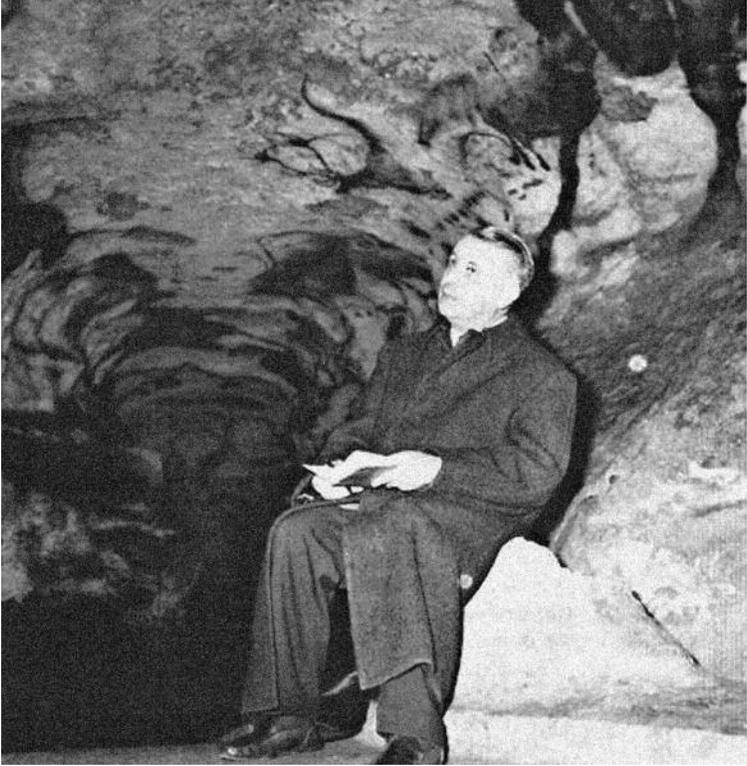




Georges Bataille O NASCIMENTO DA ARTE

sistema solar



Bataille em Lascaux.

Georges Bataille

O NASCIMENTO
DA ARTE

tradução e apresentação de
ANÍBAL FERNANDES

sistema s**lar**

Hoje visita-se um fac-símile.

A gruta de Lascaux — a gruta com as suas novecentas imagens pintadas e gravadas, e que uma enorme paciência contou e arredondou até ao número facilmente pronunciável — fechou-se à curiosidade não especializada. A presença de milhares de turistas nesse espaço poupado durante intermináveis séculos ao calor e ao anidrido carbónico humanos, às luzes eléctricas persistentes, começou a mostrar-se hostil à expressão frágil dos homens antigos. Treze anos depois da sua descoberta sofreu uma invasão de algas verdes; e mesmo fechado, e mesmo vigiado, em 2004 teve de fazer-se uma cuidadosa e especializada exterminação de fungos brancos e negros. Entretanto, uma fonte de raios laser tinha copiado com a minúcia que pôde ser-lhe exigida as pinturas, as gravuras de um tropel de animais que o homem pré-histórico pusera estaticamente a correr naquelas paredes.

A duzentos metros da verdadeira gruta hoje respira-se e fala-se perto de um fac-símile conhecido como Lascaux II. É tudo muito autêntico, mas há no espectador o impertinente mecanismo mental que não permite esquecer a reprodução; o mesmo que o não faz contentar-se com uma boa visão da Pietá de Miguel Ângelo no Museu do Vaticano, e o desloca para ver mal a verdadeira, distante e atrás de vidros, na catedral de São Pedro; aquele que o faz admirar na praça de Florença a impositiva cópia do David, mas incita-o ao que é autêntico e precisamente igual no Museu Arqueológico da cidade.

Em 1955, Georges Bataille fez em Lascaux a visita lenta e entusiasmada que o levaria a este Nascimento da Arte, e com direito ao olhar próximo de frescos autênticos, os que podemos ter por afirmação primeira do homem capaz de arte, liberto enfim das penumbras que o deixavam menos distante da irracionalidade animal.

Já tinha muitos anos de escritor; de escritor ligado à surpresa que os seus textos, a passarem pela ficção e pelo ensaio, desde 1928 se acrescentavam numa obra destinada nesses tempos a não mais do que uma reduzida e descentralizada faixa de leitores; autor de um gelado erotismo com sabor a morte — onde a transgressão, dizia ele, não negava o interdito e era, sim, a sua ultrapassagem, a sua conclusão — que surgia resguardado sob pseudónimos (Histoire de l'œil (1928) era de Lord Auch; Le Petit (1934) de Louis Trente; Madame Edwarda (1937) de Pierre Angélique), com um pensamento, afirmava-nos também, perdido no seu próprio labirinto; nomes falsos a pouco e pouco abandonados para surgir o Georges Bataille explícito de todos os seus textos, sem desvios na identificação — totalmente a partir de 1943.

Era filho de um pai sífilítico e louco, daquela mãe visitada por uma vocação suicida que não corria riscos sem garantidos salvadores de último instante. À sua muito pouco divertida infância, como é de esperar num mau contacto com estas singularidades familiares, à sua muito pouco agitada adolescência sobrevoada por um Deus que lhe escutava as complicadas orações do Latin Mystique de Rémy de Gourmont, sucederam momentos de enlouquecida turbulência; a de 1914, quando mãe e filho fugiram de Reims abandonando aos cuidados de uma empregada doméstica e às bombas alemãs o cego louco e paralítico M. Bataille, que nenhum deles voltaria alguma vez a ver.

Puderam os dois respirar, aliviados de uma guerra que duraria quatro anos, a tranquilidade verde das florestas de Riom-ès-Montagne; porque embora a idade de Georges (dezoito anos) fosse nesses dias a de uma infalível mobilização militar, seria salvo pela sua tuberculose; não muito grave, é certo, mas suficiente para mantê-lo afastado de quartéis e frentes de combate. E aquilo que ali o envolveu — a montanha, o sublime silêncio e até a sobrevivência activa de uma capela românica — deram-lhe oportunidade à sua crise de misticismo. Em 1963, G. Delteil escreveu na revista Critique: «Aos vinte anos, nas nossas montanhas de Auvergne levava uma vida de santo, impunha a si próprio uma disciplina de trabalho e meditação. Tinha preparado sozinho o seu bacharelato de filosofia, e ao mesmo tempo estudava a religião e talvez mesmo teologia. Isto numa bela casa austera, a do seu avô, situada a dois passos da velha igreja românica onde uma noite se fechou; mergulhado em preces ou em reflexões, não tinha ouvido o sacristão trancar as suas pesadas portas.»

