dos deuses”. É curioso, por exemplo, que tanto Clastres como Loos reconhecem nas marcas sobre o corpo um protagonismo excepcional no decurso da história das sociedades. A causa (desse protagonismo), a que Loos chama estética, Clastres, menos ingénua (ou mais explícito), encontra-a na submissão exigida ao sujeito individual perante o poder social:

“(...)depois da iniciação, e uma vez esquecido todo o sofrimento, subsiste uma prova irrevogável, as marcas que a operação da faca ou da pedra deixa sobre o corpo, as cicatrizes das feridas recebidas. Um homem iniciado é um homem marcado. O objectivo da iniciação, no seu momento torcionário, é marcar o corpo: no ritual iniciático, a sociedade imprime a sua marca no corpo dos jovens. (...) A marca é um obstáculo ao esquecimento, o próprio corpo transporta impressos sobre si os traços da recordação, o corpo é uma memória.

¹⁸ Acerca do apelo à razoabilidade contido no argumento económico para a condenação do ornamento, ver *supra* nota 21 do capítulo 4 deste trabalho.

¹⁹ FER, 1994, p. 167. Ver citação a que se refere a nota 56 do capítulo 2 deste trabalho.

Porque do que se trata é de não perder a memória do segredo confiado pela tribo, a memória deste saber de que doravante são depositários os jovens iniciados."²⁰

Se o tivesse lido, Loos atribuiria a este relato a descrição duma realidade que o espírito da época finalmente conseguira ultrapassar (superar): "*Hemos superado el ornamento*"²¹ – proclama jubilante, devedor manifesto (também ele – embora teórico – como Vigotski afirma ser devedor todo o artista) da maneira como Hegel traduziu para a história o conflito ancestral entre a razão e a irrazão: o sujeito racional, lúcido, ordenado, objectivo e metódico, emerge, através do tempo histórico, guiado pelo "espírito da época" e impõe-se cada vez mais a um mundo orgânico e visceral e, por isso, "escravo" do costume, impressionado pelo festival extático, frenético, excessivo e singular, dionisiaco do rito.

É certo que a razão que Loos evoca não é já a razão cartesiana, individualista e insubmissa, mas nem por isso ela deixa inteiramente de ser revolucionária. Ela transfere do juízo individual (arbitrário, do ponto de vista colectivo) para o *espírito da época* a responsabilidade sobre a identificação do verdadeiro e do falso, do belo e do feio, do útil e do inútil, do *necessário* e do *supérfluo*, e, dessa forma, sacrifica no altar social uma parte substancial da liberdade individual, mas recusa ainda, como Descartes, vergar-se sob o peso exclusivo da precedência ou do exemplo.

6.5.1. Uma abordagem alternativa ao altruísmo

De facto, perante as evidências disponíveis de que a sociedade é, crescentemente, um espaço complexo de troca, rede ou teia de relações recíprocas de altruísmo aparente entre sujeitos anónimos (como Loos desejava que fosse visualmente anónimo cada burguês), torna-se difícil contradizer Loos, e fácil acreditar no poder demiúrgico desse espírito, capaz de transformar bestas maquinais em homens gregários, racionais e, talvez sobretudo, morais; de tal forma que a

²⁰ CLASTRES, 1979 (1974), p. 179, 180. Sublinhados do autor.

²¹ LOOS, 1993h (1908), p. 347. Loos deixa claro que tem consciência plena do que já dissera Freud e do que, mais tarde, Gombrich viria a reforçar acerca da ideia de substituição, metáfora ou '*transferência*', ou seja, de que o poder simbólico da arte pode ser expresso a diversos níveis, consoante as conjunturas sociais o exijam (GOMBRICH, 1985b e c). Primeiro, Loos começa por denunciar o substracto erótico oculto em *toda* a arte:

"Todo arte es erótico. El primer ornamento que nació, la cruz, tenía un origen erótico. (...) Una línea horizontal: la mujer yacendo.

Una línea vertical: el hombre penetrándola." LOOS, 1993h (1908), pp. 346, 347.

Depois, garante que chegou o momento de deixar para trás essa "etapa" da evolução, exprimindo a convicção de que o supremo gozo não resulta de executar acções explícita ou simbolicamente sexuais, mas de conseguir evitá-las. Acreditando que o consegue, através da rejeição do ornamento – num acto de *escolha* auto-determinada –, ele afasta-se novamente de Freud, aproximando-se antes da apologia da *Civitate Dei*, de S.¹⁰ Agostinho, que identifica com Sião (e poder-se-á, então, considerá-lo literalmente):

"*Hemos superado el ornamento, nos hemos decidido por la desornamentación. Ved, está cercano el tiempo, el gozo nos espera. ¡Pronto relucirán como muros blancos las calles de las ciudades!* Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Pues ahí estará el gozo." LOOS, 1993h (1908), p. 347. Sublinhados acrescentados.

cosmofobia, evocando a força “sagrada” dessa moralidade, alcança uma *correção* que em muito ultrapassa (como detectou Brolin, através da análise dos textos teóricos predecessores de Loos) a mera preferência visual que tradicionalmente julga o “estilo”. Mas o ascetismo puritano cosmofóbico nem assim se livra das leis de que é feita a natureza.

Também Clastres, como os ecologistas culturais, se exprime em termos das “funções” cumpridas pelos diferentes “componentes” do ambiente social. O ritual torturante, por exemplo, desempenha o seu “papel”, *necessário* à vida em sociedade, cuja existência (constatada) passa, assim, parcialmente, a ser da sua responsabilidade. Mas à *causa funcional* das *instituições* falta ainda acrescentar uma *causa histórica* alternativa àquela que faz uso do imaterial “espírito da época”, ou, por outras palavras, da intervenção da Razão, não como simples *ordem*, mas enquanto *força ordenadora*.

A rebeldia gregária ou altruísta do comportamento humano também inquieta o olhar da biologia, porque, conforme se explicou, ela parece contradizer a fórmula clássica das leis da selecção: aparentemente existe uma “Razão” efectivamente capaz de subtrair as sociedades humanas à ordem natural das coisas. As ciências que se debruçam sobre a realidade humana, constatando essa incoerência, apressam-se a reconhecer a falência das explicações naturalistas, e induzem que a “Razão” isola positivamente o Homem *perante* a natureza. Mas, antes de interditar a selecção natural dentro da realidade humanística, ou melhor, antes de *exilar* o universo humano relativamente à sua origem natural, a biologia tem o dever de esgotar todas as potencialidades explicativas das leis em causa, cuja falência envolveria uma séria crise de paradigma.

É justamente esse um dos desafios que a biologia tem enfrentado, e as consequências desse esforço não poderão passar despercebidas à abordagem mais directa dos problemas culturais. Também a realidade cultural, gregária e altruísta tem uma explicação evolutiva, confia-se, o que falta é explicitá-la. Aliás, como já se referiu, esse não é um problema excepcional para a teoria científica em causa, cujo quotidiano consiste em resolver enigmas do mesmo género.

Tal como Pfeiffer tem motivos para ficar perplexo diante da inesperada emergência de alguns hábitos (decorativos e/ou rituais) no paleolítico superior, de cujos custos é difícil imaginar a recompensa (necessária à sua explicação evolutiva),²² outras realidades, quase tão misteriosas

²² Escreve Pfeiffer:

“What brought about the use of art after hundreds of milleniums of unbellished and artless cave and open-air dwelling (...)? Something must have happened to account for the difference, and it is a most significant difference. One wonders how society had changed, how people had changed. What new needs had to be satisfied, what new wants fulfilled? Were they more sensitive, more self-aware, more aesthetic – and, above all, how could they have possibly benefited from such “impractical” behavior?”

como essa, ocorrem no seio da natureza. O mistério maior que existe para explicar é o surgimento do *consenso* necessário à infinidade de fenómenos sociais. Quer se trate da arte rupestre (se ela for, de facto, a manifestação da emergência do rito persuasor), quer da sinalética animal (inter e intra-espécies) – que também se baseia num aparente consenso –, quer das linguagens humanas, quer das formas de coesão das sociedades animais, do que se trata, no fundo, é da gestão dos conflitos de interesses, que deve ser atribuída à própria natureza, e cujas regras são difíceis de crer surgidas do nada. Não havendo unanimidade nos interesses individuais, como pode haver hipótese de consenso?

Dawkins, por exemplo, preocupou-se em articular um discurso que permitisse, partindo das regras básicas conhecidas da evolução natural (que à partida se mostram contrárias a qualquer consenso na gestão dos interesses presentes), encontrar a razão de ser da emergência e consolidação de tantas formas de aparente altruísmo e/ou, pelo menos, de comunicação, que se podem encontrar na natureza, sugerindo que, depois, talvez essas razões se pudessem aplicar, da mesma maneira, aos comportamentos sociais humanos.

É possível estabelecer um certo paralelo entre este esforço de compreensão do significado evolutivo dos fenómenos sociais e o discurso cartesiano acerca do método para atingir a verdade. Em ambos os casos se trata de uma enorme confiança no poder iluminador da razão e na possibilidade de construção de um discurso coerente com uma premissa inicial tida por verdadeira: no caso de Descartes, o “*cogito ergo sum*”, e, no caso de Dawkins e dos estudos que ajudou a consolidar, os princípios elementares da teoria de Darwin. O discurso assim construído (com o constante cuidado de se inscrever, por dedução ou abdução, nas constatações precedentes) visa uma perspectiva clara sobre um mundo confuso e subtil que impõe constantes obstáculos à sua inteira *decifração*. Mas, ao contrário do pensamento cartesiano, não remete para o “exílio cósmico” (onde a Razão, segregada dum mundo orgânico – a extensão – onde não cabe, concebe livremente o *conhecimento do mundo* e a *legitimidade moral*) porque, nas premissas darwinistas de que parte, inclui-se a impossibilidade desse exílio, ou seja, este pensamento admite *a priori* que *todas* as características herdadas geneticamente estão sujeitas às leis próprias da

The problem becomes several orders of magnitude more complex when one considers the deep art (...) the purpose of this sort of art differed enormously from the purposes of the domestic variety. It suggests such things as intense rituals, ordeals, journeys underground for mythical reasons. The burst of art marked a burst of ceremony and, again, we wonder about its evolutionary payoffs, about the needs and wants it involved, about its selective and adaptive value. There is every reason to believe that individual artists benefited directly from their rare talents, that art would have withered if this had not been the case. But at the same time art also favored the advancement of the group, and the band and tribe.” PFEIFFER, 1982, p. 12.

evolução darwinista e, portanto, também a capacidade de pensar, de conhecer, e de legislar comportamentos altruístas.

6.5.2. “Arte altruísta”: uma questão de “estratégia”

Um passo indispensável para a concretização deste programa é a justa consideração da *unidade real de selecção* que, como já se viu, não pode, em princípio, ser toda uma população, porque o não permite a cega lógica evolutiva (que privilegia o egoísmo). Só o gene, segundo Dawkins, apresenta as condições necessárias para ser essa unidade, pois só ele se comporta realmente como um “*replicante*”, sobre o qual, aplicando as leis da selecção natural, se pode realmente dizer que *sobrevive* o mais apto.²³ Esta precisão contra-intuitiva, fazendo descer o nível a partir do qual se pensa a selecção, vai permitir compreender-se que pode ser do “interesse” particular de um gene participar na promoção de um comportamento altruísta dos indivíduos, cuja actividade, parcial e indirectamente, comanda. Em suma, o comportamento aparentemente altruísta de um indivíduo²⁴ poderá corresponder, de facto, à determinação “egoísta” dum gene (se se admitir que um gene pode ter o “objectivo” de se multiplicar e, assim, sobreviver), e isso poderá justificar fenómenos de sociabilidade difíceis de explicar de outra forma sob o prisma darwinista.

Retomando a ideia do constante conflito de “interesses” entre os indivíduos, fica claro que cada um nem sempre terá motivos genéticos para optar consoante os seus próprios interesses, para o que bastará que, optando por proteger “interesses” de outros indivíduos, a proliferação dos seus próprios genes seja maior. Este é o caso, por exemplo, das formigas, das térmitas ou das abelhas, e foi especialmente explorado por Wilson e pela sociobiologia. Para esta ciência será pois, sobretudo, o desfazamento de “interesses” entre o indivíduo e os seus genes que determina a eventual emergência de sociedades. George Price sistematizou, no início dos anos 70, um formalismo matemático (a equação de covariância de Price) que descreve a relação entre a selecção que ocorre entre os genes do indivíduo, a que ocorre entre indivíduos do mesmo grupo e

²³ Repare-se que, de um indivíduo, por exemplo, não se poderá dizer, como de um gene, que sobrevive à selecção, mas apenas que participa nela na medida em que, consoante se revelar ou não adaptado às condições ambientais que enfrenta, possui maior ou menor descendência. Em todo o caso, o indivíduo, sendo irrepitível, acaba sempre por morrer e, morrendo, deixa de intervir no mundo. A descendência de um indivíduo não é esse indivíduo, pelo que não se poderá dizer que ele *sobrevive* à selecção. O gene, esse sim, dependendo embora do sucesso reprodutivo do corpo que constitui em parte (sucesso que em parte também determina), pode perpetuar-se *ad infinitum* até que se deixe vencer pelo ambiente “mutante”.

