

Expressão, prática e representação na pré-história brasileira: o caso da arte rupestre

Lucas Roahny

Graduando em
Ciências Sociais pela
UFPR.

roahny@gmail.com

Palavras chave:
Arte Rupestre; Pré-
História Brasileira;
Teoria Arqueológica.

Key words:
Archaeological
Theory; Brazilian
Prehistory; Rock Art
Studies.

RESUMO: Este artigo visa efetuar uma análise crítica do emprego do conceito de “tradição arqueológica” nos estudos de arte rupestre no Brasil. Encarado apenas como uma ferramenta metodológica, o uso da noção de “tradição” possui, entretanto, sérias implicações teóricas as quais serão explicitadas ao longo do texto, buscando-se ao final esboçar uma compreensão da arte rupestre alheia à primazia da imagem e da representação – elementos que são privilegiados na abordagem que se serve do conceito de “tradição”.

ABSTRACT: *This article presents a critical analysis of the “archaeological tradition” concept as employed in Brazilian rock art studies. Although this concept has been seen just as a methodological device, its use carries problematic theoretical issues, which will be the focus of discussion. At the end of the article an alternative approach to rock art studies is proposed, which will not be based on the premises inherent to the concept of “archaeological tradition” such as the primacy of the image and of representational processes.*

*“A cultura nunca nos oferece significações absolutamente transparentes, a gênese do sentido nunca está terminada.”
M. Merleau-Ponty*

O desenvolvimento inicial do estudo da arte rupestre no cenário acadêmico brasileiro

A arte rupestre sempre fascinou aqueles que ao se embrenharem pelo interior e pela faixa litorânea do Brasil se depararam com esses painéis gráficos “misteriosos”, aos quais alguns viajantes atribuíam mensagens complexas. Outros viam neles apenas rabiscos inúteis, produto do ócio indígena; outros ainda, como Angyone Costa em sua Introdução à Arqueologia Brasileira, consideravam a arte rupestre um “material suspeito” (cf. COSTA, 1934)¹. Este interesse “precoce” fez com que o estudo dos grafismos rupestres tivesse início muito antes do estabelecimento da arqueologia acadêmica no Brasil. Se esta dá seus primeiros passos na universidade brasileira, apenas por volta de 1950, ficando antes disso confinada ao ambiente dos museus naturalistas fundados no século XIX (BARRETO, 1999, p. 204), o primeiro levantamento sistemático sobre o tema pode ser encontrado já nas Lamentações Brasília de Francisco Teles (GASPAR, 2003, p. 32-33) – que não é, aliás, um exemplo isolado; durante todo o século XIX e as primeiras décadas do XX, a discussão sobre

quem produzira aqueles “símbolos exóticos”, quando isto foi feito e por que, seria tema de intensos debates entre a intelligentsia brasileira. As mais diferentes hipóteses foram defendidas com veemência por seus respectivos proponentes: aventou-se que a existência destes grafismos apontaria para a passagem de gregos ou fenícios pelo território brasileiro. Alguns buscaram traduzi-los para o grego ou o hebraico; já outros autores menos ambiciosos talvez não acreditavam que a arte rupestre fosse um tema digno de estudo. Madu Gaspar (Ibid., p. 35-36) resume bem os pressupostos inerentes às primeiras abordagens da arte rupestre brasileira quando afirma que:

“As diferentes linhas de interpretação da arte rupestre explicitam as noções que permeavam o imaginário da intelectualidade da época sobre o indígena que ocupava o território brasileiro. Por um lado, os testemunhos arqueológicos seriam resultado do ócio do indígena e não passavam de simples rabiscos inconsequentes, não tendo portanto valor algum. Por outro, eram repletos de significados, o que eliminaria a hipótese de terem sido feitos pelos nativos ou seus antecessores. Uma “escrita” tão sofisticada só podia ser obra de outras civilizações muito mais avançadas. [...] afinal, as tribos existentes no Brasil à época do descobrimento, jamais poderiam ter elaborado desenhos com tamanha precisão e simetria...”

¹ Agradeço a Luís Cláudio P. Symanski (DEAN/UFPR) pela indicação desta e de outras referências as quais, sem sua ajuda, eu não teria acesso. Muito do valor que o presente trabalho talvez possua é dependente de minha sorte e prazer em ter o professor Symanski como orientador – entretanto, as faltas ou excessos que este texto pode conter são, é claro, de responsabilidade inteiramente minha. Aproveito também para agradecer os valiosos apontamentos feitos pelos pareceristas a uma primeira versão do artigo; sem suas críticas e sugestões, o texto manteria falhas inescusáveis que, graças a seus pareceres, pude corrigir em tempo.

A inserção da arqueologia na Academia brasileira trouxe grandes mudanças na orientação desses estudos: a partir da década de 1950, com a chegada de especialistas estrangeiros² convidados por intelectuais brasileiros para escavar aqui e participar na formação de uma primeira geração de arqueólogos nacionais, deixou-se de lado a elaboração de interpretações especulativas, e o foco passou a ser a construção de padrões classificatórios regionais que agrupassem os grafismos em relação à temática desenhada. Do lado norte-americano (Clifford Evans e Betty Meggers) tais estudos emergiram de um plano maior de estabelecimento de um panorama geral da pré-história brasileira³, sob a égide dos conceitos-chave que guiavam a arqueologia histórico-cultural dos EUA: as noções de *tradição* e fase arqueológicas, as quais os discípulos desses dois arqueólogos estenderam para o estudo da arte rupestre⁴ no início da década de 1980. Pelo lado francês, o interesse pelos grafismos brasileiros se manifesta de modo mais sistemático. Já nos anos 1970, no interior do projeto das Missões Arqueológicas Franco-Brasileiras, a qual realizava escavações nos estados de Minas Gerais e do Piauí. Entre os responsáveis pelo projeto das Missões estava nada menos do que uma das maiores especialistas na arte rupestre do Paleolítico europeu: Annette Laming-Emperaire, autora que, seguindo os passos do arqueólogo estruturalista André Leroi-Gourhan, ganhou proeminência na arqueologia francesa ao submeter os grafismos desse período a uma análise estrutural (LAMING-EMPERAIRE, 1962).

Deste modo, em um primeiro momento poderíamos supor que o estudo da arte rupestre no âmbito das Missões diferia radicalmente daquele praticado sob a orientação do histórico-culturalismo norte-americano: enquanto este se voltaria apenas à classificação e à construção de tipologias, o trabalho dos franceses teria um pendor interpretativo devido à provável influência de Laming-Emperaire. De fato, este pareceria ser o objetivo inicial das pesquisas – que, no entanto, foi gradativamente substituído por análises que focavam a tipologia (delimitação de unidades classificatórias) e o estabelecimento de cronologias (RIBEIRO, 2006, p. 25). A reorientação das pesquisas de Laming-Emperaire e de seus discípulos está intimamente ligada à distância que separa o contexto pré-histórico francês do brasileiro, elemento que tornara inviável a importação de conceitos e métodos empregados no estudo do Paleolítico para a compreensão de nossa pré-história.⁵ Loredana Ribeiro (2006, p. 27-28) interpreta a “resignação” dos franceses em encerrarem-se no plano descritivo/classificatório da seguinte forma:

“Parece possível que a orientação estruturalista de análise rupestre não tenha vingado no Brasil pela dificuldade de aplicá-la num contexto de arte rupestre tão mais diversificado que o francês. A arte rupestre do Paleolítico Superior francês apresentava-se aos estruturalistas europeus da década de 1960 como manifestação de uma continuidade sócio-ideológica cuja

estrutura simbólica permitiria inferências sobre a estrutura de pensamento caçadora-coletores. No Brasil, [...] a variabilidade da arte rupestre não permitia que se avançasse muito em análises que pressupõem continuidade.”

