

Para uma genealogia das funções da arte

João Maria Mendes

joaom.mendes@sapo¹

Resumo:

A meio do séc. XX percebemos que “a arte não nasceu na Grécia”. Hoje datamos de há 60 mil anos pinturas parietais, reconhecemos as suas funções mágicas e admitimos que as artes contemporâneas estão pelo menos tão próximas delas quanto da “antiguidade clássica”.

Palavras chave: Imagem; magia; morte; longa duração; necessidades não utilitárias.

O OBJETO ARTÍSTICO SERVE PARA... Utilidade ele é suposto não ter, e essa é até uma das suas definições modernas: não tem serventia nem utilizador. Mas desempenha funções simbólicas e imaginárias e satisfaz necessidades não utilitárias, depois de em si ter concentrado poderes – como o *fétiche* e o *totem*, o primeiro permitindo agir sobre quem representava, o segundo dando identidade a um grupo de pertença. A arte mágica do paleolítico tardio – a das grutas do *sapiens* – iniciava à caça, melhorando a performance do caçador. Quanto mais recuamos no tempo, mais se esbate a diferença entre utilidade e função e mais claro se torna que foram sinónimas. Hoje temos de revisitarmos esta discussão, os seus termos e usos, para nos re-situarmos face às artes, removendo obstruções meramente semânticas.

Há muitos anos, em aulas, eu abordava a ambígua relação entre artefactos artísticos e artefactos úteis referindo o tapete persa: num chão ele *está a uso*, tem a sua utilidade; pendurado numa parede muda de função, só o

¹ Este texto remonta e adapta materiais incluídos em *Sentidos figurados: Cinema · Imagem · Simulacro · Narrativa*, Vol. I e II, 2018, do mesmo autor, disponíveis em ESTC Edições (www.estc.ipl escola estc.edições) e no Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal: <<http://hdl.handle.net/10400.21/9157>> e <<http://hdl.handle.net/10400.21/9158>> (edições não comerciais, de apoio a ensinos).

contemplamos – separado do uso torna-se arte. Um dia a distinção (inspirada em Hanna Arendt, 1958) pareceu-me infundada: o tapete é o mesmo no chão ou na parede; a cadeira Panton de polipropileno não muda de natureza se a contemplo ou nela me sento. Volto agora a esta discussão à luz da mais antiga arte que conhecemos, a do paleolítico, ciente de que só a meio do séc. XX percebemos que a arte não nasceu na Grécia: hoje datamos de há 60 mil anos pinturas parietais, sabemos das suas funções mágicas e admitimos que as artes contemporâneas herdaram tanto delas – pelo menos – quanto da antiguidade clássica.

Sobre esta questão das funções da arte volto ao par de traços modernos que ela ganhou em *A Condição Humana* de Arendt: diz ela, ali, que uma coisa é *trabalhar* toda a vida como mero *animal laborans*, sem deixar traço de si, reduzindo a existência ao que se esvai no dia-a-dia – como acontece à maioria de nós: a isso chamou Barthes “não sustentar nenhum discurso” (1975: 14-15). Outra coisa é deixar *obra*, *artifícios* que se instalam e permanecem num tempo mais longo que a vida, “oferecendo aos mortais uma estadia num mundo mais durável do que eles próprios” (tr. fr., 2001: 171).

À diferença, em Arendt, entre *trabalho* [*labour*] e *obra* [*work*] corresponde a diferença da percepção do *tempo* como *passagem* ou como *duração* (em Boécio, *fluens* ou *stans*). Insiste ela que, infelizmente, na modernidade “tornámos a obra em trabalho” e tendemos a valorá-la pelo seu uso ou utilidade, reduzindo-a a um seu pobre *ersatz*. Mas tal não ocorre – espera ela – com o artefacto artístico, que em princípio não nutre comércio com o valor de uso: ele apenas *está ali*, sem explicar a sua serventia:

A estabilidade do mundo torna-se transparente na permanência da arte, de tal modo que um pressentimento de imortalidade, não da alma ou da vida, mas da coisa imortal feita por mãos mortais, se torna tangível e presente (...) para que a vejamos (...) e ouçamos (...) (Arendt, tr. fr., 2001: 223).