Nesta procura de Deus, com o século XX na segunda década, Georges Bataille foi à ilha de Wight para uma experiência de reclusão num convento de beneditinos. Mas inquietou-se. Em 1947 virá a explicá-lo com palavras no seu L'Alleluiah: «A calma de um convento, a ascese, a paz do coração apresentam-se a esses infelizes obcecados pela preocupação de um abrigo. Para ti não há nenhum abrigo imaginável. O álcool e o desejo abandonam às violências do frio.» A sua «vocação» mística não encontrava nenhuma resposta na religião. Bataille começava a sentir-se atraído por outra experiência, a complexa experiência do «não-saber», uma perda absoluta que iria conduzi-lo ao que veio a chamar «soberania»: a ultrapassagem de todo o discurso, o despojamento de toda a operação conceptual. À experiência mística preferiu esta experiência interior

que recusava toda a transcendência. «O ser está num mundo tão incerto», lê-se em L'Expérience intérieure, «que eu posso projectá-lo onde quiser — fora de mim. [...] O ser é inapreensível, só por erro é apreendido [...] O ser não está em nenhum lado.»

Chegou a parecer-lhe que esta posição era conciliável com o Surrealismo, e André Breton interessou-o. Houve tempos de mútua boa-vontade em que Histoite de l'œil mereceu um sorriso simpático dos entusiasmados do Movimento; mas a inevitável ruptura foi em 1930, a altura em que ele escreveu: «o boi Breton é um falso revolucionário com cabeça de Cristo». Georges Bataille estava destinado a um percurso mental solitário onde tudo tinha «lugar numa penumbra ardente, subtilmente privada de sentido», disse em Le Coupable. Quando publicou em 1943 L'Expérience intérieure, onde teve a coragem de dizer: «Não sou um filósofo mas um santo, talvez um louco», irritou Sartre que via a grande e reconhecida inteligência de Bataille (a maior cabeça pensante da França, dizia Martin Heidegger) fugir irremediavelmente para lugares que incomodavam o seu Existencialismo. Em Situations I ficou registado: «Este desconhecido selvagem e livre, a que M. Bataille tanto dá como recusa o nome de Deus, não passa de um vazio hipostasiado. [...] Com as palavras “nada” e “noite”, “não-saber” que “desnuda”, preparou-nos pura e simplesmente um êxtase panteístico.»

Afastado de Paris e dos intelectuais de Paris, e desde 1951 em Orleães, construiu com a sua obra e a sua personagem aquele «animal» dificilmente apreensível que sugeriu este desconforto a Marguerite Duras: «Os anos passam, e as pessoas continuam a viver na ilusão de um dia poderem falar de Bataille. [...] Pelo cuidado extremo que têm com a sua própria reputação, há-de a morte chegar-lhes sem se atreverem a enfrentar o touro.» Bataille vivia no

seu próprio labirinto, numa experiência interior em permanente diálogo com o que ele chamava «experiência mística», e se este confronto era por vezes de uma cumplicidade apaixonada, era noutros instantes de um violento conflito.

Sonhou ao longo de muitos anos com uma extensa obra literária de milhares de páginas a que chamaria Histoire universelle, sem ter em nenhuma ocasião definido com precisão o seu conteúdo. Não seria uma História com o habitual sentido cronológico dos projectos que incluem esta palavra no seu programa, mas uma sucessão de títulos que pensariam o homem na sua história e na sua relação com o erotismo, o poder, a religião, a arte, a experiência interior... Há registo de uma primeira referência a esta obra monumental em 1936, quando falou dela a Raymond Queneau e lhe pediu uma colaboração (que se ignora qual foi); depois disto Bataille agravou a sua solidão, e ao sabor de impulsos e humores escreveu textos que nunca chegaram a obra finalizada (hoje reunidos nos chamados «dispersos» da sua Obra Completa), e ainda outros desta mesma veia que se concluíram num livro com valor autónomo e talvez pudessem ter construído pilares da sua imaginada Histoire universelle. Admite-se que L'Expérience intérieure de 1943, La Parte maudite de 1949, L'Érotisme de 1957, Les Larmes d'Eros de 1961, os excertos conhecidos de La Souveraineté pudessem pertencer a este projecto que ele nunca teve força nem disciplina para apresentar como partes coerentes de um todo. E também se imagina que O Nascimento da Arte ali pudesse ter um lugar.

O seu interesse pela arte primitiva mostrou-se pela primeira vez num artigo de 1930, quando escreveu para Documents o texto «L'Art Primitif», que reflectia sobre o livro com o mesmo título de G.H. Luquet. Já nessa ocasião apontava a falha de Luquet

sobre o que lhe parecia crucial: «M. Luquet contenta-se em eliminar rapidamente as dificuldades que resultariam do exame dos objectos esculpidos.» E de igual forma se detém noutro ponto: «As renas, os bisontes ou os cavalos são representados com tão perfeita minúcia», que poderíamos esperar uma visão «de imagens de igual forma escrupulosas dos próprios homens, deixando de fazer com que o período mais estranho dos avatares humanos fosse o mais inacessível. Mas os desenhos e as esculturas que se encarregaram de representar os aurignacianos são quase todas informes e muito menos humanas do que as outras, que representam animais; outras, como a *Vénus Hotentote* são ignóbeis caricaturas da forma humana. A oposição é a mesma no período magdaleniano. É evidentemente de lamentar que esta alteração voluntária das formas passe em silêncio através das definições de M. Luquet.»