²⁴ Quando se refere o “comportamento *aparentemente* altruísta” não se pretende sugerir apenas que, por trás do aparente altruísmo, se pode “entrincheirar” um “real” comportamento egoísta ao nível individual, o que *também* pode ocorrer. O que se quer significar é que existe um “ponto de vista” sob o qual esse comportamento não é, de facto, altruísta: o “ponto de vista” do gene, segundo Dawkins.

a que ocorre entre grupos, fazendo variar a intensidade da relação a cada um destes níveis consoante a variação genética em presença.²⁵

Admitindo que é assim, então quais as conclusões relevantes que se poderão retirar daqui para o estudo do comportamento social/altruísta que se pode perceber no apelo artístico-ornamental ou cosmóforo?

O altruísmo que este pensamento vem justificar está, como se pode perceber facilmente, intimamente relacionado com os sacrifícios que se fazem dentro de uma mesma família (e que se pode concluir que visam maximizar a proliferação dos genes em presença), embora, de modo nenhum, se limitem a eles. Os factores que podem fazer variar a proliferação dos genes são infindáveis e de muitas naturezas. Podem ter a ver com o tipo de reprodução dos indivíduos, com os efeitos na população disponível para potenciais interacções, com o comportamento reprodutivo do próprio indivíduo, com as potenciais consequências ambientais a curto, médio ou longo prazo, etc., de modo que se podem traduzir em comportamentos que nem sempre têm ligações evidentes com a função explícita dos genes: a sua própria reprodução.

Será, provavelmente por isso que, por exemplo, poderá haver certos animais que, em virtude da fragilidade do seu habitat, não se reproduzam tanto como as suas condições biológicas poderiam sustentar. Tudo depende dos efeitos que um determinado comportamento provoca no ambiente onde é manifestado.²⁶ O estudo das políticas pré-programadas de comportamento (estratégias), dada a complexidade condicional envolvida, é um assunto complexo que pode, inclusive, conduzir a resultados paradoxais, que os especialistas estudam com recurso a modelos matemáticos abstractos sobre os quais se aplica o factor tempo (ou geracional) em experiências simuladas. Dawkins refere o conceito sintetizado por M. Smith, *estratégia ecologicamente estável*, para discriminar a tipificação de uma estratégia que, quando levada a cabo pela maioria dos indivíduos tende a permanecer maioritária. Mesmo que não seja particularmente benéfica para os indivíduos, tal estratégia tenderá a dominar o comportamento de uma espécie.

Zahavi, por exemplo, refere Dawkins, chegou à conclusão de que existem casos em que um comportamento, ou antes, uma manifestação de um ou vários genes poderá ser seleccionada *pelo facto de* corresponder (e não apenas *apesar de* corresponder) a uma característica que dificulta ou torna arriscada a vida do seu portador. A *teoria da desvantagem* justifica, por exemplo, que uma

²⁵ Sobre este assunto ver também RICHERSON e BOYD, 2005, p.202.

²⁶ Por ambiente entende-se, aqui, tudo aquilo que rodeia o gene, inclusive os seus pares.

estratégia potencialmente desvantajosa para um indivíduo, como o porte de uma enorme cauda (como a da ave do paraíso), possa, de facto, resistir à selecção natural.²⁷

A pergunta que se impõe é: poder-se-á esperar que a arte humana corresponda a uma manifestação de uma destas estratégias extravagantes? Ter-se-á desenvolvido no Homem uma pré-programação com fins egoístas obscuros (por dependerem de muitos factores – inclusive da distribuição estatística das estratégias adoptadas pelos indivíduos) cujo resultado foi, concretamente, a “decoração” de cavernas e de objectos de uso, por exemplo?²⁸ Bem vistas as coisas, esta tese não se distancia muito da que a psicologia evolutiva apresenta, aparecendo agora complementada pela noção útil de *estratégia ecologicamente estável*, que permite considerar a hipótese de as vantagens reprodutivas não serem óbvias ou imediatas e, sobretudo, de não serem de esperar ao nível do indivíduo, mas ao nível dos seus genes. Não será descabido propor-se, até, que o investimento formal excessivo poderá corresponder a um caso concreto de aplicação da *teoria da desvantagem*, em que o esforço desmesurado em actividades primariamente inúteis e mesmo desvantajosas acaba por ser a única maneira de garantir a passagem dos genes a gerações futuras.

6.6. A especificidade cultural da arte e a racionalização do devir artístico

A objecção que a cosmofobia levanta contra a tese da psicologia evolutiva continua, no entanto, válida, embora mitigada pela constatação da arbitrariedade natural envolvida na definição do supérfluo: por um lado, se a cosmofobia se pode definir sumariamente como a opção pela eliminação do supérfluo, mas se aquilo que é supérfluo só pode ser encontrado nas coisas através das codificações culturais, então a cosmofobia não se diferencia naturalmente de outra opção formalista a não ser por uma eventual maior economia dos meios empregues na fabricação de objectos (e edifícios). Enquanto a cosmofobia, culturalmente considerada, corresponde, portanto, a

²⁷ Com efeito, frequentemente factores como o da selecção sexual de parceiros pode levar, como explicou Dawkins, à manifestação de características genéticas inesperadas, o que, por vezes, conduz a que surjam na natureza aquilo que, à primeira vista, parecem aberrantes (ou belas) inaptações ao ambiente. **DAWKINS**, 2003 (1976), p.418 (notas finais).

²⁸ Esta inspiração da teoria arquitectónica nos exemplos naturais, na verdade, não é, de todo, nova; todavia, tradicionalmente ela fica restrita a uma constatação contemplativa daquilo que vê como *grande mistério*, cuja divina e indecifrável origem nunca ousa contestar. F. Algarotti explicita exemplarmente tal abordagem:

“«(...) No se deberá dar forma (...) a nada que no tenga también una auténtica función. (...)»

*Esta sentença podrá parecer a la mayoría de un exagerado rigor. Quizá diga que se pretende ir con excesivas sutilezas y hacer que el arte de construir del hombre sea más exigente que la naturaleza misma en sus obras; pues ésta, aunque jamás actúa en vano y hace todo con medida y razón, sin embargo, al haber puesto mamas incluso a los animales machos y haber cubierto con un penacho las cabezas de muchas aves y realizado otras cosas semejantes, carentes de cualquier utilidad, parece como si se hubiera complacido con lo que es mero ornamento y que, a veces, también ella ha condescendido en sus productos con una belleza nada mecánica.” **ALGAROTTI**, 1999 (1757), p. 19.*

uma atitude tendencial e *essencialmente* distinta das atitudes artísticas “amigas da decoração”, já enquanto comportamento ela não é senão uma *diferença de grau* de investimento na exuberância das produções objectuais.²⁹ Essa economia, de resto, tanto poderá implicar uma vantagem imediata (em termos de economia de meios e consequente redistribuição da afectação dos recursos disponíveis), como uma real consequência nefasta, por desafiar uma estratégia ecologicamente estável, anteriormente estabelecida. Segundo este raciocínio, do equilíbrio entre estes factores resultaria o sucesso do comportamento cosmóforo. Neste caso, admitir-se-ia que a ornamentação dos objectos produzidos pelo Homem poderia, de facto, apesar do paradoxal desperdício envolvido, participar de um “instinto” ou “inclinação” como as de que fala Veblen: um instinto comparável à cauda de uma ave do paraíso, cuja inconveniência imediata está em constante conflito com a inevitabilidade explorada pela lei da desvantagem. A cosmofobia seria, então, apenas uma movimentação do ponto de equilíbrio dessa luta.

Por outro lado, e como já se reconheceu, a aparente transmissão “inter-individual” das regras de identificação do supérfluo não se baseia na transmissão genética. Sendo cultural, isto é, pertencendo ao universo condicionado (no sentido Pavloviano) da actividade humana, elas são *aprendidas* pelos indivíduos no decurso da sua existência. Fazem, portanto, parte da dita *cultura epidemiológica* que Cosmides e Tooby distinguiram da suposta *cultura evocada*. Significará isto que é improcedente *todo* o discurso sociobiológico proposto sobre a cosmofobia?

6.6.1. “Causas próximas” e “causas últimas”

Não é só a atitude cosmófora que se “propaga” na humanidade como uma doença, um vírus, e não como uma característica familiar (como a cor dos olhos ou do cabelo). Se é perfeitamente admissível imaginar-se alguém que, a meio da vida, muda de opinião sobre o ornamento, por exemplo,³⁰ existe um número infinito de assuntos sobre os quais se pode mudar de opinião. Em quase todos será mesmo fácil admitir que se mude várias vezes e em qualquer

²⁹ Mais uma vez, é de notar a presença dos dois “modelos de diversidade concreta” de que fala Levi-Strauss e que se traduzem sistematicamente numa continuidade e numa descontinuidade possível entre as coisas. Cf. *supra* ponto 1.2.1.

³⁰ Embora o modernismo, genericamente, se assuma como um movimento de “ruptura essencial”, abundam os exemplos de arquitectos que, começando a sua carreira por uma atitude assumida ou negligentemente tolerante para com a decoração (concreta), adoptaram, posteriormente, a rotina do *estilo internacional*, antipática para com o ornamento (assumido enquanto conceito). Erik Gunnar Asplund e Peter Behrens, por exemplo. Ver **ANDERSON**, 2002, e **CALDENBY** e **HULTIN**, 1988. Poder-se-ia referir exemplos do processo inverso.

sentido. É, pois, fácil sustentar que os genes (que não mudam quando se muda de opinião) não intervenham na definição, pelo menos, de uma boa parte da cultura.³¹

Mas isso não inviabiliza *todo* o discurso sociobiológico. Com efeito, se é verdade que a atitude cosmófoba resulta, em resumo, de uma *opinião* – uma visão do mundo, se se quiser –, tal como muitas atitudes compatíveis ou incompatíveis com ela, não é menos verdade que a *capacidade para se ter opiniões* é, sem dúvida, uma característica humana de origem genética. Ora, como só a capacidade para ter opiniões pode permitir, justamente, que se tenha uma ou várias opiniões que derivem em cosmofobia, então esta capacidade é também, de certa forma, uma das origens necessárias da cosmofobia, como de qualquer atitude, artística ou outra. Dito de outra maneira, a cosmofobia é um dos resultados possíveis de o Homem ser o que é geneticamente: um ser cultural. A sociobiologia não fica completamente arredada deste discurso, porque, de alguma forma, há que explicar o que potencia a cultura, ou seja, a “culturalidade” do Homem.

Em termos evolutivos, é possível atribuir-se, correctamente, os comportamentos a *causas próximas* – aquelas que os provocam *imediatamente* – e a *causas últimas* – as causas das causas que, *em última instância*, originam uma “cadeia causal” –. A teoria Darwinista clássica, pela qual envereda a biologia, desenvolve-se a partir do estudo da evolução genética como *causa última* dos fenómenos que estuda. A psicologia evolutiva e a sociobiologia tendem a crer que essa é, de resto, a *única* causa última que existe, suficiente para explicar *todos* os comportamentos, inclusive os humanos. Se assim for, então realmente a origem causal do ornamento arquitectónico e da cosmofobia deverá ser encontrada numa mesma teoria da evolução, aplicada sobre os genes, ainda que indirectamente, como se evidenciou.

6.6.2. “Zeitgeist”: *uma causa última* ad hoc

Tradicionalmente, essa é uma hipótese liminarmente recusada pelas abordagens humanísticas, mas, como se procurou mostrar, muitas contribuições provenientes dessa via de estudo poderiam de facto ser úteis à história e à compreensão global do Homem, se se pudessem ultrapassar alguns preconceitos e muitos mal-entendidos que parecem proliferar e lançar uma névoa opaca sobre a matéria. Em vez disso, a historiografia clássica orienta-se pela tendência, vagamente kanteana, de que a actividade humana se diferencia *essencialmente* de qualquer outro fenómeno natural, por decorrer, em última instância, da “Razão extra-territorial”, que faz com que,

³¹ Dependendo da noção de cultura utilizada. Obviamente que Kroeber não incluía no seu conceito de cultura a “cultura evocada” de Cosmides e Tooby.

aos olhos humanos (e só aos olhos humanos, precisamente delimitados), todas as coisas estejam “certas” ou “erradas”. Tal Razão instila nos Homens, e não nas bestas, assim se crê, uma potência catalizadora da acção, que resulta da escolha inevitável e da apetência pelo que está “certo” em prejuízo do “errado”. Essa potência rapidamente se traduz na *finalidade* (a que se refere Kubler), e esta corresponde como que a uma *orientação preferencial* da humanidade num determinado sentido, que nunca se chega a saber exactamente qual é. A *perfeição*, nome atribuído por vezes ao ponto focal que resulta dessa orientação (e que Cícero chamou majestade), contudo, parece dissipar-se por uma névoa plural de tradições e costumes contraditórios entre si (curiosamente os mesmos a que Descartes – o “pai” desta razão impecável – atribuía a responsabilidade sobre o desvio relativamente à verdade).