É fácil entrever as implicações desta posição para a comparação que aqui estabeleço entre as duas escolas que influenciaram o estudo acadêmico da arte rupestre brasileira em seu nascedouro. Se o viés interpretativo era, afinal, o elemento que diferenciaria a abordagem francesa da norte-americana, o fato dele ter sido preterido devido à complexidade do contexto rupestre brasileiro aproximou muito estas escolas que, à primeira vista, pareceriam tão distintas.⁶ Além disso, o conceito de tradição trazia consigo pressupostos epistemológicos que se encaixavam como uma luva frente ao interesse da arqueologia estruturalista francesa em desvendar os “padrões inconscientes” que orientariam a ação dos grupos pré-históricos, o que decerto contribuiu para a aproximação entre essas duas perspectivas; o termo “tradição cultural” nascera da pressuposição de que o comportamento humano segue um conjunto de regras que se expressaria inconscientemente na cultura material de um determinado grupo (RIBEIRO, 2006, p. 25), e esta concepção eminentemente intelectualista da noção de cultura tinha ampla aceitação em ambas as margens do Atlântico. Foi este consenso tácito em torno dos pressupostos teóricos que englobavam a noção de “tradição” aquilo que permitiu aos pesquisadores da escola francesa operacionalizar este termo em seus próprios trabalhos.

Assim, já em 1980, o estudo da arte rupestre estava inteiramente direcionado ao estabelecimento de padrões classificatórios – as chamadas “tradições rupestres” – que buscavam delimitar espacialmente (e, onde fosse possível, temporalmente) a abrangência de conjuntos gráficos que possuíam traços em comum. As características levadas em conta nessas classificações eram as mais genéricas possíveis e limitavam-se ao elemento gráfico propriamente dito, àquilo que estava figurado nas rochas. Analisava-se o tema (se abstrato ou naturalista), a coloração empregada, o tamanho dos painéis, a maneira de representar as figuras (pintura ou gravura). A classificação tipológica sob a égide do conceito de tradição foi, portanto, o carro-chefe do estudo da arte rupestre na arqueologia brasileira das duas últimas décadas do século XX, e ainda hoje orienta boa parte dos pesquisadores que trabalham com o tema. Com efeito, aceitando a distinção que Ribeiro (2006, p. 28) estabelece entre as três grandes vertentes que atualmente pautariam os estudos nessa área, vê-se que a diferença entre dois desses grupos reside apenas na compreensão (demasiadamente genérica) do que os grafismos representariam⁷, enquanto que na outra abordagem mantém-se um silêncio quanto a este ponto⁸ – em termos propriamente epistemológicos, porém, as diferenças inexistem, o que explica a escassez de novos questionamentos, passíveis de serem endereçados à arte rupestre brasileira. De

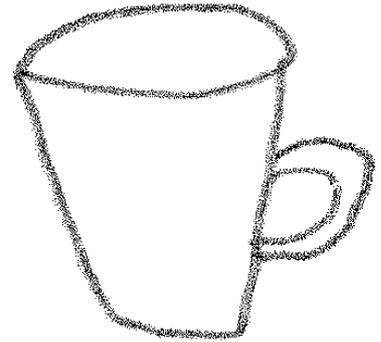
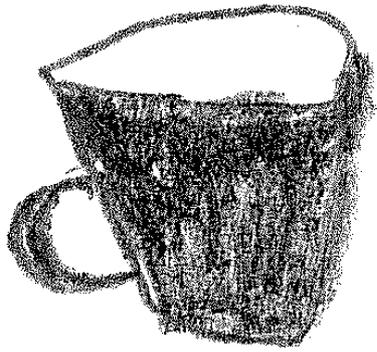
² Quatro personagens são especialmente relevantes no processo de institucionalização da arqueologia no Brasil: os norte-americanos Clifford Evans e Betty Meggers e o casal francês Emperaire (Annette Laming-Emperaire e Joseph Emperaire). Tanto um quanto o outro grupo ministraram, a convite de José Loureiro Fernandes, os primeiros cursos do Brasil em metodologia arqueológica no Centro de Pesquisas Arqueológicas da Universidade Federal do Paraná (CEPA/UFRPR).

³ Este projeto chamava-se PRONAPA (Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas) e caracterizou-se pela realização de escavações de pequena escala em quase toda a extensão do território nacional, durante os anos de 1965 a 1970.

⁴ Tal feito foi possibilitado pelo caráter demasiado genérico dos termos. Na arqueologia histórico-cultural – paradigma teórico que pautara a disciplina arqueológica nos Estados Unidos desde sua proposição no seio do culturalismo boasiano, perdurando até o início dos anos 1960 –, a noção de tradição se refere à manifestação de “traços culturais” que tenha grande profundidade temporal e/ou espacial; a ideia de fase, por sua vez, era concebida como uma manifestação idiossincrática de uma determinada tradição, circunscrita no tempo e no espaço – uma tradição era, portanto, geralmente subdividida em fases, criando-se assim uma verdadeira “taxonomia” dos traços culturais conforme sua ocorrência espaço-temporal. Para uma explicitação pormenorizada dessa “metodologia taxonômica”, ver (MCKERN, 1939); ou, para um contato com o modelo taxonômico que mais diretamente impactou a arqueologia brasileira, ver (WILLEY e PHILLIPS, 1958), cuja exposição desta metodologia difere ligeiramente daquela encontrada no clássico artigo de Will McKern.

⁵ Tal problema ia muito além do estudo da arte rupestre. Cristiana Barreto (1999, p. 209) afirma, por exemplo, que a análise dos artefatos líticos produzidos na pré-história brasileira, com suas formas extremamente variadas, foi substancialmente prejudicada pela “importação de categorias classificatórias para indústrias líticas [...] inspiradas pela indústria bastante formal do Paleolítico francês”.

⁶ Entretanto, seria necessário adicionar a isto um elemento igualmente relevante o qual Ribeiro (2006) parece não considerar: uma interpretação minimamente razoável da arte rupestre – no sentido de ser bem fundamentada empiricamente – não poderia prescindir de um conhecimento descritivo e classificatório já bem consolidado, que sustentasse a construção de hipóteses interpretativas. Ora, se na França tal conhecimento começa a se constituir já no início do século XX com o esforço pioneiro de Henri Breuil, no contexto brasileiro ele estava se iniciando precisamente, de modo mais sistemático – ou seja, agora alguns pioneirismos excepcionais (e.g. AYTAL, 1970) –, com os



trabalhos de Laming-Emperaire (MG), Niède Guidon (PI) e de suas respectivas equipes. Nesse sentido, o abandono do esforço interpretativo francês parece ser compreensível não só pela complexidade do registro rupestre brasileiro, como quer Ribeiro, senão também pelo caráter incipiente da própria arqueologia rupestre brasileira quando do início das pesquisas das Missões Arqueológicas.

7 Um desses grupos de pesquisadores, agrupados no Instituto de Arqueologia Brasileira (IAB), defende que uma parcela considerável dos grafismos rupestres evidencia o conhecimento astronômico das populações pré-históricas (e.g. JALLES, 1999). O outro grupo, trabalhando em especial com os sítios rupestres da região nordeste do Brasil, tem como principais nomes as arqueólogas Niède Guidon (FUNDHAM), Anne-Marie Pessis (UFPE) e Gabriela Martin (UFPE); essas pesquisadoras advogam uma interpretação “naturalista” de certos conjuntos gráficos, em especial aqueles relacionados à chamada “Tradição Nordeste” (e.g. PESSIS e GUIDON, 2000 [1992]): a arte rupestre seria, nesse sentido, a representação de cenas cotidianas dos grupos pré-históricos.

8 Ribeiro (2006, p. 28) elenca aqui os nomes de André Prous (UFMG), Paulo Seda (UERJ) e Pedro Ignacio Schmitz (UNISINOS), arqueólogos que, segundo ela, não se arriscam a emitir juízos interpretativos sobre a arte rupestre pois “aguarda[m] elementos que permitam relacioná-la ao restante do registro arqueológico”. Contudo, cabe frisar que, no que tange aos trabalhos de Seda, o que parece estar em jogo não é tanto a espera pelo momento em que seria possível interpretar os grafismos, mas antes a tese de que a interpretação não é em absoluto uma questão primordial no estudo da arte rupestre (SEDA, 1997, p.140). Voltarei a este argumento na última seção do artigo.

9 Ver, por exemplo, a célebre discussão encaminhada por Walter Taylor (1983 [1948], cap. 4) – autor que, partindo da noção de cultura como “uma construção mental consistindo de ideias” (Ibid., p.101; tradução nossa), elabora uma cisão explícita (e intencional) entre os domínios do comportamento empírico observável, seus produtos (esfera na qual a produção material estaria inserida), e a cultura “de fato”.