Vinte e cinco anos depois, no seu *Nascimento da Arte Bataille* deter-se-á neste pormenor intrigante atribuindo-lhe uma justificação. Os homens aurignacianos com uma racionalidade recente, sentiam-na no seu progresso como perda em relação à irracionalidade dos outros animais, a quem ela conferia um poder mais próximo da natureza e uma convivência mais autêntica com a divindade, nessa época confundida com o animal. Isto explicaria a sua diferença de atitude quanto à expressão artística do homem, ambígua, esquemática e representada com máscara de animal, e a dos animais irracionais autênticos, naturalista e neste contraste muito explícita na representação hoje célebre da «cena do homem do poço», que já deu origem a múltiplas e esforçadas interpretações. Quanto ao caso das esculturas femininas da mesma época, que insistem sobre os símbolos da maternidade e o desejo de fecundidade, com oscilações formais que vão desde o naturalismo minucioso até ao idealismo disforme, mostrariam que a mulher era vista pelo homem num ponto menos

distante da força cega da natureza, embora este pressentimento — confessa Bataille — não seja ajudado por muita luz e apenas nos leve a confirmar que insistia em mostrar a mulher «deixando na sombra a aparência que hoje costumamos trazer à luz».

Pouco depois desta reflexão sobre a arte dos primeiros homens, Bataille começou a sentir o seu trabalho «afectado por “eclipses”». Era a chegada de uma arterosclerose irreversível que o destinava à noite do espírito, à derrocada da sua prodigiosa inteligência. «Se a morte do pensamento for levada até ao ponto em que é apenas pensamento suficientemente morto, até ao ponto de não ser desesperada nem angustiada, não haverá diferença entre a morte do pensamento e o êxtase», tinha uma vez escrito em «L'enseignement de la mort».

Terá passado por este êxtase no dia 8 de Julho de 1962, e sem realizar o seu desejo, expresso muitos anos antes em Histoire de l'œil: «Escrevo para apagar o meu nome.»

A.F.

A DESCOBERTA DA CAVERNA

A caverna de Lascaux foi descoberta numa quinta-feira, 12 de Setembro de 1940, por rapazes de Montignac (ou que residiam na altura em Montignac). Neste caso Marcel Ravidat, com a idade de dezoito anos, Jacques Marsal e Simon Coencas, qualquer deles com quinze anos, e Georges Agnel com dezasseis anos. Ravidat tinha apenas a intenção de explorar o buraco deixado por uma árvore que numa data imprecisa, talvez trinta anos antes, ficara com as raízes à mostra. Uma velha, que tinha ali enterrado um burro, achava que era a entrada de um subterrâneo medieval. Este subterrâneo teria feito uma ligação ao pequeno castelo de Lascaux ali próximo, situado na base da colina. Como um projecto que levara os quatro rapazes a irem à herdade vizinha não chegou a concretizar-se, voltaram-se para aquela exploração que Ravidat tinha resolvido fazer, e para a qual tinha trazido uma lanterna. A versão que atribuiu àquelas crianças a intenção de caçar, e tinham descido atrás do seu cão àquele buraco, parece ter sido inventada por jornalistas a quem eles responderam «sim» sem dar importância ao que diziam.

O buraco tinha cerca de oitenta centímetros de diâmetro e uma profundidade idêntica. Mas no fundo dele abria-se um buraco mais pequeno, por onde era possível atirar uma pedra que demorava muito a terminar a sua queda. Ravidat alargou o orifício e foi o primeiro a entrar, com a cabeça para baixo. Caiu no cone de uma derrocada. Acendeu a lanterna e chamou os outros, que foram ter com ele. Exploraram então a caverna, onde não tardaram a

descobrir riscos e depois figuras de animais. Disseram uns aos outros que acabavam de descobrir uma gruta pré-histórica que constituía um tesouro inestimável e faria a sua fortuna. No relato que poucos dias depois Marcel Ravidat redigiu, a pedido do professor primário Laval, escreveu: «A nossa alegria era indescritível, um bando de selvagens a executar a dança da guerra não teria feito melhor.» Decidiram não contar nada a ninguém. No entanto, no dia seguinte voltaram lá com um quinto rapaz. Dessa vez tinham cordas e terminaram a exploração chegando ao poço. Ao fim de poucos dias já uma quinzena de pessoas estava ao corrente do caso, entre elas um polícia que as aconselhou a informar da descoberta o professor Laval, com conhecimentos sobre a Pré-História. Ele, muito céptico, só a grande custo decidiu lá descer, e quando chegou à grande sala ficou estupefacto.

O padre Breuil¹, que nessa altura residia em Brive na casa do padre Jean Bouyssonie, a 17 de Setembro foi prevenido e a 21 foi ao local. «Depois de a descoberta ser divulgada, dois daqueles rapazes acamparam... ao lado; ninguém lá entrou sem ser acompanhado por eles; e se centenas de visitantes de Montignac e dos seus arredores não saquearam nesses dias a gruta, isto deve-se à sua dedicação.»

¹ Henri Breuil (1877-1961), padre católico que se notabilizou pelos seus conhecimentos relacionados com a Pré-História. (*N. do T.*)

O MILAGRE DE LASCAUX

O NASCIMENTO DA ARTE

A caverna de Lascaux no vale da Vézère, a dois quilómetros da pequena cidade de Montignac, não é só a mais bela, a mais rica das cavernas pré-históricas com pinturas; mas desde logo o primeiro sinal *sensível* que nos chegou do homem e da arte.

Antes do Paleolítico Superior, não podemos dizer com exactidão que se trate do homem. Num certo sentido, um ser que ocupava as cavernas era parecido com o homem; e, seja como for, este ser trabalhava, tinha o que a Pré-História chama uma indústria, oficinas onde a pedra era talhada. Mas nunca fez «obra de arte». Não teria sabido fazê-la e, de resto, ao que parece nunca teve esse desejo. A caverna de Lascaux que data, sem dúvida, senão dos primeiros tempos, da primeira parte da idade a que a Pré-História chamou Paleolítico Superior, devido a estas condições situa-se no começo da humanidade consumada. Qualquer começo pressupõe aquilo que o antecede, mas é ponto assente que o dia nasce da noite, e a luz que nos chega de Lascaux é a aurora da espécie humana. É a respeito do «homem de Lascaux» que podemos afirmar, pela primeira vez e com certeza, que ao fazer obra de arte se parecia connosco, era evidentemente parecido connosco. É fácil dizer-se que a fez com imperfeições. Muitos elementos lhe faltam — embora estes elementos não tenham talvez a dimensão que lhe damos:

devemos antes sublinhar o facto de ela denunciar uma virtude decisiva, uma virtude criadora que hoje já não é necessária.

