

AS CATEGORIAS ESTILÍSTICAS NOS ESTUDOS DA ARTE PRÉ-HISTÓRICA. ARQUEOFATOS OU REALIDADES?*

André Prous**

“É próprio do senso comum ter de se organizar sobre esquemas classificatórios que se apresentam ao senso crítico como empobrecedores e reificantes. De um certo modo, toda empresa intelectual – tal como se concebe em nossa cultura – extrai o seu sentido e prazer da denúncia e dissecação desses esquemas, de cujos escombros esquadrihados parece emergir a luz sempre ansiada” (L. F. Duarte, “A volta da identidade” *Anuário Antropológico* 85).

Introdução

Com a separação das áreas de conhecimento – característica do pensamento ocidental moderno, criou-se a noção de **arte** como categoria específica do conhecimento, caracterizada por I. Kant como uma “finalidade sem fim”. Isto abriu o campo para uma reflexão estética que a maioria das culturas do mundo não possui e que não existia na tradição mediterrânea; lembremos que, em latim, *ars* – *artis* significa tanto a habilidade prática do *artesão* quanto a capacidade de criar coisas belas (especialidade do *artista*, em nossa cultura atual). A reflexão de Platão sobre o *Belo* não o levou a elaborar uma estética. Desta forma, a própria palavra “arte” aplicada a manifestações de outras épocas ou regiões – quanto mais a grafismos pré-históricos (“arte rupestre”, por exemplo) – aparece como profundamente determinada por nossos conceitos étnicos. Será, portanto, possível estudar estas manifestações culturais produzidas por populações não ocidentais a partir das nossas categorias sem ficar preso a um discurso sobre nós mesmos?

Entre os estudiosos ocidentais do fenômeno artístico que se multiplicaram no início do século XX, verifica-se uma nítida oposição entre os artistas e teóricos da estética de um lado, e os etnólogos e arqueólogos do outro. Os primeiros analisam geralmente os objetos não ocidentais de um ponto de vista apenas *estético*, aplicando categorias supostamente *universais*, enquanto quase todos os antropólogos procuram, através das “obras de arte”, atingir as realidades *étnicas* – outra categoria desenvolvida pelo Ocidente no século XIX.

De um modo geral, os arqueólogos trabalham em quatro direções principais:

- a *arqueometria* (disciplina científica, que procura datar os grafismos, identificar as técnicas de elaboração pela análise dos pigmentos etc.).

- a *classificação*, que permite comparar os conjuntos gráficos (cronológicos ou espacialmente distribuídos) entre si.

- a tentativa de descobrir o *significado explícito* que as obras tinham para seus autores: mensagens, suporte para ações...

- a busca de *informações implícitas* que as obras proporcionam sobre a sociedade, a economia, a percepção do real... das quais os autores não eram conscientes.

Dentre essas pesquisas destacam-se as que levam a definir unidades descritivas (tradições, estilos, fâcies ou variedades...) que permitam distinguir entre si grupos étnicos ou sociais.

(*) Uma comunicação com o título “Rock Art Traditions: Archaeofacts or realities” foi apresentada no Congresso Internacional de Arte Rupestre de Cochabamba (Prous 1997) e deve ser publicada em português no próximo número da revista *Clio*. O presente texto apresenta-se como uma continuação da reflexão sobre o mesmo tema.

(**) Setor de Arqueologia, MHN/FAFICH-UFMG; Mission Archéologique de Minas Gerais).

Uma questão fundamental e ainda pouco debatida quando se trata de arte rupestre, é a de saber se tais categorias, definidas pelos arqueólogos, correspondem a uma realidade objetiva ou se são apenas o resultado da escolha de critérios determinados por nossa visão etnocêntrica do mundo. Serão as *tradições* “arqueofatos” ou realidades?

Para estudar este ponto, é preciso definir *em que contexto e para que* as tradições etc. foram estabelecidas, tentando ver, a partir de exemplos concretos, até que ponto a História da Arte ocidental pode validar a utilização deste conceito. Veremos também dentro de quais limites os exemplos etnográficos podem enriquecer as análises dos arqueólogos.

As abordagens da arte rupestre no mundo: uma breve reflexão histórica

Os primórdios

Desde o século XVI, livros que prefiguram os atuais guias turísticos mencionavam as pinturas de Niaux. Obviamente, estas não eram atribuídas a homens pré-históricos, mas a pastores “incultos” já que não obedeciam aos cânones da Antigüidade revalorizados pelo Renascimento. Eram apresentadas, pois, como simples curiosidades, não havendo necessidade de estudá-las ou explicá-las.

Os primeiros estudos acadêmicos de arte pré-histórica foram realizados na Europa no final do século XIX. Os pequenos objetos decorados (“arte mobiliár”) encontrados nas camadas arqueológicas pleistocênicas foram então considerados como simples expressão de atividades estéticas, conforme as idéias vigentes da “arte pela arte”, da estética como campo de atividade isolado. Sua existência foi, no entanto, um choque para os representantes das elites européias que tiveram dificuldade para admitir que selvagens primitivos tivessem condições intelectuais e tempo livre suficientes para elaborar tão requintadas gravuras em vez de se dedicar exclusivamente às penosas atividades de caça num ambiente desfavorável.