10 Um breve apanhado das relações entre arqueologia e antropologia ancoradas na noção de cultura pode ser encontrado em (WATSON, 1995).

fato, conforme procurarei demonstrar à frente, pouco pode ser proposto de novo empregando a categoria abstrata, generalizante e metafísica de “tradição arqueológica”, estreitamente associada a uma concepção idealista de cultura na qual os agentes não podem senão *representar* aquilo que, primeiramente, estaria impresso em suas mentes na forma de regras culturais a orientarem suas práticas. Antes, porém, teceirei algumas considerações sobre este conceito fazendo referência à história do pensamento arqueológico.

“A tradição da tradição”: a arqueologia brasileira e a teoria arqueológica contemporânea

A ideia de “tradição” possui uma origem precisa que raramente foi sublinhada pelos arqueólogos brasileiros que a empregam. Com efeito, ela expressa a compreensão que a arqueologia histórico-cultural norte-americana possuía sobre a noção de cultura – um conjunto ideal de elementos simbólicos que, quando inscritos na materialidade, refletiriam a identidade de certo grupo, distinguindo-o de outros e possibilitando, assim, que a disciplina arqueológica raciocinasse por inferência; se a cultura material reflete valores grupais, diferenças na forma e na decoração cerâmica, por exemplo, indicariam que seus produtores não são os mesmos. Enfim, dentro do histórico-culturalismo era muito claro a subordinação da materialidade ao terreno dos significados puros ao qual se dava o nome de “cultura”. Ela seria algo essencialmente mental que orientaria a produção material sem, contudo, confundir-se com essa. Ora, nesse sistema os arqueólogos norte-americanos viam-se enredados num dilema: se a antropologia é uma disciplina cultural, e se a arqueologia é efetivamente um ramo da antropologia, então seu lugar dentro do projeto antropológico do estudo das culturas humanas no tempo e no espaço estava condenado à marginalidade. Nenhum arqueólogo teria acesso à cultura propriamente dita⁹ a não ser que se metamorfoseasse numa espécie de “paleopsicólogo” (BINFORD, 1965, p. 204), pois, de outra forma, ele teria que se contentar com estes subprodutos da cultura que são os vestígios materiais. Como se não bastasse sua fragmentação física, no histórico-culturalismo eles eram igualmente concebidos como “fragmentos epistêmicos”, dado que pouco contribuíam para o estudo das formas culturais, as quais só poderiam ser investigadas por aqueles que tinham “acesso às mentes” dos indivíduos – antropólo-

gos culturais e linguistas. Porém, apesar de ter sido longo, o domínio da “concepção normativa de cultura” – para usar a notória expressão de Lewis Binford – é solapado no início de 1960, pela assim chamada “arqueologia processual”. De fato, um dos méritos do processualismo é o de ter redefinido os objetivos da investigação arqueológica através do rompimento com a ideia de “norma” ou “regra” que rege o discurso antropológico até então. Para Binford, principal nome dentre os arqueólogos processuais, todo o sistema sócio-cultural se refletiria na cultura material, sendo perfeitamente possível o estudo da cultura propriamente dita através “apenas” da materialidade (1970 [1962], p. 328).

Entretanto, a noção de cultura com a qual o processualismo passa a trabalhar – cultura como “meio extra-somático” de adaptação ao ambiente (BINFORD, 1970 [1962]) – de modo algum encerrou as discussões sobre a relação entre arqueologia e antropologia, mediada pelo problema do locus da cultura e da possibilidade de acessá-la. Ao contrário, a aproximação promovida por Binford entre a teoria arqueológica e o neoevolucionismo de Leslie White, emprestando deste autor a concepção de cultura com a qual investia contra o idealismo da arqueologia tradicional, acabou por emperrar o diálogo antes existente entre antropólogos e arqueólogos, ancorado numa noção holista e normativa de cultura (cf. FLANNERY, 1982). A partir daqui a arqueologia, na ânsia por tornar-se uma “disciplina científica” afastando-se da metodologia “indutivista” do histórico-culturalismo, encabeçaria suas reflexões teóricas segundo modelos fornecidos pela filosofia da ciência (cf. DUNNELL, 1982). Já a antropologia seguiria preocupada com o domínio dos significados culturais, embalada pelo estruturalismo lévi-straussiano e pela “virada simbólica” na antropologia norte-americana.¹⁰ Seria apenas em 1980, após o esgotamento do cientificismo processualista, que a arqueologia anglo-saxã, num movimento que ficaria famoso pela alcunha de *pós-processual*, realinharia a disciplina em relação às questões levantadas pela teoria antropológica contemporânea, ampliando também seu diálogo com o conjunto das humanidades.

Essa breve reflexão sobre a teoria arqueológica do século passado é necessária para que se compreenda por que os conceitos histórico-culturalistas arraigaram-se tão firmemente no cenário brasileiro. Com efeito, é notável constatar que à mesma época em que o processualismo emergia nos EUA com o intuito de repensar a posição da disciplina dentro do projeto antropológico boasiano, no Brasil a arqueologia ainda dava seus primeiros passos na Academia –



passos que de modo algum caminhavam rumo à construção de uma disciplina social ou antropológica, mas que, pelo contrário, visavam à consolidação de um saber técnico, aos moldes das ciências naturais (BARRETO, 1999, p. 208). O fato de que grandes nomes da arqueologia norte-americana – a qual sempre teve uma forte ligação com a antropologia – tenham participado da formação da primeira geração de arqueólogos brasileiros em nada mudou esta situação, pois eles não exerceram papel algum na estruturação da arqueologia nas universidades do Brasil. O que fora exigido deles aqui era unicamente seu saber técnico – buscava-se absorver uma metodologia “mais séria” que tornasse a arqueologia digna de adentrar na Academia. Mas não há metodologia neutra: este saber estava inevitavelmente imerso nas “tradições teóricas de suas matrizes de origem” (Ibid., p. 207), e o caráter furtivo pelo qual estes pressupostos foram absorvidos marcaria profundamente o desenvolvimento posterior da arqueologia brasileira.

Eis o cenário no qual o conceito de tradição encontrou terreno propício para passar décadas sem grandes críticas por parte da comunidade arqueológica brasileira. A concepção da disciplina como meramente “técnica” não permitia um avanço no sentido de colocar em xeque as bases teóricas das noções empregadas no estudo da pré-história brasileira, pois além de não se acreditar haver qualquer tipo de juízo teórico por trás delas, estes conceitos serviam bem ao propósito de uma disciplina preocupada com “artefatos, camadas estratigráficas, e sítios arqueológicos, ao invés de culturas, períodos históricos, e assentamentos humanos” (Ibid., p. 208). A crítica do conceito de tradição

dependia de um gesto radical, impossível de ser consumado pela mera mudança terminológica. Impunha-se discutir o modelo de disciplina que se almejava construir no Brasil. Pois conceber a arqueologia como ciência social não é somente impor-lhe um rótulo; se por ciência social entende-se o estudo das relações sociais, então a aproximação entre estas áreas geraria uma nova agenda de pesquisas e um novo arcabouço conceitual capaz de reestruturar a arqueologia brasileira – afinal, como compreender “relações” por intermédio de uma noção monolítica e abstrata como a de tradição?

A crítica da tradição e suas consequências para o estudo dos grafismos pré-históricos

“[...] é muito difícil se satisfazer com pouco e, muitíssimo mais importante, não nos parece certo assumirmos uma postura tão resignada em relação à ciência arqueológica que queremos ver implantada em nosso país. [...] A arqueologia é uma ciência social. E, sendo assim, cabe a nós, cientistas sociais que somos, interessar-nos pelas relações sociais [...] e não apenas pelos atributos físicos dos vestígios arqueológicos.” (ALBUQUERQUE e PACHECO, 1999, p. 115; p. 132)

Repensar a arqueologia brasileira enquanto ciência social coube a uma nova geração de arqueólogos que, parafraseando a epígrafe acima, estavam “insatisfeitos com o pouco” que a clas-

sificação e a datação dos artefatos adicionavam à compreensão da pré-história brasileira. Abraçando os avanços teóricos da arqueologia pós-processual que emergia na década de 1980 em países como os EUA e a Grã-Bretanha, estes pesquisadores, já por volta de 1990, infundiram vigor à arqueologia brasileira ao realinhá-la com as tendências recentes na teoria arqueológica mundial e nas humanidades. Anos mais tarde, as reverberações desse movimento já se faziam sentir no estudo da arte rupestre. Com efeito, o artigo de Paulo Tadeu Albuquerque e Leila Maria Pacheco citado no início desta seção é o primeiro a apresentar um estudo de caso de um sítio rupestre – o Lajedo Soledade, localizado em Apodi (RN) – sem fazer referência alguma às tradições rupestres estabelecidas informalmente por diversos arqueólogos e sistematizadas por André Prous em seu clássico *Arqueologia Brasileira* (1992).

