



CENA DE CAÇA NA CAVERNA DE LASCAUX: PROJETO PARA O FUTURO E AUTORRECREAÇÃO

Claudia da Conceição Garcia
Luciano Coutinho

Claudia da Conceição Garcia é Professora Efetiva da Linha de “Estética, Hermenêutica e Semiótica” e da Linha de “Projeto e Estética” da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília e do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – PPG-FAU/UnB. É Doutora em Arquitetura e Urbanismo, na Linha de “Estética, Hermenêutica e Semiótica” pelo PPG-FAU/UnB. É Vice-Diretora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Atualmente, desenvolve projetos em educação patrimonial à luz de uma perspectiva estética.

Luciano Coutinho é Professor Colaborador da Linha de “Estética, Hermenêutica e Semiótica” do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília – PPG-FAU/UnB. É Professor Efetivo de Filosofia do Instituto Federal da Paraíba – IFPB. É Doutor em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra – recebeu bolsa Capes e revalidou o Doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Tem dois Pós-Doutorados em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU, um deles com bolsa Capes/Procad, e tem Pós-Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, na linha de “Estética, Hermenêutica e Semiótica”, pelo PPG-FAU/UnB.

RESUMO

A expressão desenho, neste artigo, está associada à expressão projeto, como um impulso para uma existência futura desejada, que não pode ser simplificada em uma noção rasa de dominação, mas antes precisa ser expandida para um princípio de autorreconhecimento e de autorrecriação do próprio humano. Com o objetivo de situar esse entendimento, buscamos demonstrar como isto acontece desde a pré-existência da nossa humanidade, analisando uma cena de caça da caverna de Lascaux. Pretendemos, portanto, demonstrar como a autoconsciência do homem pré-histórico foi capaz de projetar um vir-a-ser a partir de escolhas estéticas que recriaram e direcionaram a autoimagem da própria humanidade diante das intempéries e do desejo de dominação da natureza.

Palavras-chaves: Desenho; Lascaux; Projeto; Autorrecriação humana.

ABSTRACT

In this article, the expression drawing is associated with the expression project, as an impulse towards a desired future existence. This existence cannot be simplified in a simplistic notion of domination, but rather needs to be extended to a principle of self-recognition and selfrecreation of the human being. In order to demonstrate how this has been happening since the pre-existence of our humanity, we will analyse a hunting scene of the Lascaux cave. Therefore, we intend to demonstrate how the self-conscience of the prehistoric man was able to project a future existence based on aesthetic choices that recreated and directed the self-image of humanity itself in light of the obstacles and the desire to dominate nature.

Keywords: Drawing; Lascaux; Project; Human Self-Recreation.

Além da possibilidade de se apresentar como uma percepção da realidade, um desenho pode revelar um projeto para o futuro. Nesse sentido, o desenho propõe uma abertura para a ideia de emancipação e de liberdade do ser, como perspectiva de um vir-a-ser. Para isto, entretanto, é preciso que o desenho tenha aspectos estéticos que proporcionem diálogo com a mente humana a ponto de proporcionar-lhe um tipo de autorrecriação segundo o projeto estético proposto no desenho.

No alvorecer da humanidade, nossos ancestrais recorreram ao desenho como meio de expressão intelectual desse projeto. O grafismo parietal significa, nesse sentido, muito mais que história e memória; denota indícios de uma consciência humana, cujo ato de representar esteticamente a vida foi fundamental para o desenvolvimento do pensamento e para a própria autorrecriação do humano. Acreditamos que o desenho, na pré-história, fazia parte de uma complexa proposta ritual, por meio do qual se buscava interferir nos rumos da natureza, recriando a própria história da espécie e interferindo até mesmo em sua evolução. Pelos desenhos, o homem pré-histórico formulava ideias e propósitos que permitiam imaginar e, por que não dizer, selecionar caminhos para um vir-a-ser desejado.

Alguns desenhos parietais pré-históricos como os de Lascaux, por exemplo, revelam uma intenção, uma escolha, e, portanto, um projeto estético, um projeto para o futuro, revelando-se, de tal maneira, verdadeiras obras de arte capazes de provocar emoções e de dialogar com a mente do ser humano do século XXI. Neste artigo, buscaremos sustentar que o fundamento da consciência humana na pré-história, exteriorizada em um desenho parietal de uma cena de caça na caverna de Lascaux, apresenta certos traços de nossa espécie que parecem representar as orientações da própria evolução do humano para o que nos tornamos em nossa atualidade, pondo-nos, assim, diante de um espelho muito mais próximo do que gostaríamos de aceitar, marcando nossa própria existência como projeto realizado não de algumas gerações em séculos, mas de milhares de anos. Isto, por sua vez, é feito com uma das linguagens que mais nos direcionam como ser: a estética artística.