O auge do período comparativista/evolucionista em Arqueologia e a magia da caça

No início do século XX, com o desenvolvimento das pesquisas etnológicas e ainda sob a in-

fluência da óptica evolucionista unilinear, a recém-descoberta arte rupestre pleistocênica européia passou a ser vista como expressão de práticas mágicas, visando principalmente a favorecer a caça (sendo H. Breuil o maior expoente desta visão, durante mais de meio século). Tratava-se, para os autores, da expressão de um estágio “inicial” da arte, comprovada pela observação etnográfica de populações “primitivas” e cuja função parecia óbvia. As diferenças notadas entre as obras pré-históricas eram principalmente relacionadas à progressiva descoberta de como expressar a perspectiva. Assim sendo, era possível sugerir uma mudança progressiva na *forma* das representações desde a arte “aurignacense” até a do período “magdalenien- se”, sem que houvesse modificações no sentido e na função. Não houve, por parte dos arqueólogos, criação de categorias distintas das que existiam para designar os vestígios enterrados (falou-se em arte aurignacense, solutrense ou magdalenense, em função da contemporaneidade postulada entre as representações figuradas e os outros tipos de vestígios). H. Breuil (*op. cit.* 1952) tinha também notado a existência de especificidades em determinadas regiões (sobretudo relativas à forma das figuras geométricas), mas sem valorizá-las em suas análises. A arte rupestre de outras latitudes (Austrália, África do Sul) era interpretada da mesma maneira; valorizavam-se essencialmente as representações de animais, pois enquadravam-se na idéia de uma arte da caça e de que deveria haver uma certa similitude entre todas as manifestações “artísticas” oriundas de culturas de caçadores.

A descoberta da rica e variada arte rupestre saariana do Tassili evidenciou a necessidade de estabelecer recortes cronológicos nesta região. H. Lhote reconheceu a existência de vários “períodos”; o primeiro (*période Bubaline*) representava animais selvagens, sendo supostamente característico dos caçadores; o segundo (*période Bovidienne*), era obviamente atribuído aos primeiros pastores e um terceiro (*période des chars*), correspondendo a populações da idade do Bronze etc. Além desta observação, válida no plano local, estabeleceu-se, na mesma perspectiva evolucionista implícita de Breuil, a idéia de que no mundo inteiro, cada população, em função do seu “patamar evolutivo” representaria um determinado tipo de tema: caçadores representariam suas presas; pastores, seus rebanhos, etc. Analisando os temas,

seria possível identificar o estágio de desenvolvimento de qualquer grupo. Esta idéia permanece ainda bem nítida em autores como Anati (1995).

A recusa do comparativismo etnográfico e a busca das estruturas escondidas

A mudança de paradigma do anos 60 se deve aos trabalhos paralelos e independentes de A. Laming-Emperaire (1962) e A. Leroi-Gourhan (1965), ambos influenciados pelo estruturalismo. Recusaram o comparativismo etnográfico ingênuo do início do século, que considerava as populações não ocidentais como “primitivas” e fossilizadas num “estágio de selvageria” paleolítica e capazes, portanto, de fornecer uma chave para interpretar obras distantes milênios no tempo e milhares de quilômetros no espaço. Criticaram a utilização, por parte dos arqueólogos, de figuras isoladas, escolhidas a dedo para “comprovar” suas interpretações, desprezando o resto das representações pré-históricas. Por exemplo, mostraram que as cenas de caça eram excepcionais no Paleolítico europeu.

Não podendo mais contar com o discurso de populações ainda existentes, os pesquisadores precisavam extrair do próprio *corpus* rupestre um discurso desvinculado de todo preconceito de origem étnica – fosse esta a etnia do pesquisador ou a de qualquer população de Além-Mar.

A nova meta do arqueólogo passou a ser a evidenciação de uma seleção dos temas (cada cultura escolhe os temas a serem representados enquanto outros não aparecem ou não são valorizados) e de uma possível organização dos grafismos. Reconheceu-se, então, a existência de associações privilegiadas entre grafismos na arte paleolítica; por exemplo, a recorrência de uma dupla “cavalo/bovídeo” (à qual Leroi-Gourhan associaria mais tarde os cervídeos) e de outra, que combina os “sinais” lineares e “fechados” entre si. Notou-se uma possível articulação entre certos animais e determinados “sinais”; entre certos grafismos e setores topográficos (animais “perigosos” nos becos sem saída; figuras pontilhadas em passagens; conjunto cavalo/bovídeo nos salões...). Estas associações, quase sempre binárias, foram geralmente interpretadas como *oposições*, seguindo a maneira de pensar estruturalista, influenciada pelo desenvolvimento da linguagem computacional e a álgebra de Boole. Embora A. Leroi-Gourhan

– como H. Breuil antes dele – não deixasse de reconhecer modificações na forma das representações ao longo do tempo (identifica quatro “estilos” com valor cronológico), sua abordagem – que implicava tratar estatisticamente o conjunto do registro gráfico paleolítico europeu – o levou a subestimar as variações desta arte paleolítica no tempo e no espaço.

Outrossim, os dois principais pesquisadores tentaram ir além da descoberta de regularidades para tentar penetrar o significado dos grafismos (interpretando, por exemplo, a associação cavalo/bovídeo como a expressão de uma oposição de tipo macho/fêmea), passando do campo da “descrição objetiva” para interpretações de cunho subjetivo, rapidamente criticadas pelos céticos. De qualquer forma, as abordagens de caráter semiótico (por ex. Sauvet e Wlodarczyk 1977) tiveram sua inspiração na obra de Leroi-Gourhan e Laming-Emperaire.

A diversificação das abordagens no período contemporâneo

Os anos 70 e 80 correspondem a uma amplificação dos conhecimentos sobre a arte rupestre mundial, levando a uma multiplicação das abordagens.

