

A QUESTÃO DAS INTERPRETAÇÕES EM ARTE RUPESTRE NO BRASIL

PAULO SEDA*

“...o processo da criação artística consistirá, no quadro imutável de um confronto entre a estrutura e o acidente, em procurar o diálogo, seja com o modelo, seja com a matéria, seja com o usuário, levando em conta este ou aquela cuja mensagem
(Lèvi-Strauss - O pensamento selvagem, p.49).

Resumo - Embora reconhecendo as diferentes possibilidades de abordagem, consideramos que o estudo da arte rupestre deve obedecer a algumas diretrizes, sem as quais o seu estudo, dificilmente, se encaminhará para aquilo que julgamos mais importante, a sua contextualização. Apresentamos uma série de reflexões sobre um dos mais controversos aspectos da arte rupestre brasileira, as interpretações. Discutimos uma série de conceitos e questões, para concluir questionando a indispensabilidade das interpretações.

Durante décadas observou-se uma dicotomia entre o estudo da arte rupestre e o restante do contexto arqueológico no Brasil. Os estudos mais modernos, contudo, não vêm a questão assim dissociada, pelo contrário: a arte rupestre passou a ser vista como mais um dos vestígios pré-históricos, muito embora seja um vestígio único, sui generis. Diante disto, seria de interrogarmo-nos sobre qual o futuro do estudo da arte rupestre, que caminhos ele deve seguir.

Até chegar ao nível atual, o estudo passou por uma grande evolução. Na sua primeira fase percebe-se uma acentuada preocupação em descrever as obras e autenticar a sua antigüidade; posteriormente, nota-se uma ênfase nas

interpretações e hoje, no nosso entender, o grande objetivo do estudo seria procurar a sua vinculação à cultura e ao cotidiano das populações pré-históricas. Trata-se na verdade de um processo cumulativo e bastante dinâmico, onde o estabelecimento de um enfoque leva necessariamente ao estabelecimento de um outro e este ao de um terceiro. É portanto um mecanismo bastante dialético e se a contextualização parece ser, para nós, a principal questão com que se devem debater hoje os arqueólogos, esta não é uma questão definitiva e dela, certamente, outras surgirão.

Embora reconhecendo-se, atualmente, as diferentes possibilidades de abordagem do assunto, achamos que o estudo da arte rupestre deve obedecer a algumas diretrizes, sem as quais, acreditamos, o estudo dificilmente se encaimará para aquilo que julgamos mais importante, ou seja, a sua contextualização.

Nas páginas que se seguem, apresentamos uma série de reflexões sobre um dos mais controversos aspectos da arte rupestre brasileira, as interpretações, ou seja, aquilo que julgamos serem as diretrizes desta questão. Para isto, discutimos uma série de conceitos e questões, para concluir questionando a indispensabilidade das interpretações.

Na verdade, procuramos demonstrar que, dentro da nossa visão, interpretar não é o fundamental na arte rupestre. Contextualização, isto sim, nos parece, deve ser o fundamento de seu estudo.

Assim, acreditamos, não basta identificar ou mesmo interpretar, é preciso contextualizar.

INTRODUÇÃO: O QUE É INTERPRETAR

A interpretação deve ser, sempre, a última fase de uma pesquisa, sobretudo na arte rupestre. Nela são sintetizados os elementos básicos que surgiram durante o curso da análise. O estudo técnico deve estar completo e novos caminhos devem ser buscados: uma visão arqueológica e cultural mais ampliada, uma tentativa de entender o significado social, conceitual, histórico e artístico das obras. Desta forma, e somente desta forma, poderá ser possível apresentar uma interpretação, se não infalível, pelo menos consistente e coerente.

É preciso enfatizar, no entanto, que a interpretação deve ser um enfoque final e longínquo da pesquisa, pois para conseguí-la é necessário renunciar a

tudo o que se encontra nos primitivos, tentando fazer um inventário de tudo o que os grupos pré-históricos deixaram de imagens visíveis “não saber se dançavam com cornos, mas sim tentar descobrir a que correspondia a generalidade das suas idéias, baseando-se naquilo que podia deixar testemunhos figurados” (Leroi-Gourhan, 1983:83-84).

Dentro deste pensamento, devemos questionar, na arte rupestre, o que vem a ser interpretação. Segundo Pessis (1983:15), “o termo interpretação é utilizado em referência a um processo de reconhecimento que é realizado pelo pesquisador, em relação ao seu próprio universo cultural”. Guidon (1981/2:348) completa esta visão, definindo interpretação como “todo reconhecimento sugerido pelos indícios contidos em representações materiais. A apelação ‘antropomorfo’ dada a um grafismo já é uma interpretação”. Ora, no nosso entender, uma interpretação baseada no nosso próprio universo é na verdade uma especulação, pois seria desnecessário “lembrar a falta de relações comuns entre os modelos de comportamento atual e seu equivalente material” (Colombel e Orloff, 1981:16). Da mesma forma, não podemos concordar que uma identificação morfológica - e “antropomorfo” é uma identificação baseada na morfologia - seja uma interpretação: ao descrevermos um crucifixo como um homem pregado em uma cruz estamos dando o seu significado? Estamos interpretando? Toda identificação ou apelação, seja ela qual for, deve ter sempre uma carga classificatória, nunca interpretativa. Consens (1981/2:373) vai mais longe, afirmando “não aceitar os termos das composições descritas como ‘guerreiros dançando’, ‘cenas de caça’, ‘homens brincando’, etc., descritas em trabalhos da especialidade”.

Desta forma, interpretar para nós é algo bem mais profundo: representa buscar o significado e a função de alguma coisa, em um dado momento e local. No caso em questão, a arte rupestre, intuir aquilo que está por trás das formas, do mostrado, os motivos que moviam os artistas pré-históricos. Por isso, consideramos extremamente difícil chegar a tal estágio (evidentemente sem devaneios ou especulações). Alguns caminhos vêm sendo tentados, nem sempre com sucesso, para chegar-se ao nível da interpretação. Contudo, julgamos que, sejam quais forem estes caminhos, a interpretação deve sempre refletir uma síntese.

Desta forma, a interpretação é, em última instância, uma síntese de todos os dados obtidos na análise. Assim, a análise das figuras e de conjunto devem ser englobadas, os enfoques espacial, cronológico e integrativo devem ser cruzados.

Os conhecimentos obtidos na análise são cumulativos e o bom desenvolvimento de cada uma das etapas está diretamente ligado a um bom desenvolvimento das demais etapas. Da mesma forma, só quando todas as etapas estão desenvolvidas a contento, pode-se tentar ultrapassar a fase de análise e passar a fase interpretativa.

Pessis (1984: 99) sustenta que a interpretação comportaria três níveis:

-o nível cenográfico, primeiro nível de interpretação na ordem de rigor científico decrescente, no qual a análise concerne principalmente o mostrado, que é representado pelas figuras fitomorfas, antropomorfas, etc. O traçado dessas figuras permite seu reconhecimento. Estamos ainda no campo da constatação, a partir do qual faremos uma leitura, ou seja, uma primeira interpretação;

-o nível hipotético, segundo nível de interpretação, no qual a análise centraliza-se no reconhecimento dos indícios fornecidos pelo que é mostrado nas representações rupestres e pelo registro exterior;

-o nível conjectural, último nível de interpretação, no qual o resultado do estudo dos demais níveis conduz, sobretudo, o pesquisador a suposições naturalmente contestáveis. Trata-se efetivamente de suposições mais ou menos razoáveis, fundamentadas em fatos conhecidos, mas que o pesquisador não está em condições de verificar”.

Evidentemente, dentro de nossa visão, somente os dois últimos níveis fazem realmente parte da interpretação.

Será justamente a qualidade dos dados obtidos na análise que permitirá alcançar a hipótese ou a conjectura. Por outro lado, a hipótese representa muitas vezes um momento da interpretação, podendo o aprofundamento dos estudos, o acréscimo de dados, o aperfeiçoamento das técnicas de análise, levar ao nível conjectural. Por sua vez, uma conjectura pode gerar novas hipóteses e conjecturas, num processo extremamente dialético.