Já na virada do milênio, portanto, a situação vivenciada por parte de muitos pesquisadores que trabalhavam com grafismos rupestres era análoga àquela que fora expressa em caixa alta por Albuquerque e Pacheco em relação ao seu próprio objeto de estudo: “o impactante [Lajedo] Soledade necessita mais do que de descrição, exige INTERPRETAÇÃO” (1999, p. 118; caixa alta no original). Sentia-se que a classificação dos grafismos conforme similaridades gráficas era um empreendimento vazio para uma disciplina que ansiava compreender a socialidade pré-histórica e suas dinâmicas culturais.

Dentro desse novo projeto, o trabalho de Loredana Ribeiro (2006) mostra-se exemplar, porquanto alia ao estudo interpretativo de casos uma dimensão que Albuquerque e Pacheco não tocam: a crítica dos pressupostos teórico-epistemológicos que orientam a busca por padrões de similaridade nos grafismos. Com efeito, Ribeiro (*Ibid.*, p. 29; p. 48) argumenta que tal enfoque tipológico enseja uma visão estática da pré-história, pois implícita à ideia de “tradição rupestre” está a concepção de que a similaridade gráfica expressa semelhanças ao nível do “repertório cultural” compartilhado pelos autores dos grafismos. A consequência desse raciocínio é resumida abaixo por Ribeiro (*Ibid.*, p. 16-17):

“A pouca importância dada às particularidades individuais dos sítios e dos momentos de ocupação dos suportes [rochosos] relaciona-se a uma visão da arte rupestre como produto passivo e estático de culturas do passado. Identificados os padrões e regras gráficas do suposto grupo étnico ou cultural produtor dos grafismos, não se trabalhava com a possibilidade de variações, modificações ou atualizações relacionadas a situações sociais ou grupos específicos de indivíduos no contexto da produção gráfica. Definidas as tradições, a variação estilística interna que elas podem apresentar e os contextos gráficos particulares a cada sítio foram preteridos

em função dos amplos padrões de similaridade que definem essas categorias classificatórias.” (grifo nosso)

É contra esse congelamento dos processos sociais operado pelo conceito de tradição que a autora propõe a inversão do foco de pesquisa na área: seria necessário voltar-se aos contextos particulares nos quais estes grafismos foram feitos, correlacioná-los regionalmente e só então, onde fosse possível, dever-se-ia elaborar padrões classificatórios macro-regionais (*Ibid.*, p. 50).¹¹

Buscando desconstruir o caráter essencialista da arte rupestre, fomentado pela proliferação de terminologias engessadas que visa fornecer uma inteligibilidade *ad hoc* aos grafismos (CONSENS e SEDA, 1990, p. 46), Ribeiro propõe que os processos de produção gráfica sejam compreendidos através da noção de “estilo arqueológico” – termo que ela operacionaliza para pensar a mediação existente entre modelos socialmente sancionados de figuração na rocha e os contextos práticos nos quais são empregados, participando ativamente nos processos constitutivos da vida social.¹² Nos dizeres de Ribeiro (2006, p. 39):

“[...] o estilo atua sobre o contexto. [...] [ele] possui um componente ativo e criativo por estar envolvido nas estratégias sociais de criação de relações e ideologias pela fixação de significados segundo os critérios estabelecidos: as relações dentro do estilo não “existem”, têm que ser criadas.” (grifo da autora).

É gritante a diferença entre o que Ribeiro nos propõe aqui e os estudos clássicos sobre a arte rupestre brasileira, orientados pela noção de tradição. Para exemplificar isso, gostaria de discutir dois pontos de divergência que penso serem elucidativos: em primeiro lugar, há um claro rompimento com o tecnicismo “desumano” que caracteriza os estudos tradicionais. Neles, muito se fala sobre as categorias de análise construídas pelo pesquisador e derivadas diretamente das similaridades e diferenças observadas nos grafismos (e.g. PROUS, 1992, p. 511), contudo o elemento humano é posto de lado em prol de uma pretensa “primazia do empírico” – princípio sob o qual atualmente se resguardam alguns pesquisadores (ver nota 8). Isso que à primeira vista parece uma cautela digna de respeito é, em realidade, um entrave à compreensão das dinâmicas sociais pré-históricas; a crença de que em um futuro próximo (ou nem tanto) os dados empíricos permitirão fazer com que o “detalhe” humano seja finalmente integrado à pesquisa arqueológica é inteiramente falaciosa – conforme Julian Thomas (1993, p. 30) já afirmou anteriormente, a presença humana nos locais que estudamos deve ser o princípio basilar de uma arqueologia que se pretenda relevante à elucidação do lugar da materialidade nas relações sociais, e não apenas um “apêndice” a ser

11 O que Ribeiro faz, enfim, é levar aos limites, explorando todo seu potencial heurístico, o importante argumento que, há mais de 15 anos atrás, já havia sido levantado por Mário Consens e Paulo Seda (1990, p. 37) contra o emprego abusivo da noção de tradição: o fato dela obliterar “uma das questões mais ricas (enquanto aspectos metodológicos e teóricos) da arqueologia atual: a deriva cultural”. (Agradeço ao parecerista anônimo que me indicou essa valiosa referência bibliográfica, a qual não aparecia na primeira versão deste artigo.)

12 Como se vê, o modo pelo qual Ribeiro trabalha com o conceito de estilo foge por completo àquela tendência na arqueologia sulamericanista, registrada por Pedro María García (2008, p. 61), de convertê-lo em mero “assunto tipológico”, sem menção alguma às dinâmicas sociais em que a produção estilística está imersa. Nem toda análise centrada no “estilo”, portanto, é capaz de superar o “nominalismo” escolástico (CONSENS e SEDA, 1990, p. 46) – e muito raramente o faz – que aqui está sendo associado à noção de tradição. Para uma revisão mais detalhada acerca das múltiplas concepções sobre o “estilo” em antropologia e arqueologia, ver (CONKEY, 2006).

adicionado pelo pesquisador. O outro contraste notável reside na compreensão que Ribeiro possui do processo de produção dos grafismos: ao trabalhar com a noção de estilo arqueológico tal como fora formulada pelo pós-processualismo – estilo como uma das “formas pelas quais [...] significados culturais estão sempre em produção” (CONKEY, 2006, p. 360; tradução nossa). Ribeiro encara sua criação como uma atividade que seria dinâmica e significativa, distanciando-se, portanto, das concepções clássicas em que a expressão gráfica é reiteradamente abordada pelo linguajar da representação – representação de significados já dados, normas ou “repertórios culturais”. Com efeito, o que o paradigma representacional – sempre implícito às abordagens que lançam mão do conceito de tradição – rechaça é precisamente aquilo que Ribeiro frisa ao concretizar um duplo movimento no qual, simultaneamente, afasta-se da tradição e possibilita superá-la. A ideia de que similaridades e diferenças gráficas identificadas em um mesmo sítio ou painel, ou então através da comparação regional, nunca é dada de antemão na forma de “repertórios culturais” que subsistiriam nas mentes dos agentes, mas antes *precisam ser criadas*, pois o estilo – elemento por trás de qualquer diferenciação/padronização possível – é “[...] prática que se dá em contexto particular” (RIBEIRO, 2006, p. 47) e, nesse sentido, não pode ser compreendido se reduzido à generalidade inerente à ideia de tradição, capaz de simplificar as práticas expressivas e estabelecer

uma homogeneidade tão absurda a ponto de, por exemplo, agrupar grafismos presentes desde o Paraná até o sul da Bahia sob o termo vazio de “Tradição Planalto” (ver figura 1).

Esse não é, porém, o principal problema da noção de tradição. Pois a falha analítica dos estudos nela ancorados não é o fato de que, ao “tradicionalizar” expressões gráficas, o pesquisador acaba por enviesar sua análise para a similaridade imagética. Antes, é a própria primazia da imagem o problema. O estilo – elemento mediador entre os cânones de produção gráfica e o contexto prático no qual estes são empregados e manipulados – vai além da imagem, pois as estratégias de pintura e gravura não se limitam a definir quem está habilitado a fazê-las e como; elas são igualmente estratégias que informam os agentes sobre, por exemplo, os locais apropriados à produção dos grafismos.

