

OS PRIMEIROS ARTISTAS*

por

Carina Marques**

INTRODUÇÃO

Os pensamentos, as ideias, as crenças e os valores dos habitantes do Paleolítico Superior, para nosso infortúnio, não perduraram em suportes materiais e não permaneceram nos registos a que actualmente temos acesso; é por isso uma tarefa delicada compreender o seu significado. Contudo, a arte pré-histórica é um dos poucos legados concretos onde os nossos antepassados deixaram vestígios dos seus comportamentos, permitindo um vislumbre sobre o seu sistema ideológico. As imagens pintadas e esculpidas relembram-nos os enigmas de um mundo antigo. As imagens reproduzidas nas paredes de grutas ou as esculturas em pedra têm sido um alvo constante de disputas e controvérsias, no que concerne à sua interpretação e origem, tornando-as num desafio misterioso e até hoje invencível.

Pretende-se aqui esboçar uma breve síntese da discussão que envolve a origem da arte como sendo um dos mistérios da história da evolução cultural humana. Num primeiro ponto será discutido o momento cronológico onde apareceu o primeiro comportamento artístico. Seguidamente, procurar-se-ão os primeiros fenómenos artísticos na Europa e África e serão apresentadas as discussões que envolvem a emergência do pensamento simbólico e da arte. Muitos autores situam o aparecimento da arte no Paleolítico Superior. Enquanto que para outros existem manifestações artísticas num período mais remoto. Após a discussão desta questão, partiremos para a análise do contexto onde a arte é indubitavelmente testemunhada.

* Este artigo foi realizado no âmbito do Mestrado em Evolução Humana do Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra.

** Antropóloga, bolsista de Mestrado FCT. anac@condor.ci.uc.pt.

Uma outra polémica abordada será o carácter gradual ou súbito da arte. Esta manifestou-se subitamente, ou foi um fenómeno progressivo? A arte foi uma invenção cultural e social ou foi-nos permitida pela nossa complexidade neurológica? Não é abrangida no âmbito desta exposição a pesquisa da arte *per se*, já que o seu propósito é falar de evolução humana; como tal, o intuito é centralizar a arte na sua relação com quem a produziu e em que período o fez, alienando propositadamente outras questões que gravitam em torno deste tema.

Independentemente do mecanismo que despoletou a produção de símbolos e a complexidade cultural, a arte pré histórica é um factor importante para o conhecimento da evolução humana.

O QUE É A ARTE?

Antes de iniciar uma tentativa de resposta às questões referidas na introdução é necessário perceber o que abrangemos no conceito de arte pré-histórica.

O conceito de arte pré-histórica deveria estar sempre associado a aspas, senão aspas efectivas, pelo menos, aspas conceptuais. Margaret Conkey (2000) utiliza verdadeiramente as aspas quando se refere à arte dos caçadores-recolectores do Paleolítico. De facto, ao falar de arte, *latu sensu*, estamos a projectar um conceito totalmente moderno e muito característico da nossa era, para uma actividade que se desenrolou há mais de 30 mil anos, da qual desconhecemos verdadeiramente o âmbito. Urge evidenciar uma diferença conceptual entre o que designamos “arte” na contemporaneidade, e a imagética que foi executada no Paleolítico Superior. Quando falamos de arte na contemporaneidade referimo-nos, por exemplo, “a uma actividade humana, composta 1) da combinação coordenada de processos físicos e mentais, segundo padrões e princípios socioculturalmente definidos, 2) de que resulta um produto público, o objecto artístico, diferente dos outros objectos e pensamentos, 3) com um impacto específico nos espectadores, também definido socioculturalmente, para além dos outros usos que possa ter” (Fernandes Dias, 1990, p. 141).

Mas a arte rupestre não se enquadra em plenitude neste conceito, uma vez que pouco se sabe, com certeza, acerca das funções veiculadas pelas criações do homem do Paleolítico, mantendo-se a questão se estas apelariam para um sentido estético nos indivíduos que a produziram (Conkey, 2000). Por esse motivo, é necessário existir um conceito operacional, e uma definição, da concepção a que nos referimos quando estamos a falar de objectos esculpidos ou desenhos em paredes de grutas, e que na actualidade apelam ao nosso sentimento estético, mas que podem nunca ter apelado ao sentido estético dos seus executores. A definição de arte pré-histórica que vamos explorar ao longo desta abordagem, é a mais comum: “Arte na arque-

ologia é tudo o que foi produzido e não tem ou transcende, o aspecto funcional” (Mithen, 1998). A definição de arte pré-histórica é bastante complexa e ténue, sendo muitas vezes um entrave ao desenvolvimento do conhecimento científico, uma vez que o que para alguns autores é arte, para outros não o é.

OS PRIMEIROS ARTISTAS: QUEM, ONDE E QUANDO?

A discussão da origem da arte exige uma contextualização prévia dos indivíduos que a produziram e do seu ambiente. Onde encontramos as primeiras expressões artísticas?

Terá existido arte no Paleolítico Médio e Inferior na Europa?

Pairam sérias dúvidas sobre alguns objectos em pedra e em osso, com umas incisões em forma de linha, descobertos em Bilzingsleben (Alemanha); uma rocha vulcânica relembrando uma figura feminina; ocre e conchas, do sítio acheulense de Berekhat Ram em Israel. As ocupações destes sítios são de aproximadamente 300 mil anos (White, 2000, p. 12).