No caso da Serra do Cabral, Minas Gerais, Brasil, a localização de um único sítio com outros vestígios ocupacionais, que não as pinturas, indica que a grande maioria dos abrigos não eram utilizados efetivamente como área de habitação, mas exclusivamente para a arte rupestre, o que nos permitiu apresentar a hipótese de uma finalidade cerimonial para tais abrigos (Cf. Seda, Silva e Menezes, 1983/4:163 e Seda e Diniz, 1992:260). Contudo, não foi

possível conjecturar sobre a finalidade de tais cerimônias, coisa que o aprofundamento das pesquisas poderá ou não permitir.

Já na arte franco-cantábrica, foi possível a Leroi-Gourhan (1984:103) ultrapassar a hipótese de que as representações de animais são, na verdade, símbolos femininos e masculinos e conjecturar que “obras das grutas decoradas não são quadros de caça, mas exprimem as relações das funções metafísicas dos símbolos que lhes servem de base, correspondem ao esqueleto de uma mitologia”. Tal conjectura é naturalmente constestável (Cf. Leakey, 1981:171), o próprio autor reconhece que ela pode ser totalmente irreal (Cf. Leroi-Gourhan, 1983:84) e gerou novas hipóteses e novas conjecturas (Cf. Laming-Empeaire, s.d.:200).

Em ambos os casos, Serra do Cabral e região franco-cantábrica, para chegar-se à hipótese e à conjectura, houve uma análise morfológica das figuras, analisaram-se os seus dados globalmente, avaliou-se a sua distribuição espacial, estabeleceu-se a sua cronologia, compararam-se os sítios e outras regiões, buscou-se a sua integração com o povoamento pré-histórico local. O resultado é, assim, o somatório de todos estes caminhos.

OS DADOS ETNOGRÁFICOS: APLICAÇÃO E LIMITES

Nenhuma interpretação arqueológica pode prescindir dos dados etnográficos, sobretudo em se tratando de arte rupestre. Evidentemente, não se trata de simplesmente transpor para a pré-história aquilo que se presencia entre os primitivos atuais, como o fizeram os primeiros pesquisadores: é precisamente neste sentido que falamos, em concordância com Leroi-Gourhan (1983:83), em renunciar a tudo que se encontra nos primitivos. Devemos buscar entre eles caminhos, pistas, nunca respostas prontas ou certezas. Por outro lado, temos que concordar que o universo primitivo está muito mais próximo, do que o nosso, do universo das populações pré-históricas. Desta forma, se o método etnográfico é necessário, também é preciso que estejamos atentos aos seus limites.

É ainda comum, na abordagem de diversos estudiosos, preterir-se ver na arte rupestre pré-histórica uma religiosidade em sua forma mais primitiva, de uma forma generalizadora e sem nenhuma base, a não ser a da possibilidade¹. Por outro lado, não se tem mais dúvidas de que, desde o surgimento da arte rupestre, “aparecem cenas onde o mítico, o sobrenatural e o mágico têm um lugar muito importante” (Colombel & Orloff, 1981: 16). Durante muito

tempo porém, o significado da arte rupestre foi buscado não na sua organização, mas pela simples comparação etnográfica ou, o que é pior, por intuição pessoal.

Contudo, Leroi-Gourhan (op. cit.) e Laming-Emperaire (1962) demonstraram a utilidade de se procurar descobrir a organização pseudo-aleatória das pinturas e painéis, não sendo indispensável precisar o sentido daquilo que os artistas simbolizaram em suas obras. O que importa, em todo caso, é reconhecer na arte rupestre um sistema de crenças bastante desenvolvido, expressa através de imagens simbólicas, abstratas.

Sejam quais forem os métodos utilizados na interpretação, não se pode deixar de recorrer aos dados etnográficos, que são uma preciosa fonte de referência, pois “os objetos religiosos primitivos atuais ligam-se sempre a um sistema de pensamento coerente e, definitivamente, elevado mesmo se a sua lógica nos parece absurda” (Leroi-Gourhan, op. cit.:83). É preciso cuidar-se, porém, para que os dados da análise não sejam associados a materiais recolhidos sem uma diretriz. Para que as “comparações sejam válidas, é necessário que se trate de sociedades comparáveis dos pontos de vista do nível de subsistência, da técnica e do meio ecológico. É necessário sempre comparar fatos da mesma natureza e lembrar a falta de relações comuns entre os modelos de comportamento atual e seu equivalente material” (Colombel & Orloff, op. cit.: 16).

A arte rupestre dos aborígenes australianos, dos desana da Colômbia ou dos dogons da África, são particularmente importantes, porque representam uma continuidade e fornecem esclarecimentos sobre a sua profundidade, bem como demonstram uma significação tão rica quanto complexa. Em outras sociedades é possível encontrar “uma teoria das grafias, do simbolismo do desenho, da cor, da matéria utilizada, elaborando um sistema de representações de obras rupestres obedecendo, muitas vezes, a imperativos ligados à estrutura social. A maior parte dentre elas se dedica, em datas precisadas pelos ritos, a reconfeção de pinturas antigas” (idem: 17).

Por outro lado, é preciso também que abandonemos nosso intelectualismo e positivismo e, humildemente, aceitemos a possibilidade de jamais chegarmos a compreender o sentido mais profundo e correto da arte rupestre. Contudo, mesmo que isto aconteça, o estudo da arte rupestre e dos sistemas simbólicos atuais poderão nos ajudar a compreender o comportamento humano, na medida em que a comparação não se centre no entendimento dos significados, mas num objetivo mais abrangente, o da organização da mensagem.

O SENTIDO DA ARTE RUPESTRE E LIMITES DA INTERPRETAÇÃO.

A tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa, ser construída, precisa tomar forma através da objetividade. O livre resultado do trabalho artístico resulta da maestria (FISCHER, s.d.:14).

Desde a descoberta dos primeiros testemunhos de arte pré-histórica e confirmação de sua antigüidade, que os homens passaram a preocupar-se em descobrir a sua origem, função e significado. Sem dúvida o grande impacto e impulso foi dado pela descoberta das pinturas franco-cantábricas: os “santuários subterrâneos” demonstravam com toda clareza que se estava, diante de algo extremamente importante. Os motivos que moviam os artistas eram, com toda certeza, bem mais profundos do que um mero diletantismo. Agora era necessário colocar a questão do por que: por que os paleolíticos se embrenhavam pelas partes mais recônditas das grutas para pintar? Por que em outras partes, os pré-históricos buscavam locais isolados ou as grandes alturas para realizar suas obras? E por que, em outras regiões, como, por exemplo, a Amazônia, era em lagedos à beira-rio que se realizavam as gravações?

Esta busca quase que obsessiva do entendimento do significado da arte rupestre gerou uma série de interpretações, na sua maior parte especulativas e, muitas vezes, delirantes, do tipo “deuses astronautas”.

Até a década de cinqüenta, as interpretações se caracterizam, sob o peso dos grandes estudos etnológicos, por uma transposição do comportamento dos primitivos atuais para pré-história. A partir da teoria do “*Dualismo Universal*” de Leroi-Gourhan e Laming-Emperaire(1971:35), as tentativas de interpretação focaram-se na própria estrutura e organização da arte rupestre pré-histórica. Presentemente, assiste-se por vezes a um retorno dos estudos etnológicos, de forma mais criteriosa, como por exemplo com a teoria dos fosfenos, a produção da arte sob o efeito de alucinógenos (Cf. Reichell-Dolmatoff s.d. e 1978).

De qualquer forma, já vai longe o tempo em que se esperava que, da análise das diversas manifestações rupestres, pudesse surgir uma verdade insofismável e universal.

1. SURGIMENTO DA ARTE

A arte é quase tão antiga quanto o homem. É uma forma de trabalho, e o trabalho é uma atividade característica do homem (Fischer, op.cit.: 21).

