

Apontamentos sobre o livro “The Nature of Paleolithic Art”, de R. Dale Guthrie

André Prous

O livro de R. Guthrie acima apresentado me parece ser um dos mais relevantes publicados sobre arte paleolítica europeia no início do século XXI. Não voltarei aqui sobre os aspectos já salientados por N. Lazzaretti; apenas proponho algumas reflexões a partir de outro ponto de vista.

Parece evidente que a “arte paleolítica” não se limitava aos grafismos pintados ou gravados em caverna, e todos os pré-historiadores sabem disto; mesmo assim, esta ideia permanece entre os leitores não especialistas, e impregna de forma maior ou menor o subconsciente de muitos, inclusive pesquisadores. Querendo inverter esta tendência, Guthrie até sugere que a arte das cavernas devia ser a exceção e não a regra. Isto sempre me pareceu evidente quando se observa a propagação de certos traços estilísticos entre regiões distantes, entre as quais não se conhecem grutas ou abrigos decorados. Era preciso que modelos gráficos sobre suportes móveis estivessem circulando para explicar certas convergências. Guthrie lista também a dezena de sítios de habitat a céu aberto da Europa que forneceram o que chamamos “arte mobiliár”: objetos pequenos de osso e chifre incisos, plaquetas de pedra cobertas por incisões, argila modelada etc. aos quais poucas publicações deram o espaço que merecem (contudo, ver, entre outros, Kozlovski 1992, Vialou 1991). O autor aponta inclusive a alta frequência de decoração e a existência de temas específicos para certos instrumentos de osso ou chifre de alta valia pelo investimento em trabalho que necessitaram (propulsores, retificadores de setas). Ainda mais, não devemos esquecer que os artefatos de madeira não se preservaram. Por outro lado, Guthrie sugere que o fato de terem sido abandonados muitos objetos modelados (as famosas “Vênus paleolíticas”) ou centenas de plaquetas incisivas (com retratos de pessoas ou desenhos de animais) tanto em acampamentos de verão

a céu aberto quanto em abrigos mostraria que estes não eram de alto valor simbólico, mas brinquedos e resultados de momentos de lazer. É em grande parte a partir desses objetos pouco conhecidos do grande público que Guthrie desenvolve seu estudo; desta forma, o leitor descobre aspectos geralmente ignorados - alguns dos quais praticamente ausentes - das pinturas em paredes. Por exemplo, as várias representações de vegetais que acompanham animais gravados em artefatos de osso (p. 21).

Outra categoria de grafismos também subutilizados pelos pesquisadores, com raras exceções (por ex., D. Vialou, 1986) é aquela que os especialistas chamam “*contour inachevés*” (contornos inacabados); são traços incisivos discretamente colocados à margem dos grandes painéis pintados em muitas grutas, entre os quais coexistem esboços feitos por mãos sumamente habilidosas e riscos feitos por desenhistas medíocres ou debutantes. Guthrie recupera nestes emaranhados - de legibilidade por vezes difícil - exemplos para ilustrar suas afirmações.

Perscrutar as incisões em instrumentos de osso ou nos *contours inachevés* das paredes permitiu a Guthrie mostrar a existência de várias cenas compostas mostrando interação entre humanos e animais - cenas ausentes das pinturas paleolíticas (com a única exceção da famosa “cena do poço” de Lascaux), mas das quais há alguns exemplares nesses grafismos menos espetaculares. Guthrie as interpreta a partir do seu conhecimento próprio das atividades de caçadores (retirada e preparação das peles, por exemplo), avaliando o número e as atitudes das personagens representadas.

Desta forma, o livro ilustra magnificamente o fato que o que designamos globalmente como “arte paleolítica” é um conjunto heterogêneo que comporta desde figuras pintadas ou riscadas por verdadeiros mestres do desenho até rabiscos descompromissados (parte deles semelhantes àqueles que florescem nos banheiros públicos), passando por esboços deixados por artistas experientes e tentativas figuras canhestras. É claro que estas diversas categorias de manifestação não poderiam ter tido, todas elas, o mesmo significado. Ao longo

de mais de 20 milênios e no imenso espaço que vai de Foz Coa, no Portugal até os Montes Urais, pinturas, esculturas e modelagens tiveram vários sentidos. Em cada pequena população paleolítica coexistiam crianças, adolescentes e adultos, com habilidades e objetivos distintos.