A História (a dos *Annales*) permitiu-nos, a meio do séc. XX, substituir a *imortalidade* pela *longa duração*, o que destranscendentalizou e laicizou o vocabulário. Mas, no que toca ao equívoco separar de águas entre *arte* e *função*, não foi Arendt quem o inventou; sobre ele escrevera já Maurice Blondel c. 1920 (Lalande, 16ª ed., 1988: I, 80):

A palavra [arte] tem dois sentidos inversos vindos da mesma raiz. *Artifex* é aquele que encarna uma ideia e fabrica um ente que a natureza não fornece, um *artificiatum* como diziam os escolásticos. (...) Mas tal criação, ou se subordina a fins práticos (...) ou a fins ideais, satisfazendo, neste caso, necessidades não-utilitárias. Daí, por hibridação destes caracteres primitivos da arte, o aspecto mágico, supersticioso, idólatra que ela ganhou nos alvares da humanidade (...).

Na definição de Blondel, tudo depende do que se entenda por “necessidades não-utilitárias” visadas e eventualmente satisfeitas pelo artefacto artístico. E o próprio Lalande acrescentava, crente (*id. ibid.*):

Talvez não haja razão para indagarmos como ganhou a arte o seu aspecto mágico e pseudo-religioso, se pensarmos que a religião (...) é uma das fontes, talvez a principal, da obra estética. ‘Todas as artes’, dizia Lamennais, ‘nasceram no templo’. A história da arte grega, da arte cristã, e estudos contemporâneos de sociologia, documentam-no com exemplos multitudinários.

Ora, as artes nasceram, com funções mágicas, não “no templo”, mas nas grutas do paleolítico tardio. Mas se tivessem “nascido no templo”, isso ter-se-ia devido à sua originária função cultural. O enfoque de Arendt, como o de Blondel e Lalande, não esvaziam o argumentário funcionalista: a ideia de *função* é mais extensa que a de *valor de uso* ou de *utilidade*. Há *funções* simbólicas e imaginárias – as do *fétiche* e do *totem*. Separar *arte* e *função* é, em muitos casos, redutor: tal distinção visa produzir a “definição de essência” da arte mas não é universal. Já para Mauss (1947), objecto artístico era apenas o reconhecido como tal por um grupo; o seu reconhecimento não é universal, depende de um *etos* e de um *habitus*. Esse relativismo manteve-se em Eco (1968: 269): a estética começa por respeitar as diferentes concepções de arte nos artistas e nas correntes nacionais em diferentes épocas. E a definição da arte como fabrico de artefactos não-utilitários ignora, entre muitos outros, os utensílios artisticamente trabalhados do neolítico, os dos povos nómadas (que trazem a sua arte às costas), mil anos de mobiliário de estilo e os objectos da Bauhaus. Na esteira de Blondel, o funcionalista dirá que o artefacto artístico não destinado ao uso satisfaz necessidades não-utilitárias.

Significa isto que quem cria obra garante, deixando *monumentos* que dão conta da *instalação* de um mundo – nos termos do Heidegger de *A origem da obra de*

arte (1935-1960) – o seu lugar num tempo longamente reconhecível? Não. A acção humana, diz ainda Arendt, sofre de uma *fragilidade* constitutiva que ameaça o seu re-conhecimento na longa duração. E a longa duração desapareceu até, em parte, da intencionalidade do artista moderno e do endereçamento da obra: o efémero que apenas exprime “autenticidade” substituiu, nos anos 60 do séc. XX – como anotou Luc Ferry no seu *Homo aestheticus* (1990; tr. port. 2003: 286) – os antigos e duráveis valores de “excelência” e “mérito”.

O que foram as imagens desde que as fabricámos – ou seja, desde há talvez 60 mil ou mais anos? Até “ontem à noite”, como Régis Debray gosta de dizer, a história da arte dominante no *habitus* cultural do ocidente tendeu a convencionar que as artes nasceram na Grécia clássica. Só a descoberta das grutas pintadas no paleolítico tardio, as de Altamira (em 1879) e sobretudo as de Lascaux (em 1940), abalou essa convicção, afirmada em finais do séc. XVIII e socializada no séc. XIX. As pinturas de Lascaux têm 17 ou 18 mil anos, como propôs Arlette Leroi-Gourhan; datações directas via carbono 14 dão às de Altamira entre 15.500 e 13.500, embora a discussão destas idades envolva margens de erro. Mas bem mais antigas e só descobertas em 1994 são as de Chauvet Pont d’Arc (França), com cerca de 32 mil anos. Os pintores de Lascaux foram *sapiens* tais como Edgar Morin os descreveu (1973: 109-127) – *cro-magnons magdalenianos*. Esse *sapiens* é muito semelhante ao homem moderno: se encontrássemos um deles, vestido e calçado como nós, num aeroporto ou no *lobby* de um hotel, não o distinguiríamos de um contemporâneo algo exótico. E hoje novas descobertas fazem recuar a época presumida das primeiras pinturas parietais: datações de imagens da gruta de El Castillo indicam que estas terão 40 mil anos: os seus autores podem ter sido *neandertais* tardios – talvez também os primeiros a sepultar os seus mortos. E datações de pinturas em grutas de La Pasiega (Cantábria), Maltravieso (Extremadura) e Ardales (Andaluzia) pelo método do urânio-tório podem indicar que algumas delas, pré-figurativas, terão 65 mil anos ou mais – “signos” e *simbólica* não páram de se tornar mais antigos.