Nesse sentido, torna-se claro que não só o nível gráfico é significativo, mas que também a tecnologia empregada na produção dos grafismos, bem como os locais em que a produção se dá, deve ser sublinhada.¹³ Enfim, uma consideração exaustiva das diferenças e similaridades existentes na arte rupestre não pode prescindir de examinar todas essas variáveis, coisa que – é quase desnecessário dizê-lo – a abordagem que se serve da ideia de tradição não dá conta. Ela é invariavelmente “etnocêntrica” – no sentido de ater-se ao nível imagético (cf. HERVA e IKÄHEIMO, 2002) – mesmo quando reconhece o imperativo de não o sê-la.¹⁴

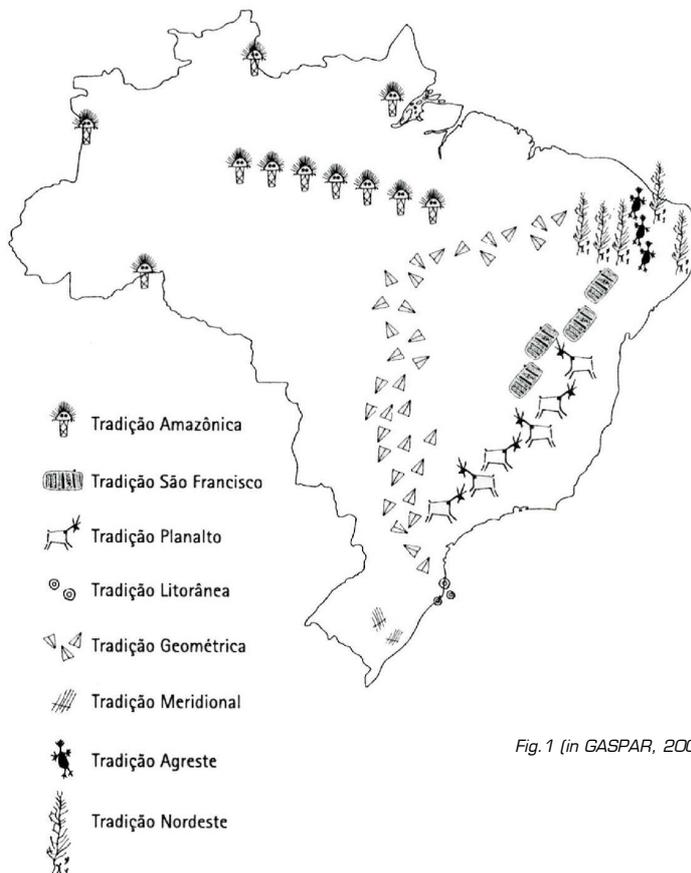


Fig. 1 (in GASPAR, 2003, p. 57)

¹³ A concepção de “estilo arqueológico” com a qual Ribeiro trabalha endereça-se a todos estes componentes passíveis de tomar parte no processo de significação da arte rupestre. Nas palavras da autora (2006, p. 47): “Para definir os estilos [empregados neste estudo] foram privilegiadas características temáticas, técnicas e de inscrição no espaço, do suporte à inserção dos abrigos na paisagem [...]”.

¹⁴ A pesquisa efetuada por Andrei Isnardis (2009) é, nesse sentido, exemplar. Pois se o autor, por um lado, identifica a necessidade de transcender o nível imagético na consideração das diferenças e similaridades entre os painéis rupestres da região por ele estudada (Ibid., p. 61), por outro ele não agrega a variável paisagística nos parâmetros de definição dos estilos identificados (Ibid., p. 65) – todas as variáveis com as quais ele lida permanecem ao nível da imagem ou da questão tecnológica.

Todavia, a noção de “tradição rupestre” não seria suficientemente desconstruída se sua crítica não fosse além desta constatação que, em si mesma, aponta mais para os efeitos metodológicos do iconocentrismo do que para seus fundamentos teóricos. Pois é certo que a definição das tradições e os estudos que nelas se ancoram preocupam-se somente em considerar o nível imagético dos grafismos. Mas caberia perguntar o seguinte: o que há de “obscuro” na arte rupestre cuja elucidação poderia se processar mediante este tipo de análise que se atém ao plano da imagem? Ou para dizê-lo de outra forma, o que busca a arqueologia ao se debruçar sobre os grafismos pré-históricos mediante os preceitos da abordagem imagética? Andrei Isnardis (2009, p. 56) – defensor da legitimidade do conceito de tradição – formula da seguinte maneira a questão que a arqueologia deveria direcionar ao estudo da arte rupestre:

“[...] que significam, em termos de cultura imaterial, as semelhanças e diferenças, por exemplo, na indústria cerâmica, na indústria lítica, [...] nos padrões funerários? Na verdade, essa é uma das questões básicas de toda a disciplina. Vasta é a questão a esse respeito, porém é discreta a produção bibliográfica que problematiza a questão a partir dos acervos rupestres.” (grifo nosso)

Isnardis é muito claro: a tarefa do arqueólogo dedicado ao estudo da arte rupestre seria a de problematizar, “em termos de cultura imaterial”, a questão dos significados atribuídos a este fenômeno expressivo. A arqueologia da arte rupestre é concebida aqui como uma “ciência da decodificação”. O *material* precisa ser explicado nos termos do *imaterial*, o significante vazio da pré-história precisa ser preenchido em termos normativos; a busca pelo significado imaterial – o sentido em seu estado de pureza – seria, enfim, “uma das questões básicas” da disciplina. A “verdadeira” arqueologia é concebida aqui como algo distante de si mesma; uma ciência da idealidade, das representações que estruturariam – e antecederiam – a produção da materialidade e das quais esta última extrairia seus sentidos.¹⁵

Com efeito, todo o esforço interpretativo de Isnardis concentra-se em fornecer um relato sobre a idealidade que estaria por trás da materialidade dos grafismos, de modo a algo dizer sobre o significado deles. Para esse autor, uma coisa já é certa: a similaridade gráfica indicaria que os produtores dos grafismos compartilham um mesmo “repertório cultural” – conceito que, conforme frisado anteriormente, embasa a própria noção de “tradição rupestre”. Mas como compreender a ideia de “repertório cultural” sem cair no simplismo? Afinal, Isnardis é consciente de que “não é razoável deduzir que haja necessariamente uma unidade étnica por detrás de expressões gráficas semelhantes” (*Ibid.*, p. 58), e por isso rechaça o raciocínio absurdo de correlacionar toda uma tradição com um grupo cultural específico, a fim de não incorrer em disparates e, ao mesmo tempo, salvar o valor heu-

rístico do conceito de tradição, Isnardis (*Ibid.*, p. 59) propõe uma redefinição da ideia de “repertório cultural” – elemento que autores de expressões gráficas englobadas numa mesma tradição supostamente compartilhariam. O “repertório cultural” deveria ser compreendido como:

“[...] formado pelos cânones de grafia e pelo conjunto de ideias que os motiva, os estrutura e por meio deles se expressa. Pode ser que o único repertório compartilhado pelos grupos de autores em questão seja aquele diretamente ligado à expressão gráfica.”

E logo abaixo (*Ibid.*, p. 60), completando seu raciocínio:

“Semelhanças na expressão gráfica não implicam em uma ampla semelhança em todos os aspectos da cultura, implicam semelhanças nos aspectos da cultura relacionados à expressão gráfica.”

Ora, ao que acaba de ser reduzida a noção de “repertório cultural” e, conseqüentemente, a própria ideia de “tradição rupestre”? A reconceituação proposta por Isnardis é um flagrante paradoxo: similaridades gráficas indicariam semelhanças ao nível dos “elementos culturais gráficos” presentes nos painéis. A tradição é de tal modo segmentada que se torna virtualmente irreconhecível, perdendo completamente sua relevância teórico-interpretativa. Contudo, o gesto contraproducente de Isnardis muito tem a nos dizer. Com efeito, ele sinaliza o poder de um paradigma que, atualmente, só consegue se renovar à força de contradições e tautologias.

A arte rupestre para além do “iconocentrismo”

Mas o que, afinal, deveria substituir a preocupação com o significado imaterial e a primazia da representação, na qual a arqueologia é reduzida a uma espécie de “criptologia”, e os vestígios materiais a meros receptáculos de sentido? Ou, em outras palavras, a compreensão idealista da materialidade, implícita à noção de tradição, deveria dar lugar a quê?

