



HAL
open science

A PINTURA RUPESTRE E A CRÍTICA DO PROCESSO CRIATIVO

Carlos Henrique Romeu Cabral

► **To cite this version:**

Carlos Henrique Romeu Cabral. A PINTURA RUPESTRE E A CRÍTICA DO PROCESSO CRIATIVO. Paisagens plurais: Artes Visuais e transversalidades, 2012. hal-02060275

HAL Id: hal-02060275

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02060275>

Submitted on 7 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

A PINTURA RUPESTRE E A CRÍTICA DO PROCESSO CRIATIVO.

Carlos Henrique Romeu Cabral
Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais
UFPB/UFPE

RESUMO

Este artigo aborda as relações existentes entre as manifestações pictóricas rupestres e o processo de construção da obra de arte. Analizando o processo criativo em um contexto pré-histórico, será possível entender a gênese dos processos de criação pictórica, iniciada pelos primeiros produtores dessa cultura visual, contribuindo assim para o entendimento e a sistemática da crítica genética.

Palavras-chave: Pintura. Pré-história. Processo.

ABSTRACT

This article discusses the relationship between the pictorial manifestations present in the rock art and the production process. Analysing the creative process in a prehistoric context, it is possible to understand the genesis of pictorial creation processes initiated by the first producers of visual culture, thus contributing to the understanding and structure of genetic criticism.

Key words: Painting. Prehistory. Process.

Introdução

Diversas linguagens artísticas e técnicas de criação visual serviram como instrumentos e métodos criativos utilizados e elaborados pela humanidade ao longo do seu processo de desenvolvimento civilizatório.

Esses acervos residuais acabaram sendo gerados por práticas artísticas dentre as quais percebemos uma maior incidência das linguagens da Escultura, da Pintura e da Gravura. Os Sítios Arqueológicos, lugares hoje assim chamados e que comportam esse patrimônio material¹, nos mostram, de acordo com o seu grau de preservação, essa incidência de práticas cerâmicas, escultóricas e principalmente pictóricas. Como resultado dessas atividades observamos uma estruturação de uma rede de comunicações que vem sendo legitimada dentro dos campos da História, Teoria e Filosofia da Arte que procuram entender e justificar esses tipos de manifestações visuais dentro de suas dimensões estéticas.

Dentro desses tipos de registros encontramos diversas formas de linguagens que estruturam o processo de materialização da cultura através da criação de objetos e imagens. Esses arquivos configuram-se de acordo com os suportes e com as tecnologias disponíveis para seus autores em uma determinada época, o que nos mostra uma gama de diferentes materiais e procedimentos que foram utilizados para compor essas atividades.

Desde os mais remotos registros pré-históricos, encontramos a pintura como uma linguagem capaz de recortar, fragmentar e veicular informações históricas, estéticas e técnicas sobre diversos produtos artísticos, seus produtores e seus respectivos contextos.

A prática gráfica rupestre há muito tempo vem sendo estudada pela comunidade científica e nesse contexto evidencia-se um processo de construção de um raciocínio lógico em constante evolução na difícil busca por visões taxonômicas necessárias para compreensão dos sentidos dessas atividades.

No contexto Arqueológico, a presença da imagem através de suas formas e códigos sobrepõe-se em relação a outras formas de comunicação realizadas por autores distintos, o que nos leva a pensar sobre algumas propriedades desse processo de criação e veiculação.

Seguindo algumas perspectivas interdisciplinares sobre a pintura rupestre, esta pesquisa procurará estabelecer conexões dialéticas entre o processo de construção da pintura rupestre e os amparos teóricos disponíveis na contemporaneidade advindos de áreas distintas do conhecimento. Com isso tornar-se-á possível entender os primeiros passos criativos, dados por aqueles que iniciaram o processo de criação visual em específicos contextos sociais, tecnológicos e estéticos.