É significativo que a arte das grutas e o hábito de sepultar conspecíficos sejam coevos e obra desse possível *neandertal* tardio e, depois, decerto, do *sapiens*. Pintura e sepultura, e suas crenças mágico-animistas, estão juntas no limiar daquilo a que muito mais tarde (com Tylor, 1871) chamámos cultura. Basta

pensar na arte funerária da antiguidade egípcia, que se estendeu ao longo de três mil anos, para entender o que foi o devir e a posteridade dessa relação. O *sapiens* de Lascaux ou o neandertal de La Pasiega são, **também** em matéria de artes, os nossos **precursores sombrios**.

“Toda a arte autêntica é mágica”, dizia André Breton (1957), evocando Freud, numa entrevista de apresentação de *L’Art magique*, o livro que concluiu com Gérard Legrand. Breton ocupava-se ali “da arte que dispõe de um poder secreto, esteja ou não esteja o artista consciente desse poder (...). Não me parecia difícil [é Breton quem fala] evocar obras que respondem a esta qualificação particular desde os tempos mais recuados até aos nossos dias; mas foi-me difícil fazê-lo devido à quase-impossibilidade de circunscrever o próprio conceito de arte mágica, tantas são as obras em que ele transborda” (tr. adapt., J.M.M). Para esse livro, Breton e Legrand ouviram uma série de autores entre os quais Heidegger, Jean Paulhan, Lévi-Strauss, Roger Caillois, Jean Wahl, Julien Gracq. Debray (1992: 44-46) viria a evocar esse trabalho para defender que toda a imagem foi “mágica” antes de ser “artística”:

Que imagem de arte vinda das eras mais remotas (ou, hoje, das ‘tripas’ do artista) não é um S.O.S.? Ela não quer encantar o mundo por prazer, mas para o exorcizar. Onde hoje vemos capricho ou fantasma gratuito havia, sim, angústia e súplica. O fétiche primitivo onde hoje vemos um ‘objecto-poema’, de funcionamento meramente simbólico, testemunha menos a liberdade de espírito do que a servidão dos nossos antepassados diante da noite com os seus deuses, bestiários e sombras circundantes, todos credores sedentos do sangue dos seus devedores, os vivos” (tr. adaptada, J. M. M.).

Os poderes dessa arte mágica-animista, que vem de Lascaux ao Egito faraónico, a Bosch e Leonardo, a Munch e Max Ernst, estão desde sempre associados ao mutismo polissémico das imagens, insusceptíveis de serem “lidas” como palavras. Sublinha Debray (*op. cit.*, 78, 79), distanciando-se da época em que o *linguistic turn* se tornou em chave de compreensão das imagens, e separando-se de um célebre artigo de Christian Metz:

Uma imagem é um signo que (...) pode e deve ser interpretado mas não lido (...). Aprender a ‘ler’ uma fotografia é, antes de mais, aprender a respeitar o seu mutismo. (...) As imagens são signos mas não (...) *significantes imaginários*. Uma

cadeia de palavras tem um sentido, uma sequência de imagens tem mil. Uma palavra-maleta (*mot-valise*) pode ter um fundo duplo ou triplo, mas as suas ambivalências são escrutináveis pelos dicionários e exaustivamente repertoriáveis: com as palavras podemos sempre ir até ao fundo do seu enigma. Mas uma imagem é sempre definitivamente enigmática (...) e nenhuma das suas potenciais significações faz autoridade (nem a do seu autor nem qualquer outra), porque a sua polissemia é inesgotável. Não conseguimos que um texto signifique tudo e mais alguma coisa – mas com as imagens é isso que se passa” (tr. adapt., J. M. M.).

Eis um tema que nos levaria de regresso à Susan Sontag do manifesto “contra a interpretação” (1964) e ao seu elogio da “estética do silêncio” (1975), de que me ocupei noutro lugar (Mendes, 2015). E a este respeito reencontraríamos também a *stultifera navis* de Foucault (1961), onde, a propósito das *Tentações de Santo Antão* (Bosch, c. 1500, hoje no Museu de Arte Antiga de Lisboa), dizia ele que:

...Entre verbo e imagem, entre o que é figurado pela linguagem e o que é dito pela plástica, a bela unidade começa a desfazer-se (...). Se é verdade que a imagem tem ainda a vocação de dizer, de transmitir algo de consubstancial à linguagem, percebe-se que ela já não diz a mesma coisa; que, pelos seus valores plásticos próprios, a pintura se interna numa experiência que se afastará cada vez mais da linguagem (...). Libertada da sagesa e da lição que a ordenavam, a imagem começa a gravitar em torno da sua própria loucura (...). Enigmático, o seu poder já não é o de ensinar, mas o de fascinar.