Nesse sentido, este artigo será dividido em duas seções: a primeira, intitulada “Desenho pré-histórico e projeto para o futuro”, busca demonstrar como o desenho parietal da ‘cena de caça’ da caverna de Lascaux representa a intenção humana de

dominação da natureza, por meio de forças estéticas mentais que buscam projetar um futuro por meio do desenho; a segunda, intitulada, “Desenho pré-histórico e autorrecriação humana”, busca demonstrar como, por meio da autoconsciência, o ser estético recria sua autoimagem, recriando o humano em si, criando uma diferença estética entre o “eu” e a representação do “eu” na própria representação estética, projetando-se a si próprio nesse processo de dominação da natureza.

1- DESENHO PRÉ-HISTÓRICO E PROJETO PARA O FUTURO

Um dos maiores traços da humanidade que conhecemos e selecionamos para nós próprios é o desejo de dominar a natureza e tudo que nela habita. Muitas são as imagens míticas, as teorias filosóficas e as certezas científicas a que poderíamos recorrer neste artigo para exemplificar tal afirmação: nos mitos em geral, é comum a natureza existir para servir ao homem; na Filosofia, a razão humana tem sido recorrentemente apresentada como uma forma superior de inteligência; na ciência, as certezas ainda tendem a ser confundidas com verdades.

Os artefatos criados por nossos ancestrais já marcam bastante bem essa condição humana de tentativa de dominação da natureza. Mas não há aí novidade ou particularidade alguma na questão, pois esse traço pode ser visto também em outros animais: um macaco que utiliza um graveto para tirar algum alimento de um buraco onde sua mão não entra, um ninho de um pássaro para a manutenção do calor ou o isolamento do frio, um punhado de areia e de pedra rearranjados em um lago para a demarcação de território de um peixe ciclídeo são apenas alguns dos muitos exemplos de produção de seres da natureza com o intuito de manipular a realidade natural a seu redor. Não importa se, nessa produção, há um intuito mental (em proporções ou condições semelhantes do que se entende por mente na espécie humana) para tal efeito; o fato é que a produção existe e que opera para uma tentativa de manipulação da natureza ao redor.

Muitos desenhos pré-históricos também visam a esse caráter de dominação da natureza. Na “cena de caça” da caverna de Lascaux, conforme veremos nesta primeira seção do artigo, é possível perceber tal questão:

