

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto De Ciências Humanas
Departamento De Antropologia E Arqueologia
Curso De Antropologia – Linha De Formação Em Arqueologia



Trabalho De Conclusão De Curso

**GÊNIOS DA PINTURA NA PRÉ-HISTÓRIA? Um estudo sobre a produção
artística.**

Jorge Luís Miranda Abel

Pelotas, 2018

Jorge Luís Miranda Abel

GÊNIOS DA PINTURA NA PRÉ-HISTÓRIA? Um estudo sobre a produção artística.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Ciências Humanas, ao Curso de Antropologia, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Antropologia – Linha de Formação em Arqueologia.

Orientador: Professor e Doutor Cláudio Baptista Carle

Pelotas, 2018

Jorge Luís Miranda Abel

GÊNIOS DA PINTURA NA PRÉ-HISTÓRIA? Um estudo sobre a produção artística.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Bacharel em Antropologia – Linha de Formação em Arqueologia do Curso de graduação em Arqueologia do Instituto de Ciências Humanas, da Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 08 de agosto de 2018

Banca Examinadora:

.....
Prof. Dr Claudio Baptista Carle.....
(Orientador)

Doutor em.....pela Universidade.....

.....
Prof. Dr Jaime Mujica Salles.....

Doutor em.....pela Universidade.....

.....
Prof. Dr Rogério Reus Gonçalves da Rosa.....

Doutor em.....pela Universidade.....

**Dedico este trabalho aos artistas
geniais da pré-história que nos legaram a sua
maravilhosa arte.**

Agradecimentos

Ao meu orientador Professor e Doutor Cláudio Baptista Carle, grande incentivador para que eu não desistisse dos meus propósitos.

Aos meus queridos filhos, Georg e Erika, pelo carinho e incentivo que me fazem continuar sempre.

Aos meus pais, Jorge e Jacyra, pela minha existência e ajuda.

À minha neta Sophia, artista nata, na qual muito me espelhei para dar continuidade e justificativa para este trabalho.

À minha família, pelo incentivo.

E a minha esposa, Cristina, por ter me concedido o privilégio de construir uma família maravilhosa e realizar este grande desafio.

Obrigado.

***“Não há, na arte, nem passado nem futuro. A arte que não
estiver no presente jamais será arte”.***

(Pablo Picasso)

Resumo

ABEL, Jorge Luís Miranda. **Gênios da pintura na pré-história? Um estudo sobre a produção artística.** 2018. Xxf. Trabalho de Conclusão de Curso, Bacharelado de Antropologia – Linha de Formação em Arqueologia. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

Este trabalho tem por objetivo a investigação sobre a possibilidade de terem havido pintores geniais na pré-história, além de resgatar o respeito e reconhecimento desses artistas, junto à comunidade mundial leiga e científica, no intuito de espantar, de vez, o fantasma da incredulidade e da dúvida que ainda permeiam nossos tempos, no sentido de aceitar que a arte que foi produzida de forma genial, no chamado “tempo das cavernas” é perfeita. Na realidade, não passam de manifestações equivocadas e preconceituosas que teimam em reconhecer que a mente do homo sapiens, sua inteligência e suas manifestações artísticas, em todas as suas modalidades, sempre esteve pronta desde o seu surgimento na face da terra. Objetivei identificar o talento e a genialidade do ser humano em todo esse interregno temporal, utilizando estudos bibliográficos, teóricos, visuais e presenciais, das mais diversas apreciações e conceitos de artistas consagrados como o pintor Pablo Picasso e cientistas afins, cujos entendimentos parece-nos mais condizente e coerente com a verdade, a qual, para mim, já se encontra estampada e presente desde o primeiro contato pessoal que tive com um artista pictórico genial, há anos atrás. Identifiquei ao final desse trabalho, que a minha intuição inicial aliada ao estudo científico executado e as belíssimas pinturas existentes na França, na Caverna de Lascaux e na Caverna de Chauvet, há milhares de anos atrás, de que o ser humano, o chamado *homo sapiens*, em qualquer período da pré-história, já possuía uma mente acabada e que a sua arte magnífica, produzida desde os tempos mais remotos já conhecidos, nada mais é do que uma manifestação natural, atuante e real, de atributos inerentes e exclusivos do ser humano.

Palavras chave: pré-história; pintura; genialidade humana; Lascaux; Chauvet; Pablo Picasso.

Abstract

ABEL, Jorge Luis Miranda. **Geniuses of painting in prehistory? A study on artistic production.** 2018. Xxf. Course Conclusion Work, Bachelor of Anthropology - Archeology Training Line. Pelotas: Federal University of Pelotas, Pelotas, 2018.

The aim of this work is to investigate the possibility of genius painters in prehistory, as well as to recover the respect and recognition of these artists, with the lay and scientific world community, in order to frighten away the ghost of unbelief and of the doubt that still permeates our times, in the sense of accepting that the art that was produced in a genial way, in the so-called "cave time" is perfect and true. In reality, they are no more than misleading and prejudiced manifestations that insist on recognizing that the mind of homo sapiens, its intelligence and its artistic manifestations, in all its forms, has always been ready and finished since its emergence on the face of the earth. I aimed to identify the talent and genius of the human being throughout this temporal interregnum, using bibliographical, theoretical, visual and face-to-face studies of the most diverse appreciations and concepts of established artists such as the painter Pablo Picasso and related scientists, whose understandings seem to us more consistent and coherent with truth, which for me has already been stamped and present since the first personal contact I had with a genius artist years ago. I identified at the end of this work that my initial intuition allied to the scientific study carried out and the beautiful and perfect paintings existing in France, the Cave of Lascaux and the Cave of Chauvet, thousands of years ago, that the human being, the so-called homo sapiens, in any period of prehistory, already possessed a perfect and finished mind and that its magnificent art, produced from the earliest known times, is nothing more than a natural, active and real manifestation of inherent attributes and exclusive to the human being.

Keywords: prehistory; painting; human genius; Lascaux; Chauvet; Pablo Picasso.

Lista de Figuras

Figura 1	Quadro "O mendigo de gorro" de Pablo Picasso.	20
Figura 2	Foto Pablo Picasso.	21
Figura 3	Quadro "La madre del artista" Pablo Picasso, Barcelona 1896.	22
Figura 4	Mapa da França: localização da caverna de Lascaux e caverna de Chauvet.	25
Figura 5	Mapa do interior da caverna de Lascaux.	31
Figura 6	Mapa temático da caverna de Chauvet.	32
Figura 7	Detalhe I da pintura da Sala dos Touros.	34
Figura 8	Sala dos Touros Erro! Indicador não definido.	
Figura 9	Detalhe II da pintura da Sala dos Touros.	366
Figura 10	Pintura rupestre no interior da caverna de Chauvet.	37
Figura 11	Pinturas de felinos no interior da caverna de Chauvet.	378
Figura 12	Pinturas rupestres no interior da caverna de Chauvet, em detalhe.	399

Sumário

1	Introdução.....	10
2	Um Estudo Sobre A Genialidade Humana	12
2.1	Pequena História Da Genialidade Humana	12
2.2	O Que É Ser Genial Ou Talentoso?.....	14
3	Gênios Do Passado E Do Presente	18
3.1	O Gênio Pablo Picasso	18
3.2	Gênios Da Pré-História	26
3.2.1	A Caverna De Lascaux Suas Características E Sua Localização	266
3.3	As Obras Primas E Sua Forma De Confeção	33
3.3.1	A Técnica De Pintura Em Parede	333
3.3.2	As Obras Primas Na Caverna De Lascaux	344
3.3.3	As Obras Primas Na Caverna De Chauvet	36
4	A Genialidade No Passado A Partir Das Reflexões No Presente.....	39
5	O Funcionamento Do Cérebro (Mente) Dos Humanos Na Pré-História, Uma Busca Nas Origens Da Arte.....	46
6	Considerações Finais	58
	Referências	63

1 Introdução

Pablo Picasso ao ver as pinturas rupestres na caverna de Lascaux disse: “Não inventamos nada”. Apresenta então uma pista da possível existência de artistas geniais na pré-história. Eu, em especial, senti satisfação ao presenciar o surgimento de um gênio das artes nas séries finais do antigo primeiro grau, no Colégio Estadual Espírito Santo, nos anos 60, na cidade de Jaguarão/RS, meu colega de nome Pompílio Neves Freitas. Ao perceber isso me indaguei sobre a genialidade precoce de Pompílio que demonstrava um talento excepcional, fora do comum, no que diz respeito às artes pictóricas em geral” (MAINARDI, 2005). O argumento expressa que este artista possuía um “dom mágico” no manusear de um simples lápis ou de um pincel, desenhando e pintando rostos, paisagens e os mais variados temas, com uma perfeição e força de imagem só encontrada nos trabalhos dos grandes mestres. Por esses motivos instigantes e ocasionais é que a minha concepção com relação à genialidade e talento, presente desde a infância no ser humano, não estava divorciada da realidade, especialmente daqueles artistas pré-históricos que nada tinham à dever aos talentosos artistas históricos e contemporâneos.

Encontrando eco na exclamação de um gênio da arte pictórica (Picasso), presumi, logo, que eles também provavelmente existiram desde a pré-história. É o que tentarei demonstrar no decorrer no trabalho de conclusão de curso, abordando, a seguir, as particularidades científicas da mente humana desde a pré-história, justificando a possibilidade de terem existido verdadeiros gênios da pintura que produziram as belíssimas pinturas e desenhos exemplificados no presente trabalho de conclusão do curso de bacharelado em Antropologia com linha de formação em Arqueologia desta Universidade.

Como metodologia adotada para o presente trabalho de conclusão do curso, utilizei a pesquisa exploratória, através de um estudo e análise que realizei, no intuito de conseguir adquirir familiaridade com o tema, procurando entender como as coisas funcionam, empenhando o meu esforço junto à pesquisa bibliográfica, buscando citações relevantes que facilitem o entendimento do assunto, partindo da minha intuição e curiosidade como tentativa de validar a nossa hipótese, ou não,

abordando os aspectos principais que regem o intelecto humano, ou seja, o comportamento da mente humana com relação à arte, abarcando, especialmente o fator cognitivo existente nas manifestações artísticas, como o talento e a genialidade e como funciona tais atributos humanos, desde o seu aparecimento na pré-história até a contemporaneidade.

2 Um estudo sobre a genialidade humana

O capítulo que segue busca tratar como as diferentes correntes estudam e compreendem a produção artística tendo como perspectiva o entendimento do que pode ser dito sobre a genialidade humana. A ideia de genialidade pode ser entendida inicialmente por aquilo que se apresenta como significado da palavra na língua portuguesa, que é definido como a qualidade de quem tem uma extraordinária capacidade intelectual, característica ou particularidade de genial, brilhante ou extraordinário (DICIO, 2018). Há sempre uma aproximação com a ideia de talento inato nesta perspectiva. O talento é entendido como uma vocação natural de certos humanos a produção de obras ou ideias que surpreendem os demais. Tal experiência viveu Picasso (capítulo 3.1) no contato com as gravuras em cavernas da França. Partindo destas premissas iniciais irei investigar o que os autores tratam sobre isso na investigação realizada por especialistas no tema ligados à área de educação.

2.1 Pequena história da genialidade humana

A existência de pessoas com um desenvolvimento mental incomum aparece há bastante tempo na história humana. A genialidade tomou outra forma na perspectiva atual, mas há uma história que a constituiu assim. A ideia hoje é caracterizada como altas habilidades e superdotação (AH/SD), como veremos adiante. Verifiquei nesse estudo que Platão propunha a seleção dos com inteligência superior, nos primeiros anos de vida, para a melhoria de suas habilidades, tornando-os líderes. Em Atenas a Academia de Platão selecionava os estudantes com critérios de inteligência e o desempenho físico (MARTINS, 2013, p. 24). Na China, 2000 a.C., crianças com inteligência superior foram selecionadas onde a manifestação em ensaios, poesia, na imaginação criadora, memórias extraordinárias e raciocínio singular eram valorizadas e eram admirados e socialmente reconhecidos. No século XV e XVI, na Turquia, foi fundada uma “escola-palácio” destinada a qualificação das habilidades dos meninos mais inteligentes do império (MARTINS, 2013, p. 25).

No Renascimento Europeu o culto à razão associou superdotação e neurose, e as pessoas com inteligência elevada foram rotulados como loucos, anormais ou neuróticos. No século XIX, acreditavam na transmissão hereditária tanto da

genialidade (termo utilizado na época) quanto da neurose. E em 1869, Francis Galton publica uma análise científica da superdotação, *Hereditary Genius*, onde demonstra como e por que ocorre a transmissão hereditária da habilidade natural. Galton utilizaria “biografias familiares” de pessoas famosas defendendo a ideia de que não só os aspectos físicos, mas também as habilidades e a capacidade intelectual poderiam ser incentivadas por meio de casamentos adequados. A influência dos estudos de seu primo Charles Darwin, que deram origem à teoria da evolução das espécies, Galton visava ao aprimoramento da espécie humana pela realização de casamentos entre os mais aptos e capazes da sociedade, defendendo, assim, a eugenia, que é uma ciência destinada ao melhoramento biológico da espécie humana (MARTINS, 2013, p. 25).

A chamada “genialidade” não conseguia comprovar a relação entre quociente de inteligência (QI) elevado e hereditariedade, e nem com a superdotação. Terman, entre 1921 e 1958, avalia estudantes na Califórnia solicitando a professores que indicassem três mais dotados de classe os quais eram submetidos ao *teste de inteligência Stanford-Binet* e selecionava aqueles com QI igual ou superior a 130. Embora criticada a pesquisa desmentiu a associação entre superdotação e debilidade física ou insanidade. A partir dessa investigação a superdotação passou a ser considerada como fruto da interação entre herança e ambiente (MARTINS, 2013, p. 26).

Os Estados Unidos buscavam favorecer a educação dos superdotados, em 1862, e as escolas públicas de Saint-Louis e no estado de Nova Jersey propunham a aceleração onde os superdotados podiam avançar individualmente na escolarização para concluir os estudos em menor tempo. Em 1901, em Worcester, foi criada a primeira escola destinada a essas crianças e na segunda metade do século XX o governo americano financia pesquisas que visam à identificação e ao incentivo de talentos nas áreas de interesse nacional, durante os anos 60 e 70, houve um declínio devido a defesa na opinião pública da igualdade de direitos. Os Estados Unidos e muitos outros países, tanto do ocidente quanto do oriente, ampliaram as ações no sentido da qualificação dos Superdotados e com Altas Habilidades por perceberem vantagens e benefícios provenientes da educação desses indivíduos (MARTINS, 2013, p. 26).

2.2 O que é ser genial ou talentoso?

Os estudos realizados sobre genialidade ou talento hoje são direcionados aos grupos de pesquisadores dedicados a atuar nos espaços educativos especiais, integrados por trabalhos na área de pessoas com necessidades educativas especiais, assim o foco toma a forma de pensar que existem pessoas, principalmente crianças, com dotações ou talentos que as diferenciam das demais. Os estudantes geniais ou talentosos são tratados diferentes nos espaços educativos na atualidade. Mas cabe destacar o que é essa dotação ou talento.