Apesar de tudo, pouca coisa acrescentámos aos bens que os nossos antecessores imediatos nos deixaram: da nossa parte nada justificaria o sentimento de sermos maiores do que eles. O «homem de Lascaux» criou *do nada este mundo de arte onde a comunicação dos espíritos começa*. Desta maneira, o «homem de Lascaux» até chega a comunicar com a longínqua posteridade que os homens de hoje para ele significam. A humanidade de hoje, à qual estas pinturas ontem descobertas conseguiram chegar não alteradas pela interminável duração dos tempos.

Esta mensagem, sem outra que se pareça com ela, faz um apelo para que haja em nós o completo recolhimento de todo o nosso ser. Em Lascaux, o que na profundidade da terra nos alucina e transfigura é a visão do mais distante. E ainda por cima esta mensagem é agravada por uma desumana estranheza. Vemos em Lascaux uma espécie de ronda, uma cavalgada de animais que se perseguem nas paredes. Mas uma tal animalidade não deixa menos de ser o primeiro sinal *que temos*, o sinal cego e no entanto o sinal *sensível*, da *nossa* presença no universo.

LASCAUX E O SENTIDO DA OBRA DE ARTE

Da multidão dos humanos ainda rudimentares, anteriores aos tempos em que esta ronda animal se formou, encontrámos os vestígios. Mas são principalmente corpos pertencentes como matéria aos seres que foram nossos vizinhos: se as suas ossadas até nós chegaram, comunicam-nos as suas formas endurecidas. Muitos milénios antes de Lascaux (cerca de quinhentos mil anos, sem dúvida) estes bípedes industriosos começaram a po-

voar a terra. Para além destes ossos fósseis só temos deles os utensílios que nos deixaram. Estes utensílios provam a inteligência destes homens antigos, mas esta inteligência ainda grosseira só estava ligada a objectos como «pedras para atacar», os estilhaços ou as pontas de sílex que eles utilizavam; a estes objectos ou à actividade objectiva que eles desta forma cumpriam... Antes de Lascaux nunca alcançámos o reflexo desta vida interior que tem na arte — e só na arte — a sua via de comunicação, e da qual ela é no seu calor, senão mesmo na imperecível expressão (estas pinturas e as reproduções que delas fazemos não terão uma vida infinita) a sua perdurável sobrevivência.

Parecerá leviano, sem dúvida, conferir à arte este valor decisivo, incomensurável. Mas este longo alcance da arte não será mais sensível na altura em que ela nasceu? Não existe diferença mais acentuada: ela contrapõe à actividade utilitária a figuração inútil destes sinais que seduzem, que nascem da emoção e a ela se dirigem. Voltaremos às explicações utilitárias que a tal respeito podem ser dadas. Devemos começar por marcar uma oposição essencial. É verdade, por outro lado, que as razões materiais aparentes são claras; embora a investigação desinteressada consinta, pelo contrário, a hipótese... Mas ao tratar-se da obra de arte devemos começar por rejeitar a discussão. Se entrarmos na caverna de Lascaux, somos constringidos por uma forte sensação que não temos à frente das montras onde estão expostos os primeiros restos dos homens fósseis ou seus instrumentos de pedra. Esta mesma sensação de presença — de clara e ardente presença — é que as obras-primas de todos os tempos nos dão. Possa embora parecer que a beleza das obras humanas se dirige à amizade, ela dirige-se à doçura da amizade. O que amamos não será a beleza? A amizade não é a paixão? É esta a pergunta sempre feita, que tem como única resposta a beleza.

Isto, que marca a essência da obra de arte de uma forma mais grave do que é habitual (que atinge o coração, não o interesse), deve dizer-se com insistência de Lascaux, e precisamente por Lascaux começar por situar-se nos nossos antípodas.

Confessemos-lo: a resposta que em primeiro lugar Lascaux nos dá permanece em nós obscura, apenas semi-inteligível. É a resposta mais antiga, a primeira, e a noite dos tempos de onde ela chega só é atravessada por vagos clarões de um amanhecer. O que sabemos dos homens que de si deixaram apenas estas sombras inapreensíveis, isoladas de qualquer pano de fundo? Quase nada. Apenas que estas sombras são belas, tão belas aos olhos como as mais belas pinturas dos nossos museus. Mas das pinturas dos nossos museus sabemos a data, o nome do autor, o tema, o destino. Conhecemos os costumes, as maneiras de viver que lhes estão ligadas, lemos a história dos tempos que as viram nascer. Não saíram, como estas, de um mundo do qual só sabemos os poucos recursos que teve, limitados à caça e à colheita, ou que civilização rudimentar criou, a que apenas tem como testemunho os utensílios de pedra ou de osso e sepulturas. Nestas pinturas, até a sua data só pode ser avaliada desde que seja consentida ao espírito uma flutuação que ultrapassa dez milénios! Quase sempre reconhecemos os animais representados, e devemos atribuir a preocupação de os figurar a uma qualquer intenção mágica. Mas não sabemos que lugar preciso estas figuras tiveram nas crenças e nos rituais destes seres que viveram muitos milénios antes da História. Devemos limitar-nos a aproximá-los de outras pinturas — ou de várias obras de arte — dos mesmos tempos e das mesmas regiões, e que não são aos nossos olhos menos obscuras. Estas figuras são, de facto, em muito elevado número; só a caverna de Lascaux nos oferece centenas, e outras muito numerosas existem em grutas da

França e da Espanha. Lascaux não só nos oferece pinturas das mais antigas, mas o conjunto mais belo, mais intacto. E fá-lo de uma forma que não nos permite dizer, sobre a vida e o pensamento dos que foram os primeiros a conseguir dar de si próprios esta comunicação profunda mas enigmática que é uma obra de arte explícita, qualquer coisa que mais nos esclareça. As pinturas que temos à nossa frente são miraculosas, transmitem-nos uma forte e íntima emoção. Mas são por isto tanto mais ininteligíveis. Dizem-nos que devemos ligá-las aos sortilégios de caçadores ávidos de matar a caça de que viviam, mas estas figuras emocionam-nos, ao passo que essa avidez nos deixa indiferentes. E esta beleza incomparável e a simpatia que ela desperta deixam-nos, por causa disto, penosamente em suspenso.