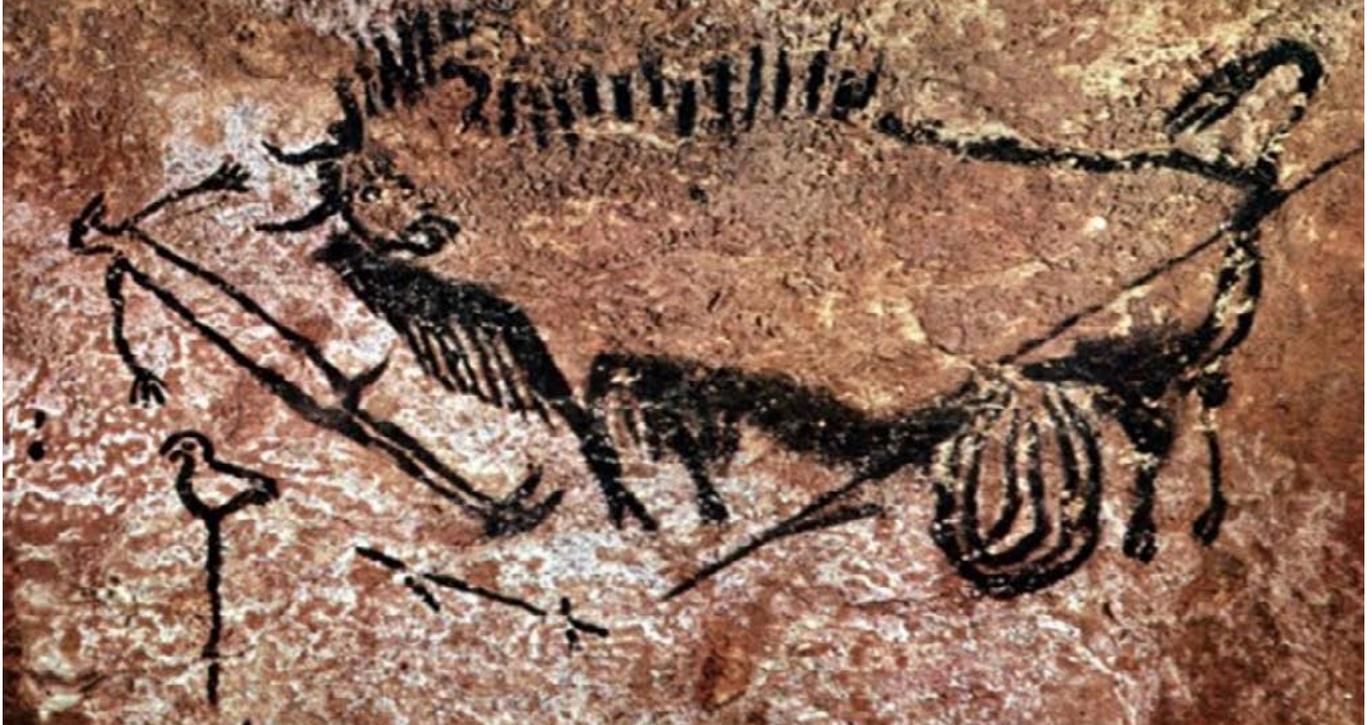


Figura 1: Arte paleolítica: Lascaux, França 15.000 a.C. (Fonte: http://www.lascaux.culture.fr/#/en/03_01.xml)

A cena acima permite evidenciar o sucesso da caçada, na medida em que manifesta as vísceras do animal atravessado pela lança, ao mesmo tempo em que guarda um caráter sacrificial, demonstrando a soberania das técnicas humanas para dominar uma força grandemente magnífica da natureza. A imagem representa a crença da dominação do animal representado; ela aparece, pois, como um meio de o homem exercer seu poder sobre a própria natureza selvagem, sobre o que é poderoso.

No sentido de reconhecer no desenho parietal a noção de projeto, com um “lançar-se para a frente”, identificamos elementos compositivos que sugerem essa vocação. Inicialmente destacamos uma relação de simetria oferecido pela imagem que nos será bastante relevante:

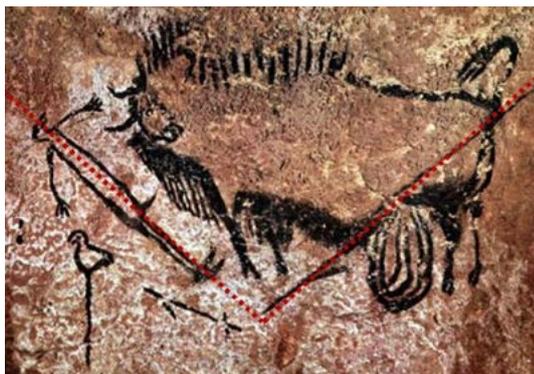


Figura 3 Arte paleolítica: Lascaux, França 15.000 a.C

A presença de uma triangulação virtual, no desenho, estabelece uma relação de simetria geométrica entre a figura humana e a lança que perfura o animal, focando no centro da imagem o animal abatido. Ao mesmo tempo em que a imagem do

homem se relaciona com a do animal, por esse eixo, o tratamento plástico dado a cada um deles é bastante diferenciado: a figura humana recebe tratamento esquemático (linhas num único segmento – caráter linear), enquanto o animal recebe tratamento em direções variadas (com manchas que possuem representações minuciosas, detalhadas – caráter pictórico), reforçando toda o cenário de escolhas estéticas do desenho.

No centro, o animal é representado de lado, com sua cabeça em posição frontal, pomposo e elegante. Perfurado com a lança, no entanto, expõe seus despojos viscerais. Cercando geometricamente o animal abatido está o humano de um lado (como quem cai em um ato heroico depois da batalha) e sua lança de outro (reforçando a coragem e o heroísmo do humano).

Essa imagem busca confirmar, de muitas maneiras, o princípio de uma compreensão de uma necessidade dominadora. Nesse sentido, podemos assumir que

O desenho revela desejo do desejo, consciência do desejo substanciada graças à representação do desejo, ou seja, representação do objeto de desejo do homem pré-histórico em um estado conforme a este desejo. Desejo de erradicar o perigo e psicologicamente se apropriar de sua coragem. Os autores desses desenhos estimavam a presa em cuja força poderosa mensurava seu heroísmo – a deliberação (livre) de enfrentar o perigo. A imagem evocada (é uma aparição) é sempre a negação da coisa. Significativamente, o objeto de evocação é explicitamente a redução da coisa real à condição de coisa possuída.