O neófito que se embrenhe na arqueologia da *imagem* artística será sempre surpreendido pela ligação inicial desta à magia e à morte. O *sapiens/demens* de Morin, ou antes dele o *neandertal* tardio, começou a criar imagens para, por sua via, obter poderes mágicos sobre o mundo animal de que dependia; e começou a sepultar semelhantes para os aconchegar e aninhar na sua viagem noutro mundo, reiterando ao mesmo tempo a consciência da sua própria finitude. As imagens foram, depois de *fétiches* destinados a exercer poderes, artefactos funerários em exéquias, nelas substituindo o morto. Diz Debray (*op. cit.*: 36-37) que foi talvez diante de um morto que o *faber* se descobriu *sapiens*: um cadáver humano não é uma *coisa*, é a presença-ausência física e misteriosa de um

conspicífico que ainda está, mas já não está, ali. A morte, primeiro mistério da vida, obrigou o homem a enfrentar outros mistérios.

Conhecemos o esforço pictórico feito nos monumentais túmulos secretos dos faraós egípcios, que não se destinavam à exposicionalidade. E a Roma imperial instituiu o molde de cera do rosto do nobre para o representar no seu funeral - a sua *imago*. Debray sublinhou (*op. cit.*: 27-30) essa ligação da imagem à morte: em Roma, *simulacrum* é antes de mais espectro; *jus imaginum* é o direito reservado ao nobre de passear em público um duplo figural do antepassado; *figura* é primeiro fantasma, só depois se tornando o que ainda hoje é; entre os gregos, *eidôlon* foi, antes de ídolo, fantasma de um morto, espectro; e, definindo *representação*, diz o *Littré*: “na Idade Média, figura moldada e pintada que, nas exéquias, representava o defunto”. Debray (*op. cit.*, 30-31) recorda a sobrevivência, até muito tarde, da *representação* romana do morto pela sua efígie na corte francesa:

Os ritos funerários dos reis da França, entre a morte de Carlos VI [1422] e a de Henrique IV [1610], ilustram as virtudes simbólicas e as vantagens práticas da imagem como *substituto vivo do morto*. O corpo do rei era exposto durante 40 dias. Mas a putrefacção, apesar da retirada das vísceras e do embalsamamento, antecipava-se às exéquias. Daí a utilidade de uma efígie exacta, verista, do soberano desaparecido (...). Vestida a rigor e sobrecarregada das insígnias do poder, é ela que preside, nesses 40 dias, aos banquetes e cerimónias da Corte. (...) Enquanto a efígie está exposta, o novo rei mantém-se invisível. Dos dois corpos do rei, o perecível e o eterno, é o segundo que passa para o manequim de cera pintada. Há mais na cópia que no original (tr. adapt., J. M. M.).

Presença do figurado na figura – o Steiner das *Real Presences* ronda: já nos quase 600 animais e mais de 400 indecifráveis signos pintados pelos *cromagnons magdalenianos* de Lascaux, – imagens que exigiram andaimes de madeira para serem feitas – há essa eficácia presencial: os animais ali pintados são *representações* naturalistas-realistas nos termos que vieram a ser os do séc. XIX, apesar da sua relação com os signos abstractos os tornarem mensagens cifradas. A arquitectura natural da gruta – o seu espaço cénico – hipostasia a monumentalidade do dispositivo pintado e/ou gravado: 337 cavalos, 87 auroques e touros, 20 bisontes, 88 cervos e corças, 35 cabritos monteses, umas poucas renas, sete felinos e um urso, um animal fantástico (um unicórnio?) são o

bestiário ali representado. Em 1955, despedindo-se da Grécia, escrevia Bataille, deslumbrado pelas grutas, descobertas 15 anos antes:

Ainda ontem, o verdadeiro nascimento da arte, a época em que ela ganhou o sentido de uma eclosão miraculosa do ser humano, parecia bem mais próxima de nós. Falávamos de milagre grego e era a partir da Grécia que o homem nos parecia plenamente nosso semelhante. (...) Esse movimento decisivo tem agora de recuar bem mais para trás: (...) em vez do milagre grego, temos agora em vista o de Lascaux. (...) Lascaux não mais deixará de satisfazer essa expectativa de milagre que é, na arte e na paixão, a aspiração mais profunda da vida.