O esforço de Hegel em encontrar uma ordem nessa névoa e, no fundo, em dar um sentido geral à passagem do tempo, fez com que à Razão se viesse aliar um *espírito do tempo* (*Zeitgeist*) que toma por inevitável que ela (a Razão) triunfe progressivamente sobre o mundo. No que este espírito se traduziu foi na noção, um tanto paradoxal, de que os comportamentos humanos estão associados a momentos próprios na história, que lhes são propícios, o que, dada a constatação da diversidade de comportamentos, implica que no mesmo momento cronológico se vivam momentos diferentes da “caminhada histórica da Razão”.³² Desta forma, contextualiza-se perfeitamente a perspectiva *ortogenética*, que não tardaria a ser formulada, e dela surge, directamente, como se tentou explicar, uma das fundamentais justificações retóricas para a “campanha cosmófoba” no discurso de Loos, por exemplo.³³

6.6.3. Intervenção simultânea de duas “causas últimas”

Mas nem todas as abordagens têm de escolher entre, por um lado, reduzir a razão humana (e a cultura que a exprime) a uma ilusão desnecessária para a explicação da história e, por outro, calibrar o significado dos comportamentos pela escala única do “*Zeitgeist*”. A alternativa à desvalorização sistemática da cultura não é, verdadeiramente, a “submissão” da interpretação dos

³² Riegl denota, também neste particular, perfilhar esta tendência hegeliana, referindo-se da seguinte maneira a certos “povos primitivos”:

“Según na moderna ciencia natural, podemos considerar a estos pueblos como residuo rudimentario del género humano de periodos culturalmente muy antiguos, por lo que la ornamentación geométrica de los actuales pueblos primitivos, desde este punto de vista, aparece también como una fase del desarrollo de las artes decorativas, historicamente superada hace mucho tiempo y, por ello, de una gran importancia.” RIEGL, 1980 (1893), p. 10. Sublinhados acrescentados.

³³ Loos é especialmente explícito a este propósito:

“El ritmo del desarrollo cultural sufre con los rezagados. Yo quizá viva en 1908, pero mi vecino vive hacia 1900 y aquel de allí en 1880. Es una desgracia para un Estado que la cultura de sus habitantes se reparta en un espacio de tiempo tan grande.” LOOS, 1999g (1908), p.349.

comportamentos à *ditadura do espírito do tempo*, nem muito menos a desvalorização simétrica dos factos naturais no desenrolar da história humana. A alternativa teórica à pura psicologia evolutiva e à sociobiologia é a sua *complementação* com um estudo da cultura que a consiga enquadrar, nos termos aqui esboçados, no desenvolvimento do seu “hardware” funcional. A esta pesquisa tem-se dado o nome apropriado de *teoria da herança dual*, porque ela preconiza o entendimento da cultura como uma segunda *causa última* a que os comportamentos humanos obedecem *simultaneamente*. Segundo esta teoria, aquele ponto, várias vezes referido,³⁴ em que as causas para os comportamentos deixam de ser genéticas para passarem a ser culturais, simplesmente não existe: se há alguns comportamentos que não dependem da cultura (como acontece com os da maioria dos outros animais), os comportamentos culturais, esses, dependem sempre *tanto* da cultura *como* dos genes. A teoria da herança dual assume, em resumo, que a cultura existe como causa última, edificada *sobre* o condicionamento genético.³⁵ Ela encontra-se, finalmente, em condições de interpretar literalmente a expressão de Pfeiffer, “*a brand-new kind of evolution*”, outorgando à capacidade para aprender, armazenar e comunicar cultura (e não à Razão, soberana e libertadora) a responsabilidade sobre a diferença real que existe entre o Homem e a besta. A cultura não é considerada como um obstáculo à consecução da *verdade racional* (como a entendia Descartes, no seu individualismo – ingénuo, sob esta perspectiva) ou como um longo percurso de aproximação a essa mesma *verdade* (como é vista “processionalmente” pelo Hegelianismo), mas antes um fenómeno natural, resultante da adaptação progressiva de um animal (o Homem) às suas condições de existência.

Sob este ponto de vista, é a cultura, *toda* a cultura, antes de cada uma das suas múltiplas manifestações, que carece de uma explicação por parte da psicologia evolutiva ou da sociobiologia. Não faz muito sentido procurar explicar este ou aquele ornamento, a cosmofobia ou qualquer tradição *concreta*, autonomamente, sem primeiro esclarecer o contexto em que surgem. Uma vez explicado o surgimento da cultura, todas as tradições, adaptadas ou não, têm provimento. Por outras palavras, é a cultura em geral, e não particularmente o ornamento, que corresponde, no Homem, à cauda da ave do paraíso. Só ela permite que nasçam os *significados*, na verdadeira

³⁴ Cf. *supra*, pontos 1.2.1. e 1.4.2. deste trabalho.

³⁵ Por oposição à imagem que se apresentou (*supra*, nota 31 do capítulo 5 deste trabalho) – o cão (cultura) puxando a trela presa à mão firme do seu dono (as condições evolutivas de sobrevivência) – poder-se-á imaginar, alternativamente, que não há realmente quem não se desvie da sua eventual rota solitária (nem o dono nem o cão) neste “passeio” atribulado. A relação da cultura com a restante evolução natural assemelhar-se-ia preferentemente, então, a dois corpos no vazio, em constante e mútua atracção e translação (desenvolvendo, no sistema, constantes forças centrífugas e centrípetas, num sensível equilíbrio).

acepção do termo, porque ela cria o seu universo próprio, com as suas próprias regras, e é nesse universo que existe *sentido* nas coisas (sentido que se torna, assim, virtualmente arbitrário para a natureza), só que esse universo é dispendioso e invulgar.

6.7. Virtudes de uma teoria consistente da evolução cultural

Reconheça-se: se o esforço empreendido desde o início desta indagação redundava, afinal, na simples confirmação da importância do papel da cultura (e, portanto, da história) para a compreensão do ornamento e da cosmofobia, então pouco ou nada se acrescentou ou sequer esclareceu ao que já era sabido e praticado. Sem se pretender sugerir que, de facto, se aditou algo valioso ou inédito à metodologia historiográfica corrente, deve, pelo menos, constatar-se que a abordagem sugerida não é perfeitamente indiferente ao assunto estudado.

As consequências da consideração deste ponto de vista são, efectivamente, discretas, porque a sua originalidade não radica superficialmente na interpretação dos fenómenos, particularmente no da decoração arquitectónica. A diferença desta abordagem esconde-se no subtil aperfeiçoamento (acredita-se que é um aperfeiçoamento) dos mecanismos mais íntimos da leitura dos factos históricos, porque sem retirar protagonismo à cultura, entende-a, realmente, como uma manifestação particular da natureza. Neste sentido, trata-se duma confirmação ou consequência prática da tese de Schopenhauer e Freud, de que a cultura nasce, não através da intervenção de uma Razão imaculada, mas quando a natureza se volta sobre si própria, criando a ilusão de superar-se.

Apesar de próximas, na aparência funcionalista, a ecologia comportamental é praticamente *incompatível* com a noção de *finalidade*, pressuposta incessantemente pela historiografia, pois embora tanto Kubler como Steward ou Clastres falem das *funções* que encontram nos “componentes da história”, existe na *finalidade*, pressuposta por Kubler (que ele identifica como distinção essencial entre a história e a biologia), uma inerente confiança na *autonomia racional consciente do indivíduo*, que conflitua profundamente quer com a *funcionalidade social*, prevista pelos outros autores, quer mesmo com a dívida para com as tradições, que Vigotski e o próprio Riegl reconheceram na actividade dos produtores artísticos. Através do contributo proveniente da teoria da herança dual, a própria ecologia comportamental se satura de sentido, pois a funcionalidade social da arte, por exemplo, adquire perfeita coerência com uma visão integrada do

mundo, onde, no fundo, o princípio darwinista da selecção natural se contrapõe à ideia, de cariz mítico, de um mundo (natural ou social) desenhado por qualquer espécie de inteligência racional.

Crendo-se que a cultura é uma “extensão” da natureza, não existe motivo para isentá-la das regras naturais, pelo que, também sobre as suas concretizações (correspondentes aos fenótipos de todos os seres), se exerce o poder selectivo natural, mesmo que de tal não se tenha consciência plena. Dá-se, assim, um significado literal ao conceito de *evolução cultural*.

Seria injusto omitir que o próprio hegelianismo pressupunha já a ideia de *evolução cultural*, embora, para ele, esta estivesse associada à noção de progresso. Riegl exemplifica, sem dúvida, essa visão, mas, talvez ainda inconsciente de todas as implicações das suas palavras, ele aponta já para o rumo inquisitivo que a teoria da herança dual (notoriamente relacionada com a ideia riegliana da “*lei da herança e aquisição*”) haveria de explorar.³⁶

A teoria da herança dual propõe que, tal como existem genes, cuja missão pré-programada é, sobretudo, imortalizar-se, existem também ideias, conceitos, valores, entidades abstractas de toda a ordem, cuja “sobrevivência” depende da sua capacidade para se perpetuar. Sobre estas entidades actua, portanto, uma selecção razoavelmente comparável à selecção natural, mas perfeitamente independente dela, porque virtualmente independente da matéria. Richerson e Boyd explicam-no da seguinte forma:

“We are largely what our genes and our culture make us. In the same way that evolutionary theory explains why some genes persist and spread, a sensible theory of cultural evolution will have to explain why some beliefs and attitudes spread and persist while others disappear. The processes that cause such cultural change arise in the everyday lives of individuals as people acquire and use cultural information. Some moral values are more appealing and thus more likely to spread from one individual to another. These will tend to persist, while less attractive alternatives tend to disappear. Some skills are easy to learn accurately, while others are more difficult and are likely to be altered as we learn them. Some beliefs make people more likely to be imitated, because the people who hold those beliefs are

³⁶ Desde a primeira página da sua obra “*Problemas de Estilo*” que é evidente que Riegl concede uma consideração especial à ideia de que o Homem possui uma *tendência natural para a imitação*, que se sobrepõe à própria inventividade e que acaba por ser a constatação que serve de base à teoria da herança dual:

“Sin duda, algunos pueblos se adelantan a los demás, en la misma medida que, en toda época, algunos individuos más dotados destacan sobre sus vecinos. En cuanto a la gran massa, lo mismo ayer que hoy, más bien imita que inventa.” RIEGL, 1980 (1893), p. 4

“(…)no han faltado desde tiempos inmemoriales ocasiones de estímulo para el siempre despierto instinto de imitación del hombre.(…)Los pueblos son demasiado desiguales en su aptitud creativa para que algunos no se hayan adelantado a los demás, y su instinto de imitación es demasiado poderoso para que los pueblos atrasados no hayan seguido, mediante plagios, a los que iban en cabeza” RIEGL, 1980 (1893), p.13 Sublinhados acrescentados.

“Es esta la evolución natural que ya hemos representado de un modo puramente especulativo (...). La inmediata reproducción de los seres naturales en su completa figura corporal, por vía del instinto de imitación estimulado a la acción por un proceso psíquico que caracterizaremos más adelante (...).” RIEGL, 1980 (1893), p.20 Sublinhados acrescentados.

De notar, contudo, que, para Riegl, a imitação surge como consequência – natural – da desigualdade das “capacidades artísticas dos povos” – também natural – (que ele chega a comparar com a capacidade artística dos indivíduos), enveredando pela viciosa noção de que as sociedades podem ser avaliadas com os mesmos critérios dos indivíduos. Além disso, o que o autor considera protagonista e alvo da imitação é sempre um povo, e não um indivíduo, configurando, dessa forma, outra aproximação ao referido “animismo sobre a sociedade”.

more likely to survive or more likely to achieve social prominence. Such beliefs will tend to spread, while beliefs that lead to early death or social stigma will disappear. In the short run, a population-level theory of culture has to explain the net effect of such processes on the distribution of beliefs and values in a population during the previous generation. Over the longer run, the theory explains how these processes, repeated generation after generation, account for observed patterns of cultural variation.”³⁷

6.7.1. “Atomização” da cultura?