1.1. Origem

As datações mais antigas da arte rupestre, até o momento, coincidem com aquelas do surgimento do *Homo sapiens sapiens*. Tal fato leva Leroi-Gourhan (1985: 187) a afirmar que a “aptidão para fixar o pensamento através de símbolos materiais” surge com o *Homo sapiens sapiens* no desenvolvimento dos antropídeos. Desta forma, se considerarmos como homem apenas o *sapiens sapiens*, a afirmação de Fischer é totalmente verdadeira. Mesmo se recuarmos o termo homem para além do *sapiens sapiens*, ela continua sendo válida: Morin (1979: 105) observa que “podemos supor que o ocre vermelho, no homem de Neandertal, não é usado unicamente para pintar as ossadas dos mortos, mas também para efetuar pinturas no corpo humano, para desenhar símbolos ou sinais em diversos objetos”.

De qualquer forma, é com o *sapiens sapiens* que se iniciam os testemunhos da arte rupestre e “durante muito tempo, limitamo-nos a admirar, nesses fenômenos, o aprecimento da arte em vez de ler neles a segunda nascença do *Homo sapiens*” (idem). Mas, como e por que surge a arte?

Morin (op. cit.: 105-106) prossegue afirmando que “num certo sentido, a exibição gráfica constitui a aquisição de um novo modo de expressão e de comunicação, que é uma primeira escrita. Ainda não é, naturalmente, a linguagem escrita, mas já é a linguagem do escrito, com sinal ideográfico e o símbolo pictográfico”. Deste modo, trata-se do surgimento de uma nova forma de comunicação e linguagem.

Por outro lado, Leroi-Gourhan (1987: 189) observa que o surgimento dos símbolos gráficos pressupõe uma nova relação nos dois conjuntos operacionais dos antropídeos (mãos-utensílio e rosto-linguagem): a visão passa a ocupar um lugar predominante nos conjuntos rosto-linguagem e mão-grafia, em relações exclusivamente humanas: “Portanto, podemos dizer que, se na técnica e na linguagem da totalidade dos antropídeos, a motricidade

condiciona a expressão, na linguagem figurada dos antropídeos mais recentes, a reflexão determina o grafismo”.

Desta forma, poderíamos dizer que o surgimento da arte implica em uma tríplice evolução: física, mental e sensorial. Segundo Engels, “antes que o primeiro bloco de pedra pudesse ser moldado pela mão do homem de maneira a dele fazer uma faca, tiveram de passar períodos em relação aos quais o período histórico que conhecemos é insignificante. Mas o passo decisivo estava dado: a mão tinha-se libertado. A partir de então, podia ir adquirindo outras habilidades e a maior destreza assim adquirida transmitiu-se hereditariamente e aumentou de geração em geração. Deste modo, a mão não é só o órgão do trabalho, é também o produto do trabalho” (Marx e Engels, 1979: 26-27).

Assim, a evolução física, levando a mão humana a uma maior destreza, permite que a destreza seja dirigida a novas atividades, entre elas a arte. Contudo, antes de executar, o homem concebe. Marx (1985: 149-150), ao relacionar o trabalho à arte, afirma que:

o trabalho é antes de tudo um ato que decorre entre o homem e a natureza. O homem representa, ele próprio, diante da natureza o papel de uma força. ...Ao mesmo tempo que, através desse movimento, atua sobre a natureza exterior e a modifica, modifica também a sua própria natureza e desenvolve faculdades que nela estavam adormecidas. ...Mas o que, logo de início, distingue o pior arquiteto da abelha mais habilidosa é que ele construiu a célula na cabeça antes de a construir na colméia. ...Durante toda a sua duração, além dos órgãos que atuam, a obra exige uma atenção firme que não pode resultar senão de uma tensão constante da vontade.

A evolução mental portanto, atua sobre a evolução física, dirigindo a destreza da mão.

Juntamente com a evolução mental e física, uma terceira força interage no nascimento da arte: a educação dos sentidos. Mais uma vez recorremos à Marx (1987: 178):

os sentidos do homem social são distintos dos do não social. É somente graças a riqueza objetivamente desenvolvida da essência humana que a da sensibilidade humana subjetiva é em parte cultiva-

da, e é em parte criada, que o ouvido torna-se musical, que o olho percebe a beleza da forma, em resumo, que os sentidos tornam-se capazes de gozo humano, tornam-se sentidos que se confirmam como sentidos práticos (vontade, amor, etc.), em uma palavra, o sentido humano, a humanidade dos sentidos, constituem-se unicamente mediante o modo de existência do seu objetivo, mediante a natureza humanizada. ...A objetivação da essência humana, tanto no aspecto teórico como no aspecto prático, é, pois necessária, tanto para tornar humano o sentido do homem, como para criar o sentido humano correspondente à riqueza plena da essência humana e natural.

Naturalmente, estas três forças convergentes, que impulsionam a evolução humana em todos os sentidos, não apenas na arte, atuam paralelamente e se complementam na criação artística:

para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza - esta provocadora - pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte. A paixão que consome o diletante serve ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta fera, mas doma-a (Fischer, s.d.: 14).

O homem, portanto transforma a natureza, da qual se apodera. Esta transformação da natureza é o próprio trabalho². O trabalho tem assim, uma função fundamental na origem da arte. Contudo, os homens pretendem também um trabalho mágico que transforme a natureza, a capacidade de mudar os objetos e, por meios mágicos dar-lhes uma forma diferente: “trata-se de um equivalente na imaginação aquilo que o trabalho significa na realidade. O homem é, por princípio um mágico (idem: 21 - o destaque é nosso). Talvez seja aí, que devemos procurar o sentido do surgimento da arte.

Morin (1979: 106-107) sustenta que os *sapiens* carregam consigo o “duplo”: crença na renascença em outra vida, a sombra que acompanha cada

peessoa, o desdobramento do ser no sonho e do reflexo na água, ou seja a imagem. Esta imagem, contudo, não é simples, ela contém a representação do duplo e permite, através desse duplo, agir sobre o ser. Isto seria então, a ação mágica: “rito de evocação pela imagem, rito de invocação à imagem, rito de possessão da imagem (encantamento). Aqui, podemos apreender o elo entre a imagem, o imaginário, a magia, o rito” (idem).

Seria próprio do *Homo sapiens*, em seus rituais mágicos, dirigir-se não somente aos seres dos quais pretende uma resposta, bem como às imagens ou símbolos que supostamente neles se localizam. A linguagem representaria o caminho da magia, pois toda e qualquer coisa traz instantaneamente ao espírito a palavra que a identifica; a palavra, por sua vez, traz imediatamente a imagem mental daquilo que ela evoca e torna presente, ainda que ausente (ibidem).

É possível então, tentar-se compreender as condições de surgimento da magia: era necessário, inicialmente, que a linguagem e o grafismo mantivessem essa dupla existência dos seres e das coisas, era necessário também, um mito que confirmasse e explicasse a realidade viva das imagens, mentais e materiais; possivelmente fosse ainda necessário que a imagem representada constituísse um veículo material para a operação mágica:

Assim, a comunicação é assegurada, entre a imagem-objeto e a coisa objetiva, com a magia podendo desenvolver-se através da utilização das virtudes eficazes do ritual. Deste modo, as pinturas de Lascaux e de Altamira não foram ‘utilizadas’ por operações mágicas. Elas são um elemento constitutivo da magia. Com isso, compreendemos melhor que, ainda que as imagens não possam reduzir-se à sua função mágica, o universo das imagens desenvolvendo-se, contribui por si próprio para o desenvolvimento da magia (ibidem).

A arte rupestre portanto, nos demonstra a ligação imaginária com o mundo. O mito e a magia surgem como uma organização ideológica e prática da ligação imaginária com o mundo. Mitologia e magia tornam-se então complementares e associam-se a todas as coisas humanas sejam biológicas (morte, nascimento, etc.), sejam técnicas (caça, trabalho, etc.).

Leroi-Gourhan (1985: 189-191), observa que o caráter abstrato da representação está presente na mais antiga arte conhecida: o grafismo iniciaria-

se não por uma representação ingênua da realidade, mas abstratamente. Esta constatação é particularmente importante; o fato da arte rupestre não ter se iniciado através de uma submissão ao real, mas ter se organizado a partir de sinais que, aparentemente, exprimem os ritmos e não as formas, permite induzir que a arte figurativa, na sua origem, ligava-se à linguagem e encontrava-se muito mais próximo da escrita (em seu sentido lato) do que da obra de arte. O abstrato, tanto para o símbolo como para a linguagem, representa uma adaptação a solicitações cerebrais cada vez mais precisas. Desta forma, as figuras mais antigas conhecidas não representam cenas, são na verdade símbolos gráficos, sem uma ligação descritiva e que representavam um contexto oral irremediavelmente perdido.

