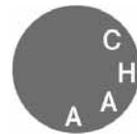


*REVISTA DE  
HISTÓRIA DA ARTE  
E ARQUEOLOGIA*

N. 18 / JUL/DEZ DE 2012  
ISSN 1413-0874  
BRASIL



**UNICAMP**



**Universidade Estadual de Campinas**  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Departamento de História  
Pós-graduação em História da Arte  
**Centro de História da Arte e Arqueologia**

Indexada em

*BHA – Bibliography of the History of Art*  
(Getty Center, EUA)

*Francis*  
(INIST-CNRS, França)

**REVISTA DE  
HISTÓRIA DA ARTE  
E ARQUEOLOGIA**

N. 18 / JUL./DEZ DE 2012

ISSN 2179-2305 (online)  
ISSN 1413-0874 (impresso)  
BRASIL

**Editores Responsáveis**

*Jorge Coli*  
*Pedro Paulo A. Fumari*

**Secretária**

*Patrícia Freitas*  
*Fanny Lopes*  
rhaaunicamp@gmail.com

**Divulgação**

*Leticia Badan Palhares Knauer de Campos*  
rhaadivulga@gmail.com

**Conselho Editorial Nacional**

*Norberto Luiz Guarinello* (Departamento de História – USP)  
*Vera d'Horta* (Museu Lasar Segall – São Paulo)  
*Renina Katz* (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP)  
*Arno Alvarez Kern* (Departamento de História – UFRGS/PUCRS)  
*Miriam Andrade Ribeiro de Oliveira* (UFRJ/RJ)  
*André Prous* (Museu de História Natural – UFMG)  
*Haiganuch Sarian* (Departamento de Antropologia – USP)  
*Fernanda Fernandes da Silva* (Fac. de Arquitetura e Urbanismo – USP)

**Conselho Consultivo Internacional**

*Paola Barocchi* (Scuola Normale Superiore de Pisa)  
*Else Maria Bukedahl* (Academia de Belas Artes – Copenhague)  
*Robert Coustet* (Universidade de Bordeaux)  
*Daniela Gallo* (Universidade Pierre Mendès – Grenoble 2)  
*Denise e Claude Jasmim* (Universidade de Provença – Aix-en-Provence)  
*Michel Lacotte* (Instituto Nacional de História da Arte – Paris)  
*Alexandros-Phaidon Lagopoulos* (Universidade Aristóteles de Tessalônica)  
*Gérard Monnier* (Universidade de Paris I)  
*Charles E. Orser, Jr.* (New York State Museum)  
*José Remensal* (Universidade de Barcelona)  
*Michel Rowlands* (University College – Londres)  
*Philippe Sénéchal* (Universidade de Picardie Jules Verne – Amiens)  
*Anchise Tempestini* (Istituto Germanico di Storia dell'Arte – Florença)  
*Águeda e Denis Vialou* (CNRS – Paris)

**Indexada em**

*BHA – Bibliography of the History of Art* (Getty Center, EUA)  
*Francis* (INIST-CNRS, França)

**Periodicidade e tiragem inicial**

Semestral / 600 exemplares

**Impressão**

Gráfica do IFCH, Unicamp

**Diagramação**

Luciana Miyuki Takara

**Revisão**

Josias A. Andrade

**Capa**

DANIELE DA VOLTERRA. *O Massacre dos inocentes*, 1557. Óleo sobre madeira, 51 x 42cm. Inv. 1429, Uffizi, Florença.

**A RHAA tem o apoio do Programa de Pós-Graduação em História** (IFCH-Unicamp)

[www.unicamp.br/chaa/rhaa](http://www.unicamp.br/chaa/rhaa)

**3 Editorial**

**Artigos**

---

- 5 Sobre a continuidade e mudança no âmbito da Teoria Arqueológica  
*Juliano Fonseca da Silva Rezende*

- 29 Mundos virtuais: uma proposta de teorização sobre a prática das simulações computacionais na arqueologia  
*Diogo M. Costa*

- 47 O cotidiano na pré-história do Vale do Taquari (RS) - Brasil: cozer, guardar e servir  
*Patrícia Schneider e Neli Teresinha Galarce Machado*

- 75 Um desenho do círculo de Antonio Pollaiuolo como modelo para *Sansão e os Filisteus* de Michelangelo  
*Alexandre Ragazzi*

- 91 *Estos días pasados*: Felipe de Guevara, leitor de Plínio, o Velho  
*Luiz Bagolin*

- 115 Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909): Construtora de uma obra social  
*Teresa Campos dos Santos*

- 137 “José María Sert. Le Titan à l’œuvre (1874-1945)”, Exposition au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, Paris, du 8 mars au 5 août 2012  
*Gérard Monnier*

- 143 *O Estranho Que Nós Amamos*: simetria de formas e afetos de Siegel e Eastwood  
*Dirceu Carlos Marins*

**Resenha**

---

- 157 QUINCY, Quatremère de. *Letras to Miranda and Canova on the abduction of antiquities from Rome and Athens*, 2012.  
*Renata Baesso Pereira*

**165 Referências das imagens**

- 167 Normas, permuta e estatuto dos conselheiros

## Editorial

A **Revista de História da Arte e Arqueologia** é uma publicação do Centro de História da Arte e Arqueologia, da Universidade Estadual de Campinas. O principal objetivo da **RHAA** é promover um maior desenvolvimento da História da Arte e Arqueologia no Brasil, relacionando-a com a produção internacional da área. É também a primeira revista científica brasileira que trata essas duas disciplinas de modo correlato.