Uma visão um pouco mais arrojada, a *memética*, arrisca uma aproximação literal entre evolução natural e evolução cultural, e, à semelhança da genética (que se debruça sobre os genes – elementos autónomos e duradouros) utiliza democraticamente o conceito de *meme* (cunhado por Dawkins) para significar estas entidades sobre as quais se exerce a selecção inerente à evolução cultural. A memética preocupa-se, por um lado, acessoriamente, em revelar a analogia entre o comportamento dos genes e dos memes, e por outro, fundamentalmente, em explicitar as suas regras próprias e em identificar as consequências destas nos fenómenos culturais. Todavia, como explicam Richerson e Boyd, a teoria da herança dual não implica necessariamente a assunção desta identidade entre genes e memes:

“Adopting a Darwinian approach to culture does not mean that you have to also believe that culture is made of miniscule, genelike particles that are faithfully replicated during cultural transmission. The evidence suggests that sometimes cultural variants are somewhat genelike, while at other times they are decidedly not. But – and this is a big but – in either case, the Darwinian approach remains useful. (...) We heartily endorse the argument that cultural evolution will proceed according to Darwinian principles, but at the same time we think that cultural evolution may be based on “units” that are quite unlike genes. We encourage you not to think of cultural variants as close analogous to genes but as different entities entirely, about which we know distressingly little. They must be genelike to the extent that they carry the cultural information necessary to create cultural continuity. But (...) this can be accomplished in most un-genelike ways.”³⁸

6.7.2. Pertinência da visão darwinista

Efectivamente, não é imprescindível que a cultura seja composta por (ou decomponível em) partículas elementares para que a abordagem proposta pela teoria da herança dual possua uma poderosa intercessão potencial sobre o discurso histórico. Shennan, por exemplo, procurou exemplificá-lo, reconhecendo nela e, em geral, em toda a abordagem neo-darwinista, uma ferramenta preciosa para a superação da letargia em que, segundo ele, o pós-modernismo colocou a arqueologia:

“(...) the starting assumption of this book is that the main aim of archaeology is to obtain valid knowledge about the past. (...) To a considerable extent, archaeology has abdicated its responsibility in this respect as a result of the rise of the post-modernism, which has largely killed off grand narratives across the social and

³⁷ RICHERSON e BOYD, 2005, p. 6. A este propósito, ver também GOMBRICH, 1999 (1979), p. 191 e ss..

³⁸ RICHERSON e BOYD, 2005, pp. 80, 81. Sublinhados dos autores.

historical disciplines. The great materialist stories, whether the rise of civilizations or the rise of class exploitation and capitalism, have come to be seen as Eurocentric origin myths. It is suggested that there are no empirical foundations to knowledge, only a constant play of verbal difference, in which arguments are endlessly undermined and exposed as situated in relation to particular contexts and interests. In archaeology the impact of these ideas has been heralded, with some justification, as a much-needed loss of innocence, but it has also led to a loss of nerve and a loss of direction. If the archaeology of Eurocentric origin myths has been exposed for what it is, what sort of framework for the identification and explanation of long-term patterns is there, in Europe or anywhere else?

The object of this book is to propose that recent developments in the application of Darwinian evolutionary ideas to the study of human behavior can provide such a framework.”³⁹

Também a história da arquitectura pode beneficiar desta visão, particularmente no que respeita ao estudo do uso de ornamentos. Se, como foi referido, o discurso modernista cosmóforo se apoiava numa objectividade virtual para justificar o que, afinal, pode ser considerado como “um novo tipo de culto, uma nova linguagem dos deuses”,⁴⁰ uma pesquisa baseada nos princípios darwinistas poderá fornecer os instrumentos necessários à compreensão do que se terá passado, em termos evolutivos, e talvez seja essa a forma mais desinteressada e objectiva a que pode aspirar actualmente a expansão do conhecimento sobre este assunto.

Admita-se que a atitude individual perante o ornamento é uma característica que varia, não consoante o genótipo do indivíduo, mas consoante a sua cultura. De acordo com o exposto, será, então, recomendável procurar compreender a variação das ocorrências, não em termos do seu estrito significado social e/ou individual, mas nos das potenciais implicações evolutivas que esse significado poderá ter ao nível da sua eventual selectividade positiva ou negativa, enquanto agente cultural (e não enquanto agente biológico). Podendo parecer que se trata de uma mera excentricidade terminológica, este raciocínio autoriza, contudo, que se proceda a um estudo do passado onde não cabe a referida preocupação com a “finalidade” das realizações testemunhais estudadas, libertando o discurso do risco de arbitrariedade que a presunção de intencionalidade consciente, como se viu, representa.⁴¹

6.8. Consequências da visão estereoscópica sobre a realidade ornamental

Uma importante consequência desta abordagem é a emergência de um crescente sentido crítico perante a atribuição “clássica” de protagonismo histórico excepcional a personagens

³⁹ SHENNAN, 2002, pp. 9, 10.

⁴⁰ Ver citação de Fer a que se refere a nota 56 do capítulo 2 deste trabalho. FER, 1994, p. 167.

⁴¹ Vigotski, mais uma vez, é perfeitamente explícito, quanto à validade limitada das explicações que partem do princípio de que as acções artísticas são resultados de opções conscientes:

“Nunca sabemos nem entendemos por que essa ou aquela obra foi do nosso agrado. Tudo o que imaginamos para explicar o seu efeito vem a ser um artifício tardio, uma racionalização ostensiva de processos inconscientes. A própria emoção continua um enigma para nós. A arte consiste justamente em esconder a arte, como diz um provérbio francês.” VIGOTSKI, 2001 (1925).

excepcionais, sem, contudo, lhes diminuir o valor artístico. À luz das considerações elaboradas, o fenómeno cosmóforo, por exemplo, não fica satisfatoriamente explicado como mero resultado do trabalho “milagroso” de um punhado de personagens pioneiras, sobre-humanas e mortas (como são mortos e sobre-humanos os antepassados em que as religiões reconhecem exclusivo poder interventivo). O estudo das suas obras (factual, e nunca mitificado) permanece válido, mas a importância da biografia, que Kubler desprezou, é redimensionada para corresponder ao papel estrito que o indivíduo pode ter numa cadeia de evolução: sem dúvida decisivo no seio das contingências da história, mas *não impositivo* na determinação das estruturas conceptuais próprias à captação racional da realidade. Estas só se podem submeter a modelos abstractos, que consigam, como sugeria Lowie, respeitando-os, fornecer a interpretação dos significados dos factos estudados⁴² e, assim, ajudar o investigador na compreensão estrutural das ocorrências históricas.

As observações que Simmel apresenta no seu discurso⁴³ não são senão uma proposta para um destes modelos, que pode, de facto, proporcionar o fundamento abstracto para a compreensão das oscilações recentes na atitude perante o ornamento (que a mera análise factual podia registar, mas nunca compreender verdadeiramente) e que se sujeita docilmente aos instrumentos a que a pesquisa darwinista recorre, nomeadamente a simulação. Rosaria Conte, por exemplo, refere-se ao que chama “efeito Simmel”, ou “*a complementarity between the attitude to conform to a minority and the attitude to differentiate from the majority*”⁴⁴, e ocupa-se de compreender o algoritmo que possa determinar esse comportamento de âmbito psicológico mas de importantes implicações sociais.

A noção de *prestígio* desempenha, a este propósito, um papel fundamental e esclarecedor: a sua consideração explícita deve corresponder à consideração do nível cultural de evolução. Além dos recursos materiais, que povoam o universo da natureza e da matéria, desigualmente distribuídos, também a desigual distribuição de prestígio manifestou e promoveu, ao longo da história, as desigualdades sociais. O “capital de prestígio” de cada indivíduo é uma importante fonte de diferenciação social que, apesar de evidente, resiste à consideração quantitativa, mesmo por parte das ciências humanas, porque se torna particularmente difícil de medir. Contudo, os recursos materiais não podem encontrar na cultura um reflexo imediato, porque a cultura é, por

⁴² Ver citação de Lowie a que se refere a nota 3, do capítulo anterior. **LOWIE**, 1961 (1920), p. 439.

⁴³ Ver citação Simmel a que se refere a nota 5, do capítulo 5 deste trabalho.

⁴⁴ **CONTE**, 2003 (2000), p. 96. Sobre os modelos que traduzem matematicamente o dito “efeito Simmel” ver também, por exemplo, **CASTELFRANCHI**, 2002a e b, bem como a restante obra individual e em conjunto destes dois autores.

definição, uma realidade que “ignora” o material. O prestígio é o reflexo que denuncia e acompanha, ao nível intelectual, a posse material de recursos. Tal como a história económica das nações não pode ignorar a distribuição internacional das riquezas materiais, o estudo da evolução cultural não poderá, portanto, pretender ignorar o papel fundamental do prestígio na explicação, por exemplo, das ocorrências artísticas e, particularmente, no tema do ornamento. Shennan demonstrou como a abordagem darwinista permite uma justa consideração da importância do prestígio para a compreensão dos fenómenos presentes nos registos arqueológicos,⁴⁵ e é de se reconhecer que os mesmos argumentos se poderiam aplicar na compreensão da realidade arquitectónica.

6.8.1. Cosmofobia, prestígio e “efeito Simmel”

Estas duas ideias (“efeito Simmel” e prestígio) aliam-se para a potencial explicação satisfatória do fenómeno cosmóforo, sob o prisma darwinista. O testemunho de Le Corbusier permite perceber perfeitamente a sua preponderância teórica:

“As classes também se classificam: aqueles que lutam pelo pedaço de pão têm o ideal de uma simples habitação decente (e adorarão ver o pior mobiliário, Henrique II e Luís XV, que lhes dará a sensação de riqueza – ideal primário); e aqueles que possuem o suficiente para poder e dever pensar (e aspirarão à sabedoria de Diógenes).

*

Outrora o objecto decorado era raro e caro. Hoje é inumerável e barato. Outrora o objecto simples era inumerável e barato; hoje é raro e caro.”⁴⁶

Deste discurso pode inferir-se que o arquitecto trabalha em nome do prestígio, desenhando objectos arquitectónicos raros e caros – simples – por isso deverá sujeitar-se a diminuir-lhes o exibicionismo formal, ou seja, deverá, em nome do prestígio, abandonar, tanto quanto possível, o uso daquilo que a sociedade identifica com ornamentos.⁴⁷

Tzonis e Lefaivre testemunham, abrindo a sua obra *Classical Architecture: The Poetics of Order*:

“Classical Architecture, like any other product of culture, is a social phenomenon. The origin of the term is telling. Classical means related to the social order of the classical, the highest rank of the hierarchical social structure of ancient Rome, juxtaposed to the lowest, that of the proletarii.”

⁴⁵ SHENNAN, 2002, p. 226 e ss.

⁴⁶ LE CORBUSIER, 1996 (1925), p. 87.

⁴⁷ Note-se, portanto, que apesar da cuidadosa distinção efectuada por Kubler entre *utensílios*, *arte* e *moda* – correspondente a uma escala decrescente de perenidade (e de dignidade) –, a fronteira entre estes fenómenos concomitantes é, mais uma vez, frágil, ou mesmo ilusória (como se concluiu ser aquela que isola o ornamento no seio do desenho dos objectos). KUBLER, 1998 (1962), pp. 30, 43 e 59.

e, constatando as transformações sofridas, ao longo das eras, pelo pensamento arquitectónico, e referindo as prolongadas pesquisas sobre a relação entre a arquitectura clássica e a evolução social (levadas a cabo desde a segunda guerra mundial), garantem:

“One could associate these changes in architectural thinking with the vicissitudes of the money economy in Europe, the emergence of new social formations and new institutions, the birth of court culture and the reopening of world market routes, the invention of credit institutions, and the need to educate a nascent elite in such new ideas as the worth of time and profit. Finally, one could establish how classical architecture served to bolster new forms of power, first republican, then absolutist.”⁴⁸

Na medida em que o modernismo se veio opor à arquitectura clássica – formulação questionável, mas, de alguma maneira, subjacente à fundamentação teórica modernista mais emancipada – ter-se-á formado uma expressão própria das (para as) classes populares? Tornou-se praticamente inevitável a associação entre a emergência da chamada “linguagem da construção” (envolvendo uma latente cosmofobia) e a libertação dos antigos vínculos sociais da arquitectura, senão mesmo a sua inversão: de manifestação explícita das relações de poder, a arquitectura passou a auto-representar-se (por intermédio da teoria) como expressão da economia da construção e da funcionalidade, ou até da dinâmica construtiva, com a conseqüente valorização simbólica dos ícones da velocidade, do efémero, do gigante, do impassível, do produtivo, do sublime (porque sobre-humano), do inumerável (porque imensamente numeroso), etc. Porém, esta auto-representação benévola, progressista e “geneticamente” democrática – mesmo quando pragmático instrumento repressivo (uma vez que a retórica construtiva e funcional faz pouco ou nenhum caso da vontade individual, mesmo da dos tiranos) – está sujeita à mesma crítica que foi feita a toda a elaboração consciente e auto-persuasiva da razão: padece do carácter ilusório que reveste normalmente as reivindicações de domínio racional sobre a moral, e desta, assim “domesticada”, sobre as praxis.