Sustento que um possível ponto de partida à elaboração de uma nova compreensão sobre o estatuto da arte rupestre na dinâmica social pré-histórica depende de um rechaço ao idealismo discursivo que não reconhece à materialidade seu papel no processo de significação da vida social, tratando-a como um conjunto de elementos físicos que, por si só, sem o auxílio da “cognição” ou de um conjunto de “normas e ideias”, seriam vazios de sentido. Com efeito, nos estudos de arte rupestre – e isso não apenas na arqueologia brasileira – nenhuma posição parece mais consolidada do que precisamente esta: o elemento gráfico (material) nada diz ao arqueólogo em relação a seus possíveis sentidos, pois com isso ele “possui apenas o signifiante” (LLAMAZARES, 2004 [1989], p. 242;

¹⁵ Devo esclarecer desde já um possível mal-entendido ou, talvez, anteceder-me a seu aparecimento: que não se confunda, aqui, minha crítica à primazia da idealidade do sentido com uma crítica ao programa pós-processual de interpretação dos significados da materialidade. A busca pelos significados é, sim, um objetivo legítimo: entretanto, acredito que este empreendimento deve ser ancorado numa concepção semiótica do mundo material fundamentada não na necessidade de atribuição de sentido vindo “de fora” – o domínio não-humano sendo significado e culturalizado pelo humano –, mas sim na afirmação de que os processos de significação ocorrem na e por meio da materialidade. O que equivale a dizer: não há categorias nem significados que subsistam apenas na idealidade da consciência dos sujeitos. Voltarei a esse tema na próxima seção do artigo.

tradução nossa). Em tal raciocínio, os significados residiriam num outro plano, para além do domínio material com o qual a arqueologia trabalha, de modo que discorrer sobre eles seria meramente especular sobre características que, afinal, “acabam perdendo-se no tempo” (PARELLADA, 2009, p.2). De fato, a ampla difusão dessa perspectiva estreita acerca do processo de significação, bem como do lugar da materialidade em seu interior, é algo que se evidencia até mesmo na pena de autores que rejeitam explicitamente a tarefa interpretativa no estudo dos grafismos rupestres. Assim, quando Paulo Seda (1997, p. 141) fornece-nos uma definição do que seria a interpretação nesse campo – “intuir aquilo que está por trás das formas, do mostrado, os motivos que moviam os artistas pré-históricos” – para então rejeitá-la como impossível e, portanto, dispensável (*Ibid.*, p. 162), o que realmente acaba por ser objeto de sua crítica é menos a interpretação do que certa interpretação. A saber, aquela que visa atingir os conteúdos normativo-ideacionais que, acredita-se, estrutura de antemão o sentido da materialidade. Ora, se no que tange à arte rupestre “ainda não foi possível estabelecer satisfatória e plenamente o seu significado” (*Ibid.*, p. 158), isso ocorre menos por uma impossibilidade de direito do que pela má formulação do problema hermenêutico, pois “seu significado”, como o de qualquer coisa, simplesmente não existe; a fixação e a perenidade de sentidos pré-definidos mentalmente, antes de ser uma característica própria ao mundo material, é, como bem o disse John Barrett (1999, p. 28), uma “obsessão arqueológica” que assombra sempre a tarefa de interpretação. Ao se apartar, porém, de tal “obsessão”, ao se conceber o esforço interpretativo em arte rupestre não mais como o desejo de encontrar as significações originárias na mente de seus produtores, mas sim como a tarefa de trazer à luz os “sistemas de significação” pré-históricos mediante, por exemplo, uma maior atenção à dispersão dos grafismos na paisagem (LAYTON, 2000, p. 52; *e.g.* BRADLEY, 1991), vê-se que a recusa *in toto* à interpretação não parece ser, tanto quanto a posição idealista, uma opção consistente do ponto de vista teórico-analítico.

Afastar-se do idealismo sobre a significação da materialidade, bem como da posição que identifica nesse domínio uma incomensurabilidade impossível de ser superada pela arqueologia, implicaria frisar que a inserção do projeto arqueológico moderno no interior de uma rígida cisão entre o material e o simbólico constitui uma verdadeira – e perigosa – subscrição às dicotomias cartesianas (corpo/mente, coisa/ideia, natureza/cultura) que nos impedem de considerar a centralidade do mundo material na constituição da vida social (THOMAS, 1996, p. 18), fazendo-nos tomar sua existência como constituída por elementos empíricos evidentes em si mesmos (THOMAS, 2004, p. 216). Em suma, ambas as concepções (idealista/antiinterpretativa), parafraseando o célebre conceito cunhado por Deleuze e Guattari, “sobrecodificam” a cultura material ao subordiná-la, sub-repticiamente, a uma dimensão da realidade supostamente anterior e

mais fundamental (no caso, o domínio dos “significados ideais”, impossíveis de serem apreendidos pela “facticidade” do registro arqueológico).

Superar os limites desses dois paradigmas, contudo, não constitui uma tarefa simples. Com efeito, dissolver a “sobrecodificação” da materialidade é um projeto que se mostra virtualmente impraticável se, em sua concepção, não atentarmos para um duplo esforço teórico que tem sido objeto de reflexões ainda incipientes no campo das ciências humanas: de um lado, precisaríamos levar a sério os avanços do pós-estruturalismo em relação à semiologia de Ferdinand de Saussure,¹⁶ a qual ainda informa grande parte do discurso analítico das humanidades – a arqueologia aí inclusa – quando estas se aventuram a falar sobre os processos de significação da vida social;¹⁷ de outro, seria necessário frisar o estatuto ontologicamente central da materialidade frente às relações e práticas sociais (*e.g.* OLSEN, 2010). As coisas significam algo não porque *representam* significados já dados, mas sim devido a sua imersão em teias de relações estabelecidas entre a cultura material e os agentes sociais, os quais se servem da materialidade contínua e incessantemente em seu engajamento prático com o mundo (THOMAS, 1996, p. 60). Nesse processo, a materialidade é tanto significada quanto significante, não podendo ser reduzida a nenhum desses polos isoladamente. A busca pelo significado imaterial do mundo material (em especial da arte rupestre, que é o que nos interessa aqui) é, portanto, um projeto inadequado, ancorado em um não reconhecimento da polissemia inerente à materialidade, sempre sujeita à (re)interpretação e passível de encerrar em si uma multiplicidade de sentidos (OLSEN, 1990, p. 199; THOMAS, 1998, p. 153).

Nesse sentido, levando em consideração de um modo geral os pontos até aqui levantados, afirmo ser urgente o abandono da abordagem “iconocêntrica” – que encara a arte como um veículo de representações e significações prévias (HERVA e IKÄHEIMO, 2002, p. 97). Por um enfoque que não estenda arbitrariamente à pré-história nossa compreensão moderna de arte, na qual esta é encarada eminentemente como um “sistema comunicativo” (*Ibid.*, p. 95). De fato, a primazia da representação nos estudos de arte rupestre parece derivar da crença de que ela necessariamente veicula mensagens as quais o arqueólogo deveria decifrar. Contudo, os exemplos etnográficos nos dizem outra coisa: em diversas situações, aquilo que tomaríamos como “arte” (e que interpretaríamos, portanto, como um objeto a veicular algum tipo de mensagem) não extrai seu sentido senão do próprio processo de sua produção – este é o caso, por exemplo, da prática de esculpir a madeira usada na construção das habitações dos Zafimaniry em Madagascar (*Ibid.*). Os padrões geométricos ali desenhados não fazem referência a nenhum tipo de narrativa mitológica, muito menos expressam significados fixados previamente pelo grupo; “antes de representar um processo social, os desenhos formavam uma parte essencial dele. Apenas sua própria produção lhes dava sentido.” (*Ibid.*, p. 97; tradução nossa).¹⁸

¹⁶ Ou seria melhor dizer, os regressos? Afinal, a crítica pós-estruturalista não emerge do nada: ela é devedora da semiótica de Charles Sanders Peirce, cuja teoria tricotômica do signo já apontava para aquilo que um teórico pós-estruturalista tão relevante quanto Jacques Derrida (2008 [1967]) frisar à exaustão: a indistinguibilidade entre significante e significado que, no limite, tende a implodir a concepção saussureana do signo linguístico.