A arte pré-histórica, com diversas variantes, parece girar em torno de um tema, possivelmente mitológico, onde se encontram complementarmente imagens de animais e figuras humanas. É fundamental poder determinar o valor do conteúdo, pois só assim é possível tentar compreender a ligação existente entre a abstração e os primeiros símbolos gráficos.

Durante todo o Paleolítico Superior ocorrem as séries rítmicas de traços e pontos. Somente por volta de 30.000 A. P. (Aurignaciense) surgem as primeiras figuras e, se sua execução é ainda insegura, seu conteúdo já é bastante complexo: demonstra uma convenção inseparável de conceitos já altamente organizados na linguagem. Sua evolução é bastante curiosa: as figuras humanas parecem perder todo o seu realismo e encaminhar-se para geométricos e linhas de pontos ou traços; enquanto os animais evoluem na direção de um realismo das formas e do movimento. “São na realidade ‘mitogramas’, algo que se aparenta mais à ideografia do que à pictografia, mais à pictografia do que à arte descritiva” (Leroi-Gourhan, op. cit: 192).

A expressão simbólica atinge, desde o Aurignaciense seu mais alto nível. O que se vê, de certa maneira, é a arte separar-se, progressivamente, da escrita, alcançar as convenções de formas e movimento. O realismo representa o final da sua evolução: “este caminho, tantas vezes seguido pelas artes históricas, leva-nos a admitir que corresponde a uma tendência geral, a um ciclo de maturação onde o abstrato esteja realmente na base da expressão gráfica” (ibidem).

O surgimento da arte representa, portanto, um acontecimento natural dentro da evolução física, mental e sensorial do *Homo sapiens sapiens*: nascendo da formação do conjunto intelectual linguagem-grafismo, significa a representação gráfica da magia da linguagem.

1.2- Função

A função da arte nas sociedades primitivas é um dos temas mais discutidos nos estudos etnológicos. Em termos de pré-história uma função mágica vem sendo atribuído à arte.

A respeito da arte rupestre australiana, Lorblanchet (1978: 137) comenta o seguinte: “Não é uma arte gratuita, ou uma arte sagrada, ou uma arte mágica, ou a expressão de um simbolismo sexual ..., ela pode ser tudo isto, por sua vez. A arte rupestre é vida, abundância, dinamismo”. Desta forma, a arte pode ter funções múltiplas dentro de uma mesma sociedade: buscar uma função única seria mesmo limitar a capacidade humana.

Por outro lado, a função da arte nunca permanece totalmente a mesma. Toda e qualquer forma de arte é condicionada pelo seu tempo e representa uma cultura em concordância com as idéias e aspirações, as necessidades e as esperanças de um momento histórico particular:

mas ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento da humanidade que promete constância no desenvolvimernto. ...Como acontece com a evolução do próprio mundo, a história da humanidade não é apenas uma contraditória descontinuidade, mas também uma continuidade (Fischer, s.d.: 17).

As evidências apontam cada vez mais, como vimos mostrando, que a arte em sua origem tinha uma função mágica: ela era um auxílio mágico à dominação de um mundo real inexplorado. Esta arte combinava religião e ciência, unido-as em uma forma primitiva de magia. Contudo, aparentemente, esse papel mágico da arte foi progressivamente sendo afastado e cedendo lugar à função de ordenar as relações sociais, “ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornavam opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social” (Fischer, op. cit.: 19). Uma sociedade que tornou-se altamente complexa, já não podia ser representada através dos mitos.

Por outro lado, seja qual for a sua função, a arte nunca é uma simples descrição do real: “sua função concerne sempre ao homem total, capacita o

‘eu’ a identificar-se com a vida de outros, capacita-o a incorporar a si aquilo que ele não é, mas tem possibilidade de ser” (ibidem). Na verdade, mesmo nas sociedades primitivas a função essencial da arte não é fazer magia, mas esclarecer e provocar a ação. Contudo esta base mágica não pode ser negada, pois em todas as suas formas a arte sempre possui um pouco de magia: “a arte é necessária para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo. Mas a arte também é necessária em virtude da magia que lhe é inerente” (idem: 25).

A arte é talento, habilidade, precisão, coisas que os antecessores dos primeiros pintores já haviam desenvolvido nas suas atividades práticas. Desta forma, além do sentido ritual e mágico, a arte pré-histórica comportaria também o sentido estético. Para Morin (1979: 106), estes dois sentidos podem perfeitamente se combinar, pois “os fenômenos mágicos são potencialmente estéticos e ...os fenômenos estéticos são potencialmente mágicos”. Assim, a magia não esgota o significado do surgimento da arte: esta representa também o surgimento de um novo universo estético.

É quase impossível, seja no campo biológico, seja no campo antropológico, isolar o caráter estético. Em termos biológicos, o caráter estético encontra-se sempre ligado a uma semiótica, onde cores, formas e sons representam “imagem” de, normalmente, chamados sexuais, intimidação, ameaça, etc.; antropologicamente, a estética encontra-se, quase sempre, ligada à magia e à religião. Por outro lado, o homem acrescenta uma nova característica à estética: “nas espécies vegetais ou animais, o fenômeno estético está inscrito geneticamente e o indivíduo é portador e não produtor dos desenhos e cores. No sapiens, trata-se de uma produção individual, de inspiração cerebral executada por uma técnica e uma arte” (idem: 109). A arte, portanto, empenha-se em reproduzir formas e, de outro lado, em criar formas.

É de supor-se, portanto, com alguma segurança, que o homem pré-histórico conhecia e buscava o prazer estético, podendo mesmo induzir que ele se desenvolve além da raiz biológica e passa a ter uma função fundamental na sua sensibilidade e na sua arte.

De outro lado, Leroi-Gourhan (1985: 195) acrescenta que:

a imagem possui uma liberdade dimensional que a escrita nunca terá: pode desencadear um processo verbal que terminará na recitação de um mito, a que a imagem não está diretamente ligada, e

cujo contexto desaparece com o recitador. Isto explica a enorme expansão dos símbolos nos sistemas situados aquém da escrita linear.

Desta forma, a mais longa evolução do *Homo sapiens sapiens* encaminhou-se para formas de pensamento que tornaram-se estranhas para nós. Evidentemente, paralelo ao conjunto simbólico das imagens, existiu também, com toda a certeza, um contexto oral, através do qual o simbólico se coordenava e reproduzia os valores espacialmente.

Tal forma de representação sobreviveu ao aparecimento da escrita, a qual influenciou consideravelmente onde a idéia sobrepujou à notação fonética. Desta forma:

se a arte está intimamente ligada à religião, deve-se ao fato de a expressão gráfica restituir à linguagem a dimensão do inexprimível, a possibilidade de multiplicar as dimensões do fato nos símbolos visuais instantaneamente acessíveis. A ligação fundamental da arte e da religião é emocional, mas não de uma forma indefinida. Essa ligação abrange a procura de um modo de expressão que restitua a verdadeira situação do Homem no cosmos em que se inscreve como centro e que ele, por agora, não tenta atravessar por raciocínio, em que as letras fazem do pensamento uma linha penetrante, de longo alcance, mas fina como uma linha” (Leroi-Gourhan, op. cit.: 195).

Completando o pensamento, Leroi-Gourhan (idem: 203) observa que, em sua maior parte, os autores mais recentes foram capazes de compreender “a dificuldade da etapa de transição da pictografia à escrita fonetizada, mas não parecem se aperceber da existência de uma ligação entre o antiquíssimo sistema de notação mitográfica, implicando em ideografia para além das dimensões orais, e uma escrita que parece fonetizar-se a partir de números e quantidade”. Assim, a ideografia seria “anterior à pictografia e toda a arte paleolítica é ideográfica” (idem: 201).