Num período posterior, a lista de objectos de arte e adorno propostas para o período mousteriense é maior; porém, ainda bastante limitada e a sua integração na categoria de arte depende francamente do autor que os analisa (White, 2000, pp. 12). Alguns destes objectos reportam-se a conchas com um orifício; uma falange de rena e um canino de raposa perfurados (para usar como pendente) de La Quina (França); algumas falanges de animais de Prolom II (Crimeia); incisivos de ursos na Bélgica, entre outros (Klein, 1999, p. 440). Em muitos locais do Mousteriense foram encontrados também porções de pigmentos, que não se acumulam naturalmente, e que podem ter sido utilizados para elaborar pinturas rupestres (das quais não terão restado vestígios) ou utilizados noutras dimensões da sua vida, que não a produção de objectos artísticos, como é o caso das pinturas corporais (Klein, 1999, p. 441), protecção do corpo contra o sol, para curtimento das peles, como desinfectante, ou outras funções (D’Errico, 2000, p. 23). Recentemente foi ainda descoberta uma flauta de osso (Dijve Babe) na Eslovénia, que pode sustentar a hipótese de existência de arte no Mousteriense (Otte, 2001, p. 10).

Os objectos supracitados promovem uma forte discussão acerca da sua procedência, e são várias as interpretações propostas.

Diversos investigadores consideram que as alterações referidas nos objectos descritos são meros produtos da acção tafonómica, alegando, por exemplo, que as perfurações poderiam ter sido causadas por acção dos dentes de carnívoros, os sulcos poderiam resultar da degradação química produzida por sucos gástricos de animais, as incisões poderiam advir da acção de raízes, etc. . Estes investigadores são apologistas da ideia de que o simbolismo e a arte não nasceram antes do homem anatomicamente moderno. Este argumento baseia-se na incerteza do carác-

ter artificial das modificações referidas, ou seja, não existe certeza de uma produção de alterações nestas peças e, muito menos, uma mudança intencional, por parte dos habitantes deste local. Deste modo, há autores que não consideram apropriado a sua classificação como expressão artística (Mithen, 1998, p. 176; Klein, 1999, p. 441; D'Errico, 2000, p. 23). D'Errico e Villa (1997) elaboraram estudos recorrendo à visão microscópica, na tentativa de reconhecer a origem natural ou humana das perfurações e das linhas descritas. Apesar de não terem observado a totalidade dos objectos em discussão, alegam que a maioria das lesões que analisaram eram resultado, efectivamente, de acção tafonómica, em particular no que respeita às perfurações. Os autores ressaltam que, com os seus estudos, não estão “a negar a possibilidade de uma utilização simbólica ou não-utilitária destes objectos no Paleolítico Médio e Inferior” (D'Errico e Villa, 1997, p. 27). Contudo, esta pesquisa demonstra que algumas das peças foram mal interpretadas e não podem ser usadas como evidência em favor da emergência do comportamento simbólico, em tempos mais remotos (D'Errico e Villa, 1997, p. 27).

Inúmeros autores possuem uma visão antagónica, aceitando uma produção humana intencional destes vestígios; porém, divergem na sua interpretação. Para uns a produção destes objectos é um acto meramente fortuito ou com uma intenção puramente utilitária (como por exemplo o esquiteamento da caça) (D'Errico, 2000, p. 23). Para outros, trata-se dos testemunhos da génese do pensamento simbólico, e portanto, os objectos a que nos referimos são enquadráveis no conceito de arte. Para os apologistas desta última hipótese, permanece a dúvida da sua compreensão (D'Errico, 2000, p. 23). Baffier (1999) sugere que expressões artísticas tais como os ritmos, os cânticos, as pinturas sobre a pele, as moldagens de argila, as esculturas em madeira são manifestações artísticas fugazes; como tal, delas não terão restado quaisquer vestígios para além de alguns ossos ou conchas perfuradas (Baffier, 1999, p. 88).

“Apenas se pode concluir, no que respeita à arte, bem como noutros aspectos, que os indivíduos que produziram o Acheulense e Mousteriense eram qualitativamente diferentes dos seus sucessores do Paleolítico Superior” (Klein, 1999, p. 441), e que, actualmente somos incapazes de compreender o contexto do aparecimento e utilização destes objectos.

Perante os argumentos citados, percebemos que a existência de uma expressão artística generalizada só é comumente aceite depois da transição Paleolítico Médio /Superior, não obstante alguns dos objectos talhados do início do Paleolítico Superior terem origens artísticas (por oposição a naturais ou utilitárias) contestáveis. As dúvidas, para este período, atingem especialmente os produtos dos Neandertais mais tardios. Existem vestígios de que os últimos Neandertais, que viveram há cerca de 40 mil anos em França e em Itália, fabricaram e utilizaram objectos de adorno variados (talhados e esculpidos), um comportamento geral-

mente interpretado nos homens anatomicamente modernos como um sintoma da simbologia do corpo. Isto significará que este grupo de Neandertais já teria alguma forma de simbologia e de arte? Existem duas linhas de interpretação para estes dados. Há autores que sugerem que os objectos decorados e os ornamentos descobertos e associados aos últimos Neandertais, terão sido resultantes de comportamentos copiados ou adquiridos, através do contacto com os homens anatomicamente modernos, seus contemporâneos (D'Errico, 2000, p. 24). Esta linha de pensamento não confere aos Neandertais uma produção artística própria (Bahn, 2000, p. 28). Estes teriam um interesse pela forma e cor, e de certa forma uma capacidade para o julgamento estético e pensamento simbólico, mas não uma invenção de arte generalizada (White, 2000, p. 12). Discordantes com esta perspectiva, muitos investigadores alegam que o uso de adornos no Chatelperronense não pode ser interpretado exclusivamente como um fenómeno de aculturação, considerando que os Neandertais terão elaborado, usado e transmitido, códigos autónomos que revelam uma cultura própria e “um comportamento moderno”, mesmo em termos artísticos (D'Errico *et al.*, 1998, p. 22).