O MILAGRE GREGO E O MILAGRE DE LASCAUX

Seja qual for o contratempo que isto nos provoque, os sentimentos fortes que Lascaux nos inspira estão ligados a este carácter em suspenso. Mas por muito grande que seja o mal-estar sentido nestas condições de ignorância, a nossa atenção é totalmente desperta. A certeza chega-nos de uma realidade inexplicável, seja como for miraculosa, que chama a atenção e nos deixa em estado de alerta.

Ficamos perante a descoberta arrasadora: com idade que atinge uns vinte mil anos, estas pinturas têm a frescura da mocidade. Descoberta por jovens que as encontraram entrando na brecha deixada por uma árvore arrancada; não foi sequer a tempestade a conseguir rasgar um pouco mais a via que leva ao tesouro das mil e uma noites que esta gruta é.

Teríamos conhecido a arte mais antiga por muito numerosas obras, por vezes admiráveis, mas sem haver nada capaz de arrancar este grito de uma estupefação que sufoca. Noutros lugares adivinhamos com dificuldade a forma de aspecto alterado pelo tempo e sem ter, de resto, a beleza que fascina o visitante de Lascaux. O esplendor destas salas subterrâneas é incomparável; e perante esta riqueza de figuras animais com uma vida e um esplendor que nos espantam, como é possível não termos por um instante a sensação de uma miragem ou de um mentiroso artifício? Mas, justamente por duvidarmos, por esfregarmos os olhos e dizermos: «Será possível?», é que basta a evidência da verdade para vir dar-nos a resposta ao desejo de ficarmos maravilhados, que é próprio do homem.

Por muito aberrante que seja, uma dúvida permanece contra a evidência e obriga-me a falar dela, mesmo que a demonstração seja supérflua. Eu próprio não ouvi na gruta dois turistas estrangeiros exprimirem a sensação de terem sido levados a um *luna-park* de cartão? Diga-se de passagem que a hipótese de um falso como este só mostra hoje a ignorância ou a ingenuidade de quem o declara. Como seria possível, sem evidência de erro, tomarem-se por fabricados documentos já conhecidos? Sobretudo, quem se daria ao trabalho de conservar estas obras milenares sem elas responderem às exigências da crítica erudita que, para lá da comparação, se apoia na geologia, na química e no minucioso conhecimento das condições que as conservam? Há a certeza de que a mais modesta tentativa de falso seria neste domínio muito depressa desmascarada; como admiti-lo em relação a esta caverna onde se acumulam imensos pormenores significantes, gravuras quase indecifráveis e perfeitos emaranhamentos de umas com as outras?

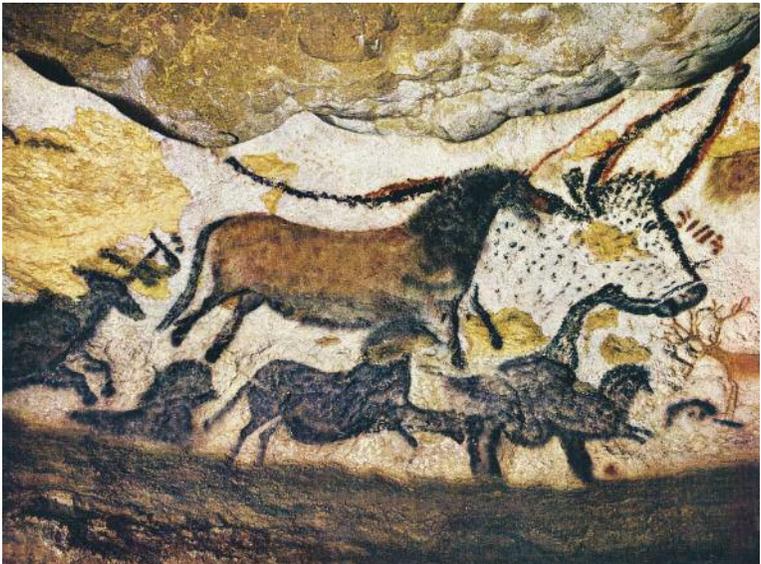
Insisto na surpresa que sentimos em Lascaux. Esta extraordinária caverna não pode deixar de transtornar quem a descobre; nunca deixará de responder a essa expectativa de milagre que é, na arte ou na paixão, a mais profunda aspiração da vida. Muitas vezes achamos infantil esta necessidade de ficarmos maravilhados, mas voltamos sempre a ela. O que parece digno de ser amado é sempre o que nos transtorna, o inesperado, o inesperável. Como se a nossa essência estivesse por paradoxo ligada à nostalgia de alcançar o que tínhamos considerado impossível. Sob este ponto de vista, Lascaux reúne as mais raras condições: a sensação de milagre que hoje nos dá a visita da caverna, ligada acima de tudo à oportunidade da descoberta, é de facto duplicada pela sensação de um inaudito carácter que estas figuras tiveram aos olhos dos que viveram no tempo da sua criação. Para nós, Lascaux situa-se a partir de agora entre as maravilhas do mundo; embora estejamos em presença da incrível riqueza que a sucessão dos tempos amontoou. Mas qual teria sido a sensação dos primeiros homens que se viram no meio destas pinturas, apesar de não extraírem delas, como é evidente, um orgulho semelhante aos nossos (tão estupidamente individuais)? Teriam sentido, como é evidente, um prestígio imenso. O prestígio que se liga, pensemos nós o que pensarmos, à revelação do inesperado. É sobretudo neste sentido que falamos do milagre de Lascaux; porque em Lascaux a humanidade juvenil mediu pela primeira vez a extensão da sua riqueza. Da sua riqueza, isto é, do poder que tinha de chegar ao inesperado, ao *maravilhoso*.

A Grécia também nos dá uma sensação de milagre, mas emana dele uma luz que é a do dia; e a luz do dia é menos apreensível; embora consiga, durante o tempo de um relâmpago, fascinar-nos ainda mais.