Veículo para a magia, de uma sensibilidade estética, representação gráfica de uma ideologia, a arte materializa o potencial sensorial de uma cultura, de forma inesgotável e sempre em transformação. A função da arte rupestre

é a um só tempo espiritual e material, pois:

seja qual for, prática, mágica, religiosa ou decorativa, a função da arte nas sociedades pré-letradas, se é que se pode dizer que ela exerce uma função única, consiste em relacionar o indivíduo ao grupo. O que quer que se represente visa a integrar e congregar ainda mais o grupo (Montagu, 1972).

2. POR QUE INTERPRETAMOS

As obras das grutas decoradas não são quadros de caça, mas exprimem as relações das funções metafísicas dos símbolos que lhes servem de base, correspondem ao esqueleto de uma mitologia (Lero-Gourhan, 1984: 138).

A resposta poderia ser simples: porque as pinturas estão ali. Contudo, a questão nos parece bem mais profunda. Na verdade a arte rupestre representa um desafio a nossa imaginação, ela nos interroga a todo momento e nos desafia. Ela representa os testemunhos das preocupações mais profundas que moviam o homem pré-histórico, ultrapassando a simples sobrevivência material. Ela fala aos nossos sentimentos e estimula nossa sensibilidade.

Imaginemos a cena:

Um pequeno rio jorra das três entradas de uma gruta, sombreada por árvores e que comunica-se com uma segunda gruta. Penetrando na gruta em uma simples balsa e iluminando o caminho com lâmparinas, logo precisaram deter-se em uma praia pedregosa e continuar a pé. Atravessando um corredor de cerca de 20m, entraram em um amplo salão repleto de fantásticas estalactites. Subiram então cerca de 15m escalando um túnel íngreme, que conduz para fora do salão e continuaram a exploração por numerosas galerias, salas e

túneis baixos que sepenteiam penetrando no interior da terra. Haviam notado ossos de ursos-das-cavernas e de outros animais espalhados pelo caminho, bem como alguns artefatos líticos pelo chão. Mas, mesmo a imaginação mais fértil não poderia ter concebido o que veríamos sob a insegura luz das lamparinas: dois bisões modelados em argila, cada um com quase 1m de comprimento, apoiados no centro de uma sala baixa e redonda. Esta antiga escultura estivera ali, intocada e sem ser vista por pelo menos 15 mil anos.

As cenas são verdadeiras: é assim que Leakey (1981: 173-174) descreve a aventura dos filhos do Conde Begouen na descoberta da gruta de Le Tuc d'Audoubert. Dois anos após, as crianças retornaram e exploraram a gruta contígua: Les Trois Freres. Mais uma vez penetraram nos locais mais recônditos da gruta e depois de percorrerem corredores sinuosos depararam com salões profusamente pintados e gravados, entre as obras, encontra-se uma figura pintada e gravada misturando traços humanos e animais: "o feiticeiro" de Les Trois Freres, uma das imagens mais fascinantes da arte franco-cantábrica.

Deixemos nossa imaginação viajar mais um pouco:

Descendo por uma estreita passagem, atingimos o chão a uns 6 m abaixo do boqueirão. Embaixo, uma enorme gruta se abre. Sua boca encontra-se bloqueada por uma antiquíssimo desmoronamento, fazendo com que a claridade do sol ilumine apenas a entrada, grande parte fique na penumbra e o restante totalmente escuro. Nossos pés afundam no pó calcário que recobre os travertinos formados quando a gruta ainda possuía água, por vezes pisamos em bolsões de pequenos ossos de animais e no fundo, ao pé de uma antiga cascata que desce em escada, um "cemitério" de milhares de carapaças de gastrópodes, como se estes tivessem procurado o último ponto de água a secar. A impressão é que somos os primeiros a penetrar ali em milhares de anos. Subindo à direita, abre-se um salão com teto abobadado: em um nicho, junto ao solo rochoso, um pequeno bloco de pedra pintado de vermelho, já soldado ao chão pelo tempo. Retornando ao salão principal, de repente nossas lanternas batem no teto e iluminam grandes lagartos pintados em vermelho. Sua cor é tão viva, devido à preservação da gruta, que parecem ter sido feitos ontem.

Também não se trata de uma cena imaginária: descrevemos a Lapa do Barreirinho em Varzelândia, Minas Gerais (Brasil) e nossa própria experiência na sua descoberta.

Agora é Mircea Eliade (1978: 35) quem fala:

... muitas dessas grutas eram inabitáveis, e as dificuldades de acesso reforçavam o seu caráter numinoso. Para chegar diante das paredes enfeitadas, é necessário percorrer centenas de metros, como no caso das grutas de Niaux ou dos Três Irmãos. A gruta de Cabrerets constitui um verdadeiro labirinto e exige várias horas de visita. Em Lascaux, ingressa-se na galeria inferior - onde se encontra uma das obras primas de arte paleolítica - descendo por uma escada de corda através de um poço de 6,30m de profundidade.

Leakey (op. cit.: 174) observa que a “aventura” por essas grutas, deve ter sido bem mais difícil para os pré-históricos.

Mesmo as obras mais singelas e menos difíceis de ser alcançadas nos intrigam: pinturas em nichos rochosos em que mal cabe uma pessoa, gravações à beira-rio somente visíveis na vazante, intrincados sinais geométricos cobrindo grandes extensões, etc.

É difícil para nós não nos estimularmos diante de tais obras e imaginarmos ritos e cerimônias que as acompanhassem:

É também provável que certos ritos fossem celebrados nas zonas mais profundas dos ‘santuários’, talvez antes de uma expedição de caça ou por ocasião daquilo que se poderia denominar a ‘iniciação’ dos ‘adolescentes’. ... em Lascaux, numa galeria inferior da caverna, pode-se ver um bisão ferido, apontando os chifres para um homem aparentemente morto, deitado no chão; ... Horst Kirchner propôs ver nela uma sessão xamânica: o homem não estaria morto, mas em transe diante do bisão sacrificado, enquanto sua alma viajaria no além. ... a ‘sessão’ era realizada a fim de que o xamã se dirigisse em êxtase, para perto dos deuses e lhes pedisse a benção, isto é, o sucesso da caçada” (Eliade, op. cit.: 37).

Evidentemente, hipóteses como estas não têm a mínima chance de serem comprovadas, embora algumas pegadas encontradas no solo de grutas paleolíticas, junto a pinturas e esculturas, tenham por vezes sugerido atividades de dança. Contudo estes exemplos servem para demonstrar o que leva a interpretação: a arte rupestre é mistério, é fascínio, ela fala do “invisível” e do “desconhecido”. Diante disto é difícil segurar-se a imaginação e deixar de propor as mais diferentes interpretações. Muitas vezes, estas interpretações nascem de visões extremamente etnocêntricas, que não admitem no homem pré-histórico a capacidade de criar tais obras. Daí, as hipóteses fantásticas e altamente fantasiosas, que ligam os desenhos a, por exemplo, “seres extraterrestres”. O que os pesquisadores vêm tentando fazer é levantar hipóteses mais científicas, mais reais, mais coerentes, baseando-se em dados mais criteriosos, mais fundamentados e centrados, sobretudo, na própria estrutura da arte rupestre.

Desta forma, a maioria dos pesquisadores, considera que:

“esta arte constituía certamente, para os grupos que a produziram, um meio de expressão muito privilegiado: por seu suporte fixo, ela pode ser considerada um ‘texto rupestre’, que procurar-se-á decifrar; cujas pinturas e gravuras são arquivos duráveis, vivos, sobreviventes das sociedades, assegurando a transmissão de uma mensagem gráfica, cujo conteúdo precisamos reconstituir antes de precisar sua significação: aquele nos sendo dado pela análise pictural” (Colombel e Orloff, 1981: 15).

Na verdade, no Brasil, na maior parte das vezes busca-se primeiro a significação (interpretação), infelizmente, também na maior parte das vezes, não se indo além de especulações.

Grant (1972: 28-29), a partir da arte rupestre da América do Norte, admite a possibilidade de cinco diferentes tipos gerais de interpretação: cerimoniais, mnemônicas, registro de eventos importantes, símbolos de clãs e esboços e cópias de antigos desenhos.