Para quem entra nas grutas, os animais pintados parecem correr nas paredes cercando, na sua viva parada, o visitante. André Glory (2008) escreveu que, se pararmos na rotunda junto à traseira do auroque de cinco metros e meio, “vemos correr para nós a horda tumultuosa de todos os animais que rodeiam os dois primeiros touros”. As figuras estão agrupadas por afinidades entre espécies (nunca há um auroque junto a um bisonte, por exemplo), e os mais perigosos são perseguidos por flechas como num exercício mágico de ante- destruição: se se animassem, as flechas atingi-los-iam (D’Huy e Le Quellec, 2010) – como se a pré-intuição da animação cinemática tivesse inspirado os pintores de Lascaux. A arte instala outra percepção dos objectos, intensificando-a, maximizada, na singularização. Os auroques, bisontes e cervos de Lascaux fazem pensar na justeza de uma fórmula de Chklovski (1917) sobre a arte como *processo*:

... Para se ter a sensação da vida, para sentir os objectos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama arte. A finalidade da arte é mostrar o objecto como *visão* e não o seu banal reconhecimento: o processo da arte é o processo de singularização dos objectos (...). O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto: aquilo em que ele já ‘se tornou’ não interessa à arte” (tr. adapt., J. M. M.).

Assim se pintou Lascaux: para se sentir o auroque e o bisonte, para os mostrar como visões e devires e não apenas como formas convencionais reconhecidas, nasce uma pintura cuja eficácia simbólica é inseparável da eficácia mágica necessária à caça. Essa pintura instala uma ponte mágica entre o *sapiens* e o mundo dos animais de que ele depende. Magia, no que toca aos poderes dessa

arte, é a capacidade de forçar uma relação de influência sobre a natureza, nela produzindo efeitos prodigiosos. Práticas mágicas são, aqui, procedimentos de acção e de conhecimento que fundam, mais tarde, a religião e fazem surgir o “sobrenatural” imanente no “natural”. A dança imitativa de animais a que o caçador mascarado se entrega até ao transe, o seu devir-animal, é um procedimento mágico de caçador. A relação mimética e analógica entre o signo e o objecto do rito é central na magia de gestos e imagens, que se desdobra na crença do poder mágico da invocação e do chamamento pela palavra. No magdaleniano, as práticas mágicas determinam a produção de toda a arte parietal: são operativas e experimentais, ligadas às técnicas de mimetismo, simulação, camuflagem e armadilhagem em que a caça se baseia. Escreveu Kurt Lindner (1906, 1950):

A magia caçadora e a sua crença no encantamento (...) é mais antiga que qualquer forma de culto dos ancestrais ou da crença em espíritos. (...) [O objectivo da] magia é o domínio sobre as forças secretas da natureza (...), o ganho de poder sobre o animal de quem depende a frágil comunidade.

Reitera-o René Alleau (1989, 14: 259-262): Altamira e Lascaux, “de acesso difícil, são lugares reservados aos ritos mágicos de iniciação que, no magdaleniano, adquirem grande relevância social”. Noutras grutas, acrescenta ele, “pegadas de rapazes e raparigas conservadas na argila endurecida dão testemunho de danças rituais e de prováveis cerimónias mágicas de fecundidade praticadas diante das efígies animais”. Magia e pedagogia fundem-se na iniciação aos segredos que o aprendiz de caçador precisa de penetrar: tudo útil e concreto. Dispositivos picturais como os de Lascaux são aparelhos de captura mágico-pedagógicos das presas animais que povoam um território nem mapeado nem representado (não há paisagens de fundo, árvores ou montanhas, só animais e signos geométricos). Imaginemos que narrativa daria conta de tal magia, e que relação teria ela com o mito: “Se perguntássemos a um ameríndio ‘o que é um mito’, provavelmente ele responderia: é uma história do tempo em que homens e animais ainda não se distinguem” (Lévi-Strauss e Eribon, 1988: 193).