A **RHAA** tem por objetivo a publicação de trabalhos de especialistas brasileiros e estrangeiros sobre qualquer assunto de História da Arte e Arqueologia, e ainda alcançar um público amplo e interessado. A publicação de trabalhos em duas línguas – português e inglês, francês, italiano, espanhol ou alemão – possibilita o acesso a leitores brasileiros e estrangeiros. Documentos, textos de referência não traduzidos ainda para o português, resenhas críticas e informes também são incluídos.

*The **Journal of Art History and Archaeology** is published by the Center of Art History and Archaeology (Campinas State University). The main aim of the **Journal** is to promote a broader development in Brazil of both Art History and Archaeology, putting them in close contact with an international production in these fields. It is also the first Brazilian Journal dealing with both disciplines in a related way.*

*The **Journal** aims at publishing papers by Brazilian and foreign scholars about any subject within the scope of art history and archaeology, as well as at addressing a learned and interested larger audience. The publication of papers in two languages – Portuguese and English, French, Italian, Spanish or German – will enable Brazilian and foreign readers to be acquainted with the papers. Documents and reference texts, still unavailable in Portuguese, reviews and news are also included.*

Os editores  
*The Publishers*

Jorge Coli  
Pedro Paulo Abreu Funari



# Sobre a continuidade e mudança no âmbito da Teoria Arqueológica

*About continuity and change in scope of Archaeological Theory*

JULIANO FONSECA DA SILVA REZENDE\*

*Bacharel em Arqueologia pela Universidade Estácio de Sá*

Bachelor in Archaeology from the University Estácio de Sa

**RESUMO** A elaboração de uma sequência temporal do registro arqueológico trata de estabelecer momentos em que há uma continuidade no processo e, em outro, quando uma ruptura é identificada. Para tanto, compreender o processo de continuidade e mudança dentro da esfera teórica torna-se um requisito indispensável. Este trabalho faz uma breve explanação desse processo e toca em alguns pontos onde apresenta questionamentos e sugestões teóricas para a observação das alterações no registro arqueológico, situação na qual a pesquisa frequentemente se vê frente a frente. Busca, ainda, observar alguns aspectos na esfera técnica que podem comprometer ou contribuir na formação de modelos arqueológicos que tenham como objetivo tratar das sequências cronológicas de um determinado espaço ou região. Em sua síntese, esta é uma tentativa teórica de trabalhar a questão, ciente das limitações e implicações das sugestões, críticas e ponderações sobre o assunto.

**PALAVRAS-CHAVE** pesquisa arqueológica, teoria arqueológica, continuidade e mudança

**ABSTRACT** The development of a temporal sequence of the archaeological record is to establish times when there is continuity in the process and another where a breach is identified. To do so, understand the process of continuity and change in the theoretical sphere becomes a prerequisite. This article is a brief explanation of this process and touches on some points which presents theoretical questions and suggestions for the observation of changes in the archaeological record, a situation in which research is often seen face to face. It's also to search to observe some aspects in the technical sphere that can undermine or contribute to the formation of archaeological models that aim to address the chronological sequences of a particular area or region. In his summary, this is a theoretical attempt to work the issue, aware of the limitations and implications of the suggestions, criticisms and considerations on the subject.

**KEYWORDS** archaeological research, archaeological theory, continuity and change

\* Juliano Fonseca da Silva Rezende é bacharel em Arqueologia pela Universidade Estácio de Sá. Trabalha com Licenciamento Arqueológico, e Teoria Arqueológica, tendo alguns trabalhos publicados em ambas as linhas de atuação. / *Juliano Fonseca da Silva Rezende is bachelor in Archaeology from the University Estácio de Sa. Archaeological works with Licensing and Archaeological Theory, and have some papers published in both lines of work.*

## Introdução

Para a maior parte das pesquisas arqueológicas, a necessidade de explicar ou mesmo justificar mudanças na sequência dos seus achados, muitas vezes, traz à tona alguns problemas de avaliação ou mesmo de interpretação. Em alguns momentos, nem mesmo é possível qualquer tentativa nesse sentido.

A coleta do material, o registro da(s) sequência(s) estratigráfica(s) e análise do conjunto de informações obtidas em campo e fora dele são fundamentais para a elaboração de qualquer sequência cronológica explicativa e consistente. A cronologia de ocupação de um sítio, ou o conjunto de sítios relacionados no espaço e no tempo, se bem estruturada, deve ser capaz de permitir a caracterização ao menos de um estado geral de continuidade ou não.