Já Ki-Zerbo (1982: 681-682), analisando a arte rupestre pré-histórica africana, diz haverem dois tipos principais de abordagem interpretativa: a idealista e a materialista. Na primeira, “essa arte expressa principalmente a visão

do mundo das populações da época. Essas explicações sozinhas, explicam tanto o conteúdo quanto a própria execução das representações. ... Nessas condições, o simbolismo mitológico e cosmogônico é a chave principal para explorar o universo da arte rupestre”.; já na segunda, afirma-se “que a arte pré-histórica, como qualquer outra, nada mais é que o reflexo da existência concreta dos homens de uma determinada sociedade: um momento ‘ideológico’ e um instrumento superestrutural que expressa um certo equilíbrio ecológico e sociológico e permite ao homem preservá-lo ou melhorá-lo em seu favor”.

Evidentemente, estas propostas não são aplicáveis apenas a América do Norte e África, mas idealistas ou materialistas, desde que se atribuiu à arte rupestre motivações profundas, as interpretações no Brasil se multiplicaram. Uma mais especulativas, outras mais criteriosas, mas sempre extremamente difíceis de se comprovar.

CONCLUSÃO: INTERPRETAR, POR QUÊ?

A arte do sul da África aparece sob sua verdadeira forma se a considerarmos com a manifestação do fervor religioso e da necessidade de transcender as coisas; essa foi a metafísica da humanidade primitiva e as imagens zoomorfas são apenas uma máscara que disfarça a verdadeira natureza das aspirações humanas. Em vez de nos deixarmos levar por polêmicas contentemo-nos com as indicações fornecidas pelo mito; elas são suficientemente explícitas (Erik Holm - Apudi Ki-Zerbo, 1982: 682).

Apesar da multiplicidade dos estudos sobre a arte pré-histórica, das diferentes linhas de análise e interpretação tentadas, ainda não foi possível estabelecer satisfatória e plenamente o seu significado. Seria mesmo o caso de nos interrogarmos se isto poderá vir a ocorrer, se conseguiremos estabelecer, sem sombra de dúvidas, o significado e a função da arte rupestre, desvendar aquilo que está por trás das formas, do mostrado, os motivos que moviam os artistas pré-históricos.

Contudo, boa parte dos estudiosos continuam a buscar incessantemente

uma interpretação para a arte rupestre. Saber que a arte rupestre é uma mensagem e que “esta mensagem refere-se à necessidade, ao mesmo tempo física e psíquica de assegurar a apropriação do universo pelo indivíduo ou grupo social, de realizar a inserção do homem através do aparelho simbólico, no campo movediço e aleatório que o envolve” (Leroi-Gourhan, 1983: 82), isto não os satisfaz. Pretende-se saber quais eram os mecanismos místicos que envolviam esta mensagem, desvendar o aparelho simbólico no qual estava inserida, etc. . Estas preocupações, mesmo quando alicerçadas nas mais sólidas bases científicas, são motivações primárias: é o mistério, o invisível, o fascínio, o desconhecido que envolve a arte rupestre que as inspira.

Na verdade, esta necessidade obstinada de uma interpretação é fruto de um temor e de uma visão distorcida dos estudos: o temor e a visão de que se não conseguirmos “descobrir a verdade”, se não conseguirmos interpretar, nossos estudos terão sido em vão. Em termos arqueológicos esta visão é totalmente falsa, pois a nossa função como arqueólogos não é estabelecer regras irrefutáveis, desenvolver interpretações auto-suficientes, mas “reinsrer as figurações num conjunto arqueológico, isto é, na sociedade à qual pertenceram, de reencontrar um laço entre elas e uma ocupação eventual dos sítios decorados que podem estar associados seja a sepulturas, seja a habitações, um ponto de caça, ou um lugar sagrado, unicamente utilizado pelos artistas...” (Colombel e Orloff, 1981: 17).

Esquecendo-se deste objetivo básico e tentando decifrar a superestrutura psico-ideológica que movia o artista, os pesquisadores continuam a trilhar caminhos perigosos. Cítica-se, por exemplo, a Leroi-Gourhan por este não ter associado a estrutura dualista que propôs na arte franco-cantábrica a rituais, operações xamânicas, etc. . Ora, este nos parece ser na verdade o seu grande mérito: ele demonstra aquilo que a análise lhe permitiu estabelecer, não aquilo que lhe permitia imaginar. Na verdade, tem havido uma maior ênfase na sua interpretação dualista do universo paleolítico, a qual ele próprio admite ser apenas um caminho que pode não corresponder em absoluto à realidade, colocando-se em segundo plano a principal contribuição de seus estudos, bem como os de Laming-Emperaire: a comprovação da existência de uma organização, de uma coerência na arte rupestre, de uma base ideológica indiscutível.

Comentando a tendência recente no estudo das representações geométricas, a sua comparação com os fosfenos (Cf. Reichel-Dolmatoff 1978, 1985 e Wellmann, 1981), Consens (1987: 6-7) observa que tem-se que admitir que formas simples repetem-se em pinturas e gravações de áreas, populações e

épocas diversas, e a sua comparação levará a constatações generalizadoras “que não estão explicitadas nos trabalhos científicos das disciplinas biológicas” e desta forma tais “afirmações seriam metodologicamente incorretas para a arte rupestre”, pois seriam estabelecidas a partir do isolamento de figuras, retirando-as de seus contextos e confrontando-as com similares de contextos diferentes: “Isso é uma aberração, assim não há culturas, nem o tempo, nem diferenças entre âmbitos geográficos” (idem: 7).

Por outro lado, embora não se tenha mais dúvidas sobre a complexidade do pensamento do homem pré-histórico, mesmo sabendo-se que o *Homo sapiens* já é *sapiens sapiens* há, pelo menos, 50.000 anos, ainda existe uma certa tendência a rejeitar interpretações de cunho, digamos, mais prático, por considerá-las “muito complexas” e “fora da realidade”, tal como ocorreu durante a apresentação do trabalho de Francisco Pavia (1986) durante o I Simpósio de Arqueologia da Região Sudeste (1986). Analisando 117 pequenas depressões semi-esféricas (capsulares) da “Pedra do Ingá”, na Paraíba (Brasil), localizadas na rocha principal, o autor levanta a hipótese de que estas representavam um calendário solar: fixando-se um objeto entre o sol e a pedra, faz-se com que, no momento do nascer do sol, projetem-se sombras que, registradas diariamente, durante um ano, representam um registro da posição do sol em relação ao Equador Celeste, podendo ser utilizado como um calendário, sem a necessidade de contabilizar-se os dias transcorridos. Segundo a hipótese, “Pedra do Ingá” seria um calendário deste tipo, no qual o registro de sombras diárias estaria materializado pelas 117 capsulares.

Lido no Simpósio, o trabalho gerou uma certa polêmica. No entanto, no nosso entender, a proposta choca mais pela sua complexidade de cálculos e inovação, do que pelo mecanismo: a marcação de dias através da projeção das sombras de um bastão, que se interpõe entre o sol e uma pedra, nada tem de complexo ou extraordinário. É bom ainda ressaltar, que seria ingênuo da nossa parte acreditar que algum povo não tivesse a necessidade ou maneira de “marcar” o tempo (sejam caçadores-coletores, sejam culturas mais complexas).

Não vemos qualquer razão para aceitar-se relações metafísicas complexas ligadas à arte rupestre e rejeitar, de pronto, funções práticas para determinadas obras, que, se implicavam em uma complexidade mental, envolviam operações simples: repetimos, observar as sombras projetadas por um objeto e marcar a posição destas sombras, nada tem de complicado e “a utilização mais simples que se pode esperar deste conhecimento, é seu uso para medir o tempo dentro do ciclo do ano, ou seja, como calendário solar. Entendemos que não se

trataria de um registro que precisa de alguma referência de tempo anterior, mas sim de um instrumento ou sistema de medida” (Pavia, op. cit.: 42).

Dentro deste pensamento, interpretar não é fundamental, temos seguido uma linha metodológica no estudo da arte rupestre brasileira de não realizar interpretações, além do que é explicitamente permitido pela análise das figuras.

Já no XLII Congresso de Americanistas, em 1976, afirmava-se que a fase de reconhecimento da idéia que a representação rupestre pretende transmitir (interpretação) é “a mais difícil e que mais subjetivamente pode ser empregada é que tem sido amplamente procurada pelos pesquisadores. Para nós, embora útil, é somente mais um dado a ser analisado” (Dias Jr., Carvalho e Cheuiche, 1976: 305).