O que está pintado em Lascaux é a apropriação mágica dos poderes do mundo animal pelos seus pintores-gravadores, o devir-animal do *sapiens/demens* tal como abordado por Deleuze e Guattari em *Mil Planaltos* (1980: 291-297). Mas,

nesta abordagem, o devir-animal não torna o homem animal, não é uma iniciação que transforme um sujeito-objecto noutra sujeito-objecto. O devir-animal propõe e instala uma *aliança*, uma passagem que não conduz A a B, antes é um lugar “entre” ambos, um desejo incompletamente satisfeito. A ponte é real, mas tal realidade é o próprio devir, um *transe*. E não é um fenómeno individual, tem a ver com população e povoamento: “No devir-animal lidamos com manadas, matilhas, bandos, população, povoamento, multiplicidade; nós, feiticeiros, sabemos-lo desde sempre” (*op. cit.*: 292). “O que é um grito sem a população que ele convoca para o testemunhar?” (293). O que é o *Grito* de Munch sem um “povo” a que ele se endereça? O desejo de mistura com a horda, a manada, a matilha, é o motor do devir-animal pintado pelo *sapiens/demens*. Sobre ele escreveu já Martiney (1973: 139):

As pinturas de Lascaux mobilizaram as formas animais num esboço gestual cujo fluxo está (...) perpetuamente em emergência. O instante da verdade era, para aqueles caçadores, o momento da aparição, o surgimento do animal que sobressaltava todo o *Umwelt* (...), o acontecimento-aparecimento de uma presença perturbadora. Esse instante (...) é-nos tornado presente pelo ritmo das formas (...): ‘Estou em devir (...) porque algo ocorre, mas nada ocorre senão porque estou em devir’.

O *sapiens/demens*, surgido em África há talvez mais de 350 mil anos mas chegado à Europa há talvez apenas 50 mil, foi também *ludens* (Huizinga, 1938): foram a sua ludicidade e a sua “loucura”, o *jogo* com e contra os seus terrores, que o tornaram *artista*, fazendo-o ultrapassar o *faber* produtor de utensílios. O *sapiens* passou a sepultar os mortos para os ajudar na *segunda vida*; inventou crenças animistas, esboçou o mapa da porosa fronteira entre sagrado e profano e dotou o seu *habitus* de uma nebulosa transcendência. Esse *ludens/demens* instituiu os nossos mais arcaicos tabus e interditos e aprendeu a exorcizá-los pela magia do jogo e da arte; o jogo foi para ele o lugar possesso da festa, o das danças mascaradas e dos transes transfiguradores, que ritualizavam a frenética transgressão dos interditos. A sua arte terá nascido do jogo exorcizador dessas festas, transmutando a euforia gestual para desenhos e gravuras: a primeira arte ganhou, assim, um prodigioso *facies* a que desde Nietzsche chamamos dionisíaco. A acção eficaz dos desenhos e gravuras de Lascaux, gigantesca

parada de animais em movimento, visa a caça, mas ali o caçador vê o animal como um igual de que é imperioso respeitar a hecceidade.

Foi esse *negotium* entre o devir-outro e o jogo, entre os poderes mágicos da possessão e da palavra, por um lado, e a sua encenação lúdica, por outro, que Jean Rouch ainda filmou em *La chasse au lyon à l'arc* (fronteira Mali-Nigéria, 1955-57). Com ele vemos até que ponto esse mundo gerou o nosso *precursor sombrio*. A era das grutas pintadas, das primeiras sepulturas e da arte funcional (decoração de utensílios) deu origem à transformação do real pelo simbólico e pelo imaginário do *sapiens/demens/ludens*, isto é, àquilo que há 150 anos designámos por cultura. Conhecem-se mal as razões da regressão da grande pintura parietal no neolítico posterior, que produziu sobretudo desenhos e gravações em rochas ao ar livre, a par da decoração de utensílios e da criação de adornos e ornamentos. Mas todo o tempo posterior acentuará o culto dos mortos, até se chegar aos sarcófagos do Alto Egipto, às necrópoles etruscas e de Micenas, aos retratos funerários do Fayum. A pintura e os baixos-relevos triunfam nas mastabas e pirâmides do antigo império como nos hipogeus do Vale dos Reis, moradas eternas das suas múmias.



Lascaux, fosso: o homem itifálico e o “seu” bisonte.

Raramente o homem é pintado nas grutas do paleolítico. Mas em Lascaux há um homem jazente, com cabeça de pássaro, pintado no fundo de um fosso: morto ou falso morto itifálico que largou a sua arma e junto ao qual um bisonte perde as vísceras, talvez ferido de morte pela lança do caçador que derrubou. Acidente de caça? Outras interpretações foram propostas: o homem do fosso será um xamã em transe junto do bisonte sacrificial. É elementar e sumária a representação desse homem, em contraste com as formas e cores naturalistas/realistas dos animais em movimento. A pequenês do homem-

pássaro de Lascaux põe em evidência a relação de humildade desafiante do *sapiens* face ao mundo dos animais de que a sua sobrevivência dependeu – o mundo *dos animais e dos seus homens*, como Paul Éluard viria a titular uma recolha de poemas seus. O significado do homem de Lascaux permanece, talvez, misterioso. Mas não são *mistéricas* quase todas as imagens, seus significados e funções? Não instalam uma relação indecifrável entre nós e o que simulam, transfiguram, substituem?