Os termos dotação e talento são considerados mais adequados que o antigo termo genialidade, pois a dotação “representa a posse e uso de notável capacidade natural em pelo menos um domínio da capacidade humana”, e o talento indica “desempenho superior sistematicamente aprendido, que resulta em alto nível de realização em algum campo da atividade humana” (MARTINS, 2013, p. 34). Os termos assinalam a excelência manifesta em áreas como nas artes, nos esportes etc.; a dotação representa um maior nível de excelência que o talento, para alguns autores; ou a dotação é considerada como uma forma de expressão mais madura, enquanto o talento como capacidade não desenvolvida (MARTINS, 2013, p. 34).

A superdotação, entendida como diferente de altas habilidades, representa o desempenho superior que um indivíduo apresenta, de modo a ultrapassar a média de seus pares em uma ou mais das seguintes áreas: acadêmica, motora, artística, liderança e criatividade. O termo “altas habilidades” é mais amplo e engloba as gradações de um mesmo fenômeno: habilidade superior, superdotação, precocidade, prodígio e genialidade. (MARTINS, 2013, p. 34).

A adoção do termo altas habilidades (ou capacidades) veio para amenizar a representação do sentido comum a respeito do talento, da genialidade e da superdotação. A alta capacidade significa a presença de elevado grau de capacidade natural na constituição genética da pessoa, e quando esse grau atinge dois ou mais desvios padrões acima da média, compreende-se a dotação (MARTINS, 2013, p. 35). Não há consenso a respeito da terminologia, mas a grande maioria dos pesquisadores se dividiu entre os partidários: os das altas habilidades de um lado e os da superdotação, de outro. Não nos cabe dar voz a esta ou aquela definição, apenas nos servimos dela para exatamente indicar que a genialidade e o

talento são reconhecidos. No Brasil emprega-se as duas conjuntamente, de superdotação e altas habilidades de forma indiscriminada (MARTINS, 2013, p. 36).

Dotação e talento existem, são estudados, mas muitas vezes negados no campo das outras ciências humanas, que não a dedicada em estudar as questões ligadas a educação. Como futuro arqueólogo me vi compelido a trazer esta discussão para o seio da Antropologia. Utilizarei Dotação e Talento como os pesquisadores utilizam altas habilidades/superdotação, (aqueles assim o fazem pois no Brasil essa terminologia é adotada pelos órgãos governamentais – (MARTINS, 2013, p. 36). Poderíamos aprofundar estas discussões neste sistema de pesquisa, que é foco principal de psicólogos educacionais, mas a diferença é que os pesquisadores da educação trabalham com estudantes presentes e atuantes onde podem ver e rever seus sistemas de análise, mas nós nos dedicamos a pensar em indivíduos que não estão mais conosco e sua genialidade deve ser compreendida pela produção que chegou até o presente. Mas podemos utilizar alguns aspectos importantes que estes pesquisadores usam para compreender estes gênios. Um aspecto relevante é que o talento se manifesta dependendo do indivíduo, mas permitido também pelo social. Outro aspecto a utilizar é que a superdotação é um constructo multidimensional em que devem ser consideradas múltiplas aptidões, habilidades e características do identificado. Aceitar que a criatividade, embora não exclusiva da superdotação, não pode ser entendida como uma dimensão ausente a ela. Deve se reconhecer que o contexto sociocultural onde o identificado está, as influências que neste contexto recebe apoios que determinam o desenvolvimento do potencial superdotado, não apenas no nível intelectual como também nos níveis afetivo e social. “Portanto, a superdotação é um estado que se constrói (não é estático)” (ALCÓN, 2005, apud MARTINS, 2013, p. 36).

Martins (2013) identifica variabilidades no talento ou dotação. A Habilidade acima da média é referida por ela como um “potencial para desempenho superior em qualquer área, podendo ser geral ou específica”. A pesquisadora ressalta que a habilidade geral é a capacidade de processar as informações, integrar experiências de modo a gerar respostas às novas situações e utilizar-se do pensamento abstrato (pensamento espacial, memória, fluência de palavras) e as habilidades específicas

constituem-se na aquisição de conhecimentos e aptidões para o desempenho de uma ou mais atividades específicas de um campo do saber ou do fazer humano (ex., matemática, música, história, física).

A pesquisadora identifica que a Criatividade é um pensamento divergente que proporciona a capacidade de pensar novas respostas e soluções, manifesta-se de diversas formas e seu desenvolvimento é afetado pelas condições encontradas no ambiente, sendo que está presente em todas as pessoas, mas difere na intensidade e quantidade que cada uma possui. A criatividade e o comprometimento com a tarefa são componentes que podem ser desenvolvidos por meio de estimulação e ensino apropriados, porém, devido à variação do nível de interesse e receptividade, algumas pessoas são mais suscetíveis às influências dessas situações que outras, estas que são mais hábeis são então caracterizadas como talentosas ou geniais. Na interligação dessa tríade percebe-se a superdotação, nenhum traço deste individualmente não a defini hoje. É na “interação entre os três que se encontra a produção ou criação superior que pode ocorrer em qualquer campo do saber ou do fazer humano”. A pesquisadora indica também que sempre há influência da família, ou educacional e social, “bem como da própria personalidade do indivíduo, visto que certos fatores, como baixa autoestima ou perfeccionismo, podem interferir no reconhecimento do potencial” (MARTINS, 2013, p. 39).

A interferência ao atingir o indivíduo e o leva muitas vezes a não acreditar na qualidade de suas produções e deixa de realizá-las. No Brasil os jovens que possuem estas habilidades são “tratados” principalmente através da educação com arte, que ajuda a estimular, mas muitas vezes compreendidos como “anormais”, mas a educação preocupa-se com os mesmos e efetivamente atua no sentido de proporcionar uma inclusão destes aos processos educativos. A Escola da Ponte, em Portugal, possui muitos estudantes neste contexto e altera a intensidade do trabalho para dinamizar seus potenciais (MARTINS, 2013, p. 40-44).

A questão atual genialidade não é o foco deste trabalho, mas cabe então dizer que ao ser amplamente estudada na atualidade deve ser compreendida para o passado. O talentoso era um indivíduo ou mesmo um grupo de indivíduos (pensar

na escola de Platão) que produziam projetos criativos que deixavam as pessoas perplexas. Muitas vezes as pessoas, como vimos, eram perseguidas e tratadas como “anormais”, mas quando liberadas para sua produção, e aqui olhamos para a arte, propiciavam beleza e surpresa aos observadores. Como ocorreu com o gênio Picasso na análise que fez de cavernas na França.

3 Gênios do passado e do presente

O texto que segue trata da produção realizada por grandes artistas que podem ou não ser nomeados. A escolha dos pintores foi desenvolvida a partir da própria aproximação com a ideia de genialidade, que suscitou em mim a vontade de investigar estes produtores e suas produções. Cabe relatar que a ideia do próprio processo de investigação se deu em uma leitura despreocupada sobre Pablo Picasso, quando este relata sua visita a cavernas com pinturas na França. Neste sentido, a surpreendente constatação de Picasso, chamou-me a atenção e levou-me a desenvolver esta pesquisa. Nomear ou não os gênios, está ligado ao ato de impressão dos seus nomes nos trabalhos, e assim destacamos a figura de Picasso, pois ele avocou a atenção para as pinturas pré-históricas. O consideramos um gênio, assim como os observados por ele.

3.1 O gênio Pablo Picasso

O estudo de um dos grandes nomes da pintura internacional levou a tentar discorrer sobre sua vida e obra, como referência importante da genialidade na pintura.

Pablo Picasso nasceu em 25 de outubro de 1881 na cidade de Málaga, na região da Andaluzia, Espanha, e lá permaneceu até os seus dez anos de idade. Posteriormente, juntamente com seus pais, mudou-se para Corunha, capital de província, situada à beira do Oceano Atlântico, após para Barcelona, Madri, e entre idas e vindas, finalmente fixou residência em Paris, se naturalizando francês, vindo a falecer no dia 8 de abril de 1973, em Mougins, França, aos 91 anos de idade, deixando-nos um legado com cerca de 1.880 pinturas, 1.335 esculturas, 880 cerâmicas e 7.089 desenhos. Seu nome de batismo era Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno Maria de los Remedios Cipriano de la Santíssima Trinidad Ruiz y Picasso. Diego, como seu avô paterno, José, como seu pai, Francisco de Paula, como seu avô materno, Juan Nepomuceno, como seu padrinho, e ainda Maria de los Remedios Cipriano de la Santíssima Trinidad Ruiz e Picasso. Picasso era o sobrenome de sua mãe (CRUZ, 2018).

Pablo Picasso foi pintor, escultor, desenhista, ceramista, dramaturgo, cenógrafo e poeta espanhol, sendo considerado um dos maiores mestres da arte do século XX, sendo considerado um “verdadeiro gênio da pintura” (CRUZ, 2018). Como relata Roland Penrose (1981), procurou nas suas origens a razão da sua genialidade e da sua propensão à arte, algo natural na compreensão de um gênio. Na geração dos seus pais são vários os vestígios. Na infância de Picasso, seu pai, Don Jose, era pintor e desenhista, possuidor de um discreto talento comparado ao de seu filho que, inobstante à sua pouca idade, era extraordinário. Trabalhava como conservador de museu e professor de desenho na “Escuela de San Telmo” e com muita dificuldade sustentava a sua família. Vendo que o filho, quando possuía a idade de oito anos, já demonstrava um excepcional talento para a pintura, incentivou-o na produção da arte pictórica, porém mantendo sempre uma atenção especial com relação ao seu aproveitamento escolar tradicional, que era a preocupação principal do pai com o pequeno Pablo (CRUZ, 2018). A sua genitora, dona Maria, que contava entre os seus antepassados com dois pintores, provavelmente contribuiu “para o espontâneo e inato desabrochar artístico de Picasso criança, o que poderíamos comparar com o germinar de um botão de rosa em um jardim qualquer, belo, colorido, perfeito e único, mas já exalando um perfume intenso e marcante, mostrando a que veio.”

No ano de 1895, com aproximadamente treze anos de idade, pinta um impressionante quadro intitulado “O Mendigo de gorro” (Figura 1), tema que irá desenvolver durante a chamada fase azul de sua arte: os pobres abandonados e a humanidade desvalida (FABRE, 1981). Penrose (1981) em sua pesquisa biográfica, relata que as feições de Picasso (Figura 2), eram também semelhantes às da sua mãe (Figura 3), o que se pode observar, como curiosidade, admirando o belíssimo retrato de sua genitora que pintou em tons pastéis, com apenas 14 anos.



Figura 1 - Quadro "O mendigo de gorro" de Pablo Picasso.

Fonte: EL VÉRTICE CORUÑÉS, 2015.



Figura 2 - Foto Pablo Picasso.

Fonte: LA CALLE, 2017.



Figura 3 - Quadro "La madre del artista" Pablo Picasso, Barcelona 1896.

Fonte: JIMÉNEZ, 2016.

A precocidade artística de Picasso, com base em suas belíssimas e irretocáveis pinturas produzidas de forma espontânea, inata, com a perfeição que acompanha os gênios, desde a primeira manifestação criadora da sua arte até percorrer todas as fases fecundas da sua pintura, corrobora a sua genialidade reconhecida mundialmente. Picasso demonstrava talento artístico desde a mais tenra idade, pintando de forma realista por toda a sua infância e adolescência. Durante a primeira década do século XX, o seu estilo mudou graças aos seus

experimentos com diferentes teorias, técnicas e ideias. Sua obra geralmente é classificada em períodos. Enquanto os nomes de muitos dos seus períodos finais são controversos, os períodos mais aceitos da sua obra são o período azul (1901-1904), o período rosa (1904-1906), o período africano (1907-1909), o cubismo analítico (1909-1912) e o cubismo sintético (1912-1919), demonstrando que seu estilo mudou no decorrer da sua produção artística, possivelmente em razão de suas experiências com relação às diferentes técnicas e idéias que permeavam a sua mente criativa.(Guia das artes, 2018)

Por fim e infelizmente para os amantes da arte, sua vida encontra o seu desenlace em abril de 1973, quando então se percebe que ali se despedia do mundo vivo, um pintor genial, reconhecido não só por seus pares, mas também e principalmente, pela comunidade artística mundial, que o considerou o maior gênio da pintura do século XX, deixando-nos um grande, importante e inegável legado artístico e cultural, um verdadeiro presente para toda a humanidade.

“ Hay artistas que reinventan el arte, como el primer ser humano que pintó los muros de una caverna. Picasso es uno de esos artistas», define Manuel Borja-Villel, director del Reina Sofía de Madrid, donde cuelga el 'Guernica', el cuadro fundamental y más icónico de la trayectoria del malagueño. «Viviendo intensamente su tiempo, supo ser intemporal. Fue un revolucionario, sabiendo permanecer como un clásico. Inventó no sólo nuevas maneras de hacer arte, sino sobre todo nuevas formas de pensar y de vivir el arte. Con Picasso, el contagio del arte por la vida encuentra una de sus expresiones más brillantes en la historia de todas las heterodoxias artísticas del siglo XX. Su nombre se ha transformado en símbolo de una permanente contemporaneidad, de una experiencia más amplia no sólo del arte, sino también del mundo en que vivimos”. (HERNÁNDEZ,2018)

Pablo Picasso, considerado gênio incontestável da pintura, que no ano de 1940, quando viu, pela primeira vez, as magníficas pinturas pré-históricas na caverna de Lascaux que adornam suas paredes, há mais de 17.000 mil anos, exclamou: “Não inventamos nada!”, ficou impressionado não só com o realismo e sofisticação das pinturas, mas também com certos detalhes que lhe pareciam comunicar ideias modernas e também surrealistas! Picasso, estupefocado, chegou à conclusão de que ele e os outros grandes artistas do século XX, não estavam criando nada de original. (OLIVEIRA, 2018)

As pinturas foram descobertas por quatro jovens em setembro de 1940. As seiscentas imagens de bisões, cavalos, bois e cabras selvagens, alguns correndo ou saltando, são consideradas os mais refinados exemplos de pinturas rupestres do

mundo. Acredita-se que tenham sido pintadas entre 15 mil e 17 mil anos atrás por caçadores que usavam minerais para obter pigmentos vermelhos, ocre, marrom e preto. (OLIVEIRA, 2018)

Confesso que quando li ocasionalmente em minhas pesquisas iniciais, procurando alguma pista ou resposta para a arrebatadora arte rupestre pré-histórica representada, especificamente, na Caverna de Lascaux e também na Caverna de Le Chauvet, com inúmeros desenhos e pinturas espetaculares, ambas situadas na França e localizadas a poucos quilômetros de distância entre si, conforme está destacado no mapa (Figura 4), com comprovação científica desses períodos ou interstícios temporais utilizando-se o método aferido pelo carbono 14, encontrei na exclamação de Pablo Picasso, quando disse, “Não inventamos nada”, não só uma vigorosa pista da possível existência de artistas geniais que habitaram a pré-história, mas mais do que isso, senti uma satisfação, um contentamento, uma quase certeza, de que a minha percepção, o meu entendimento, a minha intuição inicial com relação ao talento inato do ser humano, estava no caminho certo.