Posteriormente, em uma publicação de 1982, reforçávamos esta posição ao observar ser a interpretação uma etapa cuja indispensabilidade é discutível, pois “alcançar este nível requer um conhecimento de tal maneira profundo que habilite o pré-historiador a transitar por searas do domínio do psiquismo humano e do consciente coletivo, do fenômeno sociológico e das análises estruturais, esforço que poderá lhe fornecer a chave do enigma que representa o real significado do homem pré-histórico brasileiro” (Carvalho e Seda, 1982).

Dentro desta linha de pensamento, quando aventuramos alguma interpretação, se é que podemos usar o termo interpretação, ela é totalmente calçada no que é visto, nunca no que é intuído ou depreendido:

A Lapa Santa Clara, constitui no nosso entender, uma única cena, com uma indiscutível associação entre aves (em posição de vôo) e uma série de pontos (que às vezes tomam uma forma de ferradura). Não podemos afirmar o que está representado, porém, a impressão que temos, ao vermos esta associação juntamente com o contraste da pintura branca sobre o azulado da rocha, é que estamos diante de aves voando num céu noturno. Contudo, isto são impressões bastante subjetivas e que podem perfeitamente estar fora da realidade ou do objetivo do grupo que executou tais pinturas (Seda, 1982: 403).

Aqui, onde para a nossa “interpretação”, muitos continuariam, falando com toda naturalidade em possibilidades de “culto às aves”, “relações cósmicas”

micas”, visões alucinógenas”, etc. Isto contudo foge aos nossos propósitos e possibilidades.

Desta forma, nos inscrevemos entre aqueles que, deliberadamente, rejeitam as interpretações como caminho de estudo (Cf. Consens e Seda, 1990: 51).

Evidentemente, algumas linhas de interpretação nos parecem interessantes: aquela seguida originalmente por Leroi-Gourhan (1983, 1985 e 1987) e Laming-Emperaire (s.d.), a de Conkay vendo na arte um possível reflexo da organização social dos grupos pré-históricos, as observações de Prous (1987) quanto a fatores de atração e repulsão e a atitude dos grupos quanto a estes fatores, as observações de Reichell-Dolmatoff (s.d., 1978 e 1985) e Consens (1987) de uma forma geral. É curioso mesmo percebermos que os estudos de Reichell-Dolmatoff, basicamente, nos levam de volta à velha teoria da magia de caça: evidentemente, sem o mecanicismo que a caracterizava, mas ainda assim uma magia de caça. Não é estranho, porém, que seus estudos tenham sido aplicados de forma mecanicista na arte rupestre brasileira (Cf. Beltrão: s.d. e 1994). Concordamos, por fim, com Ki-zerbo (1982: 683) que nada impede que ocorra uma síntese das interpretações de base idealista e aquelas de base materialista.

Contudo, nada disto, dentro da nossa visão, é essencial em uma abordagem arqueológica da arte rupestre, pois “resgatar o social - que é o objetivo de uma arqueologia científica - não autoriza ressaltar pseudo-hipóteses (que na realidade são só propostas) que a aproximam perigosamente à ciência-ficção, ou a inventar uma paleo-psicologia, para a qual já se escreveu que um arqueólogo está muito mal capacitado” (Consens, op. cit.: 10).

Desta forma, não se trata de simplesmente não interpretar, mas sim de não nos “deixarmos levar por polêmicas” e resgatar o estudo da arte rupestre para a arqueologia.

O estudo da arte rupestre requer um espírito aberto, sem idéias preconcebidas, procurando entendê-la por si mesma e “neste sentido é importante buscar a diversidade da manifestação morfológica, mais que sua unidade. É então que setores de jazimento podem ‘surgir-nos’ pelo mero feito dessa ‘abertura mental’” (Consens e Bepali de Consens, 1977).

Todas as etapas do estudo são igualmente importantes, da documentação à correlação com os dados etnográficos. O desenvolvimento e aperfeiçoamento das técnicas de documentação permitem o desenvolvimento de uma

metodologia de análise que, criteriosa e incluindo diversas etapas, leva à compreensão dos dados. Da mesma forma, somente a compreensão dos dados da análise pode permitir inferir-se uma interpretação. Para tal, é necessário o domínio dos mecanismos ideológicos e psicológicos que moviam o homem pré-histórico, necessita-se de um nível tal de abstração, que seria impossível; no atual estado dos conhecimentos, afirmar-se ter condições de atingir tal estágio, de forma precisa e indubitável.

Assim, a questão da interpretação deve realmente ser vista com muito cuidado. Se podemos considerar a arte rupestre como aquisição de um novo modo de comunicação e expressão, uma linguagem do escrito, admitir uma função na sua origem, um reflexo da concepção de mundo das populações pré-históricas ou da organização social, das relações no interior do grupo ou intergrupais, etc, também não podemos esquecer da perfeita refutabilidade de todas as teorias interpretativas até hoje tentadas. Dentro disto, nos parece bastante válida a observação de Leroi-Gourhan (1983: 129) de que “foi por se ter pretendido explicar que se chegou a uma imagem extraordinariamente limitada do homem no Paleolítico superior” e aqui poderíamos dizer pré-histórico, de uma forma geral.

É justamente neste sentido, que consideramos que no estudo da arte rupestre interpretar não é o fundamental, mas sim resgatar esse estudo para a arqueologia e fazer com que ele contribua significativamente para a reconstituição da vida e do passado arqueológico e pré-histórico e mesmo para um sentido geral da evolução humana:

sem a ciência pré-histórica escapar-nos-ia o lado maravilhoso e também o mais maravilhoso do nosso destino. Os tempos pré-históricos apenas representam alguns minutos na longa jornada da humanidade; o seu conhecimento exclusivo equivaleria a ignorar a luta obstinada que o homem trava na procura da sua realização (Leroi-Gourhan, 1984:129).

Nos parece ser precisamente este o objetivo que deve nortear os arqueólogos no estudo da arte rupestre: compreender em que medida esta pode contribuir para o conhecimento da pré-história e do homem de uma forma geral, para o que devemos ter, repetindo, um espírito aberto e afastar as idéias pré-concebidas.

Contudo, não devemos esmorecer diante da dificuldade da interpretação, pois, senão dispomos “da superestrutura ideológica que justificava a execução das obras, da tradição oral, dos ritos, cantos e danças que presidiam a sua realização, precisamos não só fazer uma análise possível dos próprios documentos, levar em conta métodos etnológicos comparativos, mas também tentar reconstituir o contexto geral das obras, hoje desaparecido” (Colombel e Orloff, 1981: 17).

O interesse e necessidade de estudo da arte rupestre devem inserir-se em um interesse e necessidade bem maiores de estudos da arqueologia. Nosso grande objetivo deve ser colocar a arte rupestre e os demais testemunhos arqueológicos dentro de um mesmo contexto. É neste sentido que devemos trabalhar: acreditamos, que só assim as tarefas que nos propomos serão valiosas e trarão uma contribuição concreta ao estudo da arte rupestre, dos seus mecanismos de evolução e papel dentro do povoamento pré-histórico.

Abstract - Although we recognize the existence of multiple approaches in the rock art, we stress that is important the definition of some goals in order to comprehend the context of rock art. This paper presents some issues concerning one of the most controversy questions in Brazilian Rock Art, the interpretations. We discuss some concepts and questions, and concluding inquiring the indispensability of this interpretations.

Rio de Janeiro, 1984.

*Universidade Estácio de Sá. Departamento de Arqueologia e Ciências Ambientais. Rua do Bispo, 83, Rio Comprido. CEP.: 20261, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Fax:293-4539

Notas:

¹ Cf. Haaf, 1986: 136 - “Um papel bastante importante era desempenhado pelo xamã ...- pelo menos 50 pinturas rupestres representam um ‘mágico’ vestido de peles e adornado com cornos de animais - , que tentava, como ainda acontece hoje em muitos povos primitivos, obter um destino próspero para a tribo através de passes da magia”.