Uma delas corresponde à tentativa de recuperar as tradições indígenas, nas regiões em que a arte rupestre ainda era praticada há pouco tempo, como Canadá, Austrália e África do Sul. De uma maneira geral, e sob a influência de J. Lewis William e T. Dowson, passou-se a ver as figuras pré-históricas como representações de fenômenos ópticos provocados por alterações de consciência. Por exemplo, uma índia Salish explica as visões e os sonhos ocorridos após longos jejuns que acompanham os rituais iniciáticos (York, Daly & Arnett 1993). Na África do Sul, Lewis-William focalizou o suposto papel das drogas, as quais teriam sido utilizadas pelos xamãs durante cerimônias preparatórias à caça. As figuras geométricas, em princípio difíceis de serem explicadas num contexto de magia da caça, seriam, assim, representações de fosfenos, resultantes da ingestão de alucinógenos. Desta maneira, a ubiquidade das formas geométricas simples na arte rupestre seria explicada pelo fato de a arte rupestre ser, antes de tudo, xamanística e ligada a estados de transe. De fato, estava-se voltando às antigas idéias de H. Breuil, apenas enriquecidas pela mediação dos agentes psicotrópicos, um dos temas obsessivos dos ocidentais

neste fim de século. Esta posição, de novo baseada na suposta universalidade de comportamentos “primitivos” – a palavra *xamanismo* recobre, de fato, realidades etnográficas bem diversas – não chegou, no entanto, a ser aceita pela maioria dos pesquisadores. Mesmo na África do Sul, houve questionamento sobre a credibilidade dos informantes em cujo depoimento Lewis-William baseava suas afirmações. Finalmente, não houve volta à comparação etnográfica descabida do início do século e, numa publicação recente feita em parceria com J. Clottes (Clottes & Lewis-William 1996), o próprio Lewis-William reconhece que não se pode explicar toda a arte pré-histórica a partir de uma única chave.

As outras orientações não tiveram mais nenhuma pretensão de fornecer uma chave para os estudos de arte pré-histórica em geral, mas focalizaram pontos específicos a cada região estudada. Onde havia claras evidências de que grupos variados tinham decorado sucessivamente os paredões, deixando registros com temática e técnicas contrastantes, a prioridade foi dada ao estabelecimento de seqüências estilísticas; cada “estilo” (no Kakadu australiano ou no Saara africano) ou “tradição” (no Peruacu brasileiro) reconhecidos tendem a ser atribuídos a uma etnia diferente. Na Austrália, a identificação dos antigos territórios tribais e das mitologias passou a ser outra prioridade, num momento em que os remanescentes aborígenes recobram a posse dos sítios ao redor dos quais estrutura-se sua identidade tribal.

Na Europa, procura-se caracterizar as “escolas” regionais e locais de arte paleolítica, assim como se aproveitam as novas possibilidades de datação dos grafismos para analisar as transformações temáticas ocorridas em cada região durante o Paleolítico, duas perspectivas pouco valorizadas até então. Falou-se em “era pós-estilística” (Lorblanchet) para designar o abandono da visão unilinear da sucessão dos estilos no paleolítico europeu que tinha caracterizado os trabalhos de H. Breuil e A. Leroi-Gourhan – o que não significa que os atuais pesquisadores renunciem a utilizar a noção de estilo.

Podemos mencionar também as pesquisas recentes que evidenciam fenômenos registrados pelos “artistas” pré-históricos, como as mudanças sazonais de pêlo ou chifres ou as posturas dos grandes herbívoros na Europa (Bouvier & Dubourg 1997). Médicos procuram também evidenciar a

representação de posturas ou patologias específicas em representações antropomorfas (Duhard 1993).

As experiências para reproduzir e as análises sistemáticas das “receitas” pré-históricas de fabricação de tinta – iniciadas com Couraud (Couraud e Laming-Emperaire 1979) – tiveram um grande desenvolvimento (Menu, Clottes 1990) mercê dos progressos da aplicação dos estudos químicos aos materiais arqueológicos. Estas técnicas permitiram também, nos anos 90, a extração de quantidades diminutas de matérias orgânicas para realização de datação por AMS (Russ, Hyman, Shaffer & Rowe 1990). Paralelamente, a aplicação das técnicas de traceologia ao estudo dos gestos de fabricação de gravuras e dos gumes dos instrumentos utilizados para este fim desenvolve-se com as pesquisas de d’Errico (1989).

Já no início dos anos 70, as pesquisas de A. Marshack (1972), de Ouy & Ouy Parcszewska (1972) sobre a arte paleolítica e de A. Prous (1977) sobre a arte dos sambaquis, procuravam evidenciar registros matemáticos ou, pelo menos, rítmicos (contagens de elementos e construção de formas geométricas) em ossos gravados, pinturas paleolíticas, ou esculturas mesolíticas. Nos anos 70 e 80 a “arqueoastronomia” se desenvolve, tentando identificar registros de fenômenos celestes (cometas, explosão de supernova etc.).

Mais recentemente aparecem as observações sobre as propriedades acústicas de sítios de arte rupestre (Dauvois 1992), sendo que há evidência etnográfica de que certas tribos da Califórnia escolhiam locais onde os sons se propagavam de maneira especial para realização de seus rituais (Hedges 1993).

As tendências de análise no Brasil

No Brasil, os estudos de arqueometria desenvolveram-se tardiamente, sobretudo nas Universidades Federais do Piauí (Menezes Lages 1990) e de Minas Gerais (Costa & alii 1989; Costa, Cruz Souza, de Jesus 1991). As primeiras datações AMS de pigmentos para o Brasil foram também obtidas, por M. Rowe (Russ *et al.*) a partir de amostras provenientes destes dois estados (figura da Lapa do Veado, no Peruacu-MG; pigmentos enterrados fora de contexto arqueológico, no Baixão do Perna-Pi).

No entanto, desde o século XIX e o início do século XX tentou-se desvendar o sentido das obras rupestres; podemos citar por exemplo J. B. Debret

em 1839, apropriando-se dos registros de Spix e Martius – e retocando-os, como nos assinalou L. Ribeiro – ou T. Sampaio (1918). Os autores desta época as vêem como registro de viagens, batalhas, ou inscrições funerárias lembrando os nomes dos mortos e dos seus familiares.

No fim dos anos 1960, D. Aytai (1970), num brilhante trabalho de cunho estruturalista sobre o sítio paulista de Itapeva, relaciona os grafismos deste sítio a mitologias Jê. Mais recentemente, M. Beltrão (1994) vê em pinturas da região de Central (Bahia) a evocação de tradições ainda mantidas por populações históricas (Tukano) que moram a milhares de quilômetros de lá. No entanto, e mesmo no caso de haver um discurso indígena a respeito das representações encontradas no seu território, como ocorre no Brasil entre os Krenak do Rio Doce (MG), devemos estar conscientes que as informações coletadas dizem respeito à interpretação dos indígenas atuais que se apropriam de pinturas possivelmente milenárias para re-estruturar sua consciência étnica. É improvável que estes informantes possam ainda transmitir o sentido que tinham para seus autores (Baeta 1998).