Por outro lado, na esfera teórica, a orientação do paradigma que norteia a pesquisa pode interferir de maneira determinante na montagem de quadros cronológicos. Sem essa influência, a interpretação dos vestígios e a verificação da mudança ou continuidade ficam comprometidas. Isto acontece porque, para as ciências sociais, em especial aquelas que estudam sociedades passadas, existem basicamente duas vertentes, que possuem premissas distintas. Enquanto a primeira procura construir quadros sincrônicos, buscando detalhes e explicações funcionais ou estruturais, a segunda prioriza, sobretudo, a montagem de sequências histórico-evolutivas com o mínimo possível de falhas na linha cronológica<sup>1</sup>. Dessa maneira, nem todo paradigma utilizado pela pesquisa arqueológica possui uma óptica voltada para a explicação da sequência estratigráfica de materiais encontrados nas escavações.

Dentro desse universo, as incontáveis formas como os vestígios materiais se alteram ou permanecem os mesmos necessitam de uma estrutura analítica e descritiva, com informações que possam explicar porque houve ou não uma mudança. Espera-se que a orientação teórica direcione o arqueólogo na coleta dos vestígios e nas observações feitas durante a escavação.

Buscando conciliar a prática de campo com a base teórica, o que se propõe aqui é analisar alguns procedimentos técnicos executados no campo e verificar como eles podem interferir na elaboração de uma sequência cronológica. Sem um quadro his-

## Introduction

For most of the archaeological research, the need to explain or even justify changes in the sequence of its findings often brings up some problems of assessment or interpretation. In a few moments, is not even possible any such attempt.

The collection of material, the record(s) sequence(s) stratigraphic(s) and analysis of information generated in the field and outside is critical to the development of any chronological explanatory and consistent. The chronology of occupation of a site, or set of connected sites in space and time, if well structured, should be able to allow the characterization of at least a general state of continuity or not.

By other side, in the theoretical sphere, the paradigm orientation should to interfere the research can interfere in mounting of chronological frameworks. Without this influence, the interpretation of traces and verification of change or continuity are impaired. This is because, for the social sciences, especially those who study past societies, there are basically two parts, which have different assumptions. While the first seeks to build synchronous frames, looking for details and explanations functional or structural, the second priority above all, the assembly of historical and evolutionary sequences with the least possible flaws in the timeline<sup>1</sup>. Thus, not all paradigm used by archaeological research has focused on an optical explanation of the stratigraphic sequence of materials find in the excavations.

Within this universe, the countless ways in which material traces change or remain the same need for an analytical framework and descriptive information that can explain why there was a change or not. It is expected that the theoretical archaeologist in the direct collection of traces and observations made during excavation.

Seeking to reconcile the practice field with the theoretical basis, what is proposed here is to analyze some technical procedures performed in the field and see how they can interfere in a construct of a chronological sequence. Without a historical time built, no attempt can be made to explain the continuity or change, because haven't been created the conditions necessary for this.

<sup>1</sup> SILVA, C. T. "A Hermenêutica de Boas: Elementos para uma releitura da matriz disciplinar da antropologia". *Revista Habitus*, Goiânia, v. 1, n. 2, 2003, pp. 367-394.

<sup>1</sup> SILVA, C. T. "A Hermenêutica de Boas: Elementos para uma releitura da matriz disciplinar da antropologia". *Revista Habitus*, Goiânia, v.1, nº 2, 2003, pp. 367-394.

The way established for this integration of theory and practice gave more through philosophical. This was necessary during the production of this text. Analyzing more openly what can be the engine of cultural change, it became clear that an inductive or optical would be deterministic in the opposite direction of the explanation, ending the matter to a mere technical factor or environmental aspect.

Any effort to explain a chronological sequence is more an exercise in flexibility than a monochromatic analysis. We must view the entire spectrum, and try to frame the fact that within a range as broad as possible.

### Historical Aspects

Several were the theoretical currents that have shaped the archaeological thought throughout the twentieth century. The definition and explanation of what each one was not the central focus here. This valuable approach has been made by Hodder<sup>2</sup>, Trigger<sup>3</sup>, Renfrew & Bahn<sup>4</sup>, among others. Nevertheless, it is very important to show some examples of how the process of continuity and change was approached in the past, how come become and what contributions can be drawn from each. Any expansion of the information on the theoretical perspectives mentioned below can be found in the works cited above. The contents of this brief history are based, including, in those works already established.

The origin of the theoretical model that would be used by archeology in the early twentieth century took place decades earlier, in an ethnographic vision that sought to explain the various cultures that Europeans were faced with the expansion in Africa, Asia and the Americas. These striking cultural differences were primarily explained by a theoretical school named Cultural Evolutionism.

Based on the ideas of Morgan Lewis, Herbert Spencer, E. B. Taylor among others, the works based on this optical looking fit societies within an evolutionary straight model, with three stages, starting from savagery, through barbarism and

tórico temporal bem elaborado, nenhum esforço pode ser feito para explicar a continuidade ou a mudança, pois não terão sido criadas as condições necessárias para isso.

O caminho estabelecido para fazer essa integração entre teoria e prática se deu mais pela via filosófica. Isto se fez necessário ao longo da produção deste texto. Analisando de forma mais aberta o que pode ser o motor de uma mudança cultural, ficou claro que uma óptica indutiva ou determinista estaria no sentido contrário da explicação, encerrando o assunto a um mero fator técnico ou aspecto ambiental.