É por isso que as palavras de Le Corbusier, funcionam como um *lapsus linguae*, que revela inesperadamente as aspirações mundanas da revolução supostamente benévola e democrática na arquitectura: demarcar um território de prestígio que as massas, por falta de recursos ou de cultura, não pudessem alcançar. Mais: em lugar de *superar* o ornamento, como afirma conseguir, removendo de vez a camada simbólico-ornamental que os objectos “ultrapassados” pelo *espírito do tempo* apresentam, esta “revolucionária” proposta sugere que, exercendo uma espécie de política de terra queimada, se abandone a representatividade político-cultural do desperdício

⁴⁸ TZONIS e LEFAIVRE, 1992 (1986), p. 1. Abordagens ao termo *ordem* levariam a conclusões semelhantes: existe uma relação fortíssima entre a noção de *ordem arquitectónica* e a de *ordem social*. A este propósito, ver ONIANS, 1988 e RYKWERT, 1999 (1996), tendo sempre presente a relação entre *ordem* e *ornamento*.

conspícuo a que tradicionalmente corresponde o ornamento (culturalmente identificado como tal), agora ao alcance de todos, eliminando-lhe a carga simbólica prestigiante e transferindo-a para as superfícies lisas e polidas, as quais nem os burgueses subitamente enriquecidos saberão interpretar, por lhes faltar a intuição necessária, que só cabe a quem a aprende desde o berço.

6.8.2. A teoria modernista como “camuflagem”

Assim interpretada, a aparente “revolução” estética, representada pela cosmofobia, é uma fraude, que dissimula numa relação imaginária entre o *desenho* e o *valor de uso*,⁴⁹ uma reacção da elite cultural à Revolução Industrial, cujas implicações sobre os *métodos produtivos* conduziram, de facto, à degradação inexorável do *valor de troca* dos seus produtos. Em resumo, uma visão hegeliana tenderia a ver na *honestidade construtiva* reivindicada desde a revolução industrial por Pugin, Ruskin, e outros (e que viria a ser uma ideia que “contaminaria” várias gerações) uma aproximação ao domínio da Razão sobre o mundo, tanto mais consumada quanto mais disseminada (o que comprometeria, pelo menos parcialmente, a compreensão dos fenómenos verificados após as primeiras críticas ao movimento moderno); pelo contrário, a abordagem que aqui se propõe tenderá a ver a atitude modernista, racionalista e funcionalista, não como manifestação crescente de uma “Força Superior” (legítima), dominando a “Força Inferior” (ilegítima) da exibição do estatuto social,⁵⁰ mas sim como um recurso extraordinário à camuflagem, que substitui pela pretensa *honestidade construtiva* a clássica *honestidade socio-simbólica*, sem lhes alterar os objectivos profundos.⁵¹

Esta leitura fornecerá então, finalmente, a chave que permitirá compreender todo o alcance semântico da imagem que Le Corbusier oferece como exemplo:

“Pegue numa chita e inunde-a de cor; a máquina de estampar a cobre instantaneamente com as decorações mais na moda (por exemplo, a cópia de mantilhas espanholas, de bordados búlgaros, de sedas de teerã, etc.) e pode sem grandes custos dobrar o preço de venda. Estou de pleno acordo que às vezes é encantador, e alegre, e totalmente adequado às costureirinhas, e desejo que isso dure: é primavera! Mas essa riqueza de superfície, se estendida sem discernimento a absolutamente tudo, torna-se repugnante e escandalosa; cheira a falsificação, e a bela e alegre saúde da costureirinha em seu vestido de cretone florido se torna baixa podridão em meio aos calefatos Renascença, às mesas

⁴⁹ Sobre a relação citada, ver, especialmente **LOOS**, 1993b (1897).

⁵⁰ Concepção em que se apoia notoriamente o seguinte passo no discurso de Le Corbusier, por exemplo:

“Há e surgirão ainda consequências da crise que separa uma sociedade pré-maquínista de uma nova sociedade maquinista. A cultura deu um passo e a decoração hierárquica caiu.

Os dourados se apagam e o pardieiro não tardará a ser suprimido.

Parece mesmo que trabalhamos para o estabelecimento de uma simples e econômica escala humana.” LE CORBUSIER, 1996 (1925), p. 39.

⁵¹ Fica assim a descoberto a ilusão Kantiana da fuga da imaturidade realizada pelo homem “iluminado”, para quem a cultura nunca deixa de ser como os arreios que condicionam o animal doméstico. Cf. **KANT**, 2000 (1783).

de fumar turcas, às sombrinhas japonesas, aos pinicos ou bidês estilo Lunéville ou Rouen, aos perfumes tipo Bichara, aos abajures tipo lupanar, às almofadas em forma de abóbora, aos divãs onde se exibem os lamês de ouro e de prata, os veludos pretos com borlas de grão-turco, tapetinhos com cestos de flores e pombas se beijando, linóleos estampados de fitas Luís XVI. A linda pastoreira costureirinha de cretone florido, fresca como a primavera, parece, nessa barafunda, alguma aparição repulsiva dessas vitrinas de trajes históricos dos museus etnográficos.

Não só esse afluxo de falsa riqueza é indecente, mas sobretudo, e acima de tudo, esse espírito de decorar tudo à volta de si é um espírito falso, uma abominável pequena perversão. Inverto o quadro: a pastora costureirinha está num agradável quarto claro e límpido, paredes brancas, boa cadeira de palha ou de Thonet; mesa do Bazar de l'Hotel-de-Ville (tradição Luís XIII, belíssima mesa) pintada de esmalte. Uma boa luminária bem polida, aparelho de porcelana branca; e sobre a mesa percebe-se que três tulipas num vaso são uma presença principesca. É sadio, claro, decente. E para essa formosura, basta tão pouco.”⁵²

A “costureirinha”, ícone da pequena burguesia praticamente proletária, mulher, ou antes, rapariga, e, portanto, pressupostamente frágil,⁵³ é digna de admiração, mas apenas enquanto objecto “encantador”, observado através da lente asséptica do alvo consultório médico ou laboratório químico, onde qualquer vinco, cor ou saliência é espúria e excessiva. Nesse ambiente, onde os elementos são manipulados pelas pinças ávidas do investigador ou pelas níveas mãos autorizadas (a tudo!) do clínico, a personagem fraca e disponível da costureirinha é admitida e mesmo admirada – como Loos suporta (sem chegar verdadeiramente a admirar – assim não lhe autoriza a sua solene dignidade) “*los ornamentos del cafe, del persa, de la campesina eslovaca*”⁵⁴ –, mas nunca onde a autoridade do observador “bem formado” não fosse suficientemente evidente e intimidatória: a “costureirinha” é apresentada como um peixe exótico, de águas quentes, num aquário límpido e cristalino, onde o *herói moderno* o conseguirá “agarrar” com a facilidade que o perigoso “habitat natural” do *ingénuo* não permitiria.

Mas o desvendamento desta relação – de poder – envolvida no mais íntimo (e oculto) da teoria modernista não é ainda o fito último desta abordagem. Ele serve para legitimar o accionamento da visão darwinista sobre a *economia de prestígio* que a relação social envolve, e para descrever o papel que tanto o ornamento (seja ele o que for, materialmente) como a sua *ausência anotada* (que não é menos “asserção de espécie”, nos termos de Barthes) cumprem⁵⁵.

⁵² LE CORBUSIER, 1996 (1925), pp. 90/91. Note-se que é reconhecido que é o uso da *máquina* de estampar que torna *barata a decoração* do tecido.

⁵³ É irresistível introduzir aqui a potencial ligação simbólica que se poderá estabelecer entre esta “costureirinha” e a ordem coríntia – que também simboliza a delicadeza da juventude feminina – cujo capitel “floreado” Calímaco teria esculpido, segundo a lenda, num arrebatamento sentimental... Repare-se, sobretudo, na exploração poética constante do tema do “sexo fraco”.

⁵⁴ LOOS, 1993h (1908), p. 354. De salientar a relação evidente entre a totalização das diferenças entre (ou *no seio de*) sociedades, com a subsequente infantilização de todas as variantes alternativas à proposta, sugerida por Loos, e a ambição manipulatória de Le Corbusier, que pode também ser vista como “ganância pedagógica” de quem “educa” uma criança.

⁵⁵ BARTHES, Roland, 1981 (1967), sobretudo p. 103 e ss.

Torna-se possível, a partir daqui, perceber até que ponto a teoria modernista foi expressa com base numa simplificação redutora da realidade, ocorrida a muitos níveis, e como só esse facto pôde permitir que fosse positivamente negligenciada a complexidade das implicações socio-culturais da atitude promovida, e que esta, adversária da decoração, se apresentasse como modelo contrário à mínima tolerância ao que pudesse interpretar-se como ornamento. Uma vez cavada esta trincheira, que, objectivando e proscovendo o ornamento, desenha o seu próprio corpo teórico (exterior a ele), a cosmofobia está pronta para constituir o pólo de atracção que, concretizando o “efeito Simmel”, exerce a sua influência – razoavelmente distante – sobre as “massas”. Mas este não é necessariamente um processo premeditado, nem tampouco conduzido remotamente por cérebros maquiavélicos e isolados numa torre de marfim. Pelo contrário, ele não resultaria sem a conivência, mais, sem a participação, a *cumplicidade militante* das próprias “massas”, supostamente “a educar”. Como qualquer ser vivo ocupa, na natureza, o *nicho ecológico* que lhe corresponde (sob pena de eliminação sumária – assim “manda” a “cosmofobia natural”), assim também a rejeição do ornamento arquitectónico é um fenómeno que tem tendência a preencher o espaço que as regras da *evolução cultural* lhe proporcionam, e assim deve ser entendida por quem quer realmente compreendê-la.

7. Conclusão

“Chamar os *corpos* pelos *nomes*”, isto é, justificar o seu discurso pela pretensão de ele corresponder a factos, alegando recorrer a um vínculo forte entre coisas e conceitos: eis a confiança que a história deposita em si própria. Seria possível, sob este signo, acreditar que a história é toda *descrição*, que a arbitrariedade tende a ser eliminada do seu domínio, onde cada objecto ou cada acção encontra o seu fiel reflexo em expressões inteligíveis, causalmente inter-relacionadas. Tal actividade seria útil, corresponderia adequadamente à secreta esperança de controlar o mundo, contribuindo para o desvendamento dos seus enigmas...

O estudo do recurso humano ao ornamento vem perturbar essa confiança, remetendo para noções ostensivamente convencionais. *Tudo depende de como é definido “ornamento”*, e essa arbitrariedade mina definitivamente o discurso do investigador: se não se conhecer previamente *o que são* ornamentos, o que significará dizer-se que, genericamente, o modernismo rejeitou o seu uso?

Dir-se-ia que o problema se resolve com facilidade: aceite-se uma convenção, qualquer uma, não é importante qual: imediatamente voltará a fazer sentido um discurso que a respeite (mesmo que esse discurso venha a apontar contradições entre a teoria e certas práticas modernistas...). Com o tempo se verificará, contudo, que o remédio envenena... A arbitrariedade da linguagem contamina o pensamento por processos sub-reptícios: a simples *admissão de existência* de ornamentos, associada mais ou menos claramente à dispensabilidade da sua presença, é uma afirmação por direito próprio, e, como tal, está sujeita a crítica.

A tradicional identificação do objecto ou elemento ornamental é indissociável da ideia de *desinteresse artístico*, e esta é *incompatível* com a compreensão contemporânea do *lugar do Homem no mundo*. A arte, esforço desinteressado, inútil, dispensável, supérfluo, não tem lugar senão na acção de um Homem que se reconhece distinto da natureza, onde tal fenómeno é, necessariamente, evitado com crueza bárbara. Essa arte admite o ornamento precisamente porque ele é inútil e supérfluo: é o *signal da civilização* (oposta à barbárie). Através do ornamento, o Homem demonstra ser capaz de desafiar a natureza, desrespeitando as suas regras, que fazem dos outros seres meros autómatos de uma existência subordinada. O ser humano tem *responsabilidade e mérito* porque tem *possibilidade de escolha*.

A rejeição do ornamento não interrompe todo este quadro: se existe escolha, é chegado o momento de optar por não realizar ornamentos, justamente porque, com o desenvolvimento

tecnológico, ele deixou de ser sinal de autonomia. A máquina (ou a alienação do trabalho humano) “naturaliza” o ornamento, faz dele uma sua *consequência natural*, por isso há que desconfiar dele. Há que resistir ao retrocesso: a vulgarização do ornamento, a facilidade de o possuir, rouba-lhe a justificação retórica emancipadora. A distinção essencial entre o Homem e a natureza permanece, entretanto, incólume. A máquina e a organização industrial não *exigem* sobriedade ornamental, elas *substituem* o ornamento. O anonimato e a ausência de referenciação local são provas suficientes de que o Homem contemporâneo educado é distinto da natureza. Esse Homem não vive para si próprio, como é próprio das bestas, ele é uma mera peça da sociedade, onde desaparece, e essa sociedade é o suporte da cultura industrial.

O recurso do discurso modernista de rejeição do ornamento à expressão da “linguagem da máquina” ou da “linguagem da construção” não significa que se acredite que a máquina é *incapaz* de realizar ornamentos – seria prova de insanidade –, antes pelo contrário: vulgariza-os. Os valores que presidem a este discurso são os valores antigos: a “dignidade” do homem corresponde à sua capacidade de se manter autónomo da natureza.