Assim sendo, e bastante descrente das interpretações propostas, consideradas impossíveis de serem demonstradas, a maioria dos arqueólogos que trabalham no Brasil prefere procurar apenas informações indiretas sobre os autores dos registros gráficos.

Desta forma, procurou-se, desde o final dos anos 70, e inicialmente sob o impulso dos pesquisadores de Minas Gerais e do Piauí, determinar principalmente unidades estilísticas que pudessem identificar entidades sociais e culturais do passado: etnias, territórios...

Com efeito, os conjuntos gráficos da pré-história brasileira apareceram imediatamente aos observadores dos anos 70 (Calderón de la Vara 1971, Guidon 1981, Prous 1977) como contrastados regionalmente. Logo, A. Prous (Prous, Lanna & Paula 1980) insistiria também sobre as profundas modificações ocorridas ao longo do tempo na arte rupestre de cada região, proclamando a necessidade de priorizar a separação dos sucessivos registros antes de qualquer outro passo no decorrer das pesquisas.

Parecia, portanto, possível determinar em certos casos *quem* tinha feito *o quê* ou seja, identificar registros gráficos suficientemente homogêneos para serem atribuídos a autores que usassem um

mesmo código e pudessem ser opostos a outros registros, de outra autoria. Como critérios de comparação e indicadores de continuidade cultural (caracterizando as *Tradições*), estes autores privilegiaram os temas gráficos: foram isolados os conjuntos que apresentavam uma preferência por animais, representações antropomorfas, ou figuras “geométricas”. No caso de haver vários registros privilegiando uma destas grandes categorias, identificavam-se os que escolhiam os mesmos animais ou as mesmas personagens ou, ainda, grafismos geométricos de uma morfologia específica. As técnicas de representação – ou variações menores de temas – foram utilizadas para determinar unidades menores (*variedades*, *fácies*, *estilos*) caracterizando períodos ou territórios restritos dentro dos limites geográficos e temporais abrangidos pelas tradições. Desta forma, aproximava-se da abordagem histórico-cultural (Wüst 1991).

No entanto, M. Consens e P. Seda (1989) passaram a questionar a multiplicação de *fácies*, *variedades*, *estilos* e *tradições*, freqüentemente mal definidos. Por sua vez, e em vários textos, A. Prous (1997) e seus colaboradores (Solá, Prous & Silva 1981) interrogaram-se sobre a explicação das diferenças e das semelhanças sobre as quais os arqueólogos se apoiam para definir suas unidades de comparação.

A definição das unidades estilísticas pelos arqueólogos

Está na hora de aprofundar a reflexão sobre as classificações propostas pelos arqueólogos e sobre o significado dos atributos que costumam utilizar.

Semelhanças e diferenças

Quer se trate de definir unidades a partir da análise de vestígios ósseos, de artefatos ou de registros gráficos, os pesquisadores precisam compará-los, buscando evidenciar as *semelhanças* e as *diferenças* que apresentam entre si. A primeira questão que levantaremos é saber se o que vemos como *semelhanças* e *diferenças* teriam sido vistas como tais pelos homens do passado. Em decorrência da resposta, a segunda questão que deve preocupar os arqueólogos é saber até que ponto as classificações decorrentes destas comparações têm validade.

Em relação à primeira pergunta, lembrarei a história contada por um antropólogo a respeito da sua estadia numa aldeia indígena do Brasil. Um informante apontava-lhe duas moças, comentando que se pareciam muito. Olhando para a fisionomia delas, o etnólogo não encontrou nenhum traço parecido e manifestou seu estranhamento; ao que o indígena respondeu justificando “veja como a forma dos seios é a mesma”

Parece, pois, óbvio que não vemos com os olhos dos outros: europeus ou norte-americanos, acostumados a olhar as pessoas vestidas e com o rosto descoberto, privilegiam esta parte do corpo enquanto indígenas nus ou muçulmanos impedidos de ver uma face coberta pelo *chador* podem focalizar outras partes anatômicas ou a silhueta geral.

Assim sendo, se quisermos ter alguma chance de levar em conta elementos que eram significativos para os homens da pré-história, deveremos multiplicar as observações acerca de atributos os mais variados possíveis, esperando que alguns deles tenham sido realmente relevantes para as populações que estamos estudando. Não podemos, pois, privilegiar exclusivamente um aspecto (a temática, por exemplo).

CrITÉRIOS para determinação de unidades descritivas

Entre os aspectos que devem ser considerados na comparação entre registros gráficos (sejam eles conjuntos regionais, sítios, painéis de um mesmo sítio, níveis cronológicos num mesmo painel etc.), há obviamente os atributos relacionados diretamente aos grafismos mas também os que têm a ver com o suporte e entorno dos mesmos.

A escolha dos sítios por parte dos pré-históricos deve ser analisada: em função da sua posição na paisagem, visibilidade à distância, proximidade de acidentes topográficos, de água, da exposição ao sol, da iluminação... tendo sempre cuidado em criticar as próprias observações. Por exemplo, notamos, em 1976, depois de prospectar vinte sítios de arte rupestre na região de Montalvânia, que todos apresentavam a mesma orientação. No entanto, isto decorria do fato que tínhamos percorrido afloramentos paralelos entre si. O ano seguinte, depois de conhecer mais de trinta novos abrigos decorados em outros afloramentos, verificamos que não existia orientação preferencial na região.