Sobre o processo pictórico rupestre

Em diversos lugares do planeta podemos encontrar simultaneamente a pintura, como uma linguagem artística estruturada através de diferentes formas e processos de materialização. Seja em suportes cerâmicos, corporais ou líticos, essa linguagem artística, assim como qualquer outra, nos apresenta características sócio-culturais específicas pertencentes a

diferentes contextos e realidades que refletem em seu conteúdo estético, informações internas e externas sobre seus autores, suas concepções de mundo e principalmente sobre os métodos utilizados para a construção das imagens pictóricas.

Os registros gráficos pré-históricos, pintados ou gravados, são produtos de uma atividade que, para a pré-história, possui como vestígio arqueológico, um valor duplo. Tem a materialidade constituída pelos desenhos que são os primeiros na história da cultura humana e que fornecem informações sobre como se resolviam os problemas técnicos para atingir um produto gráfico. E também são suporte da dimensão imaterial da cultura, constituída pela temática tratada, pelo o que as figuras representam e pelos múltiplos significados que estes registros tiveram para os seus autores ao longo de um tempo remoto. (Pessis 2003:55).

O poder gerado por essas imagens e a durabilidade dos suportes líticos escolhidos acabam promovendo o desenvolvimento de um processo artístico e comunicativo originado por diferentes mãos, mentes e gerações. No caso da pintura rupestre, foco desta pesquisa, nem todos os tipos de fragmentos foram utilizados como superfícies de criação, no entanto nota-se a preferência pelos fragmentos maiores que se destacam visualmente na paisagem devido ao seu tamanho e imponência em relação aos demais. Dessa forma, as únicas alterações humanas no suporte restringem-se apenas ao nivelamento de sua superfície para uma possível melhor absorção dos pigmentos e maior nível de nitidez, não existindo nenhuma alteração em suas dimensões. Assim, atribui-se também à superfície rochosa a função de armazenar e apresentar os registros visuais produzidos e não apenas recebê-los.

Estabelecidas algumas reflexões sobre o suporte artístico utilizado na pintura rupestre, gostaria agora de iniciar algumas considerações sobre a imagem propriamente dita, ou seja, sobre o conteúdo formal inerente ao processo artístico.

Para Kandinsky, sem a cor torna-se impossível percebermos o conteúdo formal de uma imagem, visto que é através da cor que a forma se materializa. Partindo dessa ideia surge então o seguinte questionamento: Como se processa o uso da cor na pintura rupestre? Para respondermos esse questionamento devemos entender a produção visual rupestre dentro de

seus contextos específicos. As práticas artísticas obedecem dentro desses contextos, as limitações impostas não apenas por uma compreensão primitiva de realidade, mas também por todas as limitações tecnológicas que refletem esse tipo de compreensão de mundo e também os recursos e as matérias-primas disponíveis em cada lugar para a realização de tais atividades.

Entendendo melhor esse processo, tomaremos como parâmetro um modelo econômico primitivo baseado na caça e na coleta dos alimentos necessários para a sobrevivência de grupos sociais ancestrais e adotado em todas as sociedades do planeta que ainda não migraram para um sistema econômico mais complexo como a agricultura. Esse momento comum torna-se indispensável para contextualizar o objeto analisado dentro dessa pesquisa, para que ao adotarmos como eixo essa realidade econômica, social e cultural, possamos entender os reflexos que as manifestações pictóricas recebem das práticas sócio-culturais específicas em cada momento civilizatório.

Partindo do modelo econômico coletivista, observaremos que o primeiro contato com o processamento de pigmentos estará engendrado também com o processamento e a preparação dos alimentos coletados.

A Arqueologia, através de pesquisas realizadas, nos apresenta uma espécie de recipiente onde através de análises químicas, torna-se possível conhecer como eram elaboradas algumas tintas e como era realizado o processo de feitiço desses compostos que acabavam sendo utilizados tanto nas superfícies líticas como em outros suportes artísticos.