Kuhn (in Gibson, 2001, p. 1726-1729) sugere ainda que apesar da, ou devido à, competição, o tempo de contacto entre os dois grupos populacionais (Neandertais e Homens modernos) estimulou, artisticamente, ambos os lados. Neandertais e homens modernos alcançaram novos parâmetros de aquisição cultural, representados por novos estilos de instrumentos de pedra; ornamentos corporais ou contas de marfim. “Ambos os grupos estariam a experimentar novos estilos de instrumentos e cultura” (Gibbons, 2001, p. 1726). Este autor sugere que este florescimento cultural do Homem moderno foi em parte uma reacção à competição que o grupo de Neandertais começava a exercer (Gibbons, 2001, p. 1729).

Não obstante as propostas, as dúvidas persistem.

OS PRIMEIROS VESTÍGIOS ARTÍSTICOS EM ÁFRICA

Quanto a África, tal como na Europa, o registo de um pensamento simbólico anterior aos 40 mil anos é bastante dúbio e raro. Para além de algum ocre, ossos com incisões, algumas conchas perfuradas (nomeadamente em Klasiers River Mouth e Border Cave), pouco resta como testemunho de tempos mais longínquos (White, 2000, p. 13). Um dos escassos exemplos credíveis de manifestações artísticas precoces, são as pontas de lança esculpidas em Katanda (Congo); as datações destes objectos apontam para um período de 155 a 90 mil anos (tais objectos oscilarão entre o conceito de utilitário ou artístico).

As dúvidas, relativamente a estes objectos, são similares às anteriormente descritas: funcional ou artístico? Pensamento simbólico ou não? Existem autores

que sugerem ainda que o aparecimento da arte é bastante precoce; porém, as suas criações artísticas terão sido elaboradas em materiais perecíveis (tais como madeira, peles e outras matérias). Um outro argumento a favor de um aparecimento da arte anterior ao Paleolítico Superior (ou “*Later Stone Age*”), é que estas manifestações artísticas poderão estar presentes em locais ainda não investigados e escavados (Klein, 1999, p. 594).

Mas se todas estas estimativas cronológicas estiverem correctas e se, de facto, existiu arte antes do Paleolítico Superior (ou “*Later Stone Age*”), isso poderá implicar que os comportamentos artísticos terão aparecido há mais de 100 mil anos, e, então, seremos forçados a debatermo-nos com a dúvida: qual o motivo para que os homens anatomicamente modernos tenham permanecido em África por mais 50 mil anos, após tais alterações comportamentais? (Klein, 1999, p. 594). Ninguém consegue esclarecer esta questão.

A ARTE COMO INDISCUTIVELMENTE PRESENTE

Apenas podemos falar em arte, de um modo indubitável, no Paleolítico Superior, onde os protagonistas são os homens modernos. É somente neste período que existe consenso na comunidade científica quanto à generalização dos movimentos artísticos.

Mas quem eram estes artistas do Paleolítico Superior? Os dados da arqueologia e da paleoantropologia, relativos à origem do homem moderno, são escassos e incompletos; no entanto, em traços muito gerais, o modelo mais comumente aceite (“*Out of África 2*”) sugere que o homem moderno (*Homo sapiens sapiens*) terá substituído as populações que viviam em África, Próximo Oriente e Eurásia. Os homens modernos estariam assim expandidos em África por volta dos 100 mil anos (Klein, 2000, p. 19), vindo depois a ocupar as “terras virgens da Austrália e Américas”¹ (White, 2000, p. 12).

O marco cronológico que pretendemos assinalar, é posterior a esta expansão a partir de África, corresponde a um período de há mais ou menos 50-40 mil anos, no qual ocorreu uma metamorfose no comportamento humano (Klein, 1999, p. 514).

Os dados arqueológicos sugerem a existência de novos registos, há mais ou menos 50-40 mil anos, onde “a idade média da pedra (“*Middle Stone Age*”) em

¹ Está descrito apenas em traços gerais um dos modelos da origem do homem moderno, somente para contextualizar os primeiros artistas, porque não faz parte do âmbito desta pesquisa a exploração dos pormenores e das várias vertentes desta hipótese (ressalvando que dados genéticos recentes estão a confrontar este modelo). Pelo mesmo motivo não foi referido o outro modelo, “multiregional”, da origem do homem moderno, dado a sua menor validade argumentativa, segundo um ponto de vista pessoal.