A escolha dos suportes pode ser inesperada. Em nosso estudo dos sítios rupestres da dolina de

Lapa Vermelha (Baeta, Silva & Prous 1992), verificamos que os numerosos e amplos suportes lisos, quando razoavelmente iluminados, tinham sido preteridos por suportes irregulares, eventualmente calcitados e que nenhum de nós teria escolhido. No vale do Peruaçu, enquanto os pintores de um estilo da tradição *S. Francisco* procuravam suportes lisos e preferencialmente altos – se possível emoldurados por relevos ou concreções, os da tradição *Nordeste* utilizavam locais discretos, baixos e geralmente marginais. A razão destas preferências, com certeza, merece ser pesquisada; acreditamos que vale tanto saber porque um sítio ou paredão *deixou de ser pintado* quanto saber porque outro foi “decorado”

Quanto às representações, não se deve apenas identificar os temas “obsessivos” ou simplesmente recorrentes: é importante procurar também o que *deixa de ser representado*. Os temas escolhidos, voluntariamente ou não, são ricos de significação, assim como o fato de outros serem proibidos ou desdenhados. Não é, certamente, por acaso, que a representação de cervídeos é tão freqüente na Tradição *Planalto* de Minas Gerais, enquanto o porco-do-mato praticamente não aparece nas pinturas – do mesmo modo que falta no refúgio alimentar dos sítios holocênicos. No entanto, um veado apenas não faz a Tradição *Planalto*...

A forma de representação das figuras é também instrutiva, como ilustra o fato de as representações antropomorfas serem esquematizadas e minúsculas em relação às figuras zoomorfas na Tradição *Planalto*, enquanto costumam ser grandes na Tradição *Agreste*.

A disposição dos temas pode ser típica de uma unidade estilística: os propulsores aparecem tanto na Tradição *S. Francisco* quanto na *Nordeste*; no entanto, nesta última estão sempre com o dardo e manipulados por uma figura humana, enquanto naquela aparecem isolados (estilo *Januária*) ou alinhados (fácies *Montalvânia*), sem evocar uma ação efetiva.

Alguma forma do gosto e da sensibilidade dos autores pode ser percebida: vontade de aparecer através do *espetacular* na Tradição *S. Francisco*; gosto pela representação do *movimento* na tradição *Nordeste*; *ordenação* lógica nas gravuras da fácies *Montalvânia*, exuberante *confusão* aparente na Tradição *Planalto*...

Indo além das categorias classificatórias abrangentes (tradição, estilo, fácies ou variantes), o ar-

queólogo pode ainda chegar a identificar os indivíduos através das figuras que produziram, reconhecendo idiossincrasias; mas isto supõe um investimento muito grande por parte dos pesquisadores, que talvez não se justifique no estágio atual das pesquisas; mesmo assim, não é raro identificarmos um “jeito” muito especial de olhar e figurar um animal, como mencionamos a respeito dos cervídeos pintados do grupo 8 de Santana do Riacho (Prous & Baeta 1992/3).

O significado das categorias arqueológicas

Que tipo de realidade as classificações podem refletir?

Vimos que a tentativa de se definirem unidades estilísticas maiores (Tradições) no Brasil é muito ligada ao nosso desejo de identificar populações culturalmente aparentadas, através do reconhecimento de um estilo étnico.

Em que medida esta pretensão pode ser alcançada? De fato, a Arqueologia não permite diferenciar *etnias* ou *culturas* no sentido moderno e comum da palavra, mas apenas vestígios de *comportamentos*. A utilização de exemplos históricos pode evidenciar o que isto significa. Se considerarmos a decoração de uma igreja católica européia e de outra, japonesa, a temática (Cruz, Virgem Maria, Santos...) será a mesma, sugerindo uma única tradição, no sentido em que os pesquisadores brasileiros utilizam o termo. Apenas as convenções de representação podem ser mudadas (o que caracteriza fácies regionais, segundo Prous). Ora, não costumamos associar a *etnia* japonesa ao cristianismo mas, sim, a traços estilísticos. Da mesma forma, não podemos afirmar que todas as figurações *Nordeste* do Brasil possam ser atribuídas a uma população que tenha apresentado unidade biológica (“raça”), nem lingüística, nem mesmo em outros campos (tecnologia do trabalho da pedra, por exemplo). Mesmo assim, a unidade estilística definida pelos arqueólogos não carece de sentido: ela indica um tipo de saber e de sentir que as populações compartilham, do mesmo modo que os católicos japoneses têm, realmente, uma cosmologia próxima à de certos ocidentais, seus “irmãos na Fé”

Inversamente, mesmo que uma certa forma de unidade ou solidariedade possa ser postulada a partir de uma mesma temática (e de um mesmo modo de apresentá-la), isto não significa que temas

ou formas de representação diversas não possam ser oriundos de uma mesma comunidade social. Com efeito, vemos frequentemente, no Brasil indígena, uma diferença entre a “arte feminina” (geralmente marcada por uma geometrização das representações, pela utilização de um detalhe para significar o conjunto), e uma “arte masculina” (caracterizada pela curvilinearidade e o que chamamos de “realismo” – ver Prous 1977). Não deixamos de conhecer em nosso mundo esta dicotomia entre setores da sociedade (embora seja, entre nós, raramente ligada ao gênero; mesmo assim, as roupas dos recém-nascidos variam tradicionalmente de cor segundo o sexo da criancinha). Como exemplo, citaremos a coexistência de música dita erudita e da música dita popular, que seguem normas bastante diversas embora obedeçam às mesmas regras harmônicas e tonais tradicionais no Ocidente desde o século XVIII. Será que algumas “tradições” definidas na arte rupestre brasileira refletiriam, de fato, um fenômeno semelhante?