Figura 4 - Mapa da França: localização da caverna de Lascaux e caverna de Chauvet.

Fonte: OLIVEIRA, 2018

Observado o mapa acima, é possível perceber que apesar de uma certa distância entre as duas cavernas em destaque existe uma simetria na localização geográfica das mesmas, estas cavernas são lugares com restrições a visitação. Há uma profusão de pinturas rupestres em toda Europa, mas estas duas cavernas apresentam a expressividade que surpreendeu aos que as localizaram, bem como aos pesquisadores que seguiram depois. A questão que se colocava era entendida como genialidade, assim como percebemos acima e destacamos em nosso texto. O capítulo a seguir apresentamos esta possibilidade de leitura dos artistas como produtores de obras fora do comum.

3.2 Gênios da pré-história

A visão de Picasso possibilitou um olhar mais atento a produção realizada nas cavernas da França. Aqui passarei a avaliar a produção daquele período, tendo como pontos de reflexão, as ideias sobre a genialidade desenvolvidas na atualidade relativas as obras artísticas destacadas, explorando os meandros formadores da mente com o auxílio de cientistas e estudiosos de renome mundial.

3.2.1 A caverna de Lascaux suas características e sua localização

Situada a meia-encosta, no flanco de uma colina calcária que domina a margem esquerda do rio Vézère, a gruta de Lascaux encontra-se a cerca de 2 km da vila de Montignac, no departamento da Dordogne, no Sudoeste de França. À semelhança de Altamira (Cantábria, Espanha), com quem disputa a primazia de local mais emblemático da expressão artística do Homem do Paleolítico Superior, também a gruta de Lascaux corresponde, por comparação com outras, a uma cavidade natural de dimensões relativamente reduzidas, não excedendo a sua extensão de 250m e o seu desnível máximo de 30m (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

A gruta de Lascaux concentra um número impressionante de representações, quer sob a forma de pinturas, quer de gravuras. O total aproxima-se das 2.000 representações, maioritariamente zoomórficas, a que se seguem os sinais estruturados ou abstratos existindo apenas duas figuras que poderão qualificar-se de carácter híbrido, um antropomorfo com cabeça de pássaro e uma outra, também eventualmente humana, designada por “fantasma” (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

Entre as primeiras dominam os cavalos e bovinos, seguindo-se os cervídeos, os caprinos, os felinos, os rinocerontes e, por último, a representação de um urso, de uma ave e de um animal enigmático, difícil de reconhecer pela sua representação e que, por isso, tem sido tradicionalmente associado à figura mítica do Licórnio. Quanto aos sinais estruturados ou abstratos, a sua representação é igualmente bastante diversificada, destacando-se os quadrados e retângulos reticulados ou simples, sinais claviformes, linhas a ponteados retas ou curvilíneas, bastonetes, linhas retas com barbelas, etc. (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

A distribuição das representações mais relevantes presentes em Lascaux ainda hoje segue a tradicional proposta de organização do espaço interior da gruta efetuada pelo abade H. Breuil.

Assim, após a galeria de acesso que sucede à entrada, o primeiro local com que o visitante é confrontado corresponde à chamada Rotunda ou Sala dos Touros, na qual se insere, porventura, o mais fantástico painel policromo de toda a arte parietal paleolítica. Algumas das figuras representadas têm uma dimensão superior a 5m e todo o conjunto dá mostras de um equilíbrio notável. De forma sintética, ele pode ser descrito do seguinte modo: o espaço central é dominado por cinco grandes auroques, que se opõem alinhados, dois do lado esquerdo e três do direito; fazem-se acompanhar, respectivamente, por figuras de cavalos e por outros bovinos de menores dimensões e ainda pela enigmática representação do chamado Licórnio e pela única figura de um urso presente em toda a cavidade; ao centro, um grupo de pequenos cervídeos parece estabelecer a articulação entre os dois grandes conjuntos antagónicos. Um dado interessante, que resulta do estudo analítico recentemente efetuado pelo investigador francês Norbert Aujoulat sobre este grande painel, consiste na demonstração de que a execução de toda a composição terá obedecido a uma ordem sequencial (primeiro os cavalos, depois os auroques e por fim os cervídeos), marcada por um critério de sazonalidade (os cavalos foram pintados no fim do Inverno e no começo da Primavera, os auroques foram feitos no Verão e os cervídeos no Outono) e em associação aos períodos de cio de cada uma das espécies representadas. Esta cena traduziria, assim, o ciclo anual de renovação, simbolizando, porventura, a criação da vida. (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

O espaço seguinte é habitualmente designado por Divertículo Axial e constitui o prolongamento natural para nascente da sala anterior. Corresponde a uma galeria de reduzida largura, com uma secção em forma de buraco de fechadura e cuja composição iconográfica parece completar e dar continuidade à apresentada para a Sala dos Touros. Com efeito, as representações que figuram em ambas as paredes se organizam em grandes conjuntos, coerentes entre si e que parecem equivaler-se. A parede direita inicia-se com a pintura de um grande cervídeo, a que se segue uma composição central formada por dois grandes auroques, acompanhados pelas três

representações dos célebres “cavalos chineses”. Sucede-lhe uma outra composição, dominada pela figura de um auroque, aparentemente deitado, que tem por baixo de si uma fila de doze pequenos cavalos e que encerra com a representação de duas cabras montesas, que parecem afrontar-se. A parede esquerda agrupa um novo conjunto de auroques e pequenos cavalos, seguidos de uma outra composição dominada novamente pela figura de um grande auroque negro acompanhado por um conjunto de outros bovinos mais pequenos. Junto à extremidade do divertículo surgem gravuras de equídeos e uma composição constituída pela pintura de um bisonte e de um cavalo. (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

Para Sul, a Sala dos Touros tem continuidade através de uma outra estreita galeria, que posteriormente à descoberta da gruta foi objeto de trabalhos de alargamento e rebaixamento, de forma a facilitar o trânsito dos visitantes, sendo, por isso, denominada de Passagem ou Divertículo da Direita. Infelizmente, e de todos os espaços decorados de Lascaux, este é aquele em que conjunto de representações se encontra mais degradado, devido à circulação das correntes de ar. Ainda assim, parece reconhecer-se a existência de duas composições, uma formada pela associação auroque/cavalo/cabra montesa e outra integrando um bisonte e um cavalo. (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

Esta galeria, por seu turno, desemboca numa segunda pequena sala arredondada, apelidada de Abside, cujas paredes se encontram cobertas por milhares de traços pertencentes a gravuras, quer de figuras zoomórficas de diferentes dimensões (bovinos, cavalos, caprinos e cervídeos, de entre os quais cabe destacar a única rena presente em toda a cavidade), quer a uma miríade de sinais estruturados ou abstratos (nos quais se integram alguns claviformes), bem como por algumas, raras, pinturas de animais.

Contígua à Abside encontra-se o espaço denominado por Nave, constituído por uma galeria que, progressivamente, vai vendo reduzida a sua largura, dando lugar à formação de um divertículo. No primeiro, é possível observar várias composições animais pintadas, constituídas pelas associações bisonte/cavalo/cabras montesas, auroque/cavalo, um grupo de cervídeos e um par de bisontes; a estas associam-se vários sinais estruturados, nomeadamente retângulos e quadrados reticulados ou simples, bem como numerosas linhas retas

com barbelas. No Divertículo dos Felinos, reúnem-se, entre gravuras e pinturas, mais de três dezenas de representações de carácter zoomórfico. Ainda que as dos equídeos sejam as mais numerosas, o destaque vai, todavia, para as gravuras de seis felinos, registando-se ainda a presença de bisontes, caprinos, um rinoceronte e, novamente, um amplo conjunto de sinais abstratos e estruturados. (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

O último local de referência na gruta de Lascaux corresponde ao denominado Poço. Abrindo-se junto ao fundo da Abside, o acesso a este acidente topográfico pressupõe uma descida de 4 a 5m. Não obstante o seu carácter confinado e recôndito, numa das suas paredes do fundo encontra-se pintada uma das composições mais marcantes de toda a arte parietal paleolítica. A cena integra, da esquerda para a direita, a figura de um rinoceronte, seguido de um antropomorfo com cabeça de pássaro, braços estendidos e aparentando ter sido derrubado por um bisonte que, trespassado por um dardo, apresenta as vísceras expostas. A composição é completada pela representação de alguns sinais abstratos e/ou estruturados, destacando-se, de entre estes últimos, um objeto alongado com a figura de uma ave na sua extremidade. Na parede oposta observa-se a representação incompleta de um equídeo. (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

Tendo tido o privilégio de ter sido um dos primeiros sítios arqueológicos a beneficiar da realização de datações radiométricas por C14, nem por isso a cronologia das representações presentes na gruta de Lascaux constitui, hoje em dia, uma questão totalmente pacífica. Dado que os pigmentos naturais utilizados nas pinturas são constituídos unicamente por óxidos de ferro e de manganésio, desde sempre esteve vedada a possibilidade de concretizar, mesmo quando tal não era sequer julgado possível, a datação direta das próprias pinturas.

Assim, as datações sucessivamente realizadas ao longo dos anos recorreram quase sempre à utilização de carvão vegetal. As primeiras, levadas a cabo pelo próprio W. F. Libby ainda na década de 50 do século passado, basearam-se em amostras provenientes das lamparinas empregues pelos próprios ocupantes/artistas paleolíticos, proporcionando um resultado de, sensivelmente, 15.500 anos antes do presente. Face a este valor, poderia admitir-se que as pinturas de Lascaux teriam sido executadas durante o período Magdalenense Médio.

As segundas, estabelecidas a partir de carvões encontrados no decurso das escavações realizadas nos locais do Poço e da Passagem pelo abade A. Glory, forneceram um conjunto de três datações compreendidas entre 17.000 e 15.000 anos antes do presente, recobrando, por isso, um intervalo que abrange o Magdalenense Antigo e Médio.

Por último e com base num pequeno fragmento extraído de um bastão em chifre de rena encontrado no local do Poço, foi estabelecida, em 1998, uma datação de radiocarbono por AMS, que forneceu um valor de, aproximadamente, 18.600 anos antes do presente, provocando, assim, o recuo da ocupação da gruta de Lascaux ao período Solutrense.

Em paralelo e/ou complementarmente a este percurso visando a procura de uma datação numérica para as manifestações de arte parietal presentes na gruta de Lascaux, um outro similar tem vindo igualmente a ser traçado, desta feita utilizando os sucessivos modelos e propostas de evolução estilística construídos por diversos investigadores. (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

Assim, a primeira proposta de datação apoiada em argumentação de índole estilística é da autoria do abade H. Breuil, para quem as figuras presentes na gruta de Lascaux corresponderiam ao período Perigordense, o qual, e segundo a sequência evolutiva cultural então admitida para o Paleolítico Superior, seria anterior ao Solutrense e contemporâneo do Aurinhacense.

Para A. Leroi-Gourhan, as analogias estabelecidas, sobretudo ao nível da iconografia abstrata, com as representações observadas noutras cavidades da zona franco-cantábrica, as cronologias nestas observadas e, finalmente, de acordo com o seu próprio modelo de evolução estilística para a arte paleolítica, o conjunto figurativo de Lascaux situar-se-ia entre a segunda metade do período Solutrense e o início do Magdalenense Médio, ou seja, entre os estilos III e IV antigo. (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

Por último, socorrendo-se de argumentos de natureza estilística, mas também temática, Norbert Aujoulat sustenta que a grande maioria das representações de Lascaux terão sido ainda executadas no período Solutrense, não excluindo, contudo,

que uma parte delas possa já corresponder ao Magdalenense. (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

Grotta di Lascaux

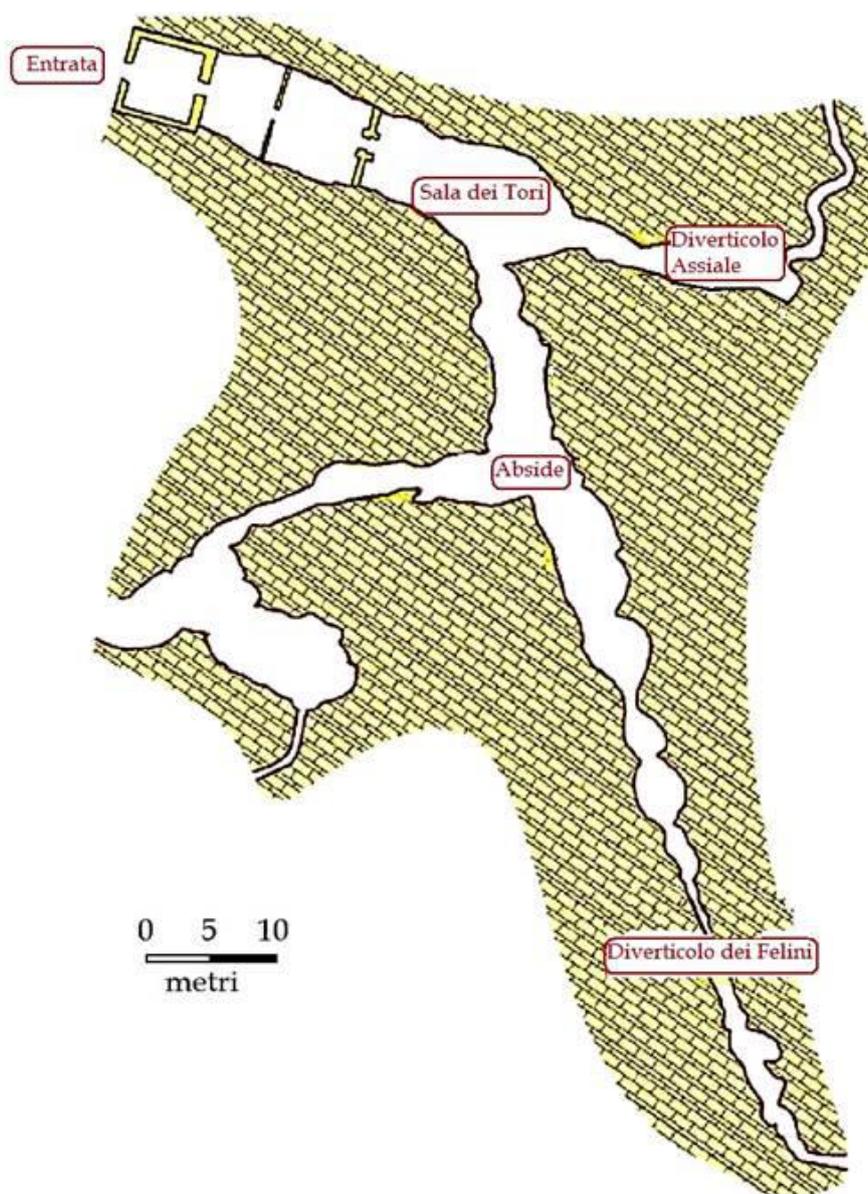


Figura 5 - Mapa do interior da caverna de Lascaux.