Qualquer esforço para explicar uma sequência cronológica é mais um exercício de flexibilidade do que uma análise monocromática. É preciso visualizar todo o espectro, e tentar enquadrar o fato dentro de um leque tão amplo quanto possível.

### Aspectos Históricos

Diversas foram as correntes teóricas que moldaram o pensamento arqueológico ao longo do século 20. A delimitação e explicação do que foi cada uma não é o foco central aqui. Esse valioso tipo de abordagem já foi feito por Hodder<sup>2</sup>, Trigger<sup>3</sup>, Renfrew & Bahn<sup>4</sup>, entre outros. Não obstante, é de suma importância mostrar alguns exemplos sobre como o processo de continuidade e mudança foi abordado no passado, o modo como veio se transformando e que contribuições podem ser retiradas de cada um. Qualquer ampliação nas informações sobre as correntes teóricas mencionadas a seguir pode ser obtida nos trabalhos citados acima. O conteúdo deste breve histórico se baseia, inclusive, nestas obras já consagradas.

A origem do modelo teórico que seria usado pela arqueologia no início do século 20 se deu décadas antes, dentro de uma visão etnográfica que buscava explicar as diversas culturas com as quais os europeus se deparavam com a expansão pela África, Ásia e Américas. Essas marcantes diferenças culturais foram primeiramente explicadas por meio de uma corrente teórica denominada Evolucionismo Cultural.

Baseados nas ideias de Lewis Morgan, Herbert Spencer, E.

<sup>2</sup> HODDER, I. *Interpretación en Arqueología*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1994.

<sup>3</sup> TRIGGER, B. G. *História do Pensamento Arqueológico*. São Paulo: Odysseus Editora. 2004.

<sup>4</sup> RENFREW, C. & BAHN, P. *Arqueología: Teorías, Métodos y Prácticas*. Barcelona: Akal. 1993.

<sup>2</sup> HODDER, I. *Interpretación en Arqueología*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1994.

<sup>3</sup> TRIGGER, B. G. *História do Pensamento Arqueológico*. São Paulo: Odysseus Editora. 2004.

<sup>4</sup> RENFREW, C. & BAHN, P. *Arqueología: Teorías, Métodos y Prácticas*. Barcelona: Akal. 1993.

B. Taylor entre outros, os trabalhos realizados nesta óptica procuravam encaixar as sociedades dentro de um modelo evolutivo retilíneo, com três estágios, partindo da selvageria, passando pela barbárie e chegando por último, na civilização, patamar onde os europeus se encontravam<sup>5</sup>. Esses estágios seriam alcançados por todas as sociedades ao longo do tempo, e o processo de “ascensão” era constante, embora mais lento em alguns casos. Essa ideia se apoiava basicamente na crença positivista de crescente expansão capitalista e na fé no progresso.

No início do século 20, em face do cenário econômico e social desfavorável que a ideologia do modelo capitalista enfrentava, especialmente após a Primeira Guerra Mundial, o modelo evolutivo-progressista defendido pelo Evolucionismo Cultural entrava em declínio. Ao mesmo tempo, a ideia de que as diferenças tecnológicas, sociais e culturais seria disseminada por meio de um processo de difusão ganhava força. Tendo como ponto de partida as ideias de Franz Boas, as sociedades então, seriam mais resistentes às mudanças, adquirindo-as sobremaneira por meio do contato com outros grupos que se situavam à sua volta. As invenções seriam raras, e passariam adiante pelo contato, podendo alcançar locais muito distantes do ponto de origem.

Observando dentro de um quadro político mais amplo, com a crise econômica do período entreguerras, a Europa via crescer uma necessidade de autoafirmação dos Estados Nacionais. A busca por momentos de uma pré-história local que pudesse aguçar e exaltar as identidades locais era estimulada, especialmente por governos nacionalistas.

Foi nesse ambiente que a arqueologia se desligou de suas raízes etnográficas e desenvolveu os primórdios de sua pesquisa, quando os arqueólogos esboçam os primeiros quadros locais, mostrando momentos específicos da pré-história. Qualquer alteração identificada dentro de um contexto cronológico relutantemente seria inserida em uma explicação difusionista.

O advento de inovações tecnológicas, porém, não é sabidamente um fato costumeiro. Sintetizado pela escola boasiana<sup>6</sup>, o difusionismo surgiu como uma forte reação ao modelo evolucionista, argumentando que as sociedades eram frutos de um processo de criação (pouco frequente) e transmissão (muito fre-

finally arriving in civilization level where the Europeans were<sup>5</sup>. These stages were achieved in all societies over the time, and the process of “rise” was consistent, although slower in some cases. This idea is supported primarily positivist belief in the capitalist expansion and increasing faith in progress.

In the early twentieth century, in the face of unfavorable economic and social scenario that the ideology of the capitalist model faced, especially after the First World War, the evolutionary model advocated by progressive-cultural Evolutionism went into decline. At the same time, the idea that technological differences, social and cultural rights would be disseminated through a diffusion process gained momentum. Taking as starting point the ideas of Franz Boas, the companies would then be more resistant to change, acquiring them enormously through contact with other groups located around them. Inventions would be rare, and would later through contact and can reach places far away from the point of origin.