A arte não “começou na Grécia”. Em 30 páginas do seu livro sobre a imagem (231-260), também Debray tenta desconstruir a ideia, herdada da *História da Arte da Antiguidade* de Winckelmann (1764), de que foram os gregos os “inventores” da arte. Os gregos, diz Debray carregando nas tintas, nunca tiveram um vocábulo para a ideia de arte, designando *teknê* os mais variados ofícios. Platão vilipendiou “poetas e pintores”; a sociedade raramente os promoveu, atribuindo-lhes um papel menor na hierarquia; e nesta matéria Aristóteles não se afastou do seu mestre. A pintura e a estatuária grega dão forma aos deuses do Olimpo, mas é a religião que determina a sua beleza: uma estátua é bela porque mima a beleza do deus ou deusa ideados, não pelo artefacto que é. Não houve, na Grécia clássica, *discurso* sobre as artes, apesar da Atenas de Péricles ter tornado a estatuária em grande monumento- ornamento urbano que a distinguiu das cidades ‘bárbaras’ e em sinal de opulência das grandes casas senhoriais. Roma, menos metafísica e mais pragmática, herdou da Grécia a monumentalidade pública e privada como um luxo e signo de poder, mas as suas artes foram ainda mais anónimas que as gregas.

Não sem ironia, reconheceríamos que Kant, Schelling, Hegel e Nietzsche foram, cada um a seu modo, os “grandes winckelmannianos” que mais contribuíram para o mito da Grécia “mãe das artes”. Mas Kant publicou a *Crítica da faculdade de julgar* em 1790; Schelling conferenciou sobre as artes em 1802-1803. Hegel leccionou a sua *Estética* de 1818 a 1829; Nietzsche publicou *A origem da tragédia* em 1872. Ora, Altamira só foi descoberta em 1879 e Lascaux em 1940: eles desconheciam a arte do paleolítico tardio e só por clássicos e viajantes sabiam do mundo faraónico: a imponente *Description de l'Égypte* resultante da invasão napoleónica (1797-1801) só foi editada, em Paris, entre 1809 e 1829. E o alemão Richard Lepsius só em 1842-45 veio a dirigir a expedição arqueológica ao Egito, Núbia e Sinai patrocinada pelo rei da Prússia, de que resultaram os doze

volumes de desenhos e cinco de textos dos *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* – publicados entre 1897 e 1913.

Kant conheceu o Egito nas *Cartas* de Nicholas Savary (1786), nelas se apoiando ao comentar a magnitude das pirâmides e ao fazer a sua avaliação estética, e na narrativa de viagem de Frederick Hasselkist, *Reise nach Palästina in den Jahren 1749-1752*. Hegel conheceu as pirâmides e templos faraônicos em Heródoto, concluindo que tais construções resultam de um saber-fazer artesanal ainda não dotado de “espírito”. Nietzsche não ignoraria que a ideia de universo cíclico e o eterno retorno do disco solar, das estações do ano e das cheias do Nilo eram centrais no Egito antigo, mas são relativamente escassas, na sua obra, as referências a este.

Os caminhos trilhados pelas artes no vertiginoso séc. XX comprovaram decerto, de mil modos, que elas não “nasceram na Grécia” e que as modernidades reaproximaram os artistas do *luden/demens* de Lascaux e da sua magia. E também confirmaram que o tapete persa não tem de ser pendurado na parede para se tornar arte: no chão, onde lhe pertence estar, também o é, do mesmo modo que a cadeira Panton não muda de natureza se apenas a contemplo ou nela me sento.

Autores e textos citados

ALLEAU, René (1989), «Magie» («2. Magie et préhistoire»), Paris, *Encyclopaedia Universalis*, vol. 14, pp. 259-262.

ARENDT, Hanna (1958), *The Human Condition*, The University of Chicago Press. Tr. fr. *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1961 (ed. cit.: 2001).

BARTHES, Roland (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Du Seuil.

BATAILLE, Georges (1955), *La naissance de l'art*, Paris, Albert Skira. In *Oeuvres complètes*, vol. IX, Paris, Gallimard, 1979-1993, pp. 7-101.

BLONDEL, Maurice (s.d.), «Art», in *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, (dir. André Lalande 1902-1923), Paris, Quadrige/PUF, 1988.

BRETON, André, e LEGRAND, Gérard (1957), *L'art magique*, Paris, Formes et Reflets / Club français du Livre.