África e o largamente similar Paleolítico Médio na Europa, deram lugar à idade tardia da pedra (“*Later Stone Age*”) e Paleolítico Superior, respectivamente (Klein, 1999, p. 588). É unicamente deste período da última glaciação, que obtemos vestígios que revelam uma maior amplitude dos traços comportamentais chamados “modernos”, que marcam muitos dos locais de caçadores recolectores da pré-história (Klein, 2000, p. 18) Este comportamento engloba uma maior complexidade nos artefactos, a organização espacial de acampamentos, a introdução de cerimoniais, rituais religiosos e a arte (Klein, 2000, p. 18). É deste último registo que pretendemos tratar em pormenor.

Os dados arqueológicos relativamente ao período de há mais ou menos 50-40 mil anos, enunciam uma maior complexidade na arte e o seu aparecimento numa quantidade mais significativa (o que obviamente não quer dizer que esta não tenha existido anteriormente, como já foi debatido). As fontes arqueológicas documentam que os marcadores de comportamento do homem “moderno” e da arte, deverão ter aparecido primeiro em África, provavelmente entre 50 a 45 mil anos, propagando-se para a Ásia ocidental e Este da Europa, há 43-40 mil anos, e finalmente para a Europa ocidental há 40 mil anos. Esta sequência geográfica, em termos de arte, é consistente com a expansão dos homens modernos a partir de África (modelo “*Out of Africa 2*” já referido), logo, a expansão das formas artísticas é concordante com este modelo de colonização do homem moderno (Klein, 2000, p. 20). Por volta dos 30 mil anos assistimos já a comportamentos mais complexos; a expressão artística floriu e generalizou-se (Lewin, 1998, p. 470).

As descobertas artísticas mais antigas, totalmente incontestáveis, da Europa, foram descobertas em Vogelherd (Alemanha). Trata-se do famoso cavalo de Vogelherd, datado de 32 mil anos (Lewin, 1998, p. 469), assim como da estatueta de marfim de Hohlenstein-Stadel (Alemanha).

Também notáveis são os registos de Lascaux (17 mil anos) a “capela cistina da pré-história” e Chauvet (32 mil anos) (Lewin, 1998, p. 471).

A descoberta da gruta de Chauvet auxiliou a destituir alguns pressupostos erróneos. Pensava-se que a arte móvel teria precedido as pinturas pelo menos 10 mil anos; no entanto, as pinturas em Chauvet são tão antigas como alguns dos mais antigos objectos das grutas, tal como as figuras de Vogelherd. As datações de radiocarbono sugerem que este “estilo” de arte é bastante mais antigo do que era considerado inicialmente (Lorblanchet, 1999).

Em paralelo com a Europa existem vários locais arqueológicos com registos artísticos em África. Na tabela seguinte estão sintetizados alguns dos locais e dos achados de arte móvel e parietal mais antigos em África, na Europa e na Ásia.

Data	Tipo de arte	Local
45-38 mil	Arte móvel – Contas feitas de conchas	Enkapune Ya Muto (e vários outros locais) África
50 mil	Arte móvel – Escassos ossos talhados	Europa
35 mil	Arte móvel – Pendentes talhados em osso (?)	La Quina (França), um sítio Neandertal
31 mil	Gravuras rupestres	Longgu cave (China)
32 mil	Gravuras rupestres	Gruta Chauvet (França)
27 mil	Gravuras rupestres	Gruta Cosquer (França)
27.5-19 mil	Gravuras rupestres	Namíbia (África)

Tabela I – Síntese de algumas das formas de arte mais antigas [dados baseados em Lewin (1998); Klein (1999); Jones et al. (1998)].

Estes “artistas” da última grande glaciação do Pleistoceno viveram numa época de grandes mudanças climáticas e ecológicas, onde o clima frio pode ter encorajado estes grupos a usarem as cavernas como abrigo e, provavelmente, a pintarem as suas paredes. Quanto às rochas ao ar livre, estas também deveriam ter sido decoradas; no entanto, apenas as esculturas nas rochas tiveram uma maior oportunidade de serem preservadas até hoje (Lewin, 1998, p. 470).

Mas os registos artísticos não se resumem a África e Europa; também na Austrália existem vestígios destas manifestações culturais. Até recentemente, parecia que os primeiros australianos eram de facto anatomicamente modernos, que chegaram a este continente há 40 ou 30 mil anos, trazendo consigo práticas funerárias complexas, tecnologia de pesca, arte e outros marcadores comportamentais modernos. Teria sido efectuada uma entrada pelo mar, há 40 mil anos, o que é *per se* uma prova da capacidade inventiva e de inovação no transporte aquático. Os registos de arte nesta ilha reportam-se, por exemplo, a adornos pessoais em Mandu Mandu (Austrália) com 35 mil anos, ou a gravuras rupestres em Laura South (Austrália), com 25 mil anos (Klein, 1999, p. 593, Bednarik, 2001). Contudo, parece agora possível que a Austrália tenha sido ocupada algum tempo antes, por volta de 60 mil anos. Esta cronologia foi obtida através de uma nova metodologia de datações de quartzo (que estava próximo dos artefactos) em dois locais no norte da Austrália; todavia, a aceitação desta conjectura mantém-se em suspenso, porque estes novos métodos de datação ainda estão em fase experimental². Num desses locais (Nauwalabila I) uma camada com 53 mil anos, datada através deste método, continha fragmentos de hematite. Os arqueólogos que descobriram estes registos acreditam que estes eram usados para pintar gravuras. Se

² Mais recentemente algumas *cup marks* (Covinhas) no sítio de Jinminium poderão ter entre 58-75 mil anos; porém a maioria dos arqueólogos australianos rejeitam esta proposta devido à aplicação de métodos de datação pouco seguros (Bednarik, 2001).