¹⁷ Com efeito, acredito que a perpetuação implícita do modelo saussureano na compreensão destes processos é a maior responsável pela importância desmedida que o “simbólico” – concebido em termos puramente ideais – possui dentro das ciências humanas. Afinal, a rígida exterioridade estabelecida por Saussure entre os polos significante/significado – cujo coroamento, aliás, se dá com a formulação da tese do arbitrário do signo (SAUSSURE, 2006 [1916], pp. 81-84) – expressa não só uma supervalorização do último termo em detrimento do primeiro, mas também – o que é ainda mais grave – induz à crença na independência entre os polos constitutivos do signo; isso, por sua vez indicaria ao pesquisador a possibilidade dele se ater ao domínio puro do sentido (DERRIDA, 2008 [1967], p. 16). Para uma discussão mais detalhada sobre a importância de incorporar a semiótica peirciana na interpretação arqueológica, ver (PREUCEL e BAUER, 2001; PREUCEL, 2006).

¹⁸ É claro que não é o caso de assumir a posição inversa àquela que se está criticando, ou seja, não se deve subscrever à ideia de que toda arte não-ocidental seja invariavelmente não-comunicativa. Ao contrário, o que busco aqui é precisamente escapar ao determinismo e enfatizar que a polissemia da cultura material encontra seu correlato no caráter igualmente multifacetado das práticas sociais e expressivas.

De fato, se a materialidade é significativa antes de qualquer apreensão ao nível discursivo, isso ocorre precisamente porque prática social e cultura material são elementos indissociáveis¹⁹. Ora, as implicações disso para o estudo da arte rupestre são consideráveis, pois ela é precisamente ambas as coisas; não é “apenas” um elemento material, mas também uma atividade, uma prática sócio-expressiva da qual a arqueologia não deve abstrair seu poder criativo reduzindo-lhe à função representacional. Com efeito, fugir ao paradigma “iconocêntrico” exige não só que se reconheça na arte rupestre sua propriedade ativa e criativa enquanto elemento material, mas que, ela também seja concebida como uma *prática*; dessa forma, mesmo que os grafismos, em determinadas situações e para certos coletivos humanos, possuam de fato um viés comunicativo – e como negar tal possibilidade? Não será necessário apelar à primazia dos significados ideais para interpretá-los, mas sim enfatizar, na esteira daquilo que a geografia cultural contemporânea defende; o caráter eminentemente “mundano” das representações. Estas não subsistem senão nas práticas cotidianas e, nesse sentido, sua existência não estaria assegurada por um “mundo simbólico” apartado destas mesmas práticas e anterior a elas (WYLIE, 2007, p. 164), conforme pressuposto por toda teoria que almeja romper com o mundo concreto e adentrar no plano “mais elevado” das significações puras.²⁰ Em suma, o que quero dizer é que,

mesmo reconhecendo aos grafismos pré-históricos a possibilidade de serem representativos, o retorno ao “iconocentrismo” não ocorreria contanto que a “facticidade da representação” (DEWSBURY, WYLIE, HARRISON *et al.*, 2002, p. 438), ou seja, seu caráter propriamente prático e mundano, fosse reconhecido. Pois concebê-la como um elemento “real”, material e praticado é “redirecionar a atenção do significado *suposto* para as *composições materiais e os condutores das representações*” (*Ibid.*; grifo dos autores; tradução nossa). Eis aí, portanto, uma maneira não idealista de se encarar a possível “representatividade” da arte rupestre.

Mas o que dizer da “arte” propriamente dita? Pois afirmei logo acima que encarar a arte pré-histórica enfatizando sua pretensa função comunicativa seria um erro – entretanto, qual seria o modelo apropriado para compreender a arte pré-histórica em termos mais do que comunicacionais?

Acredito que o estudo dos grafismos rupestres na arqueologia brasileira seria enormemente enriquecido caso se atentasse às proposições da antropologia da arte de Alfred Gell (1998), pois a questão artística para a disciplina arqueológica não difere em absoluto daquela que permeia a antropologia da arte tal como Gell a concebe: ao arqueólogo, assim como para o antropólogo, interessa o local do objeto artístico²¹ no interior dos processos sociais, a propriedade que possuem de mediar a agência social e de in-

¹⁹ Por isso a relação intersubjetiva entre os agentes nunca é uma relação entre “consciências puras”, ou simples criação de uma “consciência constituinte” (cf. MERLEAU-PONTY, 2006 [1945], pp. 469-71), mas é mediada – e possibilitada – não só por objetos, mas também por seus próprios corpos e pela linguagem (cuja função prática, aliás, não pode ser reduzida à mera comunicação [BOURDIEU, 1977 [1972], p. 24] em que o idealismo discursivo a encerra).

²⁰ Se foi na geografia cultural que um movimento propriamente “mais-do-que-representacional” se desenvolveu (cf. LORIMER, 2005), deve-se ter em mente, entretanto, que seu impulso inicial proveio da antropologia de Tim Ingold, conforme os próprios grafismos culturais reconhecem (WYLIE, 2007, p. 163). De fato, desde meados dos anos 1990 Ingold trabalha no sentido de formular uma nova teoria da significação que, visando superar o construtivismo sócio-cultural, frise a indissociabilidade entre a emergência do sentido e o engajamento prático dos sujeitos (INGOLD, 2000).

²¹ Cabe frisar que, para Gell, não há nada de essencial nos objetos capaz de separá-los entre aqueles que seriam artísticos e aqueles que não (GELL, 1996). De um ponto de vista estritamente teórico, tudo é passível de ser arte, contanto que, em um dado contexto, exerça um papel de mediação nos processos sociais (GELL, 1998, p. 7). Nesse sentido, partilho da interpretação de Christopher Tilley (2008, p. 30) de que “por “arte” Gell quer dizer cultura material [como um todo]” (tradução nossa).



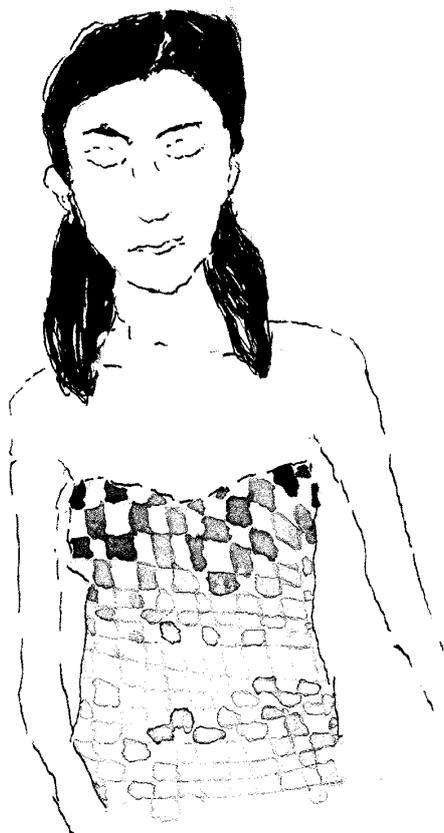
fluenciá-las (GELL, 1998, p. 6). A materialidade é, com efeito, um veículo da agência humana; ela é, além disso, “um portal para uma teia de relações” (THOMAS, 1996, p. 72; tradução nossa) humanas e não humanas das quais é tanto produto quanto produtora. Daí a impossibilidade de subsumir esse “sistema de ação” (GELL, 1998, p. 6) que constitui a arte a meros processos comunicativos, privilegiando os significados tal como os encontraríamos expressos ao nível do discurso – nível este que, para o bem ou para o mal, nem o mais engenhoso método de investigação e inferência arqueológica poderá um dia alcançar. Christopher Tilley (2008, p. 37-38) resume muito bem esses pontos quando afirma que:

“[...] arte, ou cultura material como um todo, não necessariamente requer um processo de decodificação, uma exegese verbal do sentido, para ter poder e significância. [...] Pareceria leviano para nós simplesmente assumir que os produtores dos grafismos pré-históricos compartilham de nossa propensão moderna em querer falar sobre o sentido, em [querer] traduzir imagens em palavras.” (tradução nossa)

É, portanto, de grande interesse que a arqueologia rupestre brasileira desenvolva um arcabouço epistemológico e conceitual novo acerca da natureza dos grafismos rupestres e de seu estatuto frente à dinâmica social pré-histórica. Uma compreensão mais abrangente e pormenorizada deste fenômeno expressivo deve concebê-lo não pura e simplesmente como um sistema comunicativo, mas sim ativo; não como um produto estático que encerraria um único sentido, mas sim uma prática sócio-expressiva que é sempre contextual e cuja significação já se inicia com a escolha do local apropriado à execução dos grafismos e, mesmo após sua finalização, nunca termina – pois o significado não é uma substância passível de ser inscrita na “essência” daquilo que se fabrica ou se modifica, mas antes depende do feixe de relações no qual a materialidade está imersa e a partir do qual as significações emergem e se transformam incessantemente. De fato, como já disse-ram Merleau-Ponty: “a gênese do sentido nunca está terminada”.