Características de um documento digitalizado em PDF

Foto1 – Caldeirão do Sítio Arqueológico Alcobaça, Buíque - PE. (foto: Carlos Henrique)

Os caldeirões funcionavam como recipientes onde alimentos e pigmentos eram processados através de um processo de masseração, onde um fragmento lítico de pequena escala fricciona-se com uma superfície lítica de escala maior, tendo como entremeio substâncias tanto minerais quanto vegetais que resultam em pigmentos puros quando nesse caso, a finalidade era a elaboração e a construção de corantes. Posteriormente eram adicionados aos pigmentos já preparados, um solvente e um aglutinante que na maioria das vezes apareciam na forma de água (H₂O) e gordura animal respectivamente.

Disponíveis as matérias-primas cromáticas, caberia agora então pensarmos quais seriam os procedimentos adotados para a manifestação da forma propriamente dita ou seja, para a aplicação dos pigmentos já preparados e sua fixação em uma superfície lítica objetivando a construção de uma linguagem artística capaz de comunicar e veicular idéias de um determinado contexto. Nesse caso torna-se clara a necessidade em discorrer sobre mais um aspecto presente no processo de criação da pintura rupestre: os instrumentos utilizados no ato de pintar e seus desdobramentos como resultados plásticos.

Alguns caminhos técnicos percorridos

Após discutirmos algumas características processuais presentes em um contexto pictórico rupestre, torna-se possível perceber algumas diferenças e similaridades no que diz respeito às características individuais presentes em determinadas culturas bem como os seus reflexos estéticos. Percebendo as características ímpares em cada grupo cultural e em seus momentos históricos, teremos como condicionante da diferenciação estética não apenas os modelos econômicos e sociais mas também os procedimentos tecnológicos adotados por cada grupo cultural durante a realização de qualquer atividade artística.

A preferência de cada indivíduo em percorrer um caminho técnico específico durante a elaboração de uma atividade artística torna-se nesse caso, uma condição fundamental de diferenciação estética capaz de diferenciar esse indivíduo ou o seu grupo cultural de outros indivíduos ou

grupos culturais que tiveram escolhas diferentes, segregando assim os Estilos e apresentando diferentes maneiras de pensar e de fazer arte.

Tomando como exemplo duas pinturas rupestres cronologicamente e geograficamente distintas gostaria de observar na foto2 e na imagem1, o comportamento da forma e a diferenciação estética partindo do emprego de materiais e da técnica utilizada.

Imagem 1

Foto2 - Mão em positivo. Sítio Arqueológico Pedra da Buquinha, Venturosa – PE. (foto: Carlos Henrique)



Imagem1 – Mão em negativo. Sítio Arqueológico de Altamira, Altamira – Espanha. (fonte: Museu Nacional de Arqueologia da Espanha.)

Comparando as pinturas acima, percebemos que as características cromáticas e temáticas se apresentam comuns em ambas imagens. O uso do pigmento vermelho, do suporte lítico utilizado bem como a utilização da mão como conteúdo formal da representação imagética, contrastam com a diferenciação plástica com a qual o tema é representado.

Em ambos os casos percebemos o emprego das mãos humanas como instrumentos presentes no processo de criação visual, entretanto a técnica utilizada se diferencia partindo da perspectiva adotada por cada grupo autoral que distingue a forma com a qual a mão é empregada no processo de criação em cada um dos casos.

No primeiro caso, a mão emprega-se como uma espécie de carimbo, apresentando um resultado plástico específico – mão em positivo. No segundo caso, a mão emprega-se como um estêncil, apresentando um

resultado plástico em negativo. No caso 1 torna-se clara a necessidade em envolver as mãos em substância pictórica para então imprimir uma forma antropomorfa na superfície lítica. Já no caso 2 não foi escolha do grupo autoral responsável por essa produção, envolver partes de seu corpo com tinta para que uma imagem fosse impressa ou carimbada em um suporte, tornando-se clara a utilização das mãos apenas como bloqueadores das porções de tintas que eram sopradas em canudos feitos de ossos ou madeira que atuavam como verdadeiros sprays artesanais.