Mas os valores antigos são valores míticos: a distância entre o Homem e a natureza decorre apenas de ele não compreender como poderia a natureza interceder na criação da cultura. O contacto permanente com uma realidade natural de mais curto prazo do que o necessário para a visibilidade incontestável de mecanismos automáticos de evolução, como o da selecção natural,¹ faz com que se atribua à natureza uma estabilidade tal que só a intervenção do “sobrenatural” – de ilimitado poder criativo – permite explicar o devir. A admissão desta ascendência sobre-natural dos fenómenos mundanos estende-se “naturalmente” sobre a origem do poder político, da cultura e da arte, e esse facto permite conceber objectos afastados da estrita lógica natural.

A indesmentível secularização das instituições sociais e a consequente remissão das convicções relativas à *dívida do sentido* para a esfera privada da existência do indivíduo não perturbou substancialmente a sobrevivência dos velhos valores, porque a própria experiência individual parece contradizer a lógica que a razão científica se esforça por encontrar na natureza: as *escolhas* que cada um faz, muitas vezes aparentemente contra tudo e contra todos, a singularidade da inusitada disseminação da diferença *das* (e *nas*) sociedades humanas (a múltipla expressão cultural), o apelo altruísta para a coesão social ou para a prossecução de objectivos com poucas

¹ A escala do directamente perceptível – tanto em termos estritos, das dimensões espaciais, como em termos alargados, da dimensão temporal – delimitando o território da experimentação empírica possível, determina também, em larga medida, o domínio da acção estrita da natureza, para além do qual se estende a imaginação mítica.

ou nenhuma contrapartidas materiais, tudo isto concorre para que as ciências que se debruçam sobre a realidade humana resistam a pôr em causa a distinção essencial que separa o Homem da restante natureza, tornando-se permeáveis a uma linguagem que assume à partida essa mesma distinção como premissa essencial de uma grelha conceptual discretamente actuante. O ornamento e/ou a sua ausência desempenha aqui uma função testemunhal: marca indelével da independência da *vontade* do Homem, confirma a rebeldia que o mito ancestral concebera e materializara no papel ritual da arte.

No trabalho que agora se apresenta, sugeriu-se uma perspectiva alternativa sobre a realidade ornamental, propondo-se a concretização de um esforço *coerente* no sentido de propiciar uma visão estereoscópica sobre este capítulo da vivência humana. O primeiro passo consistiu na constatação da verosimilhança do panorama referido (enquanto descrição da motivação pré-consciente das atitudes diante do ornamento), cuja consistência permitiu integrar numa mesma lógica (de pretensa autonomização da acção humana relativamente à natureza) tanto o recurso sistemático ao ornamento em épocas mais remotas, como a positiva proscricção da sua utilização a partir da agudização das consequências próprias da Revolução Industrial. Contudo, embora esta perspectiva implique uma atitude substancialmente céptica relativamente aos discursos correntes da história e, sobretudo, aos da teoria artística, cujas conclusões assertivas se enraízam numa matriz de que se desconfia por princípio, não se pretendeu enveredar pelo cinismo radical e niilista; não sem antes experimentar o recurso à aplicação das leis próprias do devir natural (hoje de um poder explicativo muito abrangente) sobre a realidade cultural, que suporta o ornamento.

Rejeitando perspectivas essencialistas dogmáticas, soube reconhecer-se que a escala que pretende aferir a aproximação sucessiva do Homem a um absoluto racional (partindo de uma condição verdadeiramente infra-humana) traduz uma visão etnocêntrica marcadamente ocidental ou europeia, de cariz auto-legitimador. Em seu lugar, procurou viabilizar-se a consideração de uma continuidade de outro tipo, não orientada por nenhum poder excepcional (cuja atracção pela “perfeição” fosse a fundamental força motriz), mas antes assumidamente pactuante com a realidade concreta.

A inclusão do Homem num continuum, frequentemente rejeitado, entre ele próprio e os outros seres naturais permitiu, por um lado, reconhecer no estudo recente da biologia evolutiva e na genética um campo alargado de pesquisa relevante para a compreensão do desenvolvimento de comportamentos e características aparentemente improváveis, e, por outro, identificar e descrever com maior objectividade a dimensão da especificidade humana no contexto natural – a emergência

do fenómeno cultural –. Evidentemente, o desenvolvimento deste raciocínio ficou muito aquém da necessária descrição exaustiva dos seus mecanismos e, sobretudo, da indispensável comprovação empírica da sua eficácia operativa na compreensão do processo que conduziu o devir do comportamento artístico diante do ornamento. A principal preocupação deste trabalho concentrou-se, antes de mais, na fundamentação teórica de uma abordagem descomprometida com os preconceitos correntes, que, partindo da irreconciliável divisão entre o Homem e a natureza, mais ou menos explícita, e mais ou menos dogmática, condicionam decisivamente a integração da actividade humana numa lógica mais geral de gestão dos comportamentos. A exploração minuciosa dos mecanismos próprios desta gestão, que obviamente extravasa substancialmente o campo do ornamento e da arte, está em curso em domínios tão próximos ou tão distantes da teoria artística como a psicologia evolutiva, a ecologia comportamental e a arqueologia, e as suas consequências sobre a primeira não poderão ser ignoradas.

Assim, em lugar de ceder à tentação de recusar qualquer hipótese de aprofundamento do conhecimento objectivo sobre a origem profunda do ornamento – como poderia sugerir a crítica à tradição ingénuo de descrição da história como uma sucessão triunfal de obras excepcionalmente clarividentes – procurou reforçar-se o elo quebrado entre o *nome* e o *corpo* da arquitectura, recorrendo à presente disponibilidade de instrumentos habitualmente afastados das preocupações dos investigadores desta área.

A motivação para a criação dos ornamentos não foi confiada à intervenção do génio prometaico senão em termos metafóricos. Considerou-se, em alternativa, uma “vontade” elementar, não *superada*, mas *consumada*, através da cultura, tanto na produção de ornamentos quanto na sua rejeição liminar. Em vez de aceitar acriticamente a aparência de *transformação essencial* do comportamento ornamental, e a consequente fronteira entre dois universos profundamente distintos (um, decorrente da acção de forças telúricas, propício ao ornamento; e outro, permeável apenas às mais insuspeitas intenções racionalizadoras, engendro da cosmofobia), sugeriu-se que as mesmas forças telúricas são responsáveis tanto pela isenção ornamental, como pela decoração profusa, dependendo o resultado da sua acção mais do contexto em que actuam do que da intencionalidade consciente do autor sobre o qual se exercem. Estas forças, eminentemente inconscientes, por definição, fazem parte do conjunto alargado de condicionantes que pendem inexoravelmente sobre todo o devir mundano, e não estão de nenhuma maneira isoladas daquelas que intervêm sobre a evolução material biológica.

A contínua procura de prestígio entre pares (seres biologicamente idênticos), longe de constituir o domínio exclusivo da “corrida ao ornamento”, adapta-se com naturalidade ao despojamento ascético, desde que este seja reconhecido institucionalmente como uma característica merecedora de veneração. Ora, a teoria artística e arquitectónica é a arena institucional perfeita para a prossecução desta consagração oficial, e, uma vez atraída para o reconhecimento de um estatuto privilegiado à austeridade decorativa (seja ela o que for, em termos definitivos), tal austeridade servirá de modelo comportamental abstracto para a acção dos indivíduos aos quais seja comunicada e perante os quais se lhe associe, de maneira mais ou menos racional ou convencional, a manifestação de proeminência social.

Bibliografia

- AIKEN**, Nancy (1998), *The Biological Origins of Art*, Westport, Praeger Publishers.
- ALGAROTTI**, Francesco (1999), "Ensayo sobre la Arquitectura y Sobre la Pintura" in Hereu, Pere *et al.* (ed.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Hondarribia, Editorial Nerea, trad. José Luis Gil Aristu 18-21 [1757].
- ALLAND**, Alexander (1977), *The Artistic Animal: An Inquiry into the Biological Roots of Art*, Nova York, Anchor Press.
- ANDERSON**, Stanford (2002), Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century Cambridge, MIT Press [2000].
- ARNAU AMO**, Joaquin (1988), *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados* (vol. I e II), Madrid, Tebas Flores.
- BALLONOFF**, Paul (2000), "Notes Toward a Mathematical Theory of Culture", *Mathematical Anthropology and Cultural Theory*, Online, 3 Outubro 2006 <<http://www.mathematicalanthropology.org/pdf/MACBALLONOFF1100.PDF>>.
- (2002), "Notes on the Progress of Cultural Theory", *Eclectic Anthropology Server, School of Social Sciences, University of California Irvine*, Online, 23 Maio 2006 <http://eclectic.ss.uci.edu/~drwhite/EMCSR02papers/Ballonoff_EMCSR.pdf>
- BANHAM**, Reyner (1985), *Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina*, Barcelona, Paidós [1960]
- BARTHES**, Roland (1981), *Sistema da Moda*, Lisboa, Edições 70, trad. Maria de Santa Cruz [1967].
- BENDA**, Julien (1927), *La Trahison des Clercs*, Paris, Bernard Grasset.
- BENTO**, António (2003), "Culto público do privado e segredo no estado de direito liberal", *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*, Online, 20 Junho 2005, <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bento-antonio-culto-privado-segredo-estado.pdf>>.
- BERGDOLL**, Barry (2001), "Romantic Historiography and the paradoxes of Historicist Architecture" in *l'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX^e Siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- BLACKMORE**, Susan (1999), *The Meme Machine*, Nova York, Oxford University Press.
- (2003), "The Meme's Eye View" in AUNGER, Robert (Ed.), *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, Nova York, Oxford University Press, 25-42 [2000].
- BOAS**, Franz (1996), *Arte Primitiva*, Lisboa, Fenda Edições, trad. Paula Seixas [1927].
- BOURDIEU**, Pierre (1996), *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*, Lisboa, Presença [1992].
- BOYD**, Robert e **RICHERSON**, Peter (1985), *Culture and the Evolutionary Process*, Chicago, University of Chicago Press.
- (2003), "Memes: Universal Acid or a Better Mousetrap" in AUNGER, Robert (Ed.), *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, Nova York, Oxford University Press, 143 – 162 [2000].
- (2005), *The Origin and Evolution of Cultures*, Nova York, Oxford University Press.
- BROLIN**, Brent (1985), *The Flight of Fancy: The Banishment and Return of Ornament*, Nova York, St. Martin's Press.
- BUYTENDIJK**, Frederik (s. d.), *O Homem e o Animal: Ensaio de Psicologia Comparada*, Lisboa, Livros do Brasil, trad. Álvaro Simões [1958].
- CABRAL**, Roque *et al.* (dir.), *Logos: Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Lisboa, Editorial Verbo.
- CALDENBY**, Claes e **HULTIN**, Olav (Ed.) (1988), *Asplund*, Barcelona, Gustavo Gili.
- CARROL**, Lewis (2000), *Alice no País das Maravilhas, Linda-a-Velha*, Biblioteca Visão, trad. Vera Azancot.
- CASTELFRANCHI**, Cristiano (2002a), "For a (Pessimistic) Theory of the Invisible Hand and Spontaneous Order", COSI, Online, 28 Agosto 2006, <http://www.irit.fr/COSI/summerschool/cfha_yek.pdf>.
- (2002b), "Towards a Cognitive Memetics: Socio-Cognitive Mechanisms for Memes Selection and Spreading", COSI, Online, 28 Agosto 2006, <<http://www.irit.fr/COSI/summerschool/cfmem.pdf>>
- CAVALI-SFORZA**, Luigi Luca (1999), *Genes, povos e línguas*, Lisboa, Instituto Piaget, trad. Edite Caetano [1996].
- CHATELET**, François (dir., 1978), *Histoire des Ideologies: Les Mondes Divins Jusqu'au VIII^e Siècle de Notre Ère*, Paris, Hachette.
- CLARKE**, Robert (s. d.), *O Nascimento do Homem*, Lisboa, Gradiva, Trad. Fernando Cascais Franco [1980].
- CLASTRES**, Pierre (1979a), "Copérnico e os Selvagens" in CLASTRES, Pierre, *A Sociedade Contra o Estado: Investigações de Antropologia Política*, Porto, Afrontamento,