----- (1957), «Entretien sur *L'Art magique*», entrevista radiofónica por André Parinard para “La Revue des arts” (15 de Maio de 1957). <http://s1.e-monsite.com/2009/03/10/2458903 lettre-pleiade32-ined-pdf.pdf>.

- CHKLOVSKI, Victor (1917), «A arte como processo», in *Teoria da literatura-I, textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov*, Lisboa, Edições 70, 1978, pp. 93-118.
- DEBRAY, Régis (1992), *Vie et mort de l'image – Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, Folio essais.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix (1980), *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 2006.
- D'HUY, Julien e LE QUELLEC, Jean-Loic (2010), «Les animaux 'fléchés' à Lascaux: nouvelle proposition d'interprétation» *Préhistoire du Sud-Ouest*, 18(2): 161-170.
- ECO, Umberto (1968), *La Definizione dell'arte*, U. Mursia & co.; tr. port. *A definição da arte*, Lisboa, Edições 70, col. Arte & Comunicação, 1981.
- FERRY, Luc (1990), *Homo eestheticus: L'invention du gout à l'âge démocratique*, Paris, Grasset & Frasnelle. Tr. port. Miguel Serras Pereira, *Homo eestheticus: A invenção do gosto na era democrática*, Coimbra, Almedina, 2003.
- FOUCAULT, Michel (1961), *Histoire de la folie à l'âge classique* (tese doutoral com o título *Folie et déraison*), Paris, Gallimard, 1972.
- GLORY, André (2008), *Les recherches à Lascaux (1952-1963)*, textos e documentos redescobertos em 1999 e editados por Brigitte e Gilles Delluc, Gallia-Préhistoire, XXXIX^e suppl., Paris, CNRS.
- HEGEL (1835), *Esthétique*, tr. C. Bénard, 5 vol., Paris, (s.n.), 1840-1851; tr. S. Jankélévitch, 4 vol., Aubier, Paris, 1945.
- HEIDEGGER, Martin (1935, 1936, 1949, 1960), «Der Ursprung des Kunstwerkes», in *Holzwege* (ed. Reclam, 1960 e Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1977), tr. fr. «L'origine de l'œuvre d'art» in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1970; tr. port. do original alemão: «A origem da obra de arte», Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso, in *Caminhos de floresta*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- HUIZINGA, Johan (1938), *Homo ludens*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1944 (cop. 1985). Tr. ing. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, London: Routledge & Kegan Paul, 1949.
- KANT, Emmanuel (1790), tr. fr. Alexis Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1993, §§ 49-52, pp. 212-235.
- LÉVI-STRAUSS, Claude e ERIBON, Didier (1988), *De Près et de Loin*, Paris, Éd. Odile Jacob, p. 193.
- LINDNER, Kurt (1906), *La Chasse pré-historique*, Paris, Payot, 1950.
- MAUSS, Marcel (1947), *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payot, 1971, p. 89, retomado por Thierry de Duve in *Au nom de l'art*, Paris, Minuit, 1989, 10.
- MENDES, João Maria (2015), «Da logofilia & da logofobia na *Arts-Based Research*», in *Investigação em Artes: Ironia, Crítica e Assimilação dos Métodos*, coord. José Quaresma,

Alys Longley e Fernando Rosa Dias, ed. ESTC, Creative Arts and Industries Dance Studios e University of Auckland.

----- (2018:) Sentidos figurados: *Cinema • Imagem • Simulacro • Narrativa*, Vol. I e II, disponíveis em www.estc.ipl.escola.estc.ediçoes. Igualmente no Repositório Científico de Acesso Aberto de Portugal, handles: <<http://hdl.handle.net/10400.21/9157>> e <<http://hdl.handle.net/10400.21/9158>>.

MORIN, Edgar (1973), «Sapiens-demens», in *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Seuil, pp. 109-127.

NIETZSCHE, Friedrich (1872) *A origem da tragédia*, disponível na Wikimedia Commons.

SHELLING, Friederich W. J. von (1802-1805), *Philosophie der Kunst*, tr. esp. Virginia López-Domínguez, *Filosofía del arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

SONTAG, Susan (1964) «Against Interpretation», disponível em <<http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf>>.

----- (1966), *Styles of Radical Will*; tr. port. *A vontade radical*, S. Paulo, Companhia das Letras 1987, cap. «A estética do silêncio».

TYLOR, Edward Burnett (1871), *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, Londres, John Murray.

WINCKELMANN, Johann (1764), *Geschichte der Kunst des Alterthums*, tr. ing. *History of the Art of Antiquity (Texts & Documents)*, Getty Research Institute, 2006.