tal é verosímil, poderá implicar que os primeiros australianos eram mais avançados comportamentalmente do que os seus contemporâneos europeus e africanos. No entanto, a hematite poderá ter sido usada para inúmeras outras funções. Por outro lado, os fragmentos de hematite são comuns nos locais de Neandertais do Paleolítico Médio e em alguns locais de África, anteriores a 50 mil anos, sem quaisquer evidências de arte associadas (Klein, 1999, p. 593). Esta proposta de uma colonização da Austrália anterior a 40 mil anos carece de mais elementos que a corroborem. Para os apologistas da hipótese “*Out of Africa 2*”, o problema de uma colonização da Austrália por volta dos 60 mil anos coloca em evidência não só uma origem não africana e precoce da arte, mas edifica também duas questões fundamentais acerca do modelo de expansão do homem moderno: será possível que os homens modernos tenham saído de África antes dos 60 mil anos? E partindo do princípio de que a resposta é positiva, como é que estes atingiram a Austrália 20 mil anos antes de terem atingido o oeste da Europa (Espanha e França)? (Klein, 1999, p. 593). Uma questão que será resolvida quando se comprovar a cronologia destas evidências.

A ORIGEM DA ARTE

Percebe-se, do discurso anterior, que os registos de arte só aparecem veementemente no Paleolítico Superior (“*Later Stone Age*”) com os homens anatomicamente modernos, e que algumas evidências anteriores a este período são profundamente dúbias, discutíveis e raras, de modo a que não se possa falar em arte no seu sentido completo e pleno. Mas o que poderá ter acontecido na transição Paleolítico Médio/Superior para a emergência da arte?

Existem duas grandes correntes de pensamento antagónicas, acerca da origem do pensamento simbólico e da arte.

Para muitos investigadores, em arqueologia e paleontologia, “a génese da arte é um processo longo e lento, desenvolvido em centenas de milhares de anos” (Bahn, 2000, p. 26). Um fenómeno gradual, quase evolutivo, onde não teve lugar uma “*major transition*”, mas sim, um longo processo de mudança gradual, sem ruptura com a tradição cultural precedente. Estes autores defendem que a aquisição de capacidades modernas e de cognição artística, terá sido um processo gradual, pelo que vislumbres de um comportamento simbólico já estariam presentes antes do Paleolítico Superior (D’Errico e Villa, 1997, p. 1). Os preconizadores desta corrente consideram que a perspectiva que atribui a “invenção” da arte em exclusivo à nossa subespécie, é elitista e etnocêntrica (Bahn, 2000, p. 27).

A justificativa desta perspectiva gradual é acalentada com base em vários argumentos: 1) na existência de ocre; objectos perfurados; objectos de cristais e

sílex, encontrados no Paleolítico Médio e Inferior, que estes autores consideraram como exemplos de manifestações artísticas (que já referimos e discutimos anteriormente) (D'Errico e Villa, 1997, p. 1); 2) consideram que os objectos (nomeadamente a arte) só se começaram a descobrir em maior quantidade com datações de 50 mil anos, devido a condições diferenciais de preservação e de recuperação (Mithen, 1998, p. 173); 3) alegam a existência de algum sentido estético nos utensílios. Segundo esta proposta, alguns objectos, para além de funcionais, denunciam um nível de conotação estética. Um exemplo a que recorrem é a forma (simétrica) e o material de execução dos bifaces do Paleolítico Inferior, arguindo que estes já teriam alguma conotação e preocupação estética, assim como a decoração de algumas ferramentas (como as armas com incisões na base e traços simétricos que transcendem marcas utilitárias); 4) consideram que existe uma certa repetição intencional dos motivos geométricos em alguns objectos líticos do Mousteriense (Bahn, 2000, p. 27).

Cada um destes argumentos da perspectiva gradualista é profundamente polémico.

As vozes mais críticas relativamente ao ponto 1) apontam para a inexistência de provas irrefutáveis da natureza intencional desses objectos (como já foi referido anteriormente) e referem-se também à sua heterogeneidade e parca existência (D'Errico e Villa, 1997, p. 1).

Quanto ao ponto número 3) despoleta a questão: Será que os utensílios teriam uma componente estética? Será o utensílio em si um objecto de arte? Recorrendo ao mesmo exemplo dos bifaces, esta ideia pode ser desconstruída. O biface é um utensílio de referência e muito caracterizador do Paleolítico, tendo um enorme valor cronológico, técnico e cognitivo. Mas será que a sua simetria ou assimetria é reveladora de uma exigência estética? Esta noção parece um pouco abusiva, porque nos carece discernir, e precisar com exactidão, a natureza dessa mesma simetria. O biface é em si mesmo um utensílio; assim, deve concentrar em si um conjunto de critérios técnicos necessários à realização dos objectivos para que foi concebido. Deste modo, um desses critérios poderá exigir uma maior ou menor simetria. Binat e Boeda (2000) analisaram vários bifaces e concluíram que a assimetria (a desproporção entre os lados) permite um melhor cumprimento da finalidade do biface. A desproporção permite uma melhor acção de corte, à semelhança de uma faca, mais do que o faria se fosse completamente proporcional. Então, a falta de simetria de alguns bifaces não sugere uma menor preocupação estética ou uma ferramenta menos “evoluída”; muito pelo contrário, a simetria ou assimetria pode estar associada à sua diferente funcionalidade. É exactamente esta ausência de conhecimento total da fabricação, e dos objectivos técnicos dos bifaces, que impede a afirmação de que estes poderiam ter intuito estético, e, acima de tudo, não o podemos afirmar só porque na actualidade eles exaltam sentimentos

de admiração estética (Binat e Boeda, 2000, p. 53).