- trad. Bernardo Frey, 5-24 [1974].
- (1979b), “O Arco e a Cesta” in CLASTRES, Pierre, *A Sociedade Contra o Estado: Investigações de Antropologia Política*, Porto, Afrontamento, trad. Bernardo Frey, 99-125 [1974].
 - (1979c), “O Dever da Palavra” in CLASTRES, Pierre, *A Sociedade Contra o Estado: Investigações de Antropologia Política*, Porto, Afrontamento, trad. Bernardo Frey, 149-153 [1974].
 - (1979d), “Da Tortura nas Sociedades Primitivas” in CLASTRES, Pierre, *A Sociedade Contra o Estado: Investigações de Antropologia Política*, Porto, Afrontamento, trad. Bernardo Frey, 173-182 [1974].
 - (1980), “Arqueologia da Violência: a Guerra nas Sociedades Primitivas” in CLASTRES, Pierre et al. *Guerra, religião, poder*, Lisboa, Edições 70, trad. Afonso dos Santos, 11-47 [1977].
- COCHRANE**, Ethan (2001), “Archaeology as Anthropology: Perspectives at the Start of the New Millennium”, *College of Social Sciences, Department of Anthropology, University of Hawai’i*, Online, 30 Agosto 2005, <<http://www.anthropology.hawaii.edu/course/s/anth151/cochrane/CochraneSAA2001.pdf>>
- COLOMINA**, Beatriz (1994), *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Woburn, Massachusetts Institute of Technology.
- CONTE**, Rosaria (2003), “Memés through (social) minds” in ANGER, Robert (Ed.), *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, Nova York, Oxford University Press, 83-119 [2000].
- DAMISCH**, Humbert (1995), “Ornamento” in Ruggiero Romano (dir.) *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, INCM (vol. 32)
- DAWKINS**, Richard (2003), *O Gene Egoísta*, Lisboa, Gradiva, trad. Ana Paula Oliveira e Miguel Abreu [1976].
- (1999), *The extended phenotype : the long reach of the gene*, Oxford, Oxford University Press [1982].
- DEACON**, Terrence (2000), *The Symbolic Species: The Co-Evolution of Language and the Brain*, Nova York, W. W. Norton & Company [1998].
- DISSANAYAKE**, Ellen (1995), *What is Art For?*, Seattle, University of Washington Press [1988].
- (1992), *Homo Aestheticus: Where Art Comes From and Why*, Nova York, Free Press.
 - (2003), “Retrospective on Homo Aestheticus”, *Journal of Canadian Association for Curriculum Studies*, Online, 28 Agosto 2006 <http://www.csse.ca/CACS/JCACS/V1N2/PDF%20Content/03_Dissanayake.pdf>
- DOESBURG**, Theo Van (1999), “Hacia una Arquitectura Plástica” in Hereu, Pere et al. (ed.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Hondarribia, Editorial Nerea, trad. U. Conrads 223-225 [1924].
- DOESBURG**, Theo Van e **EESTEREN**, Cornelius Van (1999), “Hacia una construcción Colectiva – □ +=R₄” in Hereu, Pere et al. (ed.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Hondarribia, Editorial Nerea, trad. U. Conrads 222-223 [1924].
- DORFLES**, Gillo (1986), *A Arquitectura Moderna*, Lisboa, Edições 70, trad. José Eduardo Rodil [1954].
- DUNBAR**, Robin (2006), *A História do Homem: Uma nova História da Evolução da Humanidade*, Lisboa, Quetzal Editores, trad. Manuel Leite.
- DURAND**, Jean (1999), “Compendio de Lecciones de Arquitectura” in Hereu, Pere et al. (ed.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Hondarribia, Editorial Nerea, 23-30 [1817-1819].
- ECO**, Umberto (1989), “O Hábito Fala Pelo Monge” in VV. AA., *Psicologia do Vestir*, Lisboa, Assírio e Alvim, trad. José Colaço [1972].
- ELSTEIN**, Rochelle Berger (1986), “Enigma of Modern Architecture: An Introduction to the Critics” in de Wit, Wim (ed.) *Louis Sullivan: The Function of Ornament (Norton Critical Studies in Art History)*, Nova York, The Saint Louis Art Museum 199-211.
- EURÍPIDES** (2005), *Helena*, Coimbra, Festival de Teatro de Tema Clássico – Associação Promotora, trad. José Ribeiro Ferreira [412 a. C.].
- FER**, Briony (1994), “The Language of Construction” in *Realism, Rationalism, Surrealism: Art Between Wars*, Londres, Yale University Press em associação com The Open University, 87-169 [1993]
- FERREIRA**, Gil (2000), “Como um Choro a que Faltam Lágrimas”, *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*, Online, 20 Junho 2005, <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/ferreira-gil-arte-interpretacao.pdf>>.
- (2000), “Linguagem e Modernidade: Comunicabilidade da experiência e convenções de representação nas sociedades mediatizadas”, *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*, Online, 20 Junho 2005, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=ferreira-gil-linguagem-modernidade.html>.
 - (1998) “Ética e ecologia: perspectivas para uma discussão na actualidade”, *Biblioteca on-line de Ciências*

- da Comunicação, Online, 20 Junho 2005, <http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=ferreira-gil-etica-ecologia.html>.
- FERRY**, Luc (2003), *Homo Aestheticus: a Invenção do Gosto na Era Democrática*, Coimbra, Almedina, trad. Miguel Serras Pereira [1990].
- (1993), *A nova ordem ecológica: a árvore, o animal e o homem*, Porto, Asa, trad. Luís de Barros [1992].
- FISCHER**, Michael (2002), "Classification, Symbolic Representation and Ritual: Information vs. meaning in cultural processes", *Eclectic Anthropology Server, School of Social Sciences, University of California Irvine*, Online, 23 Maio 2006 <http://eclectic.ss.uci.edu/~drwhite/EMCSR02papers/Fischer_EMCSR.pdf>
- FOUCAULT**, Michel (2002), *As Palavras e as Coisas: Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Lisboa, Edições 70, trad. António Ramos Rosa [1966].
- GANS**, Herbert J. (1974), *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Nova York, Basic Books.
- GAUCHET**, Marcel (1980), "A Dívida do Sentido e as Raízes do Estado" in CLASTRES, Pierre *et al.* *Guerra, religião, poder*, Lisboa, Edições 70, trad. Afonso dos Santos, 51-89 [1977].
- GELLNER**, Ernst (s. d.), *Razão e Cultura: Papel Histórico da Racionalidade e do Racionalismo*, Lisboa, Editorial Teorema [1992].
- GIEDION**, Sigfried (1993), *El Presente Eterno: los Comienzos de la Arquitectura: una Aportación al Tema de la Constancia y el Cambio*, Madrid, Alianza Editorial [1964].
- GOETHE**, Wolfgang (2000), "Art and Handicraft" in FRANK, Isabelle (ed.), *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings 1750-1940*, Nova York, Yale University Press, 150-152 [1797].
- GOMBRICH**, Ernst (1985a), "Meditations on a Hobby Horse or The Roots of Artistic Form", in GOMBRICH, Ernst, *Meditations on a Hobby Horse And Other Essays on the Theory of Art*, Londres, Phaidon Press, 1-11 [1951].
- (1985b), "Visual Metaphors of Value in Art", in GOMBRICH, Ernst, *Meditations on a Hobby Horse And Other Essays on the Theory of Art*, Londres, Phaidon Press, 12-29 [1952].
- (1985c), "Psycho-Analysis and the History of Art", in GOMBRICH, Ernst, *Meditations on a Hobby Horse And Other Essays on the Theory of Art*, Londres, Phaidon Press, 30-44 [1953].
- (1985d), "Art and Scholarship", in GOMBRICH, Ernst, *Meditations on a Hobby Horse And Other Essays on the Theory of Art*, Londres, Phaidon Press, 30-44 [1957].
- (1999), *El Sentido del Orden: Estudio Sobre la Psicología de las Artes Decorativas*, Madrid, Editorial Debate, trad. Esteve Riambau I Saurí [1979].
- GONÇALVES**, Carla Alexandra (2000), *Psicologia da Arte*, Lisboa, Universidade Aberta.
- GONÇALVES**, Gisela (1998), "Questionamento à Volta de Três Noções: Grande Cultura, Cultura Popular e Cultura de Massas", *Biblioteca online de Ciências da Comunicação*, Online, 20 Junho 2005, <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/goncalves-gisela-Questionamento.pdf>>.
- HERSEY**, George (1988), *The Lost Meaning of Classical Architecture: Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*, Cambridge, MIT Press.
- (1996), *The Evolution of Allure: Sexual Selection from the Medici Venus to the Incredible Hulk*, Cambridge, MIT Press.
- (2001), *The Monumental Impulse: Architecture's Biological Roots*, Cambridge, MIT Press [1999].
- HOUAISS**, Antônio e **VILLAR**, Mauro (2003), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Temas e Debates.
- HUME**, David (1999), "Tratado de la Naturaleza Humana" in Hereu, Pere *et al.* (ed.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Hondarribia, Editorial Nerea, trad. José Aristu 37-41 [1757].
- HUYSEN**, Andreas (1986), *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indianapolis, Indiana University Press.
- JANSON**, Horst Woldemar (1989), *História da Arte*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, trad. [1962].
- JENKS**, Charles (1985), *Movimentos Modernos em Arquitectura*, Lisboa, Edições 70, trad. José Marcos Lima [1973].
- JOYCE**, Yannick (2004), "The Implications of Reduced Contact with Nature for Architectural Design", *Generative Art Conferences*, Online, 24 Julho 2005, <<http://www.generativeart.com/papersGA2004/28.htm>>.
- KANDINSKY**, Wassily (2003), *Do Espiritual na Arte*, Lisboa, Dom Quixote, trad. Maria Helena de Freitas [1911].
- (1912), *On The Problem of Form*, Minnesota State University Moorhead, Online, 17 Outubro 2006 <<http://www.mnstate.edu/gracyk/courses/phi1%20of%20art/kandinskytext5.htm>>.
- KANT**, Immanuel (2000), "What is Enlightenment" in *Art in Theory: 1648-1815 An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers 771-776 [1783].

- (2000), “from Critique of Judgement” in *Art in Theory: 1648-1815 An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Blackwell Publishers 779-788 [1790].
- KRAMER**, Hilton (1995), “Mondrian & Mysticism”, *Newcriterion*, Online, 17 Outubro 2006 <<http://www.newcriterion.com/archive/14/sept95/hilton.htm>>
- KROEBER**, Alfred (1948), *Anthropology: Race, Language, Culture, Psychology, Prehistory*, Nova York, Harcourt, Brace and Company [1923]
- KRONENFELD**, David (1999), “Culture as Distributed Cognition” *Department of anthropology, Union College*, Online, 23 Maio 2006 <<http://www.union.edu/PUBLIC/ANTDEPT/spafiles/kronenfeld.pdf>>
- (2002) “Culture and Society”, *Eclectic Anthropology Server, School of Social Sciences, University of California Irvine*, Online, 23 Maio 2006 <http://eclectic.ss.uci.edu/~drwhite/EMCSR02papers/Kronenfeld_EMCSR.PDF>
- KUBLER**, George (1998), *A forma do tempo: observações sobre a história dos objectos*, Lisboa, Vega, trad. José Vieira de Lima [1962].
- LAPA**, Rui Stanzani (2000), *Subsidiária Lux: Uma Abordagem à Problemática da Presença de Ornamentos nas Obras de Arquitectura*, Coimbra, policopiado.
- LE CORBUSIER** (1996), *A Arte Decorativa*, São Paulo, Martins Fontes, trad. Maria Ermantina Pereira [1925].
- LEEJW**, S.E. van der (2002), “Why model?“, *Eclectic Anthropology Server, School of Social Sciences, University of California Irvine*, Online, 23 Maio 2006 <http://eclectic.ss.uci.edu/~drwhite/EMCSR02papers/vanderLeeuw_EMCSR.PDF>
- LEROI-GOURHAN**, André (1990), *O Gesto e a Palavra: Técnica e Linguagem*, Lisboa, Edições 70 trad. [1964]
- (1987), *O Gesto e a Palavra: Memória e Ritmos*, Lisboa, Edições 70 trad. [1965]
- LEVI-STRAUSS**, Claude (1958), *Anthropologie Structurale*, Paris, Plon.
- LOOS**, Adolf (1993a), “Nuestra Escuela de Industrias Clasicismo” in Loos, Adolf, *Escritos I: 1897/1909*, Madrid, El Croquis, trad. Alberto Estévez, Joseph Quetglas e Miquel Vila, 11-15 [1897].
- (1993b), “Exposición de Navidad en el Museo Austriaco: Mobiliario Burguês – La Habitación Lefler” in Loos, Adolf, *Escritos I: 1897/1909*, Madrid, El Croquis, trad. Alberto Estévez, Joseph Quetglas e Miquel Vila, 21-27 [1897].
- (1993c), “Panorama de Industria Artística I [(El nuevo Estilo. Max Klinger y el asiento Thonet. Un paragüero medieval. Lo japonés. Herman Holbrist y técnica de bordado. El sentido del gusto. H. E. v. Berlevsch. Eduard Frank)]” in Loos, Adolf, *Escritos I: 1897/1909*, Madrid, El Croquis, trad. Alberto Estévez, Joseph Quetglas e Miquel Vila, 165-172 [1898].
- (1993d), “Los Supérfluos (Deutscher Werkbund)” in Loos, Adolf, *Escritos I: 1897/1909*, Madrid, El Croquis, trad. Alberto Estévez, Joseph Quetglas e Miquel Vila, 332-333 [1908].
- (1993e), “Elogio del Presente” in Loos, Adolf, *Escritos I: 1897/1909*, Madrid, El Croquis, trad. Alberto Estévez, Joseph Quetglas e Miquel Vila, 335-338 [1908].
- (1993f), “Cultura” in Loos, Adolf, *Escritos I: 1897/1909*, Madrid, El Croquis, trad. Alberto Estévez, Joseph Quetglas e Miquel Vila, 339-341 [1908].
- (1993g), “Degeneración Cultural” in Loos, Adolf, *Escritos I: 1897/1909*, Madrid, El Croquis, trad. Alberto Estévez, Joseph Quetglas e Miquel Vila, 342-345 [1908].
- (1993h), “Ornamento Y Delicto” in Loos, Adolf, *Escritos I: 1897/1909*, Madrid, El Croquis, trad. Alberto Estévez, Joseph Quetglas e Miquel Vila, 346-355 [1908].
- LOWIE**, Robert (1961), *Primitive Society*, Nova York, Harper Torchbooks [1920]
- LUMSDEN**, Charles e **WILSON**, Edward (1987), *O Fogo de Prometeu*, Lisboa, Gradiva, trad. Carlos Henriques de Jesus [1983].
- MALEVICH**, Kasimir (1999), “Manifiesto Suprematista Unovis” in Hereu, Pere et al. (ed.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Hondarribia, Editorial Nerea, trad. José Arístu 220-221 [1924].
- MALHERBE**, Michael e **GAUDIN**, Philippe (2001), *As Filosofias da Humanidade*, Lisboa, Instituto Piaget, trad. Ana Rabaça [1999]
- MALIK**, S. M. A. (2005), A Synopsis of the Cosmophobia Theory (A Synopsis of Phronesia), Surrey, Roseneath Scientific Publications [1981].
- MEEKS**, Carroll (1942), “The New History of Architecture“, *JSTOR*, Online, 29 Agosto 2004 <<http://links.jstor.org/sici?sici=1544-9890%28194201%292%3A1%3C3%3ATNHOA%3E2.0.CO%3B2-P>>.
- MONTEIRO**, Paulo (1993), “Públicos das Artes ou Artes Públicas“, *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*, Online, 20 Junho 2005,