Looking within a broader political framework, with the economic crisis of the interwar period, Europe saw a growing need for self-assertion of national states. The search times of a prehistoric site that could heighten and exalt the local identities was encouraged, especially by nationalist governments.

It was this environment that archeology has disconnected from its roots ethnographic and developed the beginnings of his research, when archaeologists outline the first local staff, showing different stages of prehistory. Any changes identified within a chronological context would reluctantly insert into a diffusionist explanation.

The advent of technological innovations, however, is not known to be a common fact. Synthesized by the Boasian school<sup>6</sup>, the diffusionism emerged as a strong reaction to the evolutionary model, arguing that societies were results of a creative process (rare) and transmission (very frequent). Any cultural trace of any nature, could be passed and repassed, and societies at the time they were studied, would be the synthesis of little invention and a lot of assimilation.

<sup>5</sup> LAPLANTINE, F. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>6</sup> MOURA, M. M. *Nascimento da Antropologia Cultural: A Obra de Franz Boas*. São Paulo: Hucitec. 2004.

<sup>5</sup> LAPLANTINE, F. *Aprender antropologia*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

<sup>6</sup> MOURA, M. M. *Nascimento da Antropologia Cultural: A Obra de Franz Boas*. São Paulo: Hucitec. 2004.

Despite its proven utility in archeology this is a prospective that should be prepared when you have a large amount of data, preferably in a broader geographical context. Plot a route for the dissemination of a particular cultural trace may be too complex, but it will certainly be of great scientific value. However, although there is no predetermined minimum size for that matter, studies that take priority in very small geographical contexts may have distorted information about the points of origin and direction of the dispersion. Without booth, indeed, a diffusionist approach would lose its meaning. Strait way, explanations based on broadcasting would not be far out in relation to explanations in small areas.

The way the change could be explained suffered a quite radical rupture in relation to the positivist precepts. As Trigger notes: *...a new conception of historical and cultural prehistory was so deeply rooted in a pessimistic assessment of cultural change and human creativity as the evolutionary design had been rooted in evolutionary optimistic view of these topics*<sup>7</sup>.

However, with a huge part of pre-history yet to be known, as far as the new Culture-Historical archaeologists could do at that moment was to seek the formation of historical paintings for a greater understanding of local settlements. In regions where there was great lack of archaeological data, the establishment of these sequences already represented in itself a great challenge. Loosely speaking, this practice is still used in some regions lack of studied to this day.

What is now had at that time was, the evolutionist model straight upward, the diffusionism, which in turn reduced the inventive nature of man a level necessarily restricted, and finally, sequential studies Culture-historical were not aimed at the search for an explanation for cultural change. Thus, the diffusionist approach, the evolutionary scheme model straight upward, as well as the Culture-historical models, did not seek satisfactory responses to cultural change. In this scenario, there is a shortage in the formulation of explanations for the temporal sequence established.

It is necessary to emphasize that wasn't still a major concern with the explanations of how cultures change suffered. The reality of archeology needed more information than explanations of their findings. So that the detailed descriptions

quente). Qualquer traço cultural, de qualquer natureza, poderia ser passado e repassado, e as sociedades, no momento em que eram estudadas, seriam a síntese de pouca invenção e muita assimilação.

Apesar de sua comprovada utilidade, para a arqueologia essa é uma perspectiva que deve ser elaborada quando se tem uma grande quantidade de dados obtidos, preferencialmente em um contexto geográfico amplo. Traçar uma rota de difusão de um determinado traço cultural pode ser demasiado complexo, mas certamente será de grande valor científico. No entanto, embora não exista uma dimensão mínima pré-determinada quanto a isso, estudos que levem em conta contextos geográficos muito pequenos podem apresentar informações distorcidas em relação a pontos de origem e direção da dispersão. Sem essas duas informações, aliás, um enfoque difusionista perderia seu sentido. Em suma, explicações baseadas na difusão não seriam muito indicadas no que tange a explicações em pequenas áreas.

A forma como a mudança poderia ser explicada sofria uma ruptura bastante radical em relação aos preceitos positivistas. Como observa Trigger: “[...] a nova concepção histórico-cultural da pré-história estava tão profundamente arraigada em uma avaliação pessimista da mudança cultural e da criatividade humana quanto a concepção evolucionista estivera arraigada numa visão otimista destes tópicos.”<sup>7</sup>

Entretanto, com uma imensa parte da pré-história ainda por ser conhecida, o máximo que os novos arqueólogos histórico-culturalistas poderiam fazer, naquele momento, era buscar a formação de quadros históricos para um maior entendimento das ocupações locais. Em regiões onde havia grande carência de dados arqueológicos, o estabelecimento destas sequências já representava por si só um grande desafio. Guardadas as devidas proporções, essa prática ainda é utilizada em regiões pouco estudadas até os dias atuais.

O que se tinha então, nesse momento, era: o modelo retilíneo-ascendente do evolucionismo; o difusionismo, que por sua vez, reduzia a natureza inventiva do homem a um nível forçosamente restritivo; e por fim, estudos sequenciais histórico-culturalistas que não tinham como objetivo a busca por qualquer explicação para mudanças culturais. Dessa forma, a abordagem difusionista, o esquema evolutivo rígido do evolucionismo, assim

<sup>7</sup> TRIGGER. B. *Op. cit.*, p.168.