Submetido em Novembro de 2011

Aceito em Julho de 2012



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Paulo Tadeu de Souza e PACHECO, Leila Maria Serafim. (1999), "O Lajedo Soledade: um Estudo Interpretativo", in TENÓRIO, Maria Cristina (org.), *Pré-História da Terra Brasilis*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- AYTAI, Desidério. (1970), "As Gravações Rupestres de Itapeva", *Revista da Universidade Católica de Campinas*, Vol. 14, Nº 33: 29-61.
- BARRETO, Cristiana. (1999), "Arqueologia Brasileira: uma Perspectiva Histórica e Comparada", *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, Supl. 3: 201-212.
- BARRETT, John C. (1999), "Chronologies of Landscape", in UCKO, Peter J. e LAYTON, Robert (orgs.), *The Archaeology and Anthropology of Landscape: Shaping Your Landscape*, London/New York: Routledge.
- BINFORD, Lewis R. (1970 [1962]), "Archaeology as Anthropology", in FAGAN, Brian M. (org.), *Introductory Readings in Archaeology*, Boston, Little, Brown & Co.
- BINFORD, Lewis R. (1965), "Archaeological Systematics and the Study of Culture Process", *American Antiquity*, Vol. 31(2).
- BOURDIEU, Pierre. (1977 [1972]), *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BRADLEY, Richard. (1991), "Rock Art and the Perception of Landscape", *Cambridge Archaeological Journal*, Vol. 1(1).
- CONKEY, Margaret W. (2006) "Style, Design, and Function", in TILLEY, Christopher; KEANE, Webb; KÜCHLER, Susanne; ROWLANDS, Mike e SPYER, Patricia (orgs.), *Handbook of Material Culture*, London, Sage.
- CONSENS, Mário e SEDA, Paulo. (1990), "Fases, Estilos e Tradições na Arte Rupestre do Brasil: a Incomunicabilidade Científica", *Revista do CEPA*, Vol. 17, Nº 20.
- COSTA, Angyone. (1934), *Introdução à Arqueologia Brasileira: Etnografia e História*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- DERRIDA, Jacques. (2008 [1967]), *Gramatologia*, São Paulo, Perspectiva.
- DEWSBURY, John D.; WYLIE, John; HARRISON, Paul e ROSE, Mitch. (2002), "Enacting Geographies", *Geoforum*, 33.
- DUNNELL, Robert C. (1982), "Science, Social Science, and Common Sense: the Agonizing Dilemma of Modern Archaeology", *Journal of Anthropological Research*, Vol. 38(1).
- FLANNERY, Kent V. (1982), "The Golden Marshalltown: a Parable for the Archaeology of the 1980s", *American Anthropologist*, Vol. 84(2).
- GARCÍA, Pedro María Argüello. (2008) "Tendencias Recientes en la Investigación del Arte Rupestre en Suramérica. Una Síntesis Crítica", *Arqueología Suramericana*, 4(1).
- GASPAR, Madu. (2003), *A Arte Rupestre no Brasil*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- GELL, Alfred. (1996), "Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps", *Journal of Material Culture*, 1(1).
- GELL, Alfred. (1998), *Art and Agency: an Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- HERVA, Vesa-Pekka e IKÄHEIMO, Janne. (2002), "Defusing Dualism: Materiality and Prehistoric Art", *Norwegian Archaeological Review*, Vol. 35(2).
- INGOLD, Tim. (2000), *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London/New York, Routledge.
- ISNARDIS, Andrei. (2009), *Entre as Pedras: as Ocupações Pré-Históricas Recentes e os Grafismos Rupestres da Região de Diamantina, Minas Gerais*, São Paulo, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do MAE/USP.
- JALLES, Cintia (org.). (1999), *O Homem e o Cosmos: Visões de Arqueoastronomia no Brasil*, Rio de Janeiro, MAST/MCT.
- LAMING-EMPERAIRE, Annette. (1962), *La Signification de l'Art Rupestre Paléolithique: Méthodes et Applications*, Paris, A. & J. Picard.
- LAYTON, Robert. (2000), "Intersubjectivity and Understanding Rock Art", *Australian Archaeology*, Nº 51.
- LLAMAZARES, Ana Maria. (2004 [1989]), "A Semiotic Approach in Rock-Art Analysis", in HODDER, Ian (org.), *The Meanings of Things: Material Culture and Symbolic Expression*, London/New York, Routledge.
- LORIMER, Hayden. (2005), "Cultural Geography: the Busyness of Being 'More-than-Representational'", *Progress in Human Geography*, 29(1).
- MCKERN, Will C. (1939), "The Midwestern Taxonomic Method as an Aid to Archaeological Culture Study", *American Antiquity*, Vol. 4(4).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (2006 [1945]), *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Martins Fontes.
- OLSEN, Bjarne. (1990) "Roland Barthes: From Sign to Text", in TILLEY, Christopher (org.), *Reading Material Culture: Structuralism, Hermeneutics and Post-Structuralism*, Oxford/Cambridge (MA), Basil Blackwell.
- OLSEN, Bjarne. (2010), *In Defense of Things: Archaeology and the Ontology of Objects*, Lanham/Plymouth, AltaMira Press.
- PARELLADA, Claudia Inês. (2009), "Arte Rupestre no Paraná", *Revista Científica/FAP*, Vol. 4(1).
- PESSIS, Anne-Marie e GUIDON, Niède. (2000 [1992]), "Registros Rupestres e Caracterização das Etnias Pré-Históricas", in VIDAL, Lux (org.), *Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética*, São Paulo, Studio Nobel/FAPESP/Edusp.
- PREUCEL, Robert W. e BAUER, Alexander A. (2001), "Archaeological Pragmatics", *Norwegian Archaeological Review*, Vol. 34(2).
- PREUCEL, Robert W. (2006), *Archaeological Semiotics*, Oxford, Blackwell Publishing.
- PROUS, André. (1992), *Arqueologia Brasileira*, Brasília, Editora UnB.
- RIBEIRO, Loredana. (2006), *Os Significados da Similaridade e do Contraste entre os Estilos de Arte Rupestre: um Estudo das Pinturas e Gravuras do Alto-Médio São Francisco*, São Paulo, Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do MAE/USP.
- SAUSSURE, Ferdinand de. (2006 [1916]), *Curso de Linguística Geral*, São Paulo, Cultrix.
- SEDA, Paulo. (1997), "A Questão das Interpretações em Arte Rupestre no Brasil", *Clio – Série Arqueológica*, Nº 12.
- TAYLOR, Walter W. (1983 [1948]), *A Study of Archaeology*, Carbondale, Center for Archaeological Investigations.
- THOMAS, Julian. (1993), "The Politics of Vision and the Archaeologies of Landscape", in BENDER, Barbara (org.), *Landscape: Politics and Perspectives*, Oxford/Providence, Berg.
- BENDER, Barbara. (1996), *Time, Culture and Identity: an Interpretive Archaeology*, London/New York, Routledge.
- BENDER, Barbara. (1998), "Some Problems with the Notion of External Symbolic Storage, and the Case of Neolithic Material Culture in Britain", in RENFREW, Colin e SCARRE, Chris (orgs.), *Cognition and Material Culture: the Archaeology of Symbolic Storage*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research.
- BENDER, Barbara. (2004), *Archaeology and Modernity*, London/New York, Routledge.
- TILLEY, Christopher. (2008), *Body and Image: Explorations in Landscape Phenomenology 2*, Walnut Creek, Left Coast Press.
- WATSON, Patty Jo. (1995), "Archaeology, Anthropology, and the Culture Concept", *American Anthropologist*, Vol. 97(4).
- WILLEY, Gordon R. e PHILLIPS, Philip. (1958), *Method and Theory in American Archaeology*, Chicago, University of Chicago Press.
- WYLIE, John. (2007), *Landscape*, London/New York, Routledge.



la guerra fría,

La postguerra,