Fig. 1

Fig. 2



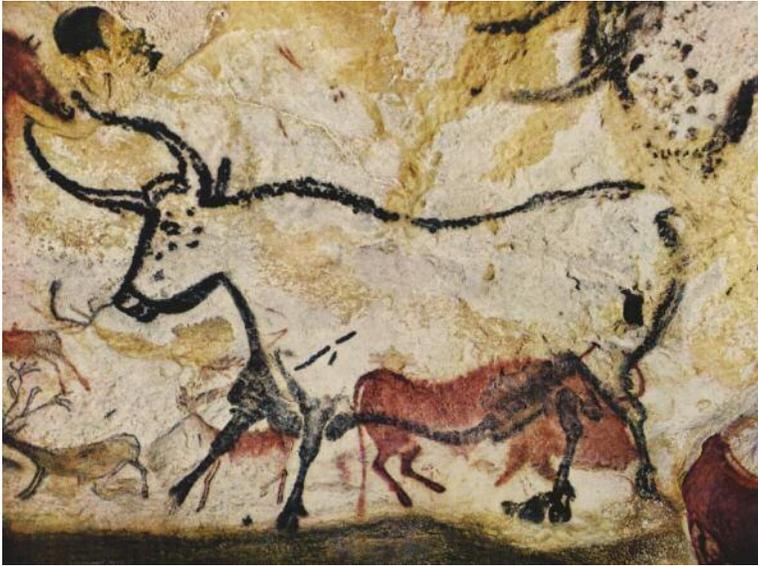
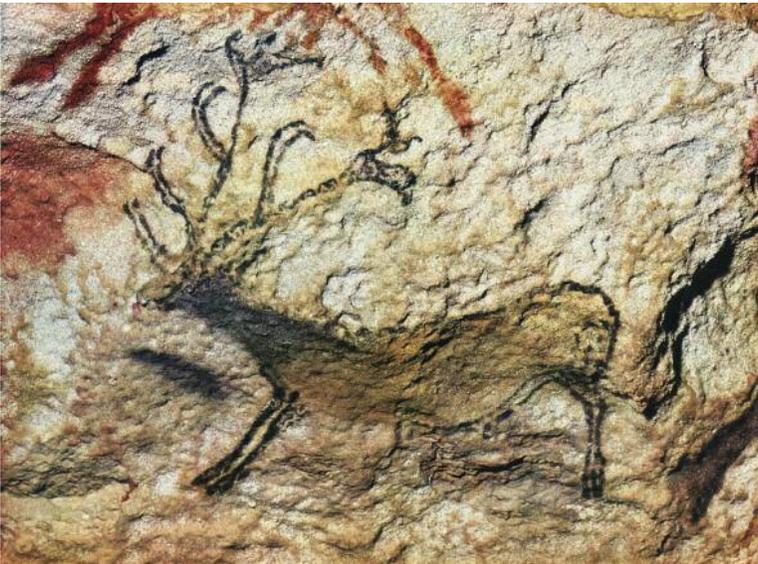