Fonte: GOOGLE, 2018.

Mapa do interior da caverna de Lascaux onde estão representadas as pinturas rupestres e respectivas galerias, como a sala dos toros, o divertículo axial, abside e divertículo dos felinos.



Figura 6 - Mapa temático da caverna de Chauvet.

Fonte: MEDIATECA, Apuntes de Cine, 2013.

Como ilustração, podemos ver os pontos vermelhos marcados no mapa temático (Figura 6) do interior da caverna, mostrando onde estão localizados os respectivos conjuntos artísticos e os pontos em verde localizam os conjuntos naturais e arqueológicos, com um indicativo para a entrada atual sul, em direção ao norte. Em comparação com Lascaux é possível perceber que esta caverna é mais ampla composta por um grande salão tendo nela uma diversidade não temática das pinturas em seu interior.

3.3 As obras primas e sua forma de confecção

O estudo da arte rupestre tem sido focado, principalmente na Europa, pela História da Arte (PROENÇA, 2007), diferentemente da arqueologia americana que é mais antropológica. Os estudos da arte deram sempre sentido a produção estética e menor ênfase ao seu envolvimento socioeconômico. Seguirei o modelo europeu de apropriação das obras olhando das técnicas aos resultados estéticos alcançados.

3.3.1 A técnica de pintura em parede

As cavernas são totalmente subterrâneas e, por isso, estão sempre às escuras. Os arqueólogos descobriram que os artistas pintavam com a ajuda de pequenas lâmpadas de pedra, cheias de banha ou tutano. Os esboços eram talhados na rocha macia, ou então finas linhas de tinta eram sopradas na parede com um caniço oco. Para fazer tinta colorida, os artistas usavam ocre, um mineral que podia ser socado até virar pó e produzir pigmentos vermelhos, marrons e amarelos. O preto talvez consistisse em pó de carvão vegetal. Todos esses pigmentos eram esfregados na parede com as mãos (resultando em gradações de tom muito delicadas, que fazem lembrar a pintura a pastel) ou misturados a alguma forma de fluido aderente (como a banha, por exemplo) e aplicados com toscos pincéis feitos de caniços ou cerdas. Os recursos eram simples, mas o efeito, em especial no estranho silêncio da caverna, é avassalador. (BECKETT, 1997).

A principal característica dos desenhos do Paleolítico (Idade da Pedra Lascada) é o naturalismo. O artista pintava os animais, por exemplo, do modo como os via de uma determinada perspectiva, reproduzindo a natureza tal qual sua vista captava. Atualmente, a explicação mais frequente é que essa arte era realizada por caçadores, como parte de rituais de magia. Talvez o pintor-caçador acreditasse que, “aprisionando” a imagem do animal, teria poder sobre ele. Assim, se o representasse mortalmente ferido no desenho, conseguiria abatê-lo na vida real. É claro que essa é apenas uma hipótese, pois não há como comprová-la. O artista do paleolítico tinha uma grande capacidade de interpretar a natureza. Utilizavam imagens carregadas de traços fortes que expressam a idéia de vigor para representar os animais que temiam, ou os grandes animais que caçavam, como o bisão. Utilizavam as pinturas rupestres, isto é, feitas em rochedos e paredes de cavernas. O homem deste período era nômade. (PROENÇA, 2007).

3.3.2 As obras primas na caverna de Lascaux

A primeira sala é a "Sala dos Touros" ou "Rotonda", de 17 m por 6 m de largo e 7 m de alto. A Sala dos Touros, apresenta a composição mais espetacular de Lascaux. As paredes de calcita são inadequadas para gravuras, pelo qual só está enfeitada de pinturas, com frequência de dimensões não usuais: algumas medem até cinco metros de longo. Duas fileiras de auroques estão encaradas entre si, duas de uma faixa e três da outra. Os dois auroques do lado norte vão acompanhados de uma dezena de cavalos e de um grande animal enigmático, pois ostenta dois traços retilíneos sobre da testa que lhe deram o apelido de «unicórnio». No lado sul há três grandes auroques que ladeiam três menores, pintados a vermelho, bem como seis pequenos cervos e o único urso da gruta, solapado no ventre de um auroque e de difícil interpretação.

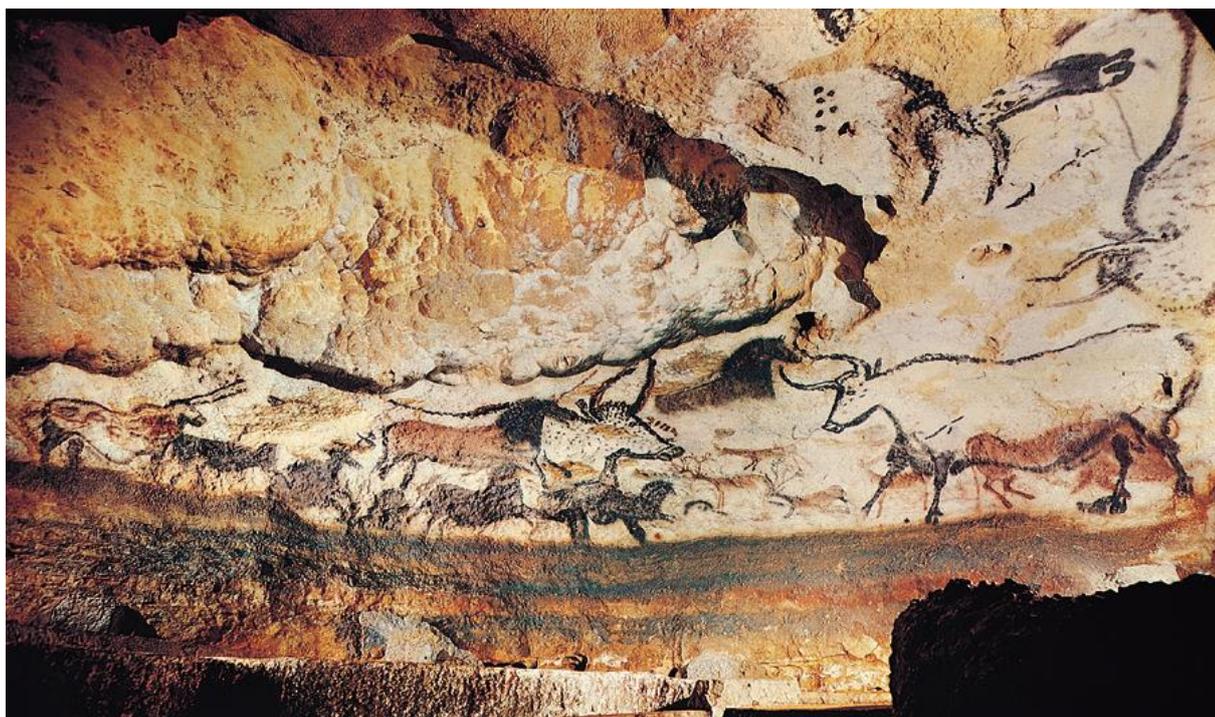


Figura 7 - Sala dos Touros contendo vários auroques, cavalos, cervídeos entre outros animais não perceptíveis nesta imagem.

Fonte: ARTE PRÉ-HISTÓRICA, 2017.

O Divertículo axial está também ornamentado de bovídeos, junto de cavalos acompanhados por cervos e de cabritos. Um desenho representando um cavalo a fugir foi pintado com giz de manganês a uns 2,50 metros do chão. Alguns animais foram pintados no teto, parecendo saltar de uma a outra parede. Com estas representações, que deveram precisar o uso de andaimes, entremesclaram-se numerosos signos (bastões, pontos e signos retangulares).

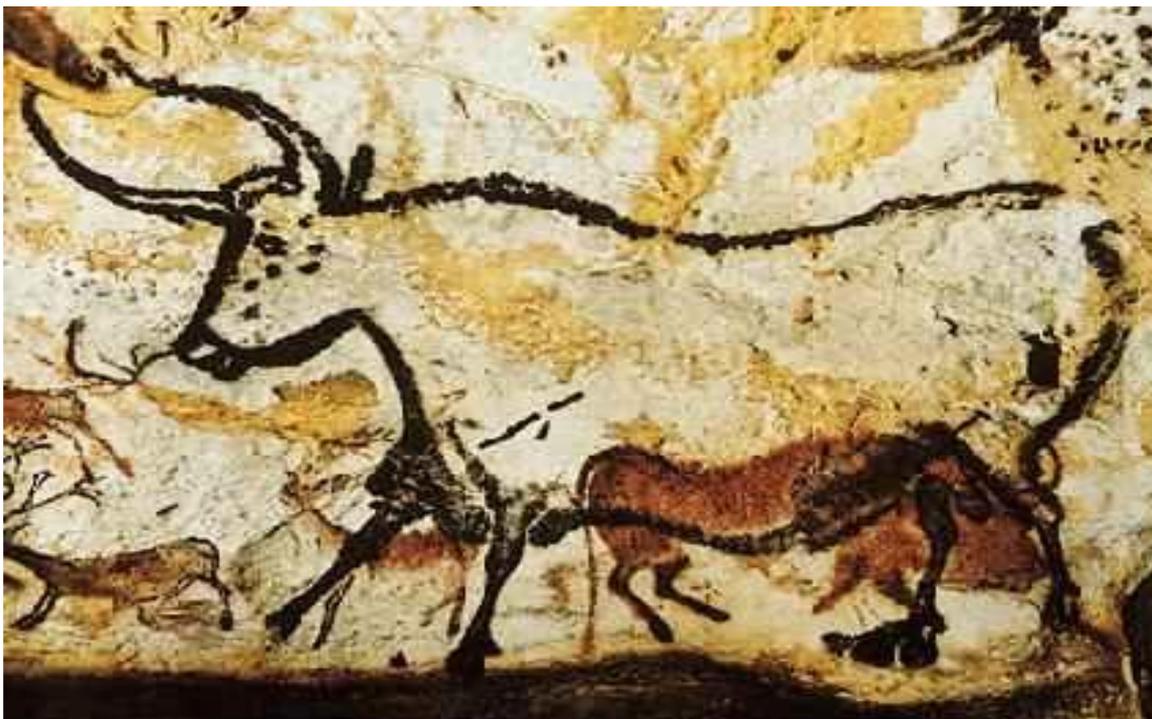


Figura 8 – Detalhe I da pintura da Sala dos Touros, contendo a pintura de um auroque, semelhante ao touro selvagem em destaque e alguns cervos à esquerda da imagem.

Fonte: ARTE PRÉ-HISTÓRICA, 2017.

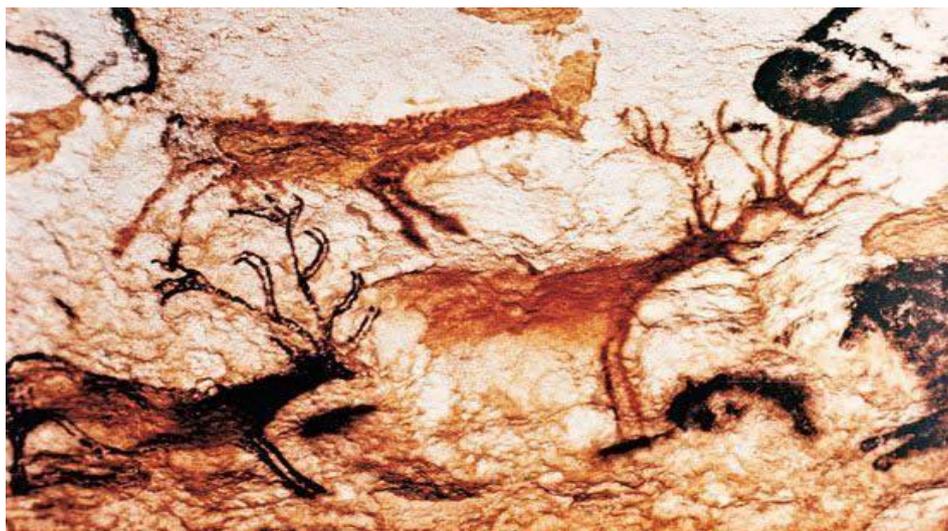


Figura 9 – Detalhe II da pintura da Sala dos Touros onde distinguem 03 cervos.

Fonte: ARTE PRÉ-HISTÓRICA, 2017.

3.3.3 As obras primas na caverna de Chauvet

Na gruta Chauvet, contudo, observa-se a ocorrência de pinturas representando os animais ditos perigosos, tais como o rinoceronte, o leão, o urso e o mamute, constituindo mais de 60% das espécies representadas, ocupando, frequentemente, os locais centrais. Em contrapartida, o cavalo, os bovinos (auroques e bisontes), os cervídeos (o veado e a rena) e os caprinos (cabra montesa), ainda que, nalguns casos, surjam, também e individualmente, em número significativo, em conjunto eles são minoritários face aos primeiros. Assinale-se, ainda, a presença de alguns animais raros, senão mesmo únicos, como o grande cervídeo megaceros, o boi almiscarado, a pantera e o mocho. (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).

São 425 figuras de animais, sendo principalmente 65 rinocerontes, 74 leões e 66 mamutes, gravados nas paredes e estalactites das paredes da Caverna de Chauvet. Descoberta ao acaso por espeleólogos amadores, em 1994, as pinturas presentes na caverna são consideradas as mais antigas produções artísticas que se têm conhecimento. As pinturas da Caverna de Chauvet, localizada no sul da França, no Vallon-Pont-d'Arc, são datadas de algo entre 30 mil e 40 mil anos atrás.

A gruta desenvolve-se através de uma sucessão de salas, galerias e divertículos, tendo sido atribuído um nome a cada um dos espaços onde, até ao momento, foram observadas as mais significativas representações artísticas.

Quanto às representações de carácter zoomórfico, das quais até ao momento foram identificados cerca de 500 exemplares, elas exprimem, para além de uma grande diversidade de espécies, uma temática maioritariamente contrária àquela que, por regra, se costuma verificar na arte paleolítica. (FUNDAÇÃO COA PARQUE, 2018).



Figura 10 - Pintura rupestre no interior da caverna de Chauvet contendo 04 cabeças de cavalo sobrepostas, auroques, rinocerontes entre outros animais não perceptíveis na imagem.

Fonte: GONCALVES, 2016

As cabeças de cavalo em série e proporcionalidade dão um sentido exclusivo a estes animais que se apresentam esteticamente bem detalhados considerando que não há uma utilização de sombreamento, mas sua forma dá sentido de profundidade a obra. Este cuidado na representação que possibilita ao observador ter um sentido de profundidade de quase uma perspectiva, que ainda na arte não havia sido inventada toca profundamente

ao observador. Há também uma tentativa de informar as espécies de animais cavalares ali representados pelo pescoço, cara e orelhas dos mesmos.