Podemos tentar resolver este problema, cuidando de analisar as relações cronológicas entre os grafismos nos paredões: para que tenhamos certeza que caracterizam grupos totalmente distintos, os registros das unidades estilísticas maiores (tradições) devem ser separados por lapso de tempo razoável, a não ser em regiões fronteiriças (onde pode haver inter-digitação de fácies vizinhas). Isto não significa que unidades menores (estilos, variantes...) contemporâneas entre si não possam ser notadas dentro de uma mesma tradição. Foi o que tentamos mostrar ao estudar a dolina de Lapa Vermelha. Utilizando de novo exemplos da História da Arte ocidental (Prous 1997), lembrarei que a decoração das igrejas cristãs varia – eventualmente, na mesma cidade. Isto ocorre em função de fácies geográficas: os santos favoritos da Igreja Ortodoxa (S. Jorge, por ex.) não são os mesmos da Igreja Católica (S. Inácio ou S. Francisco); de oposições ideológicas profundas: os templos protestantes não apresentam santos nem a Virgem Maria, ao contrário das igrejas Católica e Ortodoxa. As diferenças podem ser mais sutis: as igrejas conventuais clunisianas apresentam uma decoração exuberante que se opõe ao despojamento cisterciano, embora os dois sejam contemporâneos e conterrâneos. Mais simplesmente, as diferenças podem ser funcionais: uma igreja barroca de Ouro Preto apresentará uma iconografia distinta se for dedicada a Santa Maria ou a um santo padroeiro; à Virgem padroeira de uma

confraria da “elite” (Carmo) ou à da população escrava (do Rosário). O cromo da Santa Ceia exposto numa copa brasileira tradicional não teria seu lugar no quarto de dormir... Não se pode excluir a possibilidade de tais distinções entre os grafismos deixados por representantes de clãs, classes de idade, sexo etc., em oportunidades diferentes. Obviamente, não devemos esquecer a deriva resultante das modas, que se acentua ao longo dos séculos. Todas estas categorias – que compartilham de uma mesma tradição – podem ser expressas pelo que chamamos de “estilo”

A relação entre as diferentes tradições, contrastadas e, supostamente, de alguma forma conflitantes, pode ser analisada a partir da maneira como as sucessivas gerações tratam as obras dos seus antecessores (Prous & Seda). Encontramos, na arte rupestre do Peruaçu, atitudes como o *respeito* das figuras antigas (grafismos de estilo *Caboclo* não recobrem as pinturas anteriores), a *neutralidade* (entre figuras do estilo *Januária*, que se sobrepõem umas às outras) o de *negação* (as obras da tradição *Desenhos* são sempre realizadas depois de se borrar os grafismos preexistentes). A *recuperação* e a *reativação* com figuras antigas reutilizadas em novo contexto, ou ainda simplesmente retocadas, como as figuras de estilo “caboclo” alongadas, retocadas de preto no Peruaçu e os animais cujos olhos eram periodicamente repintados no deserto australiano. O mesmo vemos na História da Arte ocidental; as obras “clássicas” ou comemorativas da grandeza de uma elite são preservadas pelos sucessores; pelo contrário, protestantes ou revolucionários quebram as estátuas de santos e de reis, católicos e hebreus destróem os “ídolos”; missionários “recuperam” imagens pagãs marcando-as com uma cruz etc..

A possibilidade de utilizarem-se várias classificações para estudar os vestígios deixados por uma mesma população

Uma questão por vezes colocada é de como se justificar a criação de “tradições” rupestres, que designariam pessoas que, por outro lado, já estariam classificadas dentro de uma tradição tecnológica (ou “sub-tradição” ou “fase”). Por exemplo: não seria absurdo colocar duas etiquetas para uma população que fosse ao mesmo tempo produtora dos artefatos “*Serranópolis*” e autora das pinturas “*São Francisco*”? Não seria melhor unificar as denominações?

Lembramos logo as atuais dificuldades que temos em correlacionar arte rupestre, tecnologia, sistemas de ocupação do espaço, rituais etc.. Sobretudo, responderemos que nossos conceitos históricos oferecem exemplos semelhantes: uma mesma população pode ser definida como (de religião) católica e (de economia) mercantilista. Outrossim, nem todos os cristãos são ou foram mercantilistas e nem todos os mercantilistas foram católicos. Qualquer pessoa de hoje pertence a diferentes níveis de solidariedade (família, clube, Igreja, sistema econômico, partido, estado, classe ou casta...) e pode ser estudada dentro de um sistema tipológico específico de cada um destes aspectos. Seria muito preocupante se a Arqueologia fosse mais totalitária que as outras disciplinas, querendo aprisionar uma realidade múltipla dentro de uma única gaveta devidamente etiquetada.

Conclusão

Como escreveram Consens e Seda (1990) a respeito das unidades descritivas propostas para a arte rupestre brasileira, se os arqueólogos perceberam diferenças, estas devem existir. Não devemos considerar as classificações que delas resultam ilusórias, *conquanto sejam bem definidas*. Dar um nome (simples etiqueta) às categorias que criamos é legítimo e facilita as comparações entre realidades que percebemos por serem contrastantes entre si.

De fato, vimos que as diferenças, temáticas ou estilísticas, refletem *realidades*, só que de diversas ordens. Algumas delas podem ser assimiladas ao que chamamos hoje de “etnicidade”, *conquanto saibamos que este termo faz sentido essencialmente para nós*. Os moradores de uma Província da atual França, no século XIV, não se sentiam nem política nem “eticamente” franceses, nem ingleses, nem, talvez, gascões no sentido que damos hoje a estas palavras; consideravam-se súditos do Rei de França ou do Senhor de Pau, participando de uma religião quase universal, de uma comunidade local (aldeia ou pequena cidade), falando um dos dialetos regionais etc.. Em função disto, as próprias noções de etnicidade e até a de cultura estão sendo discutidas – por serem etnocêntricas e marcadas por um período histórico específico – pelos antropólogos e filósofos construtivistas “pós-modernos”. Da mesma maneira, não devemos acreditar que, por compartilhar – talvez – a mesma mitologia, os autores

de registros atribuídos a uma tradição rupestre deveriam ter falado a mesma língua ou ter praticado os mesmos padrões de decoração cerâmica.