Nesse caso observamos que as escolhas feitas durante o ato criativo de uma imagem percorre, nesse contexto, caminhos técnicos distintos gerando resultados plásticos diferentes em culturas que comungam de uma mesma realidade econômica e social e no entanto se utilizam de métodos e instrumentosⁱⁱ distintos para a expressarem suas idéias através do ato pictórico. Dessa forma torna-se clara a importância de todos os registros deixados pelos produtores de arte, visto que através de todos esses registros podemos perceber informações significativas sobre o ato criador e entender como se constrói o objeto artístico.

Outros fatores se tornam indispensáveis para a estruturação de uma rede de conhecimentos capazes de nos fornecer informações sobre o processo de criação em qualquer época ou contexto. De acordo com a pesquisadora Cecília Almeida Salles, para entendermos o processo de criação de um objeto artístico, entre outros fatores não podemos descartar as informações sociais inerentes ao sujeito e seu ambiente, que por conseguinte acaba sendo refletido no seu ato criativo. Seguindo essas prerrogativas discutiremos então como fase final desta pesquisa alguns pontos de convergência entre os sujeitos produtores de arte, os autores pré-históricos, e o processo de criação na pintura Rupestre.

Sobre o processo autoral

Ao discutirmos o conceito de autoria aplicado às manifestações pictóricas rupestres, devemos nos reportar a tal contexto e entender o comportamento específico de cada grupo social para separadamente relacioná-lo com sua respectiva produção artística.

Os parâmetros para identificarmos os grupos autorais derivam, nesse caso, da forma de organização social, cenário onde torna-se possível estabelecer as redes de informações e lugar onde as linguagens e os códigos são compartilhadosⁱⁱⁱ.

As dificuldades para identificarmos os grupos autorais pré-históricos são imensas. A escassez de registros rupestres em bom estado de conservação, bem como a pequena quantidade de Sítios Arqueológicos explorados e catalogados em todo o mundo, contribuem diretamente para a formação desse quadro. Para que possamos então compreender de forma mais abrangente o perfil e o contexto autoral na pintura rupestre, devemos recorrer a uma gama de informações estruturadas interdisciplinarmente através de pesquisas feitas por Historiadores, Arqueólogos, Antropólogos e quaisquer outros interessados pelo assunto.

De acordo com as características sócio-econômicas primitivas presentes no recorte coletivista abordado nesta pesquisa, podemos observar uma organização social em fluxo. Uma dinâmica de grupos sociais, que em busca de sua subsistência, percorreram como nômades, diferentes espaços geográficos que se inter-cruzam como espaços comuns a diferentes grupos sociais. Esses grupos apresentam-se como capazes de imprimir em uma mesma superfície lítica, manifestações visuais distintas que se aglutinam, se sobrepõem, se escondem, evidenciam-se e dialogam entre si.

Por serem vestígios milenares, as pinturas e gravuras, no seu conjunto apresentam-se ao observador como um produto final heterogêneo, restos de obras gráficas realizadas em tempos diferentes por numerosos autores pertencentes a etnias diversas, em ambientes distintos e histórias próprias. (Pessis 2003:56).

Nesse caso devemos pensar a autoria na pintura rupestre, como um processo híbrido, dinâmico e interconectado como evidencia Salles ao discutir o conceito de rede e sua importância para o entendimento dos processos artísticos:

Incorporo, desse modo, também o conceito de rede que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em

criação e ao modo como os artistas se relacionam com o seu entorno. (Salles 2008).

Ao concebermos a pintura rupestre em sua dimensão processual, partindo das características acima apresentadas, devemos observá-la através de uma dimensão autoral coletiva, híbrida e étnica e não de forma individual e pura. Dessa forma os elementos visuais que por ventura nos pareçam estar dispersos ou desconectados, apresentam-se conectados com outros indivíduos pertencentes, sejam eles pertencentes a um mesmo grupo social ou não.

A contaminação visual gerada por uma autoria cambiante, nesse caso, torna-se um fator de importante valor, pois através dessa característica torna-se evidente um rico intercâmbio de idéias assim como uma pluralidade de perspectivas individuais impressas graficamente possibilitando-nos o desenvolvimento de diversas leituras e idéias.