Figura 11 - Pinturas de felinos no interior da caverna de Chauvet entre outros animais como cabeças e corpo de bovinos.

Fonte: GONCALVES, 2016

As cabeças de felinos, seguem uma lógica similar as cabeças de cavalos e pontuam proporcionalidade e movimento, cabe dizer que não são representadas como animais aterradores, mas com uma certa serenidade que faz com que o observador sinta vontade de tocá-los.

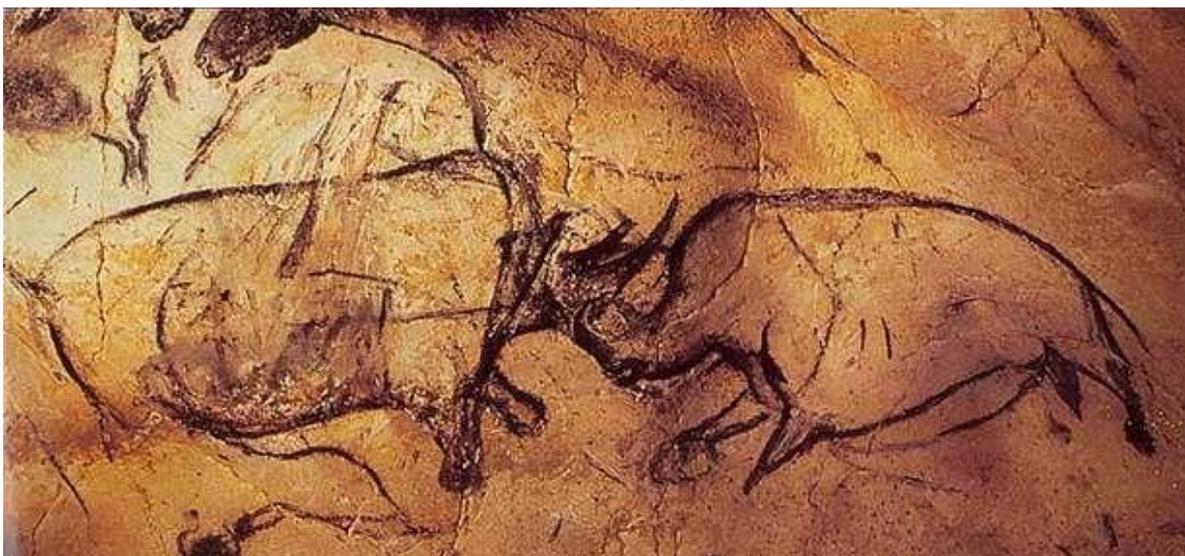


Figura 72 - Pinturas rupestres no interior da caverna de Chauvet, em detalhe, rinocerontes em luta.

Fonte: GONCALVES, 2016

Com relação ao aspecto de movimento, de perspectiva de gênero animal, de força e virilidade, estes dois rinocerontes em contraste com as representações anteriores, demonstram que estes artistas pré-históricos se basearam em visões da realidade, considerando que não há mais rinocerontes ou grandes felinos na Europa atualmente, mas naquele tempo ainda existiam.

Citando então, alguns exemplos da produção destes artistas antigos, podemos discutir como isto se tornou possível, e penso que está no respeito a capacidade artística de alguns destes pintores que explicito por possuírem uma habilidade especial que os destacou em relação aos outros do passado, é o que discuto a seguir.

4 A genialidade no passado a partir das reflexões no presente

Uma análise, ainda que sucinta, e que diz respeito aos processos criativos humanos, faz-se necessário para entender o trinômio Arte, Mente e Cérebro sob o ponto de vista da Psicologia Cognitiva, que busca revelar as leis básicas do pensamento humano, muito bem abordadas por Howard Gardner em sua obra.

Os maiores psicólogos, de William James a Sigmund Freud, de B. F. Skinner a Jean Piaget, reconheceram a importância e o fascínio de um estudo dos processos

criativos. Todos buscaram explicar como os seres humanos podem criar teorias compreensivas em ciência ou impressionantes obras de arte. (GARDNER, 1999, p. XI do prefácio).

Idéias-chave surgiram nas ciências sociais durante as últimas décadas com relação ao tema, em que Gardner destaca a importância da contribuição de “três gigantes” das ciências cognitivas, o psicólogo Jean Piaget, o linguista Noam Chomsky e o antropólogo Claude Lévi-Strauss, em que cada um desses indivíduos explorou com seriedade exemplar as suposições de que a mente humana é altamente organizada e de que, através de um estudo dos comportamentos humanos, é possível decifrar as estruturas principais do pensamento. O renomado antropólogo Lévi-Strauss, exibe a virtude adicional de uma preocupação explícita com as artes funcionando, assim, como um elo entre um segundo grupo de mestres – Ernst Cassirer, Susanne Langer, Nelson Goodman e Ernst Gombrich – que adotou uma abordagem cognitiva – ou, mais precisamente, uma abordagem simbólica nas artes, e que supriu muitos indícios sobre como construir um estudo psicológico do processo artístico. (GARDNER, 1999. p. XI do Prefácio).

Jean Piaget e Noam Chomsky promoveram em outubro de 1975 no subúrbio parisiense de Royaumont, um debate sobre a natureza da mente humana, em que ambos estavam ávidos para descobrir princípios universais de pensamento, convencidos dos graves obstáculos embutidos na cognição humana e relativamente desinteressados das influências sociais e culturais e das diferenças entre indivíduos. Tanto Piaget como Chomsky, acreditavam na importância de uma perspectiva biológica, mas estavam igualmente atraídos pela formulação de modelos lógicos da mente humana (GARDNER, 1999, p. 29 e 30). Chomsky chegou a uma conclusão contundente, porém altamente controversa de que o conhecimento de determinadas facetas da linguagem e de outras faculdades intelectuais, deve ser uma propriedade inata da mente. O modelo que se esgueira por trás da posição de Chomsky, então, é o de um computador totalmente pré-programado, que precisa simplesmente ser ligado na tomada apropriada. (GARDNER, 1999, p. 32).

O cerne da discussão entre esses grandes pensadores pode ser condensado na observação de que, enquanto Piaget via os esforços da criança como o envolvimento da extensão total dos poderes inventivos à medida que progride de um

estágio para o seguinte, Chomsky via a criança como equipada com o conhecimento necessário desde o seu nascimento, precisando apenas tempo para deixar tal conhecimento desenvolver-se, (GARDNER, 1999, p. 32).

Algumas diferenças cruciais surgiram no transcorrer do debate, como destaca Gardner, e que provavelmente deve ter sido o tópico mais dominante da discussão, em que Chomsky defendia que o conhecimento é em grande parte inato, ou seja, é parte do direito de nascimento do indivíduo, uma forma de idéias inatas existindo na esfera da “natureza”; se o conhecimento é melhor concebido como o produto da vida em um determinado ambiente, uma série de mensagens de “criação” transmitidas por outros indivíduos e pela cultura, que se torna gravada em uma *tabula rasa*, enquanto que Piaget insistia que o conhecimento pode ser construído apenas através de interação entre certos modos inatos de processamento disponíveis para a criança pequena e as características reais dos objetos e dos eventos físicos (GARDNER, 1999, p. 33).

Manifesta ainda Gardner uma certa perturbação, em razão do paradoxo envolvendo as idéias ou visões apresentadas na conferência pelos palestrantes, pois Piaget insistiu o tempo todo na natureza exploratória ativa da inteligência humana; ainda assim, ofereceu uma descrição do intelecto que se aplica de forma equivalente a todos os indivíduos e não leva em conta, de modo algum, as alturas do pensamento criativo – o tipo de inventividade representada por seu próprio trabalho. Por sua parte, Chomsky ilustrou amplamente o gênio criativo da linguagem humana – as formas pelas quais somos capazes de produzir e entender sentenças nunca antes pronunciadas. Ainda assim, ao mesmo tempo, sua asserção de que nós “sabemos tudo” desde o começo parece deixar notavelmente pouco espaço para o desabrochar de idéias genuinamente novas – como as do próprio Chomsky (apud GARDNER, 1999).

Ao par dessas respeitáveis manifestações, importantes subsídios para o desenvolvimento do tema, foco principal e defesa do meu trabalho, foram apresentados por Gardner (1999), quando abordou o pensamento do eminente antropólogo e pesquisador francês, Claude Lévi-Strauss, na sua afirmação de que - a mente humana, esteja ela em trajes civilizados ou selvagens, é a mesma em qualquer parte, refletindo os mesmos princípios, operando sobre os mesmos

conteúdos. Lévi-Strauss dedicou a melhor parte de uma longa e distinta carreira de estudos em defesa da proposição de que “todos os membros da nossa espécie pensam da mesma forma e modelam produtos comparáveis”. Quer seja mito ou ciência, troca de parentesco ou modelos entrada-saída, “arte paleolítica das cavernas ou obras de arte acadêmicas realistas”, cada qual envolve graus semelhantes de sutileza e formas comparáveis de complexidade, A mente selvagem é a mente de todos nós. (GARDNER, 1999, p. 37).

Lévi-Strauss aproximou-se da mente silvícola a partir de três pontos de vista distintos, inicialmente, examinou as formas nas quais os indivíduos de culturas primitivas classificavam os materiais do seu mundo. Desafiando a sabedoria aceita de que a mente primitiva opera de forma diferente da mente civilizada, Lévi-Strauss acumulou evidências sedutoras indicando que a característica fundamental de todas as mentes é classificar, e que os primitivos classificam ao longo das mesmas linhas que os membros de culturas mais elevadas. Descreveu as práticas de classificação dos grupos primitivos como uma “ciência do concreto” e, em uma famosa analogia, comparou, comparou a mente do silvícola com as práticas de um “faz-tudo” ou *bricoleur*: em ambos os casos, em vez de começar com uma teoria predeterminada a partir da qual deduções são extraídas (ao estilo de um engenheiro treinado), os indivíduos trabalham inventivamente com o que está à mão (ou prontamente acessível em suas mentes) para resolver problemas que por ventura surjam. Ainda nesse mesmo raciocínio, Lévi-Strauss diz que os indivíduos planejam conceitos e comparações não porque satisfazem impulsos biológicos básicos (não porque eles são bons para “comer”, como um funcionalista poderia alegar), mas antes porque auxiliam em embaraços cognitivos (eles são bons para “pensar”). (GARDNER, 1999, p. 41).

Lévi-Strauss expõe em destaque o seu pensamento, condensado em uma declaração que proferiu em *Tristes Tropiques* (1963, p. 60) citado por Gardner na sua obra em epígrafe, na página 41, dizendo que: “O conjunto dos costumes de um povo tem sempre seu estilo particular: eles o modelam em um sistema. Estou convencido de que o número desses sistemas não é ilimitado, e que as sociedades humanas, assim como os seres humanos individuais (brincando, em seus sonhos ou

em momentos de delírio), jamais criam: tudo o que eles podem fazer é escolher certas combinações de um repertório de idéias reconstituíveis”.

Entende Gardner (1999, pg. 43) que Lévi-Strauss pode ser prontamente absorvido no campo Piaget-Chomsky, pois de fato, os três homens partilham uma crença na importância de postular representações mentais, uma fé de que as semelhanças entre os indivíduos são muito mais profundas que as diferenças, uma convicção de que grande parte da explicação da cognição por fim derivará da genética e da biologia humana, uma simpatia com as representações matemáticas formais ou lógicas do comportamento, uma impaciência com noções de “aprendizagem” e “causas ambientais” e uma antipatia por vários “ismos”, incluindo o Comportamentalismo, o Empiricismo e o Funcionalismo (embora não, é claro, o Estruturalismo). Ainda assim, embora Piaget e Chomsky estejam central e virtualmente orientados de modo exclusivo em direção a relatos racionais e científicos da experiência, Lévi-Strauss está, da mesma forma, simpático às artes e envolvido nela. Seu próprio *background* está ricamente embutido no trabalho artístico. Seu pai era um pintor, e ele mesmo pinta e possui dons literários bastante consideráveis. Ele é certamente o único dos nossos estruturalistas que pode ser chamado de estilista, e sua produção escrita é muito admirada no mundo literário francês.

Na visão de Lévi-Strauss, diz Gardner (1999, p. 44), a arte contemporânea atingiu um impasse. Tendo mostrado que podem atingir o realismo completo, os artistas modernos agora redobraram os seus pecados produzindo formas completamente abstratas, tanto na música como nas artes visuais: é bastante difícil para os indivíduos dentro da cultura relacionar-se de qualquer forma com tais obras de arte. Além disso, em vez de ter uma linguagem artística específica subjugada à cultura, nós geramos criadores colossais como Picasso e Stravinsky, que podiam assumir qualquer estilo à vontade; entretanto, embora tenham parecido, por meio disso, ser cidadãos do mundo, na verdade haviam de fato se desligado de qualquer grupo identificável.

Todo programa de pesquisa tem suas limitações, e isso inclui o estruturalismo conforme praticado por esses três pensadores pioneiros. Mais debilitante, a meu ver, é o potencial limitado de seus sistemas respectivos para manejar o pensamento

criativo – inovações associadas a artistas maiores, cientistas, líderes políticos ou inventores. Certamente, cada um dos nossos estruturalistas tocou nesse tópico: Chomsky (apud GARDNER, 1999) chamando atenção para a criatividade vinculada à linguagem comum; Piaget buscando as raízes da invenção em processos biológicos e psicológicos elementares; Lévi-Strauss desafiando integralmente o conceito da invenção original. Não obstante, há algo sobre seus sistemas fechados de exploração – sua fé no número limitado de rotas que a mente pode seguir – que torna difícil visualizar como se poderia explicar em uma ciência social estruturalista o trabalho inovador de um Einstein, de um Shakespeare ou de um Freud – ou as imaginações fecundas dos próprios três estruturalistas. Mesmo que Lévi-Strauss esteja certo em princípio – de que há apenas um número limitado de formas culturais -, pode ocorrer que a quantidade de invenção e criação que os seres humanos podem gerar seja, como uma questão prática, ilimitada. (GARDNER, 1999, p. 45). Dessa maneira, Gardner acredita que a chave para um entendimento da criação artística encontra-se em um casamento sensato das abordagens estruturalistas com as investigações filosóficas e psicológicas da atividade simbólica humana, ou seja, congrega os pensamentos de Piaget, Chomsky e Lévi-Strauss.

Nelson Goodman (Apud GARDNER, 1999), filósofo, intelectual norte-americano, trabalhou durante muitos anos, sobre algumas das questões mais intratáveis nas áreas da Lógica, da Filosofia da Ciência e da Epistemologia, invadindo áreas muito mais sutis e enganosas, como a psicologia e as artes, levando seus *insights* penetrantes para seus tópicos controversos. Fundou o Projeto Zero, o grupo em Harvard que conduz pesquisa básica em artes e ciência de educação desde meados da década de 60. Além disso, em seu livro *Languages of Art* (1976), Goodman, quase sozinho, converteu a sombria área da Filosofia da Arte (ou estética) em uma importante e estimulante área de estudo.