Fig. 3

Fig. 4



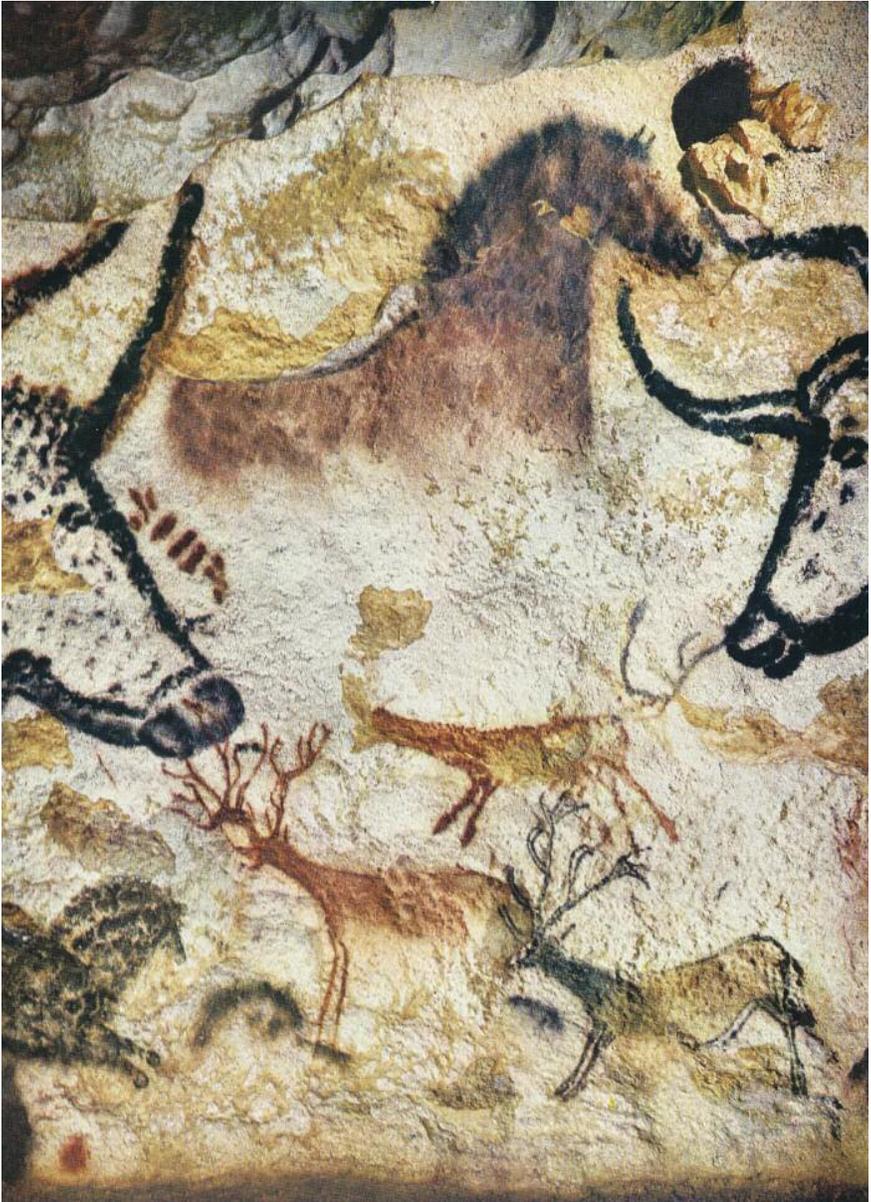


Fig. 5



Fig. 6

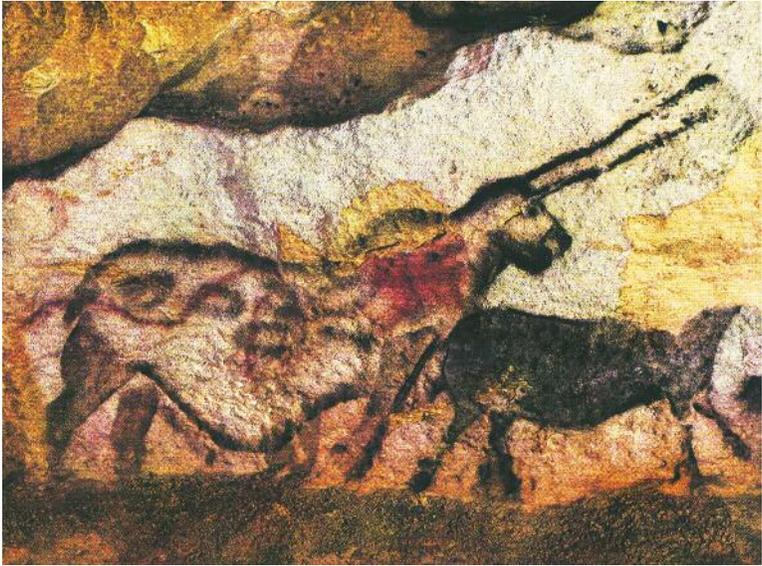


Fig. 7

Fig. 8