- <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-paulo-filipe-publicos-artes-pblicas.pdf>>.
- NOGUEIRA**, Luís (1998), "Notas Sobre Crimes, Signos, Arqueologia e Arte", *Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação*, Online, 8 Junho 2006, <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/nogueira-luis-crimes-signos.pdf>>.
- ONIANI**, John (1988), *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, The Middle Ages, and the Renaissance*, Nova Jersey, Princeton University Press.
- ORTEGA Y GASSET**, José (2003), "A Desumanização da Arte" in ORTEGA Y GASSET, José, *A desumanização da arte e outros ensaios de estética*, Coimbra, Almedina, trad. Miguel Serras Pereira, 39-74 [1924-5].
- OSTROW**, Saul (2001), "Alois Riegl: History's Deposition" in OSTROW, Saul (Ed.), *Framing Formalism: Riegl's Work*, Amsterdão, G+B Arts Internacional.
- PANOFSKY**, Erwin (2000), *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*, São Paulo, Martins Fontes, trad. Paulo Neves [1924].
- (1991), *Arquitectura Gótica e Escolástica: Sobre a Analogia Entre Arte, Filosofia e Teologia na Idade Média*, São Paulo, Martins Fontes, trad. Wolf Hörnke [1951].
- PAPINEAU**, David (2003-2006), "O falsificacionismo de Karl Popper", *A Arte de Pensar*, Online, 17 Maio 2006, trad. Pedro Galvão, <http://www.didacticaeditora.pt/arte_de_pensar/leit_falsificacionismo.html> [1998]
- PEREIRA**, Luís (2006), "Darwinismo Literário e Computação", Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa - CENTRIA, Online, 14 Agosto 2005, <http://centria.di.fct.unl.pt/~lmp/publications/slides/velhos_e_novos_media/transcricao_novos_velhos_media.pdf>
- PEVSNER**, Nikolaus (1964?), *Pioneiros do Desenho Moderno*, Lisboa, Ulisseia, trad. [1949].
- PFEIFFER**, John (1982), *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*, Nova York, Harper and Row.
- PINKER**, Steven (2000), *The Language Instinct: How the Mind Creates Language*, Nova York, HarperCollins Publishers [1994].
- PROFUMO**, Luciana (1985), *El Ornamento Icónico y la Arquitectura: 1400-1600*, Madrid, Cátedra.
- RICHARDSON**, Jane e **KROEBER**, Alfred (1940), "Three Centuries of Women's Dress Fashions: A Quantitative Analysis", *Anthropological Records*, Vol. 5:2, 111-147.
- RICHERSON**, Peter e **BOYD**, Robert (2005), *Not by Genes Alone: How Culture Transformed Human Evolution*, Chicago, University of Chicago Press.
- RIEGL**, Alois (1980), *Problemas de Estilo: Fundamentos para una Historia de la Ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, trad. Federico Miguel Saller [1893].
- (1999), "Arte Industrial Tardorromano" (excerto) in Hereu, Pere et al. (ed.), *Textos de Arquitectura de la Modernidad*, Hondarribia, Editorial Nerea, trad. José Arístu 59-69 [1901].
- RORTY**, Richard (1998), "Against Unity", *The Wilson Quarterly*, Online, 20 Agosto 2006, <http://www.naturalism.org/OffSite_Stored_Pages/WQ-RORTY.htm>
- ROUSSEAU**, Jean-Jacques (1750), *Discours sur les sciences et les arts* in Les Classiques des Sciences Sociales, Ed. Jean-Marie Tremblay, Março 2002, Université du Québec à Chicoutimi e Cégep de Chicoutimi e Ville de Saguenay, 16 Outubro 2005 <http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/discours_sciences_arts/discours_sciences_arts.pdf>
- (1754), *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* in Les Classiques des Sciences Sociales, Ed. Jean-Marie Tremblay, Março 2002, Université du Québec à Chicoutimi e Cégep de Chicoutimi e Ville de Saguenay, 16 Outubro 2005 <http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/discours_origine_inegalite/discours_inegalite.pdf>.
- ROWE**, Colin (1999), "Manierismo y Arquitectura Moderna" in Rowe, Colin, *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, trad. Francesc Parcerisas [1950].
- (1999), "Neo-«Clasicismo» y Arquitectura Moderna I" in Rowe, Colin, *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, trad. Francesc Parcerisas [1973].
- (1999), "Neo-«Clasicismo» y Arquitectura Moderna II" in Rowe, Colin, *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, trad. Francesc Parcerisas [1973].
- RÜLING**, Charles-Clemens (2000), "Theories of (management?) fashion: The contributions of Veblen, Simmel, Blumer, and Bourdieu", *Hautes Études Commerciales*, Online, 27 Maio 2006, <http://www.hec.unige.ch/recherches_publications/cahiers/2000/2000.01.pdf>
- RUSKIN**, John (2000), "«The Lamp of Truth» and «The

- Lamp of Life» in FRANK, Isabelle (ed.), *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings 1750-1940*, Nova York, Yale University Press, 156-161 [1849].
- RYKWERT**, Joseph (1982), *Los Primeros Modernos: los Arquitectos del Siglo XVIII*, Barcelona, Gustavo Gili, trad. J. Beramendi [1980].
- (1989), “Gottfried Semper” in SEMPER, Gottfried, *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, trad. Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann, vii-xviii.
- (1999), *The Dancing Column: On Order in Architecture*, Cambridge, MIT Press [1996].
- SCHAFTER**, Debra (2003), *The Order of Ornament: Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SEDLMAYR**, Hans (2001), “The Quintessence of Riegl’s Thought” in OSTROW, Saul (Ed.), *Framing Formalism: Riegl’s Work*, Amsterdão, G+B Arts Internacional, 11-31.
- SEMPER**, Gottfried (1989), “Prospectus Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics” in SEMPER, Gottfried, *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, trad. Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann, 181-263 [1859].
- (1989), “Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetics: A Handbook for Technicians, Artists, and Patrons of Art” in SEMPER, Gottfried, *Gottfried Semper: The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge, Cambridge University Press, trad. Harry Francis Mallgrave e Wolfgang Herrmann, 181-263 [1860].
- SHENNAN**, Stephen (2003), *Genes, Memes and Human History: Darwinian Archaeology and Cultural Evolution*, Nova York, Thames & Houdson [2002].
- SIGURTÁ**, Renato (1989), “Delineamentos Psicológicos da Moda Masculina” in VV. AA., *Psicologia do Vestir*, Lisboa, Assírio e Alvim, trad. José Colaço [1972].
- SIMMEL**, Georg (1993), “The Metropolis and Mental Life” in HARRISON, Charles e WOOD, Paul (ed.), *Art in Theory: 1900-1990*, Cambridge, Blackwell [1902-3].
- (2000), “Adornment” in FRANK, Isabelle (ed.), *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European and American Writings 1750-1940*, Nova York, Yale University Press, trad. K. H. Wolff [1908].
- SIMONNET**, Cyrille (2001), “Structure Narrative et Récit Historique: l’exemple d’Auguste Choisy” in *l’architecture, les sciences et la culture de l’histoire ao XIX^e Siècle*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne.
- SNODIN**, Michael e **HOWARD**, Maurice (1996), *Ornament: A Social History Since 1450*, New Haven, Yale University Press e The Victoria & Albert Museum.
- SÓFOCLES** (s. d.), *Antígona*, Lisboa, Editorial Verbo, trad. António Couto Viana [c. 442 a.C.].
- SOLÀ-MORALES**, Ignasi (1980), “Teoría e Historia del Arte en la Obra de Alois Riegl”, in RIEGL, Alois, *Problemas de Estilo: Fundamentos para una Historia de la Ornamentación*, Barcelona, Gustavo Gili, trad. Federico Miguel Saller.
- SPERBER**, Dan (2003), “An Objection to the Memetic Approach to Culture” in AUNGER, Robert (Ed.), *Darwinizing Culture: The Status of Memetics as a Science*, Nova York, Oxford University Press, 163-173 [2000].
- STEWART**, Julian (1979), *Theory of Culture Change: The Methodology of Multilinear Evolution*, Urbana, University of Illinois Press [1955].
- STEWART**, Janet (2000), *Fashioning Vienna: Adolf Loos Cultural Criticism*, Londres, Routledge.
- SUMMERSON**, John (1982), *A Linguagem Clássica da Arquitectura*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora, trad. Sylvia Fischer [1963].
- THORNTON**, Peter (1998), *Form and Decoration: Innovation in the Decorative Arts 1470-1870*, Londres, Weidenfeld & Nicolson.
- TRILLING**, James (2001), *The Language Of Ornament*, Londres, Thames & Houdson.
- (2003), *Ornament: A Modern Perspective*, Seattle, University of Washington Press.
- (2005), “The Aesthetic of Process - and Beyond”, *The Schein-Joseph International Museum of Ceramic Art*, Online, 22 Outubro 2006
<http://ceramicsmuseum.alfred.edu/perkins_lect_series/trilling/>
- TZONIS**, Alexander e **LEFAVRE**, Liane (1992), *Classical Architecture: The Poetics of Order*, Cambridge, MIT Press.
- VEBLEN**, Thorstein (1898), *The instinct of Workmanship and the Irksomeness of labor* [Nova York], Ed. Ralf J. Schreyer, 2006, in *The Veblenite*, 15 Março 2006,
<<http://de.geocities.com/veblenite/txt/iow.txt>>
- (1899), *The Theory of the Lasure Class* [Nova York], Ed. Ralf J. Schreyer, 2006, in *The Veblenite*, 15 Março 2006,
<<http://de.geocities.com/veblenite/txt/tlc.txt>>

-
- (1914), *The Instinct of Workmanship and the State of the Industrial Arts* [Nova York], Ed. Ralf J. Schreyer, 2006, in *The Veblenite*, 15 Março 2006, <<http://de.geocities.com/veblenite/txt/instinct.txt>>
- VERNE**, Jules (s. d.), *A Volta ao Mundo em Oitenta Dias*, Lisboa, Amigos do Livro Editores [1872].
- VIGOTSKI**, Lev (2001), *Psicologia da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, trad. Paulo Bezerra [1925, 1ª ed. em Inglês 1975].
- VIGOUROUX**, Roger (1999), *A Fábrica do Belo*, Lisboa, Dinalivro [1992].
- VITRUVIO** (2006), *Tratado de Arquitectura*, Lisboa, IST Press, trad. Justino Maciel [c. séc. I a. C.].
- WEBER**, Max (1983), *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Lisboa, Presença, trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão [1904].
- WILSON**, Edward (1978), *Sociobiology: A New Synthesis*, Cambridge, Harvard University Press.
- (1998), *Consilience: The Unity of Knowledge*, Nova York, Knopf.
- WÖLFFLIN**, Heinrich (2003), “Renaissance and Baroque” in HARRISON, Charles, WOOD, Paul GAIGER, Janson (ed.ª), *Art in Theory: 1815 – 1900 An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell Publishing L^{td}, 717-724 [1888].
- ZANTEN**, David (1986), “Sullivan to 1890” in DE WIT, Wim (ed.) *Louis Sullivan: The Function of Ornament (Norton Critical Studies in Art History)*, Nova York, The Saint Louis Art Museum, 15-64.