Ainda sob a ótica de Gardner, as contribuições de Goodman são de grande valia para os interessados nos aspectos psicológicos do trabalho artístico, suprimindo uma noção funcional dos tipos de habilidades e capacidades que são centrais para qualquer um que trabalhe nessa área ou para qualquer um que transite entre símbolos artísticos. O criador artístico, para Goodman, é o indivíduo com entendimento suficiente das propriedades e das funções de determinados sistemas

de símbolo, que o permite criar obras efetivamente estéticas – obras repletas, expressivas, suscetíveis a leituras múltiplas e similares. À primeira vista, Goodman parece defender um relativismo total. Recusa atribuir qualquer prioridade a um mundo material ou a uma descrição em termos de física. Em sua visão, a Física – seja ela a variedade apresentada por Aristóteles, Newton ou Einstein – não passa de uma versão do mundo. E sua versão não é inerentemente superior às versões do mundo modeladas por Homero, Shakespeare ou James Joyce. Como criadores científicos ou artísticos, não resolvemos o quebra-cabeças da realidade. Antes, construímos infindáveis realidades com um jogo de Lego (GARDNER, 1999, p. 64).

Nas visões de Goodman (Apud GARDNER, 1999), as obras de arte podem também ser proveitosamente vistas como amostras. Assim como determinada amostra de tecido reflete acuradamente – a peça inteira, também certas obras de arte podem refletir acuradamente, literal ou metaforicamente- formas, sentimentos, afinidades e contrastes importantes do tecido da vida. Colocando a questão de maneira talvez demasiadamente simples, versões do mundo que sentimos como “justas” ou “certas” são as que parecem captar aspectos importantes das nossas próprias experiências, percepções, atitudes e intuições.

Gardner por sua vez, buscando elucidar tal desiderato, considerando que o efeito visual às vezes obtido por um artista é de uma visão radicalmente nova, chama a atenção para uma situação, por exemplo: se, ao olharmos para uma variedade de pinturas pós-impressionistas, vemos um Cézanne pela primeira vez, podemos começar a perceber o mundo cotidiano com novos olhos. Pode-se dizer, descreve o autor, que o artista mostrou justamente o mundo visual – ou seja, criou uma experiência que os outros acabaram reconhecendo com uma versão autêntica da realidade. Que o artista, ao fazer isso, também *cria* realidade é ilustrado por uma anedota de Picasso. Quando o artista mostrou o retrato que pintou de Gertrude Stein, um observador comentou que ele não se parecia muito com Stein. “Não importa”, disse Picasso. “Ele parecerá.” Goodman nos provê pontos de entrada para questões até o momento misteriosas sobre a essência das artes e os méritos relativos das obras artísticas. (GARDNER, 1999, p. 65).

O autor, após relatos e conclusões pessoais sobre a exploração ou desenvolvimento relativos à criatividade evidenciados por crianças, antes e depois

dos períodos escolares em seus variados níveis, inclusive na adolescência, salienta que ninguém sabe com certeza por que a maioria de nós interrompe a atividade artística ou o que distingue os poucos indivíduos que atingem grandeza nas artes. Não obstante, um exame das biografias dos artistas maiores e uma consideração dos princípios do crescimento humano fornecem algumas dicas. E aí nós concordamos com o autor, plenamente, de que: Um *sine qua non* para a conquista artística final é o talento inato. Há dúvidas sobre como medi-lo – como defini-lo – até mesmo como provar sua existência – mas parece estar fora de dúvida que certos jovens possuem uma aptidão natural para competência nas artes. (GARDNER, 1999, p. 85).

No entanto, ousamos discordar de alguns autores, quando afirmam ser necessário um aprendizado orientado após o ingresso nos bancos escolares iniciais, para aqueles que já nascem artistas destacadamente talentosos, especialmente falando da arte pictórica e musical, por exemplo, no caso do gênio da pintura Picasso e da música Mozart, que desde a infância já demonstravam um talento artístico inato, sem nenhum reparo, além de havermos constatado *in loco*, nos bancos iniciais escolares, o surgimento de um gênio da pintura de nome Pompílio, conforme já destacado no preambulo do presente Trabalho. Os gênios sob a nossa ótica, prescindem de instrução.

5 O funcionamento do cérebro (mente) dos humanos na pré-história, uma busca nas origens da arte

A mente está pronta, diria eu, desde o surgimento do ser humano na face da terra. É forte a assertiva. É mais que intuitiva, está acompanhada por estudos e pensamentos científicos idôneos e atuais, que buscam decifrar a arquitetura da mente.

O que é possível aprender hoje sobre a mente moderna que irá nos ajudar na busca das mentes dos nossos ancestrais? É mais fácil começar olhando não para o intelecto, mas para o corpo. Se queremos descobrir como as pessoas eram ou se comportavam no passado, podemos ir a um museu e olhar para os fósseis humanos ou as ferramentas líticas expostas. Se for um bom museu, talvez encontremos uma reconstituição; quem sabe, um peludo neandertal agachado na entrada da caverna, cozinhando ou afiando uma lança. Mas existe uma maneira muito mais fácil de

começar a aprender sobre o passado, mesmo sobre o mais antigo dos ancestrais humanos. Basta simplesmente sentar em uma banheira cheia de água. À medida que o banho esfria, ficamos com “pele de galinha”. Isso acontece porque nossos ancestrais da Idade da Pedra eram muito mais peludos; ao sentir frio, suas peles arrepiavam e os pelos ficavam eriçados, sequestrando uma camada de ar quente que os aquecia. Hoje em dia não temos mais grande parte dos pelos do corpo, mas a “pele de galinha” continua existindo. Ela nos dá uma idéia de como éramos muitos milênios atrás. (MITHEN, 1996, p. 55).

Como diz o autor, na verdade, nossos corpos são o paraíso de um detetive da Idade da Pedra. Observando como um ginasta consegue balançar-se à maneira de um gibão, podemos ver que nossos braços e ombros foram um dia projetados para essa atividade. A incidência de doenças cardíacas nas populações ocidentais modernas é um indicativo de que nossos corpos não foram feitos para consumir uma alimentação rica em gordura. Será que o mesmo acontece com as nossas mentes? Será que a natureza da mente moderna é capaz de revelar a natureza da mente da Idade da Pedra? Nossa maneira de pensar pode dar uma pista de como pensavam nossos ancestrais há milhares ou mesmo milhões de anos? Ela é capaz disso sim – embora as pistas não sejam tão aparentes como as que têm a ver com a nossa anatomia. De fato, podemos descobrir mais que meras pistas, porque nossa mente moderna possui uma arquitetura construída por milhões de anos de evolução. Podemos refazer a pré-história da mente pela sua arquitetura, primeiro expondo-a e depois analisando-a em detalhes. (MITHEN, 1996, p. 55-56).

Mithen procura fazer uma relação entre “mente-esponja” e “mente-computador” para tentar decifrar a arquitetura da mente, procurando observar algumas das mais férteis e incríveis mentes existentes, as das crianças, utilizando a sua própria prole como experiência. Entende que essa visão da mente como uma esponja vazia pronta para ser embebida, permeia tanto o nosso pensamento comum quanto o de grande parte do mundo acadêmico e o processo de adquirir conhecimento. O processo de adquirir conhecimento, diz o autor, do embeber a esponja e espremê-la, tem a ver com lembrar-se de uma informação. Entende, ainda, que o teste que mede o Quociente de Inteligência (QI) baseia-se na noção de que algumas esponjas são melhores que outras quanto à absorção e à “espremida”

e que a evolução da mente humana parece ser não mais que um aumento gradativo da esponja dentro de nossas cabeças. No entanto, Mithen opina no sentido de que a mente-computador é talvez uma idéia mais persuasiva que a de mente-esponja, pois podemos pensar no intelecto adquirindo dados e processando-os, resolvendo um problema e fazendo que nossos corpos executem o resultado. Como diz, o cérebro é o *hardware*, a mente é o *software* e considera, a nossa mente roda um único e poderoso programa geral, tipo multiuso e que chamamos de aprendizagem, nada mais que isso.

Se a mente é um computador, como deveríamos conceber o intelecto dos nossos ancestrais pré-históricos? É fácil, diz Mithen, pois diferentes tipos de mentes são como computadores com diferentes quantidades de memória e chips de processamento. No entanto, embora diga que parece fácil dizer o que a mente deve ser, manifesta que é tão difícil afirmar o que realmente ela é, pois, a mente cria, ela pensa em coisas que não existem e que não poderiam estar no mundo, ou seja, a mente pensa, cria, imagina, mas isso não acontece dentro de um computador. Os computadores simplesmente executam o que um programa mandou fazer, não conseguem ser realmente criativos da maneira que parece ser compulsiva para uma criança de quatro anos. Talvez, ao considerarmos a mente uma esponja ou um programa de computador, estamos simplesmente nos unindo ao equivalente psicológico da terra plana. (MITHEN, 1996, p. 58-59).

O interesse sobre as origens da mente humana para Mithen (1996, p. 58-59) aparece na leitura de artigo, publicado em 1919, quando era estudante de graduação, de autoria de um arqueólogo americano de nome Thomas Wynn, onde alegava que a mente humana já estava pronta há trezentos mil anos, ou seja, antes mesmo que os neandertais e menos ainda os humanos anatomicamente modernos tivessem aparecido no palco. Fala que a evidência na qual Thomas Wynn se baseou foram os refinados e simétricos machados de mão fabricados pelo *Homo erectus* e pelo *Homo sapiens* arcaico. Thomas Wynn, utilizando como referência o desenvolvimento mental das crianças, e com seu estudo e observação, ao conhecer as fases do desenvolvimento mental, sentiu-se confiante ao atribuir uma inteligência operatório-formal, e, portanto, uma mente fundamentalmente moderna, aos criadores do machado de mão.

Mithen (1999, p.60), ainda estudante de arqueologia, ficou entusiasmado com as experiências e conclusões de Thomas Wynn a respeito do tema, pois ali via alguém que podia realmente ler a mente de um ancestral humano a partir de ferramentas de pedra descartadas e perdidas na pré-história. Em seu livro, na página 60, no entanto, Mithen manifesta a sua dúvida através da seguinte interrogação: Mas a pré-história do intelecto teria de fato acabado tão cedo ao longo da evolução humana? O aparecimento da arte, dos utensílios de osso e da colonização global, isto é, não teriam exigido novas bases cognitivas? Parecia no mínimo improvável que isso não tivesse acontecido.

Ao par dessas considerações, o autor salienta o fato de que muitos psicólogos, ao longo da última década, entendem que a mente não opera programas de utilidade geral, ou seja, que não é uma esponja que absorve indiscriminadamente qualquer informação disponível, exercitando uma outra nova analogia de que a mente é como um canivete suíço do tipo que contém uma série de ferramentas úteis, em que cada elemento do canivete foi projetado para solucionar um tipo de problema específico. Mas se nossas mentes funcionam como um canivete suíço, diz Mithen, quantos dispositivos existem? Quantos problemas eles são capazes de revolver? Como foram para lá? Essa analogia nos ajuda mais que as outras a compreender a imaginação e o pensamento criativo? Muitos psicólogos têm abordado essas questões desde 1980 e adotaram termos como “módulos”, “domínios cognitivos” e “inteligências” para descrever cada um dos dispositivos especializados. (MITHEN, 1996, p. 61).

Howard Gardner, por sua vez, diz o autor, para identificar as inteligências múltiplas da mente, utiliza um rigoroso conjunto de critérios e chega a destacá-las como sendo a inteligência linguística, a musical, a lógico-matemática, a espacial, a corporal e duas formas de inteligência pessoal, uma voltada para dentro, para perscrutar nossa própria mente, e outra voltada para fora, para compreender outras pessoas, sugerindo, portanto, que a arquitetura da mente é constituída por uma série de inteligências relativamente autônomas.

Já os psicólogos evolucionistas, Leda Cosmides e John Tooby, assim chamados por Mithen, duas pessoas fascinantes com mentes afiadas, durante o fim dos anos 1980 e começo dos 1990 eles publicaram uma série de artigos que

culminou em um trabalho extenso, intitulado “As bases psicológicas da cultura”, adotando uma abordagem explicitamente evolucionária, desafiando muitas das noções convencionais sobre a mente, a da chamada mente-esponja e a mente do tipo programa de computador de uso geral. Os citados psicólogos argumentam que a mente humana evoluiu sob a força das pressões seletivas enfrentadas pelos nossos ancestrais enquanto viviam como caçadores-coletores nos ambientes do Pleistoceno, em que ocorrem os atos e cenas centrais da nossa pré-história. Sustentam que a mente, comparativamente, é um canivete suíço com um grande número de lâminas altamente especializadas, ou seja, são compostas de módulos mentais múltiplos e que cada uma dessas lâminas/módulos foi projetada pela seleção natural para lidar com um determinado problema adaptativo enfrentado pelos caçadores-coletores durante nosso passado. Afirmam que esse conhecimento reflete a estrutura do mundo real, ou pelo menos aquela do Pleistoceno em que a mente evoluiu. A informação sobre estrutura do mundo real juntamente com a abundância de regras para a resolução de problemas, cada uma contida no seu módulo mental próprio, já se encontra na mente da criança ao nascer. (MITHEN, 1996, p. 69).

Poderíamos aceitar a idéia manifestada pelos psicólogos, de que uma mente moderna do tipo canivete suíço de caçador-coletor pré-histórico sobrevive diante da nossa experiência de mundo? Mithen entende que não, e diz que deveríamos analisar caçadores-coletores modernos por um instante e considerar como suas mentes parecem funcionar. Cita como exemplo os inuits, os bosquímanos do deserto de Kalahari e os aborígenes australianos que não são relíquias da Idade da Pedra, como diz, são tão modernos quanto vocês ou eu. Eles vivem de uma maneira que simplesmente aconteceu ser a analogia mais próxima de vida do Pleistoceno. De fato, diz o autor, tendo que dedicar-se à caça ou à coleta de alimentos, esses povos modernos co-dividem muitos problemas adaptativos com os caçadores-coletores do passado. Entretanto, parece existir uma grande distância entre como eles parecem pensar suas atividades e como deveriam fazê-lo segundo Leda Cosmides e John Tooby. Em geral, todos os caçadores-coletores modernos parecem fazer o que Cosmides e Tooby afirmam que não deveriam fazer: eles pensam no seu mundo natural como se fosse um ser social. Não utilizam uma “lâmina” diferente para pensar sobre diferentes entidades. Mithen prossegue em seu

raciocínio, citando o antropólogo Tim Ingold que entende que, para os caçadores-coletores modernos, não existem dois mundos, o das pessoas que está relacionado com a sociedade e o das coisas, relacionado com a natureza, mas apenas um mundo, um ambiente, saturado de poderes naturais e abrangendo tanto os seres humanos como os animais e plantas dos quais dependem e a paisagem em que vivem e se movimentam. Alude, ainda, ao antropólogo social e filósofo Ernest Gellner que, escrevendo sobre sociedades não ocidentais “tradicionais” vai mais além, concluindo que “a mistura e confusão de funções, propósitos e critérios é a condição normal, original, da humanidade”. (MITHEN, 1996, p. 76).