Outras destas diferenças correspondem ao que identificamos como rupturas cronológicas; isto não significa que os que as viveram consideraram-nas como tais. Por exemplo, mesmo que percebessem a importância das modificações políticas e religiosas que presenciavam, a maioria dos habitantes da Gália no século V não estavam sabendo que passavam da Antiguidade para a Idade Média (Prous 1967). Isto não invalida estes *conceitos nossos*, conquanto sejam operantes *do nosso ponto de vista*.

O importante é que saibamos que semelhanças e diferenças podem refletir comunidades (ou expressar diferenças) de diversos tipos: política (tribo, clã... ainda termos ocidentais aplicados a sociedades para as quais não são sempre adequadas!), de gênero, de idade, de cunho religioso, de função (religiosa, mágica, lúdica...) que cabe ao arqueólogo tentar esclarecer. Para tanto, ele não pode se limitar a descrever os temas, mas deve procurar também tudo o que pode expressar os viveres, os saberes e a sensibilidade das populações extintas.

O fato de diversificarmos as observações não significa nem que conseguiremos sempre perceber o que seria o mais significativo para os homens do passado, nem que nossas classificações sequer levarão em conta o que era considerado essencial para os homens do passado. Com efeito, as categorias “estilísticas” que criamos privilegiam sempre alguns critérios em relação a outros, e somos *nós* que os escolhemos. Apenas podemos esperar que haja superposição entre nossas categorias e algumas das que eram vividas então.

Mesmo assim, qualquer tipologia é válida, conquanto seja adequada para tratar a problemática colocada pelo pesquisador; não se trata mais de conseguir a *adequatio rei et intellectu*, mas uma *adequatio instrumentis et quaestonis*. Nosso ponto de vista não é ilusório, já que nos permite refletir sobre os nossos valores, contrastando-os com outras realidades. Devemos ser cientes que este ponto de vista não é o único; mesmo assim, pode produzir observações *significativas*.

Sem o perceber, expressamos através da “arte” a nossa realidade de membros de uma sociedade de

“consumidores” (valor típico do século XX), como os Karajás manifestam as suas diferenças de gênero; outras populações valorizam suas categorias de estamento, clã etc..

O arqueólogo deve, portanto, evitar três perigos. O primeiro é o de multiplicar categorias classificatórias, por vezes pouco significativas, duplicando até as já existentes (perigo muito real neste momento da Arqueologia brasileira). O segundo, é “acreditar” nas categorias e etiquetas definidas pelos pesquisadores, como se fossem artigos de Fé, recusando-se a entender que se trata apenas de instrumentos a serem utilizados apenas enquanto forem úteis, devendo ser abandonados ou “reformados” quando necessário. Uma fossilização das classificações atuais seria, portanto, prejudicial à dinâmica da pesquisa. O terceiro perigo, talvez o maior nesses tempos de “pós-modernismo”, seria o desencanto, a renúncia diante da impossibilidade de conhecer as categorias culturais do passado. Isto levaria seja a um ceticismo estéril em relação ao discurso arqueológico, seja à aceitação de que este não passaria de uma verborragia subjetiva e sem relação com a construção de um conhecimento real sobre os nossos antecessores.

Nós, que pretendemos participar da elaboração de alguma forma de conhecimento, não deixaremos de manipular “unidades estilísticas” criadas pelos arqueólogos (*arqueofatos*) para as necessidades da pesquisa *de nossa época* e que expressam a visão que nós temos dos vestígios. Nossas “unidades descritivas” podem, portanto, mudar, sem que a *realidade* que refletem seja ilusória. Desta forma, conciliamos a consciência que temos da nossa subjetividade com nossa exigência como pesquisador de que não estejamos elaborando um discurso vazio sobre nós mesmos, a partir do pretexto de um “Outro” inventado.

Agradecimentos

Agradecemos Loredana Ribeiro e A. Baeta pela leitura do manuscrito e por seus comentários; Rosângela de Oliveira, pela revisão do texto em português e Fernando Costa, pela revisão do *Summary*.