² Marx (1985: 153), define assim trabalho: “O processo de trabalho ... é atividade orientada a ... apropriação do natural para satisfazer as necessidades humanas,

condição universal do metabolismo entre o homem e a Natureza, condição natural eterna da vida humana e, portanto, independente de qualquer forma dessa vida, sendo antes igualmente comum a todas as suas formas sociais”.

Referências Bibliográficas

- BELTRÃO, Maria. **Arte rupestre - As pinturas rupestres da Chapada Diamantina e o mundo mágico-religioso do homem pré-histórico brasileiro**. Rio de Janeiro: Organização Odebrecht, 33p.
- _____. - Projeto Central: novos dados. **Revista de Arqueologia**. São Paulo, VII Reunião Científica de Arqueologia Brasileira, 8(1), 25-41.
- CARVALHO, Eliana e SEDA, Paulo. Os sítios com sinalações pesquisados pelo IAB: um guia para cadastramento. **Boletim do Instituto de Arqueologia Brasileira**. Rio de Janeiro, IAB, Série Normal, 1982, 9: 23-67.
- COLOMBEL, Pierre e ORLOFF, Nadine. Importância e significado da arte rupestre. **Pré-História Brasileira - Aspectos da Arte Parietal**. Belo Horizonte, Museu de História Natural - UFMG, Catálogo da Exposição, 1981: 27-44.
- CONSENS, Mário. Arte rupestre no Piauí, alguns problemas prévios a sua análise morfológica. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte, UFMG, 1981/2, VI-VII: 365-378.
- _____. Fenômenos ópticos e alucinações em estado de consciência alterados como produtores de arte. **IV Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira**. Santos, 12p, 1987 (mim.).
- CONSENS, Mário e BESPALI DE CONSENS, Yubarant. Fundamentos pa la aplicaci3n de tecnicas documentales en la investigaci3n del arte rupestre. **V Encuentro de Arqueologia del Litoral**. Fray Bentos (Uruguay), 1977: 145-152.
- CONSENS, Mário e SEDA, Paulo. Tradições, estilos e fases na arte rupestre brasileira: a incomunicabilidade científica. **Revista do CEPA**. Santa Cruz do sul, Faculdades Integrada de Santa Cruz do Sul, v. 17, 1990, nº20: 33-58.
- DIAS Jr., O.; CARVALHO, E. e CHEUICHE, L. . A arte rupestre do vale do São Francisco em Minas Gerais. **Actes du XLII Congrès International des Americanistes**. Paris, Extrait, 1976, IX-B: 301-312.
- ELIADE, Mircea. **História das crenças e das idéias religiosas**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978, t.1, v.1.
- FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. São Paulo, Círculo do Livro. s.d. .
- GRANT, Campbell. **Rock art of the American Indians**. New York, Thomas Y. Crowell Company - Apollo Editions, 1972.
- GUIDON, Niede. Arte rupestre: uma síntese do procedimento de pesquisa. **Arquivos do Museu de História Natural**, Belo Horizonte, UFMG, 1981/2, VI-VII: 341-351.

- HAAF, Gunther. **A origem da humanidade**. São Paulo, Círculo do Livro-Abril Livros, 1986.
- KI-ZERBO, Joseph. A arte pré-histórica africana. IN: KI-ZERBO, J. (Coor. do V.) - **História Geral da África**. São Paulo, Ática/UNESCO, I, 1982, Metodologia e Pré-História da África: 667-698.
- LAMING-EMPERAIRE, Anete. Systeme de pensèe et organization social dans l'art rupestre paléolithique. **In: Homme de Cro-Magnon - Anthropologie et Archéologie (1800-1960)**. Paris, Centre de Recherches Anthropologiques, Pré-Historiques et Etnolographiques, s.d.
- _____. **La signification de l'art rupestre paléolithique**. Paris, Université de Paris, Faculté de Letters, 1962.
- _____. **Art rupestre**. Florianópolis, MEC/UFSC/Museu de Antropologia (mimeo.).
- LEAKEY, Richard E. **A evolução da humanidade**. São Paulo, Melhoramentos - Círculo do Livro - Ed. Universidade de Brasília, 1981.
- LEROI-GOURHAN, André. **As religiões da pré-história**. Lisboa, Edições 70, Perspectivas do Homem, 1983, 17.
- _____. **Os caçadores da pré-história**. Lisboa, Edições 70, Perspectivas do Homem, 1984, 22.
- _____. **O gesto e a palavra 1 - Técnica e linguagem**. Lisboa, Edições 70, Perspectivas do Homem, 1985, 16.
- _____. **O gesto e a palavra 2 - Memória e ritmos**. Lisboa, Edições 70, Perspectivas do Homem, 1987, 18.
- LORBLANCHET, Michel. De l'art rupestre du Quercy à l'art rupestre vivant d'Australie. **Bulletin de La Société des Etudes Littéraires, Scientifiques et Artistiques du Lot**, Paris, 1978, 4º fasc.: 137-159.
- MARX, Karl. **O capital**. São Paulo, Nova Cultural, Os Economistas, 1985, v. 1, l. 1, t. 1.
- _____. **Manuscritos econômicos-filosóficos e outros textos escolhidos**. São Paulo, Nova Cultural, Os Pensadores, 1987.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. São Paulo, Global Editora, Coleção Bases, Teoria, 1979, 16.
- MONTAGU, Ashley. **Introdução à antropologia**. São Paulo, Editora Cultrix, 1972.
- MORIN, Edgard. **O enigma do homem**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, Biblioteca de Ciências Sociais, 1979.
- PAVIA ALEMANY, Francisco. El calendario solar da "Pedra de Inga" - Una hipotesis de trabajo. **Boletim do Instituto de Arqueologia Brasileira**, Rio de Janeiro, IAB, Série Ensaio, 1986, 4, 43 p.
- PESSIS, Anne-Marie. Método de análise das representações rupestres. **Cadernos de Pesquisa**, Teresina, UFPI, Série Antropologia II, 1983, 3: 11-39.
- _____. Métodos de interpretação da arte rupestre: análises preliminares por níveis. **CLIO**, Recife, UFPE, Série Arqueologia 1, 1984, 6: 99-107.
- PROUS, André e SEDA, Paulo. Cronologia, tradições e metodologia na arte rupestre

- do Sudeste. In: CARVALHO, E. (ed>) - **Pesquisa do Passado: Arqueologia no Brasil**. Boletim do Instituto de Arqueologia Brasileira, Rio de Janeiro, IAB, Série Catálogos, 1987, 3: 177-181.
- REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. **Amazonian Cosmos: the sexual and religious symbolism of the Tukano Indians**. Chicago-London, The University of Chicago Press, s. d.
- _____. Drug-induced optical sensation and their relationship to applied art among some Colombian Indians. In: GREN-HALG, M. & MEGAW, V. (eds.). **Art in society, study in style, culture and aesthetics**. New York, St. Martin's Press, 1978: 289-304.
- _____. Aspectos chamanísticos e neurofisiológico del arte indígena. In: ALDUNATE, C.; BERENQUER, J. e CASTRO R., V. (eds.) - **Estudios en arte rupestre**. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino, Primeras Jornadas de Arte e Arqueologia, 1985: 291-307.
- SEDA, Paulo. A arte rupestre de Unai, Minas Gerais. **Arquivos do Museu de História Natural**, Belo Horizonte, UFMG, 1981/2, VI-VII: 397-403.
- SEDA, Paulo & DINIZ, Kátia. Escavações arqueológicas na Serra do Cabral - O sítio MG-VF-15, Lapa Pintada III. **Anais da VI Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira**, Rio de Janeiro, SAB, 1992, I: 258-266.
- SEDA, P.; SILVA, L. P. R. & MENEZES, R. . A arte rupestre da Serra do Cabral (MG) e a ocupação humana nos abrigos da região: abordagem inicial. **Arquivos do Museu de História Natural**, Belo Horizonte, UFMG, 1983/4, VIII-IX: 155-184.
- WELLMANN, Klaus. Rock art, shamans, phosphenes and hallucinogens in North America. **Boletino del Centro Camuno di Studi Preistorici**, Capo di Ponte (Brescia), Edizione del Centro, 1981, 18: 89-103.