Ao par de todas essas manifestações e entendimentos sobre o funcionamento da mente humana na pré-história, Mithen na tentativa de resolver esse paradoxo, afirma a sua determinação de que deveríamos começar analisando novamente as mentes das crianças, mas desta vez com a ajuda de outro grupo de especialistas em vez de evolucionistas, os psicólogos do desenvolvimento infantil. O que ele encontra desse estudo é a resposta dos psicólogos no sentido de que crianças pequenas parecem ter um conhecimento intuitivo do mundo em pelo menos quatro domínios do comportamento: a linguagem, a psicologia, a física e a biologia, e que esse saber intuitivo dentro de cada domínio parece estar diretamente relacionado com o estilo de vida, da caça e da coleta de muito tempo atrás na nossa pré-história, em que esses conceitos parecem emergir de uma estrutura psicológica inata. Entende ainda Mithen, que há um acúmulo sem fim de dados da psicologia do desenvolvimento indicando que crianças realmente nascem com uma grande quantidade de informações sobre o mundo, já embutidas nas suas mentes.

Ao tentar explicar a criatividade, Mithen cita Gardner que sugeriu que os mais sábios dos humanos são aqueles capazes de criar conexões entre domínios, ou mapeamentos e, de fato, no seu entendimento, isso parece ser a essência da criatividade humana. Como isso funciona, ainda é um mistério da mente e para encontrar algum tipo de resposta ou uma pista, precisamos conhecer a pré-história da mente, diz o autor. A mente é mais que apenas um canivete suíço. Pode não ser uma esponja indiscriminada ou um computador com um único programa de aplicações múltiplas, conforme teóricos mais antigos diziam, mas também não é

apenas um canivete suíço. É excessivamente criativa e imprevisível para tal. (MITHEN, 1996, p. 92-93).

A noção de intervenção divina é talvez mais difícil de resistir ao lidar com a mente do que com quaisquer outras partes do corpo ou pessoa, diz Mithen na página 97 citando, por exemplo, a manifestação do cientista e ganhador do prêmio Prêmio Nobel em Fisiologia e Medicina em 1963, *Sir John Eccles*, que ao descrever a evolução do cérebro, decidiu que era necessário invocar uma criação espiritual sobrenatural para as qualidades da mente humana. (cf. Eccles, 1989).

Para a origem da arte pré-histórica, Steven Mithen sugere e fornece elementos e compreensões interessantes que merecem a nossa especial atenção a respeito do tema. Inicialmente fala no aparecimento do *big bang* da cultura humana, quando se deu, de que forma e qual o seu entendimento sobre tão complexo assunto. Mithen enfatiza que houve uma explosão cultural no período entre trinta e sessenta mil anos atrás, mas o ato em si, tem o seu início há cem mil anos, com a entrada do último ator sobrevivente, o *H. sapiens sapiens*. A explosão cultural somente aconteceu depois que eles permaneceram no palco por quase quarenta mil anos. Por conseguinte, o que os arqueólogos consideram um dos momentos decisivos da pré-história não é o instante em que *H. sapiens sapiens* pisa o palco pela primeira vez e sim o início da cena 2, que eles nomearam, usando uma frase um tanto complexa, a “transição do Paleolítico Médio ao Superior”. (MITHEN, 1996, p. 247).

Começando com as dramáticas mudanças culturais que aconteceram depois de sessenta mil anos, especialmente a origem da arte, Mithen chama a atenção para o fato de que “a catedral da mente moderna está quase acabada, onde as quatro capelas das inteligências técnica, naturalista, social e linguística, cujos traços observou ao analisar a mente moderna, já se encontram nos seus devidos lugares. Para formar a mente moderna é preciso que os conteúdos de todas essas capelas fluam livremente pela catedral ou dentro de uma supercapela, como diz, harmonizando-se para criar novas formas de pensar que nunca poderiam ter existido dentro de cada capela isolada. Os arqueólogos frequentemente descrevem a passagem do Paleolítico Médio ao Superior com a explosão cultural”. (MITHEN, 1996. p. 248).

Nota-se que durante essa transição, ou logo antes dela, diz Mithen, observamos a colonização da Austrália, a disseminação dos artefatos de osso e a criação das pinturas rupestres, contendo mais inovações que os seis milhões de anos de evolução humana que a precedem. Provavelmente, “esse barulho”, como diz o autor, reflita o começo da fase final da nossa história arquitetônica da mente. Não existe um único *big bang* no entendimento do autor e sim uma série de faíscas culturais que acontecem em momentos diferentes e partes diferentes do mundo, entre sessenta e trinta mil anos atrás. A faísca cultural da Europa parece ter sido mais recente, com o surgimento dos primeiros objetos de arte há quarenta mil anos. Essa explicação com relação à transição do Paleolítico Médio ao Superior, nessas duas últimas décadas de pesquisa, diz Mithen, foi encontrada não por arqueólogos, mas por cientistas cognitivos.

Mas o que é arte, na acepção do autor? “Arte é mais uma dessas palavras sempre presentes neste livro que são difíceis de definir, como “mente”, “linguagem” e “inteligência”. Assim como no caso desses exemplos, a definição de arte é específica de cada cultura. Na verdade, muitas sociedades que criam maravilhosas pinturas rupestres não têm uma palavra que denote a arte nas suas línguas”. (MITHEN, 1996, p. 252).

Com relação à arte figurativa, podemos citar um exemplo destacado por Mithen em seu livro na página 253, quando relata a descoberta de uma estatueta de marfim de 33 mil anos de idade, proveniente de Hohlenstein-Stadel, no sudoeste da Alemanha, esculpida na presa de um mamute e demonstrando uma extraordinária combinação de habilidade técnica e imaginação fértil, representando um homem com cabeça de leão. Foi encontrada quebrada em pequenos pedaços e meticulosamente restaurada, sendo considerada a mais antiga obra de arte conhecida. Também no sudoeste da França, na região da *Dordogne*, também foram encontradas imagens contemporâneas da arte figurativa e que parecem fazer parte de um código simbólico, além produção de ornamentos pessoais, tais como contas, pingentes e dentes de animais perfurados. (MITHEN, 1996, p. 253).

Relata Mithen que nessa mesma época ou logo depois que esses objetos foram produzidos, “as cavernas do sudoeste europeu estavam decoradas com imagens de animais e figuras antropomórficas, uma tradição que culminaria com as

pinturas rupestres da caverna de Lascaux, em torno de dezessete mil anos atrás. Na verdade, algumas pinturas rupestres descobertas muito recentemente, no dia 18 de dezembro de 1994, foram datadas de trinta mil anos atrás. As trezentas ou mais imagens nessa caverna – incluindo rinocerontes, leões, renas, cavalos e uma coruja – são extraordinárias. Algumas são muito realistas e demonstram um conhecimento impressionante da anatomia animal e também incríveis habilidades artísticas. Essa caverna talvez esteja no mesmo nível da caverna de Lascaux, e certamente da de Altamira, na Espanha, no que diz respeito à natureza espetacular da sua arte. Embora essa seja a primeira arte de que o homem tem conhecimento, não há nada de primitivo a seu respeito.” (MITHEN, 1996, p. 254).

Esta produção de arte foi extremamente prolífica na Europa há trinta mil anos e após disso, ela assumiu proporções globais, tanto que no sudeste da África, as placas de pedra da Caverna de Apolo datam de 27,5 mil anos atrás, enquanto as gravações em paredes da Austrália são de antes de quinze mil anos e talvez de quarenta mil anos. A arte continua um fenômeno raro, ou mesmo ausente em várias regiões do mundo até vinte mil anos atrás. As diferentes intensidades na produção artística podem ser atribuídas a variações na organização econômica e social, que, por sua vez, podem ser, em grande parte, atribuídas a condições ambientais. O registro arqueológico nos mostra que a arte da Idade da Pedra não é um produto de circunstâncias confortáveis – quando as pessoas têm tempo de sobra; ela foi com mais frequência criada por indivíduos sob condições de grande estresse. O florescimento da arte paleolítica na Europa aconteceu num período em que as condições ambientais eram extremamente duras, à época do auge da última era glacial. (MITHEN, 1996, p.255).

Há que se observar, ainda, conforme Mithen, que as imagens naturalistas encontradas nas cavernas, de animais ou de seres ancestrais, também podem ter significados complexos e múltiplos, e considera que a definição de um símbolo visual, embora seja destacadamente difícil, pelo menos cinco propriedades entende ser cruciais para fazer essa constatação. São elas na sua opinião: a forma do símbolo pode ser arbitrária em relação ao referente, um símbolo é criado com a intenção de comunicar, pode ocorrer uma defasagem espaço-temporal considerável entre um símbolo e seu referente, o sentido específico de um símbolo pode variar

entre indivíduos e, de fato, entre culturas e por fim, o mesmo símbolo pode tolerar um certo grau de variabilidade, seja ela imposta deliberadamente ou não. Essas propriedades dos símbolos visuais tornam-se particularmente evidentes ao considerar a arte criada por caçadores-coletores recentes, como as comunidades aborígenes da Austrália. (MITHEN, 1996, p. 255-256).

Mithen ainda refere em seu estudo que: “É provável que os humanos arcaicos tivessem competência para cada um desses processos cognitivos. Eles provavelmente existiram em um estado tão complexo e avançado quanto o da mente moderna”, porém a ausência da arte pode ser explicada nesse caso, pois embora fossem possuidores desses processos cognitivos, estes se encontravam em domínios cognitivos diferentes, como por exemplo, os Neandertais da Europa Ocidental que não estavam acessíveis uns aos outros, sendo que a origem da arte somente aconteceu depois de ocorrer um aumento marcante nas conexões entre domínios.

Mithen ao discorrer sobre a explosão cultural que aconteceu na Europa por volta de quarenta mil anos atrás, onde aconteceram os primeiros trabalhos artísticos, sugeriu que isso pode ser explicado por novas conexões entre os domínios das inteligências técnica, social e naturalista e que antes disso, os três processos cognitivos funcionavam separadamente. Daí o entendimento, a sua justificativa para o surgimento da arte, no entanto, mesmo dizendo que não existe nada gradual sobre a evolução de uma capacidade para arte e que os primeiros objetos de arte que foram encontrados podem ser comparados em qualidade aos produzidos pelos grandes artistas da Renascença, nos faz refletir e inferir sobre a proposta que envolve a nossa tese de que existiram pintores geniais na pré-história e não só artistas e produtores de arte comuns. Esse é o ponto principal do nosso trabalho.

Ainda com relação ao mundo da arte pré-histórica e primitiva, vale a importante contribuição pode ser acrescida ao nosso trabalho, pelo Dr. Andreas Lommel, Diretor do Museu de Etnologia de Munique, através do texto “A Arte Pré-Histórica e Primitiva”, contido no livro com tiragem especial para distribuição da Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., sob título “O Mundo da Arte”, edição em língua portuguesa em 1979.

Refere Lommel que, as mais remotas culturas da raça humana são a dos povos caçadores, cuja arte surgiu na Europa em fins da última Era Glacial, cerca de 30.000 a.C., onde alcançaram espantoso apogeu nas famosas pinturas das cavernas do Sudoeste da França e do Norte da Espanha, cerca de 12.000 a.C. e espalharam-se pela África, Norte da Ásia, Américas do Sul e do Norte e Austrália, em que a representação de animais, estilo zoomórfico, em pinturas e incisões rupestres era a característica mais significativa da arte dos povos caçadores. Ocasionalmente, encontram-se figuras humanas, mas nunca representadas com a mesma naturalidade dos animais, pois os interesses do homem estavam ainda centralizados no mundo animal, do qual sua existência dependia quase inteiramente, e seu senso de superioridade não se havia ainda desenvolvido. A arte dos primeiros caçadores, diz Lommel, extinguiu-se na Europa há milhares de anos, mas sobreviveu até nosso tempo entre os bosquímanos da África do Sul e os aborígenes da Austrália, e ainda era praticada em regiões esparsas da América, até cerca do século XVII. Diz o autor que as primeiras pinturas rupestres europeias, descobertas em 1879 em Altamira na Espanha e em Dordonha na França, na década de 1890, provaram que o homem primitivo havia sido consumado artista. (LOMMEL, 1979, p. 11).

A história da civilização e sua expressão na arte propriamente dita tem início com as primeiras culturas caçadoras, cuja arte atingiu o apogeu nas pinturas das cavernas do Sudoeste da França e do Norte da Espanha, cerca de 12.000 a.C. Mesmo nos mais remotos estágios de seu desenvolvimento cultural como caçador nômade, o homem fez consideráveis progressos no plano mental e muito das suas bases sobre que repousa a civilização é devido às suas realizações. Foi como caçador que o homem esboçou as mais primitivas formas de religião, enquanto a invenção da linguagem e o uso de instrumentos remontam a épocas ainda mais afastadas, a cerca de meio milhão de anos, quando nossos ancestrais não eram sequer caçadores, mas apenas coletores de alimentos. É ainda mais difícil para a maioria das pessoas imaginar as condições de vida dos primeiros homens, ou os esforços intelectuais feitos por esses remotos indivíduos da raça humana. Por motivos inexplicáveis, é na Europa que a expressão artística dos povos caçadores faz seu primeiro aparecimento. O surgimento do progresso artístico da humanidade é testado pelas famosas linhas em fita, desenhadas por dedos humanos nas

paredes de argila de uma caverna de Altamira, há cerca de 30.000 a.C. A mentalidade dos primitivos povos caçadores foi preservada pelos aborígenes australianos, pelos bosquímanos sul-africanos e também, até certo ponto, pelos esquimós. É possível, assim, ao homem moderno, reconstituir comparativamente os conceitos dos artistas das cavernas de Lascaux e Altamira. A mais típica forma de expressão dos primitivos caçadores é o estilo animal em pinturas rupestres. E o gosto com que representavam a caça selvagem, da qual dependia sua subsistência, nas paredes de suas cavernas e abrigos rochosos, é sua principal característica, seja na Europa, na Ásia, na Austrália, na África ou até na América do Sul. (LOMMEL, 1979, p. 11-12).