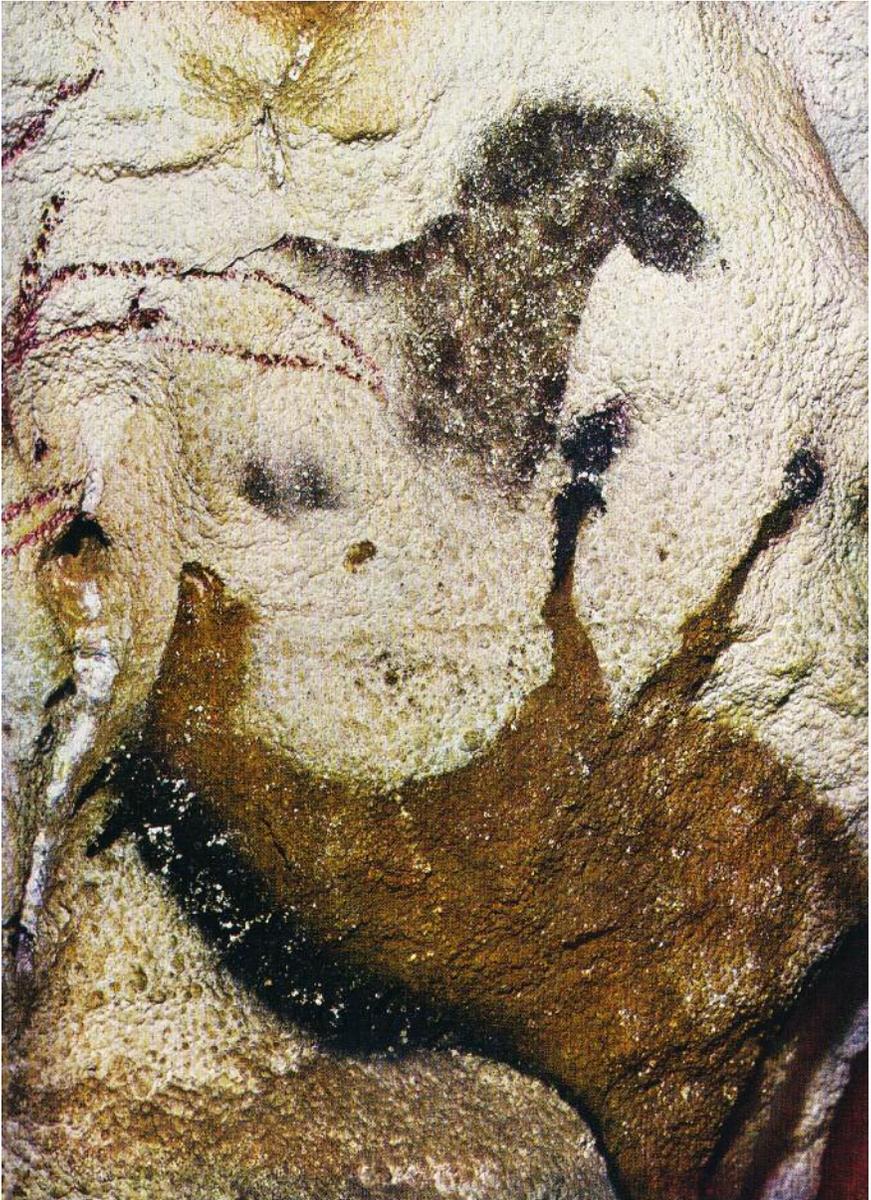


Fig. 9

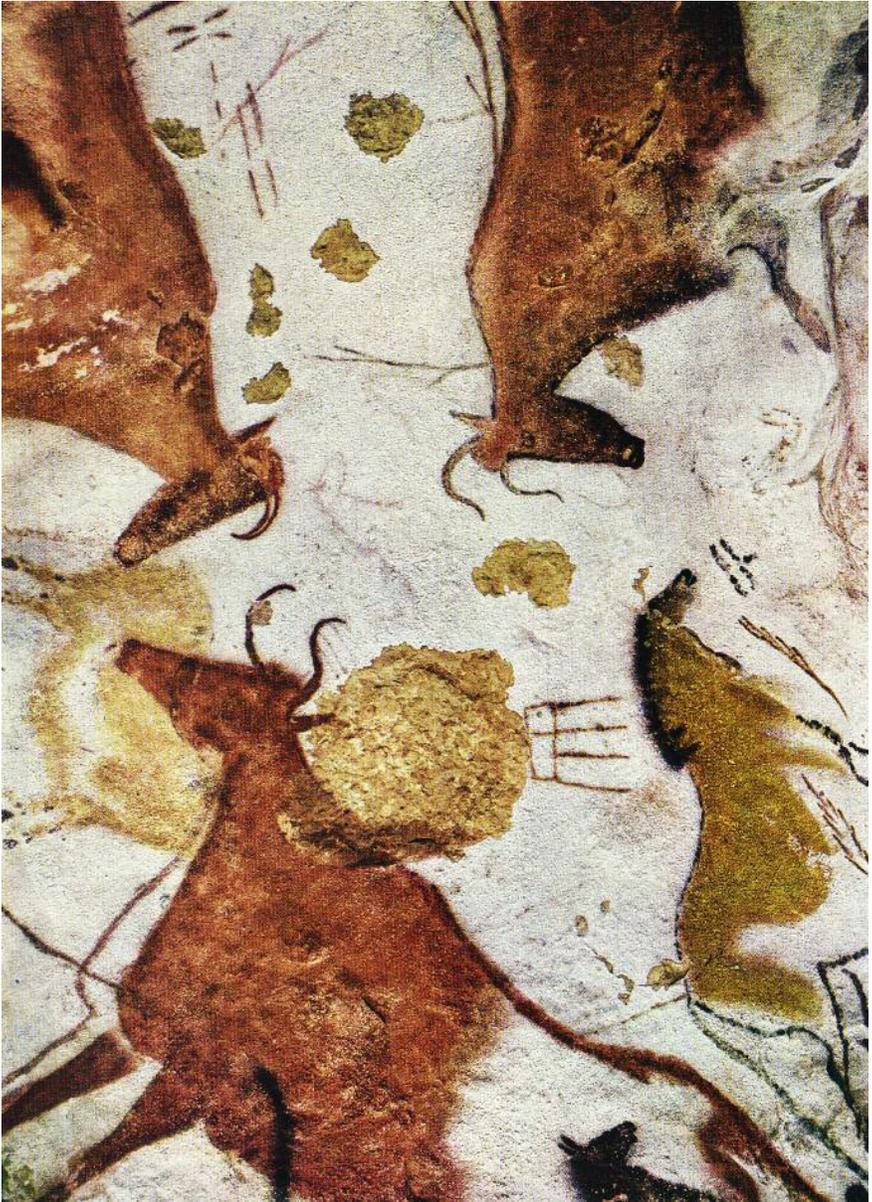


Fig. 10

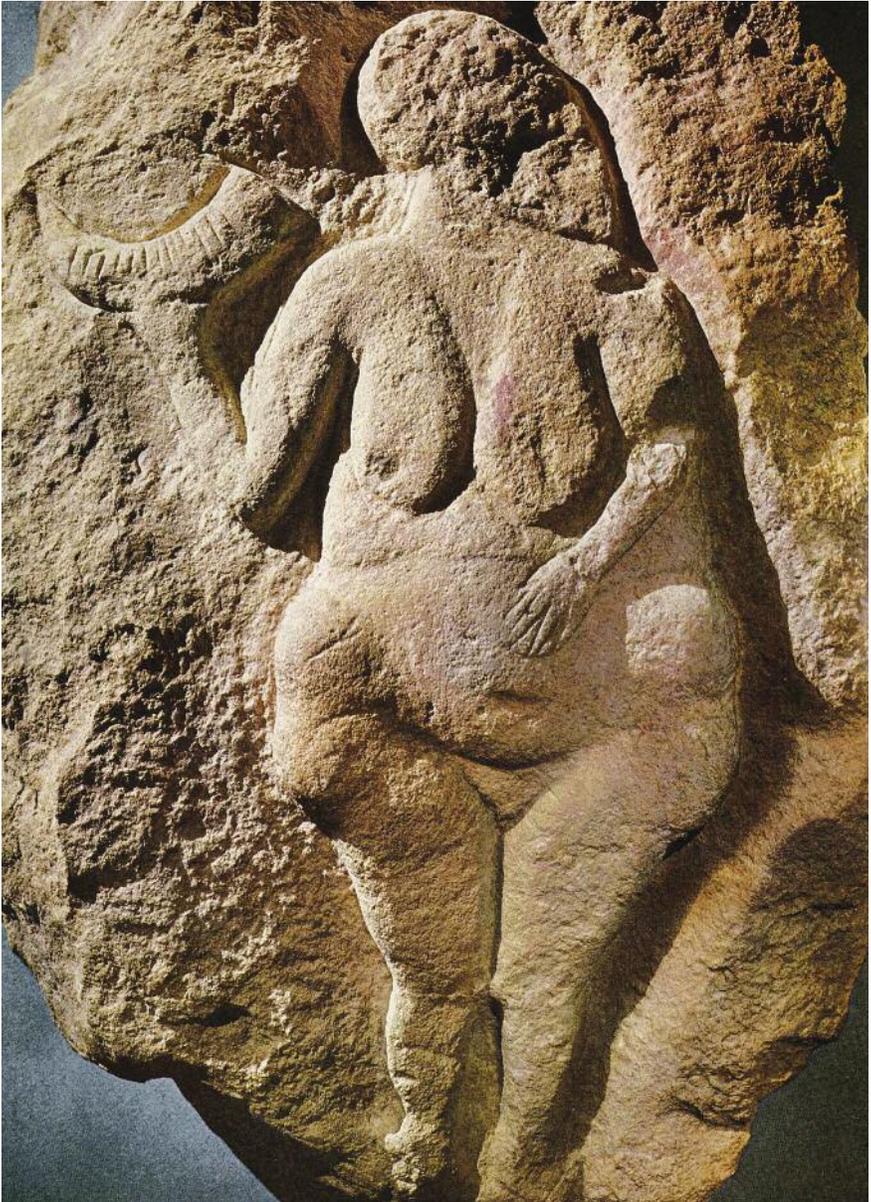


Fig. 33



Fig. 34