(GOROVITZ, 2006, p. 2).

Nessa perspectiva, o efeito da imagem do animal representado na pintura rupestre, por exemplo, pode ser explicado pela ideia de que a imagem poderia exercer, intencionalmente, algum efeito sobre o objeto desejado na realidade externa ao desenho. O homem julgaria estar participando de uma ação mágica, em que o objeto representado é submetido aos poderes das próprias formas da imagem, gerando a crença mental de que a dominação do animal representado, na sua projeção da vida empírica, pode assumir um vir-a-ser existencial projetado na parede. A pintura exerce, aí, dois princípios: um ato de poder representativo, em que ação acontece como mimeses, mas sobretudo um ato de poder mágico, em que a criação possibilita um vir-a-ser.

A ereção peniana do caçador não poderia, aqui, passar impune; ela não poderia, aí, ser atribuída a uma mera sensação sexual, mas poderia certamente ser atribuída a uma sensação erótica em sentido etimológico: a expressão *erótikos* (ερωτικός) é literalmente aquilo que é causado por *Eros* (Ἔρως), ou seja, um tipo de passionalidade, em que se busca exercer domínio sobre algo, enquanto, na verdade, está-se dominado pelo sofrimento mesmo das necessidades que geram a incompletude na busca de se exercer o domínio sobre esse algo, assim como *Psyche* (Ψυχή) é aprisionada por *Eros* (Ἔρως), que exerce domínio sobre ela, sobre sua beleza, em um tipo de realidade invisível, que ela pode sentir, mas que não pode ver.¹ O desejo pode, nesse sentido, ser provocado pela sensação de poder sobre alguma coisa em que se exerce um tipo de magia, em que se rende às forças do encanto. É assim que o ser humano é representado na pintura, como um dominador do outro abatido, exercendo seu poder sobre a magnitude da natureza, não em satisfação biológico-libidinal, mas antes em ato de consciência sobre suas necessidades de incompletude. Basta observarmos que seu pênis assume semelhança estética com o “haste” da lança. Assim como *Psyche* no mito grego é linda diante da despersonificação invisível de *Eros*, que exerce uma atração que a prende na fatalidade de suas “necessidades” passionais, o animal abatido está preso em toda sua dignidade às necessidades do humano, ou, se preferirmos, a seus desejos.

A negação da coisa real em prol da aparição da coisa estética, portanto, é o que marca a dominação da natureza como um projeto humano; processo que não por coincidência pode ser reconhecido ainda em nossa atualidade enquanto espécie. Por assim reconhecer uma mente muito semelhante à nossa própria mente na atualidade (para colocar a questão em outras palavras), Bataille deixa-se levar por um idealismo exagerado e chega a mencionar, aí, um tipo de milagre estético.²

É a respeito do «homem de Lascaux» que podemos afirmar, pela primeira vez e com certeza, que ao fazer obra de arte se parecia conosco, era evidentemente parecido conosco.

(...)

O «homem de Lascaux» criou *do nada este mundo de arte onde a comunicação dos espíritos começa*. (BATAILLE, 2015, p. 15-16)

Embora não comunguemos com o princípio de um tipo de aparição da Estética a partir do nada, conforme expõe o autor, comungamos com sua sustentação de que tais representações parecem ser fruto de uma mente humana em conformidade com a nossa própria mente, apesar dos milhares de anos que nos separam. Isto se revela, de tal maneira, como um projeto bastante evidente.

Como ponto de apoio para situar nosso entendimento da noção de projeto com vistas para o futuro nessa análise da imagem parietal acima da caverna de Lascaux, apresentaremos a ideia de Motta acerca de projeto:

Bem sabemos que a palavra “desenho” tem, originariamente, um compromisso com a palavra “desígnio”. Ambas se identificavam.

Na medida em que restabelecemos, efetivamente, os vínculos entre as duas palavras, estaremos também recuperando a capacidade de influir no rumo do nosso viver. Assim, o desenho se aproximara da noção de Projeto (pro-jet), de uma espécie de lançar-se para a frente, incessantemente, movido por uma “preocupação”. Essa “preocupação” compartilharia da consciência da necessidade.