<sup>7</sup> TRIGGER. B. *Op. cit.*, p. 168.

como os modelos histórico-culturalistas, não buscavam respostas satisfatórias para a mudança cultural. Nesse cenário, constata-se uma carência na formulação de explicações para as sequências temporais estabelecidas.

É necessário reforçar que não havia ainda uma preocupação maior com as explicações sobre como as culturas sofriam mudanças. A realidade da arqueologia necessitava mais de informações do que explicações sobre seus achados. Tanto que as descrições detalhadas das escavações realizadas nesse momento se constituem como ponto de partida para os trabalhos que se seguiram<sup>8</sup>, com a elaboração de estudos arqueológicos mais complexos posteriormente.

A primeira fase, que trata das explicações sobre os sítios arqueológicos, se inicia na década de 1930, com a arqueologia funcionalista de G. Clark e com a estruturação teórica de Gordon Childe, baseada na sua interpretação do Materialismo Histórico. Para melhor explicar a dinâmica das sociedades, o funcionalismo de Clark baseava-se na teoria estabelecida por B. Malinowski e Radcliffe-Brown, em que os sistemas sociais funcionavam como um organismo, com cada elemento contribuindo para o todo de forma interdependente aos demais elementos; e assim, com todas as suas partes exercendo bem suas funções, o todo também teria um bom funcionamento. O estudo teria como objetivo a identificação das estruturas socioculturais e como elas funcionavam.

Apesar de representar um considerável avanço na teoria arqueológica em relação ao modelamento engessado do Histórico-Culturalismo, o papel da mudança social não era o principal destaque da teoria funcionalista, ficando relegada a um segundo plano, geralmente associada a fatores ambientais.

Em *A Identidade do Homem*, Grahame Clark dedica um capítulo inteiro sobre a “Gênese da diversidade Cultural”. O caráter funcionalista de sua abordagem fica claro quando cita:

A título preliminar, vale recordar que as estruturas sociais e os padrões culturais por cujo intermédio as comunidades humanas funcionavam eram objeto do processo seletivo, não menos que as dotações biológicas dos organismos, no transcurso do processo evolutivo.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> DIAS, O. *et al.* “Pesquisas Arqueológicas no Estado do Tocantins Projeto SALTMISSA (Relatório Final)”. *ACOÉME Revista de divulgação científica do Núcleo Tocantinense de Arqueologia - UNITINS*, Porto Nacional, n.1. 2002, pp. 8-67.

<sup>9</sup> CLARK, G. 1985. *Identidade do homem: uma exploração arqueológica*. Rio de Janeiro:

of the excavations make at this moment constitute the starting point for the work that followed<sup>8</sup>, with later development of archaeological studies more complex.

The first phase deals with explanations of the archaeological sites begins in the 1930s, with archeology functionalist G. Clark and the theoretical structure of Gordon Childe, based on his interpretation of Historical Materialism. To better explain the dynamics of societies, Clark’s functionalism was based on the theory set established by B. Malinowski and Radcliffe-Brown And, in that the systems functioned as a social organism, with each element contributing to the whole interdependently with the other elements, and so, with all its parts and exercising its functions, the whole would have a good operation. The study would aim to identify the socio-cultural structures and how they worked.

Although it represents a considerable advance in archaeological theory in relation to modeling plaster Culture-Historical, the role of social change was not the main focus of functionalist theory, being relegated to the background, usually associated with environmental factors.

In *The Identity of Man*, Grahame Clark devotes an entire chapter on the “Genesis of Cultural Diversity.” The functionalist character of his approach becomes clear when he quotes:

“The preliminary title, it is worth remembering that social structures and cultural patterns through which human communities worked were the object of the selection process, no less than the appropriations of biological organisms in the course the evolutionary process.”<sup>9</sup>

That said, the emphasis on cultural responses to environmental factors is evident. Insofar as the environment inevitably stirs the social organization around it, the whole chain is altered as a result of this stimulus. Clark, however, makes a distinction between biological evolution and cultural noting that human communities have the option to satisfy

<sup>8</sup> DIAS, O. *et al.* “Pesquisas Arqueológicas no Estado do Tocantins Projeto SALTMISSA (Relatório Final)”. *ACOÉME Revista de divulgação científica do Núcleo Tocantinense de Arqueologia - UNITINS*, Porto Nacional, n.1. 2002, pp. 8-67.

<sup>9</sup> CLARK, G. 1985. *Identidade do homem: uma exploração arqueológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 76.

non-material values, adding that:

“Societies that undermined its effectiveness beyond a certain point they could find it difficult to compete with others in situations not so disadvantageous in terms of survival. Moreover, not long in being reached the point beyond which the members would no longer be willing to pay the burden. Standard cultural and social systems, it is complete, may be retained as they are able to compete effectively competing with and at the same time retaining the acceptance of its members. If either of these requirements cannot be fulfilled, survival can only be achieved at the cost of adaptation and change.”<sup>10</sup>

Although cast upon society a highly competitive character set in biological evolution, the exception made in relation to the satisfaction of immaterial needs is important, even within the scope of the author, this value is small. However, it is certainly too high the notion that everything is a matter of “profit”, especially when it comes to cultural traits. Not always a given cultural trait brings economic benefits in terms of survival and maintenance of the establishment, and may even incur the opposite.