Observa o autor quando fala sobre as pinturas rupestres destacadas: “Tais pinturas são a mais emocionante evidência dos primeiros feitos artísticos do homem. As mais recentes, datando de 12.000 a.C. aproximadamente, despertam enorme interesse, mas a explicação de sua alta qualidade escapa-nos misteriosamente”. Há quem prefira evitar quaisquer especulações, pois o problema apresenta questões insolúveis ao estudante da pré-história e sobretudo a qualquer pessoa ingenuamente convicta da marcha do progresso, pois se o homem “primitivo” foi capaz de produzir obras de arte, com seus rudes instrumentos de pedra e osso, não pode, de maneira alguma, ter sido “primitivo” no sentido artístico e intelectual, e deve, pelo contrário, ter alcançado nível de desenvolvimento até hoje não ultrapassado. Por conseguinte, a evolução artística e mental não segue paralelamente aos progressos da civilização material. Aceitar essa hipótese significaria revolucionar o quadro do desenvolvimento humano como o encaramos, isto é, como uma progressão mais ou menos em linha reta. Qualquer tentativa de penetrar a mentalidade do homem primitivo através de suas manifestações artísticas coloca-nos, desde o início, diante de problemas. Contudo, deveríamos tentar descobrir algo a respeito, o que podemos fazer, em parte, estudando espécimes de sua arte e, por outro lado, pesquisando a mentalidade dos povos caçadores que ainda sobrevivem em partes remotas do mundo, como Austrália, a África do Sul e a América do Sul. (LOMMEL, 1979, p. 15).

Talvez surpreenda que os homens primitivos – os caçadores da mais recuada Idade da Pedra (Paleolítico Inferior) – possam ter sido indivíduos dotados de

reflexão, e não “rudes selvagens” que julgávamos. Eram atrasados somente no sentido de se encontrarem no começo do desenvolvimento humano, e não por serem meros animais, ou semi-animais, como costumam aparecer em reconstituições populares baseadas nos primeiros fósseis cranianos. Pode não ser fácil ao homem de hoje fazer justiça a esses povos pré-históricos e compreender-lhes a mentalidade, mas a arte rupestre que nos legaram deveria ajudar-nos a encontrar um caminho até eles. Ninguém mais discute serem as pinturas rupestres grandes e inimitáveis obras de arte, embora ainda haja os que admitam com relutância terem sido, os que as produziram, seres de grande desenvolvimento intelectual – numa palavra: grandes artistas, comparáveis às figuras mais importantes dos tempos históricos. (LOMMEL, 1979, p. 17).

6 Considerações finais

O presente trabalho teve por escopo, esboçar uma possível resposta, ainda que tímida, com relação à pergunta indagativa formulada no título, se efetivamente existiram pintores geniais na pré-história.

Busquei no desenvolvimento do texto, tentar demonstrar a genialidade daqueles artistas pré-históricos que deixaram para a humanidade, um legado artístico incomensurável perpetrado através das pinturas e gravuras rupestres realizadas nas cavernas de Lascaux e Chauvet que estão, ambas, localizadas no sul da França, conforme está descrito no trabalho.

Como forma de resgatar o reconhecimento e também o respeito pelas obras geniais produzidas pelo *homo sapiens* na pré-história, perante a comunidade leiga mundial e mesmo perante cientistas e estudiosos céticos com relação à autenticidade daqueles trabalhos artísticos, procurei utilizar contribuições idôneas de cientistas, artistas de renome e cabeças pensantes despidas de qualquer preconceito e de precipitadas opiniões eventualmente emitidas com relação ao assunto tratado e, também, com o fito de amparar a nossa questão indagativa com a maior isenção possível.

O que motivou tal desiderato, ou seja, uma possível resposta para a minha pergunta inicial, teve a sua origem gerada nos anos 60, quando tive a oportunidade de conviver nos bancos escolares iniciais, com um jovem de pouca idade, mas

extremamente talentoso e genial, que produzia em aula, magníficos desenhos e pinturas perfeitas. Essa foi a semente que foi plantada na minha mente e que originou o despertar da minha intuição com relação ao inatismo do artista extremamente talentoso e genial, cujas qualidades e capacidades básicas desse ser humano, já estariam presentes na pessoa desde o seu nascimento.

Mais tarde, já em contato direto com a vida acadêmica junto à Universidade, tive a oportunidade de conhecer na literatura, textos e imagens que destacavam as pinturas rupestres existentes na caverna de Lascaux e de Chauvet, localizadas na França, e que haviam sido elaboradas há mais de 17.000 anos atrás e 30.000 anos atrás, respectivamente, por artistas pré-históricos, deixando-me estupefato, maravilhado, mas nunca cético com relação à autenticidade e genialidade daqueles artistas.

Nesse mesmo interregno, quando encontrei uma exaltação proferida pelo artista pictórico mais consagrado e influente do século XX, de nome Pablo Picasso, que ao se deparar, *in loco*, com as belíssimas pinturas rupestres existentes na caverna de Lascaux, exclamou: “Não inventamos nada”, a minha intuição, que já havia sido despertada, no sentido de inferir sobre a genialidade daqueles artistas pré-históricos que haviam produzido tais obras magníficas, foi recebida com alegria e satisfação, firmando a convicção sobre o inatismo festejado por este mestre da pintura.

O próximo passo, foi investigar como teriam sido feitas aquelas pinturas geniais e maravilhosas e se efetivamente e cientificamente, através do auxílio de renomados especialistas citados no trabalho que estudam a mente humana em todas as suas manifestações intelectuais, destacando-se a pesquisa para o desenvolvimento intelectual e artístico do ser humano habitante da pré-história, se a mente humana já estaria pronta desde então.

Fiz, dessa maneira, um pequeno estudo partindo da história da genialidade humana em que Martins aborda tal ocorrência, desde o estudo feito por Platão em Atenas, até os tempos mais recentes especialmente junto aos países como os Estados Unidos e muitos outros, tanto do ocidente quanto do oriente.

Prossigo nessa pesquisa com a mesma autora relativo ao tema, do que é ser genial ou talentoso, em que são considerados os termos dotação e talento, os mais adequados que o antigo termo genialidade, abordando, ainda os termos, altas habilidades, habilidade superior, superdotação, precocidade, prodígio e genialidade. Embora a dotação e talento existam, são estudados, mas muitas vezes são negados no campo das outras ciências humanas que não estão empenhadas em estudar as questões ligadas à educação. Como já foi dito, o foco desse trabalho não é a questão atual genialidade, mas justifica a sua abordagem, pelo fato de que, ao ser amplamente estudada na atualidade, deve ser compreendida para o passado.

A produção realizada pelos gênios do passado e do presente, foi utilizada no intuito de conceber a idéia da genialidade e, nesse sentido, a surpreendente manifestação de Picasso, ao chamar a atenção para as pinturas pré-históricas, a pesquisa adquiriu mais consistência e respeitabilidade, tendo em vista que, ao considerá-lo, indiscutivelmente, um gênio da pintura reconhecido mundialmente como o maior gênio da pintura do século XX, também aqueles observados por ele, são dignos deste epíteto.

Além deste privilegiado aval que garante que a minha percepção não se encontra divorciada da veracidade que está sendo perseguida neste trabalho, no estudo restou evidenciado com a produção textual fornecida pelos respeitáveis cientistas citados, como Gardner, Mithen, Lommel e os referidos por eles, como Lévi-Strauss, Noan Chomsky, Jean Piaget, Susane Langer, Nelson Goodman, Ernest Gombrich, Wilian James, Sigmund Freud, B.F. Skinner, entre outros, e que diz respeito ao estudo sobre a mente, a arte e ao funcionamento do cérebro humano, seja ele de humano pré-histórico ou de contemporâneo, formando, dessa maneira, uma dimensão e compreensão científica robusta com relação a esses desdobramentos que habitam o intelecto humano, autorizando e corroborando o meu entendimento, com relação ao tema proposto.

Esses importantes cientistas junto ao mundo acadêmico mundial, proporcionam uma compreensão aceitável e respeitável, levando Mithen a concluir que tendo ocorrido uma explosão cultural na Europa por volta de quarenta mil anos atrás, onde aconteceram os primeiros trabalhos artísticos que se tem conhecimento, tal evento pode ser explicado por novas conexões entre os domínios das

inteligências técnica, social e naturalista e que antes da ocorrência desse fenômeno, os três processos cognitivos funcionavam separadamente. Vem daí o entendimento e a sua justificativa para o surgimento da arte e, mesmo dizendo que não existe nada gradual sobre a evolução de uma capacidade para arte e que os primeiros objetos de arte que foram encontrados podem ser comparados em qualidade aos produzidos pelos grandes artistas da Renascença, faz-nos refletir sobre este tema, fazendo com que a proposta que envolve a minha “tese”, de que existiram pintores geniais na pré-história, está na pista certa.

Importante ainda a considerar sobre a questão da genialidade dos artistas rupestres na pré-história que produziram as obras de arte encontradas nas cavernas de Lascaux e Chauvet, representadas pelas pinturas rupestres exemplificadas no presente trabalho, cinge-se ao fato de que, inobstante a escassez de recursos ou de instrumentos pictóricos para a elaboração de suas pinturas e a dificuldade de acesso aos painéis rochosos em que as mesmas foram feitas, conseguiram obter um resultado final surpreendente com extrema qualidade e perfeição. Na caverna de Lascaux, por exemplo, podemos verificar, que a maioria das imagens expostas em várias partes da caverna, contemplam animais que existiram naquela época remota, compostos por bovinos, cavalos, caprinos, cervídeos entre outros, e o que mais impressiona, são a qualidade dessas pinturas feitas sob condições adversas, como por exemplo a pouca luz, emitida provavelmente por tochas ou fogueiras e escassez de recursos operacionais. As pinturas são tão belas, perfeitas e reais, que transferem a sua vivacidade de imediato para quem as observa, percebendo-se a dinâmica dos movimentos que envolvem as figuras dos animais, além da perfeição do traço, do contorno, da forma, da proporção, da utilização das cores obtidas possivelmente oriundas de pigmentos, de terra, minerais, óleos de origem animal ou mesmo vegetal. Tudo isso nos dá a dimensão da grandeza e a certeza da genialidade desses artistas pré-históricos. O mesmo vale para as pinturas rupestres existentes na caverna de Chauvet, mesmo que mais antigas, a qualidade artística é a mesma, ou seja, são pinturas perfeitas e maravilhosas, dispensando qualquer crítica ou reparo de especialistas, nas pinturas pré-históricas destacadas.

Concluindo o estudo, posso dizer que não foi por acaso que o maior pintor do século XX atestou a genialidade daqueles pintores pré-históricos, quando observou

as pinturas existentes na caverna de Lascaux , exclamando: “Não inventamos nada” e, aliado às manifestações idôneas proferidas pelos cientistas e estudiosos ancorados neste trabalho, ousou responder a indagação inicial e que constituiu o mote principal da minha questão, dizendo com convicção que, existiram sim, gênios da pintura na pré-história.

Referências

ARTE PRÉ-HISTÓRICA. **Arte, Liturgia e Espiritualidade**. 2017. Disponível em: <<http://caminhosdeformacao.blogspot.com/2017/02/arte-pre-historica.html>>. Acesso em 28 de junho de 2018.

BECKETT, Wendy. **A História da Pintura**. São Paulo. Ática, 1997. Disponível em <http://lealuciaarte.blogspot.com/2012/01/por-sua-antiguidade-pode-se-verificar_30.html>. Acesso em 04 de julho de 2018.

CRUZ, Luciana. **Pablo Picasso - Quem foi Pablo Picasso**. Disponível em <<http://know.net/arteseletras/pinteescult/pablo-picasso/>>. Acesso em 25 de junho de 2018.

DICIO. **Significado de Genialidade**. Dicionário On Line de Português. Disponível em <<https://www.dicio.com.br/genialidade/>>. Acesso em 25 de junho de 2018.

EL VÉRTICE CORUÑÉS. **El vértice coruñés de Picasso**. 2015. Disponível em: <<https://elverticecorunes.com/2015/08/06/que-obra-corunesa-de-picasso-te-gustas/hombre-con-gorra/>>. Acesso em 26 de junho de 2018.

FABRE, Josep Palau. **Picasso**. Edição do Centenário 1881-1981, Rio de Janeiro / Curitiba: Ao Livro Técnico, 1981.

Fundação Coa Parque. **Gruta de Chauvet**. Disponível em: <<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ArteAlemCoa&Menu2=Chauvet>>. Acesso em 04 de julho de 2018.

FUNDAÇÃO COA PARQUE. **Gruta de Lascaux**. Disponível em: <<http://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ArteAlemCoa&Menu2=Lascaux>>. Acesso em 04 de julho de 2018.

GARDNER, Howard. **Arte, Mente e Cérebro, uma abordagem cognitiva da criatividade**. Porto Alegre. Artmed, 1999.

GONCALVES, Elza. **As obras de arte mais antigas do mundo na grua Chauvet em França**, Euronews. 2016. Disponível em: <<http://pt.euronews.com/2016/07/08/as-obras-de-arte-mais-antigas-do-mundo-na-gruta-chauvet-em-franca>>. Acesso em 04 de julho de 2018.

GUIA DAS ARTES. **Picasso**. Disponível em <<https://www.guiadasartes.com.br/picasso/artista>>. Acesso em 26 de junho de 2018.

HERNÁNDEZ, Virginia. **El Mejor artista, Picasso**. Disponível em <http://www.elmundo.es/especiales/2013/cultura/picasso/el_genio.html>. Acesso em 26 de junho de 2018.

JIMENÉZ, Reyes. **Restauración de La Madre del Artista**. 2016. Disponível em: <http://www.bcn.cat/museupicasso/es/coleccion/cuadernos/la-madre-de-picasso/index_es.html>. Acesso em 27 de Junho de 2018.

LA CALLE. **Museo De Arte Contemporáneo Exhibirá El Misterio De Picasso**. 2017. Disponível em: <<https://lacalle.com.ve/2017/07/01/museo-de-arte-contemporaneo-exhibira-el-misterio-de-picasso>>. Acesso em 26 de Junho de 2018.

LOMMEN, Andreas. **A Arte Pré-Histórica e Primitiva**. O mundo da arte, pelo diretor do museu de etnologia de Munique, 1979, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda.

MAINARDI, Maristel Pereira. **O luxo e o brilho do estilista Pompílio**. Pelotas. Livraria Mundial. 2005.

MARTINS, Bárbara Amaral. **Alunos precoces com indicadores de altas habilidades/superdotação no ensino fundamental I: identificação e situação (des)favorecedoras em sala de aula**. Dissertação de mestrado – Educação – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília: UEP, 2013.

MEDIATECA, **Apuntes de Cine. Blog de la BUA**. 2013. Disponível em: <<https://blogs.ua.es/bibliotecauniversitaria/2013/09/18/mediateca-apuntes-de-cine-28/>>. Acesso em 28 de junho de 2018.

MITHEN, Steven. **A pré-história da Mente, uma busca das origens da arte, da religião e da ciência**. 1996, Editora Unesp.

OLIVEIRA, Cleuci. **Mestres pré-históricos**. Site 40 Forever. Disponível em <<http://www.40forever.com.br/26068>>. Acesso em 28 de junho de 2018.

PERONSE, Roland. **Picasso su vida y su obra, la biografia definitiva del genio**. Barcelona, Argos Vergara, 1981.

PROENÇA, Graça. **HISTÓRIA DA ARTE**. São Paulo. Ática. 17ª ed., 2007.