Referências bibliográficas

- ANATI, E.
1993 *World Rock Art, the primordial language*. Capo di Ponte: Centro Camuno di Studi Preistorici, 160 p.
- AYTAI, D.
1970 As gravações rupestres de Itapeva. *Ver. Univ. Católica de Campinas*, 14 (33): 69-61.
- BAETA, A.
1998 *A Memória Indígena no Médio Vale do Rio Doce – Arte Rupestre e Identidade Krenak*. Dissertação de Mestrado, Belo Horizonte.
- BAETA, A.; SILVA, M.; PROUS, A.
1992 Organização do espaço pictural nos sítios rupestres da região de Lagoa Santa-MG. 3º Congresso Associação Brasileira de Estudos Quaternários, Belo Horizonte, *Anais*: 417-430.
- BAHN, P.; FOSSATTI, A.
1996 *Rock Art Studies, News of the World*. Oxford: Oxbow Monograph, 229 p.
- BELTRÃO, M. DA C.
1994 *Arte Rupestre. As pinturas da Chapada Diamantina e o mundo mágico-religioso do homem pré-histórico brasileiro*. Catálogo de Exposição, s/local.
- BOUVIER, J.-M.; DUBOURG, C.
1997 Karst et saisonnalités paléolithiques. *Karst et Archéologie*, Colloque du CNRS et de l'AFEQ, *Quaternaire*, 8 (2-3): 233-244.
- BREUIL, H.
1952 *Quatre-cents siècles d'art pariétal*, Montignac.
- CALDERÓN DE LA VARA, V.
1971 Investigações sobre a arte rupestre no Planalto da Bahia – as pinturas da Chapada Diamantina. *Universitas*, Salvador, UFBA, 6/7: 217-227.
- CHAFFEE, S.; HYMAN, M.; ROWE, M.
1993 AMS 14c Dating of Rock Painting, in Dating and Spatial Considerations. J. Steinbring *et alii* (Eds.) *Rock Art Research*. Melbourne, AUREA Publ.: 67-73.
- CLOTTE, J.
1990 La préparation des peintures magdaléniennes des cavernes ariégeoises. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 87: 170-192.
- CONSENS, M.; SEDA, P.
1990 Fases, estilos e tradições na arte rupestre do Brasil: a incomunicabilidade científica. *Revista do CEPA*, Sta Cruz do Sul, 17 (20): 33-58.
- COSTA, G. M.; JESUS FILHO, M. F.; MOURA, M. T.; PROUS, A.
1989 Pigmentos minerais e corantes pré-históricos. *Dédalo*, S. Paulo, publ. Avulsa, 1: 362-373.
- COSTA, G.M.; CRUZ SOUZA, L.A.; JESUS, M. De
1991 Mössbauer Study of Rock Paintings from Minas Gerais (Brazil). *Hyperfine Interactions*, 67: 459-462.
- COURAUD, C.; LAMING-EMPERAIRE, A.
1979 Les colorants. A. Laming-Emperaire (Ed.) *Lascaux inconnu*. Paris, CNRS: 153-171.
- DAUVOIS, M.
1992 Les témoins sonores paléolithiques extérieurs et souterrains. *Sons originels préhistoire de la Musique*, Etudes et recherches archéologiques, Univ. Liège, 61: 11 -35.
- DEBRET, J.-B.
1839 *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, 3 vol. (ed. em português: *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, 2 vol. São Paulo: Martins/USP, 1972).
- DUHARD, J.-P.
1993 Réalisme de l'image féminine paléolithique. *Cahiers du Quaternaire*, Paris, CNRS, 19.
- D'ERRICO, F.
1989 Mémoires et Rythmes au Paléolithique: le mythe des calendriers lunaires. 2º congresso internacional de paleontologia, Torino. *Atas, Homindae*: 507-510.
- HEDGES, K.
1993 Places to see and places to hear: rock art and features of the sacred landscape. J. Steinbring; A.F. Watchman; P. Taçon (Eds.) *Time and Space*. Occasional papers of AURA, Melbourne, 8: 121-127.
- GUIDON, N.
1981 Tradições e Estilos na arte rupestre do sudeste do Piauí. *Catálogo de Exposição Pré-História Brasileira, Aspectos da Arte Parietal*. USP – São Paulo / UFMG – Belo Horizonte: 19-20.
- HOBSBAWN, E.; RANGER, T.
1984 *A invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- KANT, I.
1788 *Critique de la Raison Pratique* (consultado em edição francesa, PUF, Paris).
1790 *La Critique du Jugement*. Paris, PUF, 1951 (ed. original em alemão: 1790; ver l' parte, parágrafos 11 e 15).
- LAJE, M.C.M.
1990 *Etude archéométrique de l'Art rupestre du sud-ouest du Piauí, Brésil*, tese de Doutorado, Paris 1.
- LAMING-EMPERAIRE, A.
1962 *La signification de l'art rupestre paléolithique*. Paris: Picard éd.
- LEROI-GOURHAN, A.
1965 *Préhistoire de l'Art Occidental*. Paris: Mazenod.
1973 *L'Homme, Hier et Aujourd'hui*. Recueil d'études en Hommage a A. Leroi-Gourhan. Paris: Cujas éd., 794p.
- MARSHACK, A.
1972 *The roots of Civilization*. New York: Mc Graw-Hill.
- OUY, G.; OUY-PARCZEWSKA, K.
1972 Les origines des règles de l'art. *Annales Economie Sociétés, Civilisations*, 6: 1264-1316.
- PROUS, A.
1967 Sidonius Apollinaris, un évêque des Gaules au VIº siècle, *Mémoire de DES/Maîtrise*, Université de Poitiers, 127 p.

- 1977 Les sculptures zoomorphes du sud brésilien et de l'Uruguay. *Cahiers d'Archéologie d'Amérique du Sud*, 5: 177 p.
 - 1985 Direções de pesquisa na análise da arte rupestre em Minas Gerais. *Arquivos do Mus. Hist. Natural*, Belo Horizonte, 10: 196-224.
 - 1996 Recent Studies on Rock Art in Brazil. P. Bahn; A.P. Fossati (Eds.) *Rock Art Studies, News of the World*. Oxford: 215-220.
 - 1997 Rock Art Traditions: Archaeofacts or Realities? Comunicação no *Congreso Internacional de Arte Rupestre*, Cochabamba (a ser publicado em português na revista *Clio*, Pernambuco).
- PROUS, A.; BATEA, A.
- 1992/3 Elementos de cronologia, descrição de atributos e tipologia. A. Prous (Coord.) *Arquivos do Museu de História Natural UFMG*, 13/14: 241-332.
- PROUS, A.; LANNA, A.L.; PAULA, F.
- 1980 Estilística e cronologia na arte rupestre de Minas Gerais. *Pesquisas*, série Antropologia, 31: 121-146.
- PROUS, A.; SEDA, P.
- 1987 Cronologia, tradições e metodologias na arte rupestre do Sudeste. *Boletim do Inst. Arqueol. Brasil*, série Catálogos, Rio de Janeiro, 3: 177-181.
- RUSS, J.; HYMAN, M.; SCHAFFER, H.; ROWE, M.
- 1990 Radiocarbon dating of prehistoric rock paintings by selection oxidation of organic carbon. *Nature*, 348: 710-711.
- SAMPAIO, T.
- 1918 Inscrições lapidárias indígenas no vale do Paraguassú. 5º *Congresso Brasileiro de Geografia*, Salvador, Bahia: 6-32.
- SAUVET, G.; WLODARCZYK, A.S.
- 1977 Essai de sémiologie préhistorique. *Bulletin de la Soc. Préhist. Française*, 74: 545-558.
- WÜST, I.
- 1991 A arte rupestre: seus mitos e seu potencial interpretativo. *Ciências Humanas em Revista*, UFGO, Goiânia, 2 (1-2): 47-74.
- YORK, A.; DALY, R.; ARNETT, C.
- 1993 *They write their Dreams on the Rock Forever – Rock writings in the Stein Valley of British Columbia*. Vancouver: Talonbook, 300 p.