Em um dos capítulos, o autor propõe uma série de critérios que permitiram separar os traços produzidos por crianças e pessoas principiantes da produção de pessoas maduras e habilidosas (p. 138). Estes critérios podem ser aplicados a outras regiões do mundo - inclusive no Brasil - embora se deva lembrar que podem existir certas situações que exigem uma execução voluntariamente imperfeita, como ocorre entre os índios Asurini (Polo Müller, 1986). Notemos que a identificação do sexo das pessoas que deixaram suas mãos marcadas nas paredes dos abrigos pirinenses a partir do minucioso estudo das mensurações propostas por Guthrie não parece poder ser realizada nas pinturas pré-históricas do Brasil. Na Europa predominam as mãos em negativo, cerceadas por projeções de tinta, o que deixam o contorno dos dedos frequentemente bem legível; em compensação, no Brasil, são mãos positivas e sua aplicação imperfeita na parede não fornece delineações precisas.

No item “história natural da predação” (p. 221), ao olhar para os animais representados do ponto de vista de um caçador experiente de grandes mamíferos do Ártico, Guthrie aponta muitas características que passam despercebidas aos olhos dos pré-historiadores comuns. Ao reagir contra a explicação da arte paleolítica como magia de caça (interpretação generalizada na primeira metade do século XX), A. Laming-Empraire e A. Leroi-Gourhan tinham insistido na ausência de cenas de caça nas pinturas e gravuras das grutas da área franco-cantábrica; para estes autores, as “setas” (sinais em forma de “bastonetes”) e “feridas” (“sinais fechados”) eram símbolos femininos e masculinos, que interagem com animais também associados a relações complementares duais. Guthrie, pelo contrário, insiste no aspecto figurativo dos dardos, mostrando que se concentrariam essencialmente na região torácica (aquela na qual as feridas são mais

graves), enquanto as linhas de pontos vermelhos seriam as gotas de sangue, saindo da boca ou das ventas depois de uma ferida nos órgãos vitais concentrados nesta região. Notemos que, ao focalizar o ponto de vista do caçador, Guthrie não propõe uma volta a velha ideia de magia da caça, da qual o Pe. H. Breuil foi o grande expoente. Também não pretende criticar o pan-xamanismo proposto por Lewis-William e J. Clottes que explicam os traços e pontos saindo das ventas e da boca como o sopro vital ou espírito que transita entre o xamã e o animal. O autor apenas expõe a explicação mais simples para muitos detalhes observáveis nas representações.

Guthrie insiste sobre a relação emocional que existe entre os caçadores e as grandes presas – que, ao ler seu texto, poderia ser qualificada de quase erótica. Uma admiração, que, segundo ele, bastaria para justificar a onipresença da representação dos grandes mamíferos nas paredes das grutas, sem exigir uma explicação de cunho metafísico. Contudo, nos parece que o leitor poderia perguntar por que não expressar esta admiração ao ar livre em vez de escondê-la dentro das escuras entralhas da terra.

Esta relação estreita entre a caça e os caçadores (lembramos que Guthrie atribui a arte paleolítica essencialmente a pessoas de sexo masculino) explicaria o foco temático nos grandes mamíferos (com exceção dos *graffiti* eróticos, atribuído aos adolescentes). Assim, para ele seria natural que a passagem para as sociedades de agricultores tenha provocado uma grande mudança na arte pré-histórica. Baseadas na produção de reservas alimentares vegetais, essas sociedades teriam lançado mão dos sistemas religiosos (antes ausentes ou pouco relevantes) para assegurar a disciplina social e o controle dos grupos humanos, cada vez mais numerosos. A “arte”, neste momento, passaria a se disciplinar e representar de forma repetitiva elementos simbólicos, geometrizados e muitas vezes inteligíveis apenas para os membros da própria sociedade, diminuindo a criatividade que seria a marca da arte paleolítica. Por mais que seja sedutora, esta visão, retomada por outros pré-historiadores (como E. Anati) é, contudo, também discutível. Há também repetição na escolha dos temas e na definição