Conclui-se que a perspectiva “gradualista” não é comumente aceita por todos os investigadores.

Richard Klein (1999) propõe uma hipótese alternativa. Defende acerrimamente que o comportamento do homem moderno, que aparece depois dos 50 mil anos, implica uma capacidade cognitiva totalmente moderna e nova, que veicula uma inovação subjacente também à cultura (Klein, 1999, p. 588). A transição do Paleolítico Médio para o Superior pressupõe uma transformação, uma mudança, sob a forma de ruptura nos comportamentos (que incluem inovações culturais tais como a arte). “Concebendo a emergência da arte como um fenômeno súbito que apareceu no início do Paleolítico Superior, com os homens anatomicamente modernos” (Bahn, 2000, p. 26). Anteriormente a este período, a evolução da morfologia e comportamento manteve-se com um ritmo relativamente lento; após este período transitório, a morfologia terá permanecido relativamente estável, no entanto, metamorfoses comportamentais e culturais obedeceram a um ritmo bastante acelerado (Klein, 1999, p. 514).

Esta transição é justificada pelo vasto registo de arte encontrado neste período, que os autores, apologistas desta corrente, denominam como uma “explosão cultural” (Klein, 1999, p. 588), um “big bang cultural” (Mithen, 1998, p. 172) ou mesmo “uma explosão simbólica” (D’Errico e Villa, 1997, p. 1).

Dentro desta corrente de pensamento, que teoriza uma metamorfose cultural, existem duas propostas explicativas para a mutação fundamental que terá contribuído para o aparecimento súbito da arte.

A primeira proposta indica que os humanos desde há muito teriam a capacidade neurológica e cognitiva para elaborar um comportamento completamente moderno; contudo, essas capacidades apenas se expressaram devido a uma mudança pontual no âmbito social ou cultural. Passaremos a designar (apenas neste texto e com o intuito de simplificar a referência a estas ideias) esta proposta por “hipótese social”. Uma segunda proposta, indica que o desenvolvimento de um comportamento moderno dependeu intimamente de mudanças biológicas (neurais) que ocorreram naquele período (Klein, 1999, p. 514), e passará a ser designada neste trabalho por “hipótese biológica”.

A) Hipótese “social”

Nesta hipótese, está subjacente a ideia da primazia do desenvolvimento social, sugerindo que o comportamento do homem anatomicamente moderno teve origem entre pessoas que desde há muito teriam essa capacidade, mas que apenas expressaram o seu potencial perante mudanças tecnológicas ou sociais. Pressupõem que a mudança social (independente da mudança biológica) poderá ter ocorrido devido a mudanças como: a reestruturação de ligações sociais, o apare-

cimento de uma economia especializada, a inovação tecnológica, com o desenvolvimento inicial da família nuclear como a unidade produtiva fundamental, com as noções modernas de parentesco e descendência entre indivíduos relacionados (Klein, 1999, p. 514). White (2000) sugere que “se a capacidade de representação revela bem uma aptidão neurológica, a sua realização é cultural e ambientalmente produzida, (White, 2000, p. 11). Este autor sugere ainda que o homem do Paleolítico já teria as capacidades cerebrais para cultivar vegetais, domesticar animais, ou mesmo ir à Lua; porém, essas realizações apenas se expressam num contexto social, económico, cultural e ambiental particular (White, 2000, p. 11).

Tal mudança social ou tecnológica poderá ter estimulado um crescimento populacional rápido, e populações maiores e mais densas poderão explicar o passo acelerado da inovação tecnológica, a proliferação de símbolos e da arte, assim como outras novidades que marcam o registo arqueológico relativo ao período que se inicia há c. de 50 mil anos (White, 2000).

O argumento de apoio para esta corrente, sugere que é exactamente a existência rara de objectos de arte há mais de 50 mil anos, separados uns dos outros por grandes intervalos de tempo e por milhões de quilómetros, que corroboram a inexistência de comportamentos modernos precoces no tempo (White, 2000, p. 14).

Esta posição não permanece incólume a críticas. O problema óbvio desta tomada de posição, é que não oferece quaisquer provas ou argumentos explicativos para o motivo pelo qual as relações sociais terão mudado nesse momento em particular (Klein, 1999, p. 514).

B) Hipótese “biológica”

A segunda hipótese, que segundo Klein (2000; 1999) é uma teoria mais simples e mais vantajosamente “económica”, associa a mudança comportamental básica (que pode ter incluído algumas mudanças na organização social) a uma mudança neuronal (uma mutação genética proveitosa) que despoletou a total capacidade nos homens anatomicamente modernos para manipular a cultura, nomeadamente a arte, como um mecanismo adaptativo (Klein, 2000, p. 18). O que quer dizer que ocorreram mutações neuronais, que consequentemente produziram variações comportamentais e naturalmente uma maior complexidade social e cultural, que se tornaram obviamente vantajosas. Estes autores não consideram a existência de uma grande modificação cerebral, mas sim pequenas mutações.