Num certo sentido, ela já assinala um encaminhamento no plano da liberdade. Desde que se considere a preocupação como resultante de dimensões históricas e sociais, ela transforma o projeto em “projeto social” (MOTTA, 2015, S/N)

Assim, a representação da “cena de caça” da caverna de Lascaux demonstra, por um lado, uma imitação da vida comum de homens ligados aos convívios daquele espaço, e, por outro, demonstra a imaginação determinada por uma escolha (partido) no modo de compor, já que o desenho esquemático da figura humana revela seu propósito de estabelecer um confronto entre caça e caçador, entre passado vivido e futuro desejado. Esse domínio de uma técnica específica é o que revela sua intenção, que se dá não apenas pela técnica estética para a tentativa de dominação da natureza, mas sobretudo pela escolha estética muito particular, que, em sua força e grandeza artísticas, é capaz de autorrecriar o humano que há na existência de seus criadores, conforme veremos na seção a seguir.

1

Há muitas versões sobre a história de *Eros* e *Psyche*, mas destacamos, aqui, a do Asno de ouro, de Apuleio.

2

A respeito de uma impossibilidade de milagre estético, cf. a Parte 2 (p. 87-188) da obra *Educação Arquitetônica da Humanidade*, de Luciano Coutinho.

2- DESENHO PRÉ-HISTÓRICO E AUTORRECRIAÇÃO HUMANA

O desenho não pode ser, todavia, reduzido a este sentimento de dominação e manipulação da natureza. Observado mais atentamente, rapidamente ele demonstra um outro nível de consciência bem mais elevada, própria da estética artística. Reduzi-la, portanto, a manipulação e projeto como desejo seria fechar os olhos para aspectos estéticos bem mais relevantes nela propostos. A cena ultrapassa esse caráter e alcança uma representação estéticoartística capaz de (re)criar a existência da própria espécie humana, reposicionando o humano diante de si próprio.

Na pré-história, o desenho já expressava a intenção da escolha humana voltada para um autorreconhecimento e uma autorrecriação do próprio humano, que projetavam a espécie para *um* humano que conhecemos nos dias atuais, da mesma maneira que continuaremos a fazer para um *outro* princípio de humano no futuro, adotando certos elementos e descartando outros, adaptando alguns elementos e criando outros. As disposições que consubstanciam o desenho com a temática de caça na pintura rupestre acima revelam um despertar próprio desse tipo de autorreconhecimento e de autorrecriação.

Ao nos atermos à imagem, salta aos olhos a distinção estética entre o caçador / instrumento de caça (que torna possível o desejo humano sobre o animal abatido) e animal caçado. O outro não humano é percebido como coisa dominada, pelo próprio resultado da caça, é certo, mas, por outro lado, é percebido em sua plena dignidade, uma vez que sua representação é bem mais esteticamente elaborada que os outros elementos da cena, tornando nítida a dignificação do outro não humano.

Essa dignidade (abalada apenas pela “necessidade”³ humana do alimento, mas não na representação estética do desenho) é contraposta pela indignidade da própria representação do humano, na medida em que ele assume a forma do objeto mortificador que utiliza: a lança. O animal é dignificado com sua força e grandeza. Isto reforça, por um lado, o heroísmo do humano, que é capaz de confrontar-se com esse tipo de intempérie da natureza, mas, por um, indignifica-o pela metonímia criada entre homem e seu instrumento de morte, a lança. O animal abatido é, aí, naturalmente heroicizado, diante da força artificial do instrumento de morte cuja humanidade é identificada.

A simplificação metonímica do humano em lança mortífera é demonstração profunda de autoconsciência. Essa autoconsciência, por sua vez, expressa uma autoidentificação com o objeto mortífero de caça, que coisifica o humano em seu instru-

mento de morte, isolando-o na natureza. Nesse sentido, a ação da imaginação sobre a natureza, esclarece Kant (2005), engendra uma nova natureza. Klein, a propósito de uma comparação que faz entre Kant e Rousseau, demonstra bastante bem o princípio da segunda natureza que surgiria de uma razão capaz de “recriar” (para utilizar uma expressão contemporânea) a própria humanidade. Para tanto, Klein apresenta dois importantes trechos bem elucidativos dos dois filósofos, que, aqui, reproduzimos em sequência:

É um espetáculo grandioso e belo ver o homem sair, por seu próprio esforço, a bem dizer do nada; dissipar, por meio das luzes de sua razão, as trevas nas quais o envolveu a natureza; elevar-se acima de si mesmo; lançar-se, pelo seu espírito, às regiões celestes; percorrer com passos de gigantes, como o sol, a vasta extensão do universo; e, o que é ainda maior e mais difícil, penetrar em si mesmo para estudar o homem e conhecer sua natureza, seus deveres e seu fim. (ROUSSEAU, 1973, p. 341)