Considerações finais

Entender o processo artístico em sua complexidade não é uma atividade simples e muito menos cotidiana.

Recorrentemente, entramos em contato na maioria das vezes, com o objeto artístico em sua fase “final” de apresentação ao público, disponível apenas para a sua contemplação. Esse fato certamente soterra as possibilidades de tornar-se comum o hábito e a necessidade de perceber os processos criativos que servem de caminho balizador para o entendimento da construção do objeto artístico.

Despertada na contemporaneidade, a crítica do processo artístico acaba se debruçando sobre obras de arte contemporâneas às formulações Teóricas sobre os processos de criação, deixando de lado outros tipos de acervos artísticos que se distanciam cronologicamente da época em que essas Teorias estão sendo formuladas.

Com esta pesquisa tornou-se evidente a importância e a versatilidade que os postulados pós-modernos, abordados em diferentes campos do conhecimento, possuem ao se cruzarem com acervos de épocas remotas e

distintas, possibilitando a síntese de novas idéias e o surgimento de novos questionamentos como motores da pesquisa acadêmica em Artes.

Pretendi então, com este trabalho, traçar paralelos entre a produção pictórica rupestre e o entendimento de seu processo de criação. Através de questionamentos e comparações, pudemos observar o comportamento criativo em diferentes épocas e contextos, mesmo com todas as dificuldades que englobam a carência de registros materiais, estéticos e principalmente quando esses pertencem à culturas ágrafas.

Percebemos que mesmo sem uma divisão clara, seja sexual ou hierárquica, dos trabalhos artísticos, é possível estabelecermos questionamentos capazes de responder ou apontar soluções de respostas para o entendimento do comportamento criativo exercido por determinadas culturas primitivas aplicadas a uma linguagem artística específica, sistematizando e organizando assim, os processos de criação em uma linearidade histórica.

ⁱ Entende-se o Patrimônio Material como o conjunto de bens culturais que podem ser imóveis como os núcleos urbanos, sítios arqueológicos e paisagísticos e bens individuais; e móveis como coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos. Tomados em conjunto ou individualmente, o Patrimônio possui uma carga identitária Histórica e Artística de diferentes grupos que contribuíram e contribuem para a formação da sociedade brasileira e funcionam como fontes de pesquisas em diversas áreas do conhecimento.

ⁱⁱ De acordo com o grau de complexidade cultural atingido por um determinado grupo ou etnia, observaremos a utilização de instrumentos externos ao corpo humano, atuando como extensões ou próteses corporais. Gravetos, ossos, folhas e outros utensílios ilustram bem essa idéia.

ⁱⁱⁱ Na realidade cultural brasileira, para identificarmos os nossos primeiros pintores, precisamos caracterizar os grupos remanescentes que povoaram o continente americano antes mesmo do processo de colonização européia, ou seja, grupos racialmente mongolóides advindos de regiões do continente Asiático.

REFERÊNCIAS

GASPAR, Madu. **A arte rupestre no Brasil**. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2003.

KANDINSKY, Wassily. **Gramática da criação**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

MARTIN, Gabriela. **Pré-história do Nordeste do Brasil**. UFPE: Recife, 2005.

PARROT, André. **Introdução à Arqueologia**. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1977.

PESSIS, Anne-Marie. **Imagens da pré-história**. São Paulo: FUMDHAM/PETROBRAS, 2003.

PROUS, André. **Arqueologia Brasileira**. UnB: Brasília, 1992.

_____. **Arte Pré-Histórica do Brasil**. Artes: Belo Horizonte, 2007.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação**. Construção da obra de arte. Horizonte: Vinhedo, 2008.

Carlos Henrique Romeu Cabral

Graduado em Educação Artística/Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco, especialista em Artes Visuais: cultura e criação pelo SENAC, mestrando em Artes Visuais pelo Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais UFPB/UFPE, membro pesquisador do grupo de pesquisa em Arte, Cultura e Memória - CNPQ e atua como professor efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Alagoas – IFAL.