The Brazilian colonial history offers a clear example of this fact when it shows the large amount of adaptive responses given by populations indigenous to the population pressure in the process of Portuguese occupation of Brazilian territory, as shown in Fausto<sup>11</sup>, Monteiro<sup>12</sup>, Silva<sup>13</sup>. Wars, migration / leakage and reductions are forms of resistance and adaptation to illustrate the multivariate nature of the strategies adopted in the quest for survival. All these measures, adopted by a large number of distinct cultures in the face of a

Isto posto, a ênfase dada às respostas culturais a fatores ambientais é evidente. Na medida em que o ambiente forçosamente mexe com a organização social em torno dele, toda a cadeia se altera, em decorrência desse estímulo. Clark, no entanto, faz uma distinção entre a evolução biológica e a cultural, ressaltando que as comunidades humanas possuem a opção por satisfazer valores não materiais, acrescentando que:

As sociedades que prejudicavam sua eficácia além de um certo ponto podiam encontrar dificuldades para competir com outras em situação não tão desvantajosa em termos de sobrevivência. Além disso, não tardaria em ser atingido o ponto além do qual os membros deixariam de estar dispostos a pagar o ônus. Padrões culturais e sistemas sociais, vale concluir, só podem ser mantidos na medida em que são capazes de competir com eficácia com rivais e, ao mesmo tempo, reter a aceitação de seus membros. Se um ou outro desses imperativos não puder ser satisfeito, a sobrevivência só poderá ser assegurada ao preço da adaptação e mudança.<sup>10</sup>

Apesar de lançar sobre a sociedade um caráter competitivo eminentemente marcado na evolução biológica, a ressalva feita em relação à satisfação de necessidades imateriais é importante, mesmo que, dentro do escopo do autor, esse valor seja pequeno. No entanto, é decerto demasiada a noção de que tudo é uma questão de “lucro”, principalmente em se tratando de traços culturais. Nem sempre um determinado traço cultural traz benefícios econômicos em termos de sobrevivência e manutenção do *establishment*, podendo até mesmo, incorrer ao oposto.

A história colonial brasileira oferece um exemplo muito claro deste fato quando mostra a grande quantidade de respostas adaptativas dadas pelas populações indígenas à pressão demográfica portuguesa no processo de ocupação do território brasileiro, conforme demonstrado em Fausto<sup>11</sup>, Monteiro<sup>12</sup> e Silva<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> CLARK, G. *Op. cit.*

<sup>11</sup> FAUSTO, C. “Fragmentos de História e Cultura Tupinambá: Da Etnologia como Instrumento Crítico de Conhecimento Etno-Histórico”, in: CUNHA, M. C. (org.). *História dos Índios do Brasil*, 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP/SMC. 1992, pp. 381-396.

<sup>12</sup> MONTEIRO, J. M. “Os Guarani e a História do Brasil Meridional: Séculos XVI-XVII”, in: CUNHA, M. C. (org.). *História dos Índios do Brasil*, 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP/SMC. 1992, pp. 475-498.

<sup>13</sup> SILVA, C. A 2008. “Interpretando os mundos: contatos entre os Akwen e os conquistadores luso-brasileiros em Goiás (1749-1811)”, in: ATHIAS, R. & PINTO, R. P. (org.). *Estudos Indígenas: comparações, interpretações e políticas*. São Paulo: Contexto. 2008, pp. 61-82.

Zahar, 1985, p. 76.

<sup>10</sup> CLARK, G. *Op. cit.*

<sup>11</sup> FAUSTO, C. “Fragmentos de História e Cultura Tupinambá: Da Etnologia como Instrumento Crítico de Conhecimento Etno-Histórico”, in: CUNHA, M. C. (org.). *História dos Índios do Brasil*, 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP/SMC. 1992, pp. 381-396.

<sup>12</sup> MONTEIRO, J. M. “Os Guarani e a História do Brasil Meridional: Séculos XVI-XVII”, in: CUNHA, M. C. (org.). *História dos Índios do Brasil*, 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras/FAPESP/SMC. 1992, pp. 475-498.

<sup>13</sup> SILVA, C. A 2008. “Interpretando os mundos: contatos entre os Akwen e os conquistadores luso-brasileiros em Goiás (1749-1811)”, in: ATHIAS, R. & PINTO, R. P. (org.). *Estudos Indígenas: comparações, interpretações e políticas*. São Paulo:

Guerras, migrações/fugas e reduções são formas de resistência e adaptação que ilustram bem o caráter multivariado das estratégias adotadas na busca pela sobrevivência. Todas essas medidas, adotadas por um enorme número de culturas distintas ante um movimento que exerceu tamanha pressão, mostram o quanto é complicado tentar aplicar uma regra geral ao processo de adaptação sobre esses povos.