dos estilos regionais na Europa paleolítica. Os próprios animais podem ter valor simbólico, como salientaram A. Laming-Emperaire e A. Leroi-Gourhan; afinal, no Ocidente o cordeiro simboliza o Cristo tanto quanto a cruz (a qual pode ser interpretada como um elemento geométrico por alguém que desconheça a religião cristã, mas de fato é figurativo ao representar um instrumento de tortura). Algumas pessoas possivelmente critiquem uma atitude machista do autor, pelo fato deste conscientemente atribuir a maior parte dos grafismos a pessoas de sexo masculino. Guthrie é ciente deste perigo e cuida de justificar suas afirmações a partir de pesquisas realizadas por psicólogos em sociedades modernas, e por antropólogos entre populações atuais de caçadores-coletores, cujos resultados apoiam sua interpretação (elevados níveis de testosterona levando desde a juventude os sujeitos masculinos a se arriscarem mais que as moças em atividades de risco e exploração – seja em expedições de espeleologia ou de caça), sempre numa perspectiva de adaptação biológica. Deixarei cada leitor ou leitora opinar sobre este ponto, frisando que os argumentos do autor são de ordem científica; assim, podem e devem ser discutidos, porém não podem ser apenas descartados *a priori*. Finalmente, lembraremos a quem criticar o fato que a obra é ilustrada por desenhos e não por fotografia, que isto não diminui sua utilidade; até as fotos são o resultado de uma seleção por parte de quem as tirou: ângulo, luz etc. são resultados de uma manipulação, assim como os desenhos. Trata-se em ambos os casos de documentos que devem ser vistos com olhar crítico. Imagino que a ausência de fotografias tenha pelo menos em parte uma razão do custo que haveria em publicar centenas de documentos; e, em parte, o gosto que um autor, que é também um desenhista competente, tem em produzir a sua própria ilustração. De qualquer forma, a ilustração por desenho me parece perfeita para o leitor comum e as cuidadosas indicações de fonte permitem ao especialista localizar e consultar, se necessário for, o original das obras reproduzidas no livro.

Finalizando, trata-se de uma obra original, cuidadosamente documentada, que não pretende nem apoiar nem criticar as teorias existentes sobre a arte paleolítica europeia. Seu objetivo é outro: levar o leitor a refletir sobre e as razões *adaptativas* que levaram à emergência da “arte” na atual espécie humana.

REFERÊNCIAS

Anati E. (1993). World Rock Art – The Primordial Language, *Studi Camuni*, vol. 12, 160 p.

Breuil, H. (1952). *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Centre d'Études et de Documentation préhistoriques.

Clottes, J. & Lewis-William, D. (1996). *Les chamanes de la Préhistoire*, Paris, Le Seuil, 120 p. (em espanhol: *Los chamanes de la Prehistoria*, editoria Ariel, 2001)

Koslowski, J. (1992). L'Art de la Préhistoire em Europe Orientale, CNRS ed., 223 p.

Laming, A. (1962). *La signification de l'art rupestre paléolithique*, Paris, Picard,.

Leroi-Gourhan, A. (1966). *Préhistoire de l'Art Occidental*, Paris, Mazonod,.

Müller, R. Polo – (1990). *Os Asurini do Xingu – História e Arte* Editora da UNICAMP.

Vialou, D. (1986). *L'art des grottes en Ariège Magdalénienne*. Paris, CNRS, XXIIe supplément à Gallia Préhistoire. 432 pages.

Vialou, D. (1991). *La Préhistoire*, Col. L'Univers des Formes, Paris, Gallimard, 434 p.