Para indicar a classe do ser humano no sistema da natureza viva e assim o caracterizar, nada mais nos resta a não ser afirmar que ele tem um caráter que ele mesmo cria para si mesmo enquanto é capaz de se aperfeiçoar segundo os fins que ele mesmo assume; por meio disso, ele, como animal dotado da faculdade da razão (*animal rationabile*), pode fazer de si um animal racional (*animal rationale*). (KANT, 2006, p. 216 [Anth. 321])

Comungamos, portanto, com a noção de que “estudar a natureza do homem significa estudar aquilo que *ele fez de si próprio*, pois o homem saiu por seu próprio esforço a bem dizer do nada” (KLEIN, 2019, p. 11), não em sentido absoluto, mas em sentido kantiano de uma fundamentação de arquitetura da razão, de uma faculdade da razão, que possibilita ao ser humano, “segundo os fins que ele mesmo assume”, “fazer de si um animal racional (*animal rationale*)”. Em anotação posterior à sua *Observações sobre o sentimento de belo e de sublime*, Kant reflete e complementa:

Rousseau descobriu pela primeira vez, sob a diversidade das formas humanas convencionais, a profunda e oculta natureza do homem e a escondida lei, de acordo com a qual a providência, através das suas observações, é justificada. (KANT, Apud Klein, 2019, p. 10)⁴

O reconhecimento da artisticidade do desenho é, talvez, uma das forças mais importantes da humanidade para sua própria autorrecriação humana.

A natureza é, dessa maneira, tomada violentamente em sua posse. Já que se é possível dominar

3
Palavra filosófica carregada de significado, e, aqui, pretendemos minimizar com o princípio da necessidade de sobrevivência.

4
Uma tradução alternativa para essas anotações posteriores de Kant ao seu *Observações sobre o sentimento de belo e de sublime* pode ser encontrada em Cunha (2016, p. 56).

o outro, é possível que não se esteja na mesma categoria desse outro. Esta é uma leitura que não pode ser interpenetrada de maneira rasa como pode parecer, já que a Estética tem a capacidade de tornar o humano reconhecedor dessa diferença entre o “eu” e o “outro”, manipulando-o para si, mas também tem a capacidade de reconhecer a diferença entre o “eu” da ação e o “eu” a ser representado, engrandecendo o outro mediante o reconhecimento de sua força e sua grandeza e reconhecendo-se a si próprio como ser manipulador e destrutivo mediante suas necessidades na natureza.

Assim, enquanto a menção à ação de caça dignifica o humano, a representação estética que faz de si diante dessa ação indignifica-o. O humano é coisificado, para artisticamente dignificar o outro abatido. Nesse sentido, a escolha aí presente sugere, por um lado, a perda humana de identidade com sua natureza, uma vez que as expressões naturais do humano são negadas na representação estético-artística, para a dominação do animal caçado, como se esta perda de identidade com a natureza fosse um passo inevitável para a dominação e a manipulação do outro e da natureza. É como se a representação deixasse mostrar não o processo de dominação humana da natureza, como é mais superficial e evidente, mas principalmente o processo de desidentificação com a natureza, para uma recriação de sua própria existência.

Por um lado, a imagem aparece como meio de exercer seu poder sobre o animal (cf. ADORNO, 2003, p. 46-47), por outro, ela pressupõe um tipo de sacralidade do ser abatido, quase que em um tom de ambivalência que Freud sugere em seu *Totem e Tabu* (2008). Mas a força e a grandeza do outro diante da indignidade do “eu” que pratica a ação mortífera, sugere algo ainda maior, na medida em que admite o outro como um ser belo na representação estética e não como mera divindade poderosa que, grosseira e livremente falando, será manipulada totemicamente.

O desenho revela, portanto, a consciência do humano e de sua alteridade, edificando-se na natureza como um ser fabricante e manipulador, mas principalmente como um ser criador e ainda autorrecriador de si próprio. A identidade humana é, em sua capacidade de dominação, fundada heroicamente na ação da caça, enquanto a alteridade é fundada dignamente na representação artística. A autorrecriação do humano dá-se por sua autoconsciência (marcada na diferença não apenas en-

tre o “eu” e o “outro”, mas sobretudo entre o “eu” e a autorrepresentação estética desse “eu”).