A vantagem desta proposta é que uma mudança neuronal não necessita de grandes explicações para que ocorra (ao contrário da mudança exclusivamente social, referida no parágrafo anterior); basta referirmos a selecção natural. A hipótese neuronal segue a noção de que a selecção de cérebros maiores e mais sofisticados terá sido vital ao longo evolução humana. “As evidências fósseis e genéticas sugerem que a última e a mais fulcral complexização neuronal ocorreu,

provavelmente, em África, neste período” (Klein, 1999, p. 515).

Um dos outros suportes desta teoria é a ligação entre a composição neurológica e a arte. Estudos recentes, no campo da neuroestética, pretendem conhecer a relação da função do córtex visual e a função cerebral relacionada com a arte. A destruição de determinadas regiões do cérebro humano, promove uma total ausência de uma experiência estética, ou seja, os indivíduos deixam de conseguir avaliar a componente estética dos objectos, apesar do seu córtex visual estar intacto. Para a neuroestética, esta correlação entre a composição e organização cerebral, e a avaliação da beleza de um quadro, apoia a base biológica e neuronal da arte. Contudo os investigadores em neuroestética não pretendem afirmar que o sentimento estético é unicamente derivado da actividade das células corticais obviamente; que a nossa componente cultural é essencial; mas asseguram que não podemos procurar algum sentimento estético na ausência dessas células (Zeki, 2000).

Mithen (1998) sugere que a mudança, para além de uma mutação neuronal, tem um carácter estrutural e mental, ou seja, a sua explicação para a “expansão cultural” insinua que neste período ocorreu a grande reestruturação e um “*re-design*” final do cérebro e da “mente”, que permitiu uma ligação entre vários domínios cognitivos. Para ilustrar a sua posição, Mithen (1998) proporciona-nos metáforas interessantes. O autor explica que, se considerássemos a mente humana como uma catedral, esta estaria quase completa desde há mais ou menos 100 mil anos e teria quatro capelas: a capela técnica (capacidade de manipulação de objectos) a capela da história natural (compreensão do mundo natural), a capela da inteligência social (usada na interacção entre os indivíduos) e a capela da inteligência linguística. Mas há 100 mil anos existiam paredes entre estas capelas que não deixavam fluir os seus conteúdos. Contudo, foi na transição Paleolítico Médio/Superior, que se começaram a enquadrar janelas e portas entre as paredes das diferentes capelas ou, possivelmente, quando uma super capela ampla foi construída. Com estas novas características de design, as inteligências especializadas deixaram de funcionar em isolado e permitiram avanços comportamentais, tais como as capacidades artísticas (Mithen, 1998, p. 174).

Mas o que é que foi exigido ao caçador recolector do Paleolítico Superior, em termos de capacidade cognitiva, para elaborar objectos artísticos?

Mithen (1998) considera que são necessários três atributos mentais essenciais para construir um objecto de arte: 1) capacidade de planeamento e execução de um modelo preconcebido mentalmente; 2) comunicação intencional com referência a um objecto ou evento relacionado com outros momentos, ou seja, capacidade de descontextualizar eventos; 3) a atribuição de um sentido e de significado a uma imagem visual não associada com o seu referente (Mithen, 1998, p. 181).

Parece que apenas os homens anatomicamente modernos corresponderiam completamente a estes requisitos (Mithen, 1998, p. 181). “A criação e uso dos

símbolos visuais requer que os diferentes domínios funcionem suavemente juntos” (Mithen, 1998, p. 184). O argumento a que Mithen recorre para provar a sua teoria, é precisamente a grande habilidade técnica e simultânea emotividade do homem moderno (Mithen, 1998, p. 184).

Estas perspectivas “biológicas”, quer se trate de uma mutação neuronal pontual, como a defendida por Klein (1999) e muitos outros autores, ou uma reorganização mais gradual do cérebro, como foi proposto por Mithen (1998), são fundamentalmente adaptacionistas, porque encontram fundamentos biológicos, neuronais, cognitivos, para o aparecimento da arte e para a sua perpetuação, considerando que na evolução nada se retém que não confira vantagens selectivas (Mithen, 1998). Ou seja, independentemente da sua génese, a arte não poderia ter sido perpetuada ou aparecido se não conferisse vantagens adaptativas aos grupos que a praticaram, tendo sempre subjacente uma característica biológica. Os autores referidos consideram que não existe muita coerência para uma visão da arte como uma lufada de inspiração divina, que visa simplesmente criar elementos belos e formas novas (White, 2000, p. 11).

O problema central da hipótese neuronal é que esta não é, actualmente, testável nos fósseis. Uma ligação entre as mudanças neuronais e comportamentais pode ser assegurada pelo aumento do tamanho do cérebro nas fases evolutivas iniciais; contudo, o tamanho cerebral não variou muito depois dos 200 mil anos; qualquer mudança neuronal surgida há 50 mil anos deverá ter ocorrido em termos de organização, e os crânios dos fósseis promovem apenas especulações sobre a estrutura cerebral (Klein, 1999, p. 592).

D’Errico, um defensor da hipótese “social” supracitada, critica a hipótese biológica, alegando que, se a abordagem biológica estivesse correcta, deveríamos encontrar as primeiras manifestações simbólicas, em particular as primeiras formas de arte, associadas aos primeiros homens modernos africanos, nos sítios arqueológicos de há 100 mil anos. Se, pelo contrário, o simbolismo nasceu de uma “pressão histórica”, devemos encontrar o primeiro testemunho de um pensamento simbólico em contextos geográficos e cronológicos diferentes, como de facto acontece (D’Errico, 2000, p. 22).

Na contemporaneidade, ambas as hipóteses são tão veementemente apoiadas como contestadas.

COMENTÁRIOS FINAIS

A arte do Paleolítico Superior parece representar um conjunto de motivações e um conjunto de relações sociais activamente negociadas no quotidiano. “Ao libertar a arte de uma posição de sevícia intelectual, conseguimos libertar

também da tendência evolutiva e antropocêntrica no modo de ver a cognição e a arte” (Dowson, 1998, p. 75).

Ao longo desta exposição, compreendemos a posição de investigadores que defendem uma evolução gradual da capacidade artística, e que consideram o cenário de uma misteriosa explosão estética, de origem cultural ou cognitiva, na transição do Paleolítico Médio/Superior, como algo sem propósito, e que deve ser abandonado. Vários autores propõem que o cenário gradualista tem a vantagem de explicar o que observamos nos registos fósseis, tendo em conta pequenas lacunas e desvios nos seus arquivos. Esta visão tem ainda a vantagem de evitar concepções elitistas e etnocentristas que atribuem uma superioridade intrínseca à nossa subespécie (Bahn, 2000, p. 28)

Mas parece igualmente sedutora a proposta de um “big bang” cultural que por motivos sociais ou neuronais fez emergir registos que hoje nos fazem sentir o desejo de conhecer mais acerca do nosso passado.

Investigações futuras, com a descoberta de novas gravuras e fósseis, permitirão resolver os enigmas que gravitam em torno da arte do caçador-recolector do Paleolítico Superior, porque a arte está e esteve presente em vários locais e em múltiplas formas, tendo sido uma componente importante da vida dos nossos ancestrais.

AGRADECIMENTOS

Sinceros agradecimentos ao Vítor Matos, à Anabela Mota e em particular à Doutora Eugénia Cunha pelas sugestões e incansável colaboração.

BIBLIOGRAFIA

- BAHN, P. (2000), Ne cherchez pas le berceau de l’art, *La Recherche – hors serie* n° 4, Nov., pp. 26-29.
- BAFFIER (1999), *Les derniers Neandertaliens: Le Châtelperronien*, La maison des roches (ed), Paris.
- BEDNARIK, R. (2001), *The early Rock Art of Australia*, in <http://cronus.spaceports.com/~wara/articles/article2.html>.
- BINAT, P. & BOEDA, E. (2000), L’outil est-il un object d’art? *La Recherche – hors serie* n° 4, Nov. pp. 53.
- CONKEY, M. (2000), Le sens de l’art ne relève pas d’un savoir encyclopédique, *La Recherche – hors serie* n° 4, Nov., pp. 38-40.
- D’ERRICO, F. (2000), Sur les traces de l’Homo symbolicus, *La Recherche – hors serie* n° 4, Nov., pp. 22-25.
- D’ERRICO, F. & VILLA, P. (1997), Holes and grooves: the contribution of microscopy and taphonomy to the problem of art origins, *Journal of Human Evolution*, vol. 33, n° 1, pp. 1-31.

- D'ERRICO, F.; ZILHÃO, J.; JULIEN, M.; BAFFIER, D. & PELEGRIN, J. (1998), Neandertal Acculturation in Western Europe? A critical review of the evidence and its interpretations, *Current Anthropology*, vol. 39, Sup. I.
- DOWSON, T., (1998), "Rock Art: Handmaiden to studies of cognitive evolution", in *Cognition and Material Culture: the archaeology of symbolic Storage*, Renfrew, C.; Scarre, C. (eds), McDonald Institute Monographs.
- FERNANDES DIAS, J. (1990), "Uma definição de arte para uma antropologia da arte", *Ler História*, 20, pp. 131-157.
- GIBBONS, A. (2001), The Riddle of Coexistence, *Science*, vol. 291, Março.
- JONES, S.; MARTIN, R. & PILBEAM, J., (1998), *The Cambridge Encyclopaedia of Human Evolution*, (2 ed.), Cambridge University Press, Cambridge.
- KLEIN, R. (1999), *The Human Career*, Chicago University Press, Chicago.
- KLEIN, R. (2000), L'art est-il né d'une mutation génétique?, *La Recherche – hors serie* n° 4, Nov., pp. 18-21.
- LEWIN, R. (1998), *Principles of Human Evolution*, Blackwell Science.
- LORBLANCHET, M. (1999), Pourquoi l'art est-il apparu?, *La Recherche*, n° 326-Dez.
- MITHEN, S. (1998), *The Prehistory of the Mind: a search for the origins of art religion and science*, Thames and Hudson, Londres.
- OTTE, M. (2001), "Contribution moustérienne au Paléolithique supérieur", in *Les premiers hommes modernes de la Péninsule Ibérique, Actes du Colloque de la Commission VIII de l'UISPP*, Zilhão, J.; Aubry, T.; Carvalho, A. (eds), IPA.
- WHITE, R. (2000), Un Big Bang socioculturel, *La Recherche – hors serie* n° 4, Nov., pp. 10-17.
- ZEKI, S. (2000), L'artiste à sa manière est un neurologue, *La Recherche – hors serie* n° 4, Nov. pp. 98-101.