A consciência do ser humano é reforçada pela busca do domínio, ao mesmo tempo em que se revela como uma possibilidade de representação estética diante do outro. O confronto humano com o outro gera também o confronto consigo próprio. A expressão “consciência” origina-se do latim *conscire*, que significa “conhecer”, “ter cognição de” (*con*: “com, juntamente de”; *scire*: “saber, ver”), sugerindo a presença vívida de um “saber junto de”; em outras palavras, junto de si próprio, junto do outro e junto do mundo. A conscientização é a ação pela qual o sujeito realiza a descoberta de si junto do outro; grosso modo, a sensação é tornada conhecimento epistêmico. A conscientização é inseparável da ação criativa, pois a consciência pressupõe a criação de uma autoimagem. Autoimagem que não necessariamente imita um original na natureza, mas, pelo contrário, pode inaugurar um original mental a ser possível em um vir-a-ser. Um desenho, nesse sentido, pode ser revelador não apenas porque faz aparecer algo já dado na realidade, mas principalmente porque pode fazer aparecer algo novo naquele momento inaugural, como um futuro presentificado naquela inauguração imagética, um desejo de ser o que não se é.

Assim, nesse desenho rupestre de uma cena de caça, percebemos linhas que definem formas, manchas, volumes e, por fim, uma imagem. Reunimos cada uma das partes da composição e desenhamos, em nossa mente, uma “nova imagem”. Recriar é viabilizar algo pela consciência. Escolher um modo livre de recriação de algo é antes conferir identidade à coisa desenhada, é permitir-lhe ser (re)imaginada.

A essência da imagem se define pela liberdade do sujeito em relação ao dado perceptivo, a ação de distanciamento em relação a este último [...] Uma imagem semelhante ao modelo, uma imitação muito perfeita produz uma duplicata, não uma imagem. A identidade não respeita a distância necessária do original. É no afastamento, na lacuna, que a imagem encontra seu modo próprio de funcionamento. (LAVAUD 1999, p. 26).

Na relação entre os acontecimentos da vida e a representação, podemos ressituar o conceito de mimesis. Conforme Gebauer chama muito bem a atenção, mimesis não é somente a reprodução do já existente, mas também sua transformação:

Imitação e configuração parecem excluir-se de forma recíproca. Mas isso não é o caso nas ações miméticas. Quando uma figura humana é formada de uma argila, esta ação refere-se a um homem que dá ensejo ao ato figurativo. Mas nenhum homem vivo possui as formas plásticas de um modelo de argila. Somente quando houver uma imagem do homem de argila queimada, muda e sem movimento, a criação do escultor valerá como imitação de uma forma. O ato mimético produz a junção do modelo com o figurado. O fato de que o homem representado vale como padrão e a figura de argila como imitação, surge por meio de uma relação mimética criada entre os dois. O modelo só se torna padrão porque ele cede o retrato ao configurante. Na argila é criada uma forma que vai além do homem representado, na medida em que dá ao homem uma forma definida e permanente. Esta também tem existência sem o padrão: mesmo se ninguém conhece o modelo, a figura de argila representa um homem. Ela enriquece com uma forma humana o repertório figurativo dos homens que se relacionam com ela. Ela atenua no observador, não de forma causal, mas simbólica. Nas ações miméticas abre-se caminho a um mundo que não existe na forma material, mas também simbólica. (GEBAUER, 2004, p. 23)

Assim como a natureza, o esteta também (re)cria a partir de coisas que lhes estão ao alcance. Tanto a natureza quanto o artista são capazes de uma expansão da realidade: “Na apropriação mimética do existente, o imaginário do contemplador dá forma ao processo mimético de maneira que, ao imitável, acrescentem-se novas qualidades.” (GEBAUER, 2004, p. 23).

Em sua Teoria Estética, Adorno sustenta que a mimesis é um ‘reflexo’ de um tipo especial de ‘afinidade’ entre o sujeito e as coisas do mundo à sua volta; afinidade que não se funda na razão instrumental, mas antes ultrapassa a dualidade entre sujeito e objeto. Essa relação ultrapassa, portanto, a simples similaridade visual entre representação e aquilo que é representado. Segundo Adorno (2008, p. 68-69), o esforço para se criar uma relação dialética entre o momento racional e o momento mimético será uma característica da arte. Dessa maneira, uma obra de arte que interpreta e que reinterpreta o mundo realiza-se na medida em que é provocada por um impulso ‘mimético’, que é regulado por atos racionais; assim, apesar do esforço, não é possível uma solução pacífica nessa contradição dialética presente. O valor da atitude artística dependeria, então, do destaque dado a essa antítese, por meio da tensão, da dissonância

e do paradoxo, elementos básicos da abordagem crítica de mundo que tem no centro um sujeito criado (cf. HEYNEM *apud* BARKI, 2003, p. 39).

A própria maneira de conviver o mundo leva a consciência humana a recriar o mundo que convive. Todo ser humano tem essa capacidade, mas o artista potencializa a recriação da autoimagem humana, na medida em que proporciona aos não-artistas a se recriarem na medida mesma em que elevam a vida a uma possibilidade de vir-a-ser de uma humanidade enquanto projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É muito comum a nós do século XXI, fruto de um ranço moderno que insiste em prevalecer, achar-mo-nos originais e particulares em nosso modo de pensar, agir e existir. O fato é, no entanto, que nossas estruturas mentais, ao contrário do que muitos de nós gostariam, parecem estar configurando-se há milhares de anos, tornando-nos, em grande medida, bastante semelhantes a ancestrais bastante remotos. Este é o caso com os convivas da caverna de Lascaux, que criaram desenhos com uma grandeza estético-artística impressionante, capaz de refletir, com certa precisão, nossa própria estrutura de pensamento, dialogando grandemente conosco mesmo milênios depois.

Nesse sentido, tentamos demonstrar, com a “cena de caça” foco deste artigo, o projeto humano de dominação da natureza, por um lado, mas principalmente, o processo de autorrecriação do humano proposta por esses nossos ancestrais, tornando-nos aquilo que somos ou que pelo menos reconhecemos ainda em nós. Isto revela que nossa capacidade estéticoartística está sendo configurada há milhares de anos e, mais que isso, nossa própria humanidade também. Somos assim resultado de projetos estético-artísticos de nossos ancestrais, assim como nossos descendentes serão o resultado de projetos estético-artísticos de nossa atualidade, na medida em que não criam suas realidades do nada, mas que as recriam a partir de toda expressão do passado no presente vivido.

A questão mais importante, portanto, foi tentar demonstrar como esse tipo de desenho pré-histórico, em nosso artigo o caso específico da ‘cena de caça’ de Lascaux, não é uma mera representação do passado ou do presente, mas antes um projeto para o futuro, capaz de recriar a própria humanidade, qualidade, aliás, bastante comum à arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APULEIO, Lúcio. *O Asno de ouro*. Trad. Francisco Antônio de Campos. Mem Martins: Publicações-Europa-América, 1990.
- ADORNO, Theodor W. *Experiência e criação artística*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003.
- _____. *Teoria Estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BARKI, José. *O risco e a invenção: um estudo sobre as notações gráficas de concepção no projeto*. 2003. Tese 270f (Doutorado em Urbanismo). Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- BATAILLE, Georges. *O nascimento da arte*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2015.
- COUTINHO, Luciano. *Educação Arquitetônica da Humanidade*. Brasília: Tanto Mar Editores, 2021.
- DERDYK, Edith. *O desenho da figura humana*. São Paulo: Scipione, 1990.
- FREUD, Sigmund. *Totem y Tabu*; In: *Sigmund Freud. Obras Completas II*. Trad. Luis LópezBallesteros y de Torres. Madrid: Editorial El Ateneo, 2008, p. 1745-1850.
- GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. *Mimese na cultura*. Trad. Eduardo Triandopolis. São Paulo: Annablume, 2004.
- GOROVITZ, Matheus. Tese de doutorado: *Sobre o ensino da história da arte e da arquitetura textos de apoio didático*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1996.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Trad. Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- _____. “As Anotações nas Observações sobre o sentimento do belo e do sublime (seleção de notas)”. Trad. Bruno Cunha; In: *Kant e-Prints, Campinas, Série 2, v. 11, nº 2, p. 51-79*,
- 2016.
- KLEIN, Joel Thiago. “A questão da natureza humana: Kant leitor de Rousseau”; In: *Trans/Form/Ação*, vol. 42, nº 1, Marília, 2019, p. 9-34.
- LAVAUD, L. *L'image*. Paris: Flammarion, 1999.
- MOTTA, F. “Desenho e emancipação”; In: ANDRADE, M.; ARTIGAS, J. V.; MOTTA, F. *Sobre desenho*. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre as ciências e as artes*. Trad. Lourdes Santos Machado. In: *Jean-Jacques Rousseau*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