Por outro lado, parece evidente que alterações climáticas mais ou menos severas podem influenciar de forma significativa sociedades cujos meios de produção são restritos ou pouco eficientes. Sociedades industriais, pré-industriais, neolíticas e paleolíticas, têm em geral, na sequência inversa, maior dependência de condições ambientais favoráveis na obtenção de alimentos. Ainda assim, mesmo em sociedades industrializadas, as condições ambientais ainda detêm grande força para gerar estagnação e problemas internos por falta de oferta de quaisquer gêneros, especialmente de caráter alimentício.

Entretanto, a resposta a essa demanda pode estar dentro da própria sociedade. Se ignorarmos os aspectos culturais, a consequência imediata para a crise sugerida acima, como postula a corrente funcionalista, seria uma mudança adaptativa. A sociedade se reorganizaria (as possibilidades são muitas) de modo a superar o momento turbulento. É uma questão de adaptação. No entanto, parece mais prudente postular que as respostas adaptativas, quaisquer que sejam, passam necessariamente pelo âmbito cultural. Assim, a resposta dada por uma sociedade a uma determinada demanda exógena que necessite de adaptação está indissociavelmente ligada a fatores culturais, embora os efeitos percebidos mais facilmente pareçam tratar apenas da garantia da subsistência.

Gordon Childe, por outro lado, além de formular um corpo teórico tão robusto quanto o funcionalismo, dá especial destaque aos processos de continuidade e mudança sociocultural. De partida, ele aceita o difusionismo como um fato aplicável, mas não como o único determinante para a assimilação de quaisquer traços culturais.

Considerando o esquema evolucionista como um modelo, é possível afirmar que é com Childe que surge a primeira estruturação aplicável na tentativa de explicação, dentro de um contexto arqueológico-cronológico, para os processos que levam

movement that exerted such pressure, show how complicated it is trying to apply a general rule the adaptation about these people.

Moreover, it is apparent that changes more or less severe climate can significantly influence societies whose means of production are restricted or inefficient. Industrial societies, preindustrial, neolithic and paleolithic, are generally in reverse sequence, greater dependence on favorable environmental conditions in obtaining food. Still, even in industrialized societies, environmental conditions still hold great power to generate stagnation and internal problems due to lack of supply of any genre, especially food character.

However, the response to this demand can be within the society itself. If we ignore the cultural aspects, the immediate consequence of the crisis suggested above, as the current functionalist postulates, would be an adaptive change. The society was reorganized (the possibilities are many) in order to overcome the critical moment. It is a matter of adaptation. However it seems more prudent to postulate that the adaptive responses, whatever, go through the cultural sphere. So, the answer given by a society on a given exogenous demand requiring adaptation is inextricably linked to cultural factors, although the effects seem more easily perceived treat only the guarantee of subsistence.

Gordon Childe, by other side, in addition to formulating a theoretical framework as robust as functionalism, gives special emphasis to the processes of continuity and change social and cultural. Departure, he accepts the diffusionism as a fact applicable, but not as the sole determinant for the assimilation of any cultural traces.

Considering the evolutionary scheme as a model, we can say that with Childe is the first structure that arises in trying to explain applicable, within an archaeological-chronologic context, to the processes that lead society to a option to change or not.

Other factors outside the environmental sphere should also be included. In: What Happened in History, Gordon Childe<sup>14</sup> dealt with the social change to another plan. When introducing the concept of revolution, the author shows how technological changes can bring new means of production, able to provide improvements in quality

<sup>14</sup> CHILDE, V. *O que Aconteceu na História*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1960.

of life, which would be directly reflected in the increasing population of prehistoric societies. The advent of a new hunting technology, for example, could generate a significant gain in the amount of protein available. With greater capacity to generate food, the growing number of individuals in the group tends to increase naturally.

The most important thing is that it opens a new perspective. In addition to environmental adaptation suggested by Clark, the element technology is also identified as capable of causing social change and produce sequences of different materials in the archaeological record. The emergence of a new type of tool along the stratigraphic sequence of the archeological site obviously indicates that something has been added. It's not necessarily meaning a gain, but a technological change cannot be ignored in this context.

The next generation of archaeologists being again a period of economic splendor and bring back ideas and the belief in evolutionary progress. Julian Steward and Leslie White proposed a new evolution, even assuming evolution from primitive to more developed, but accepting that each society moves forward on its own way, multilinear cultural evolution character and without rigid or pre-defined stages, characteristics or *sine qua non*.

The called Processual Archaeology, or New Archaeology, is based on these assumptions, given that societies are shaped in response to stimuli provided by the environment in which they live. The adaptive processes produce the material culture found by archaeologists. Thus, this new vision was the change processes as responses to different external conditions. Thus, the human predisposition would be representing his *modus operandi*, and this would be any changes due to exogenous forces. The response to this stimulus, however, is endogenous. Each society would create the necessary means for the resulting adaptation.

The external factors may be biological, ecological, economic, etc., but the answers to them would have a limited number of possibilities. According to this approach, the same response may be due to different stimuli, whereas the same stimulation may produce different results. Clearly, therefore, that in fact there was great concern on the part of Processualists the interpretation of the transformation or stagnation of the remains found. The variable, however, were factors which have greater

uma sociedade à opção de mudar ou não.

Outros fatores fora da esfera ambiental também devem ser incluídos. Em: *O que Aconteceu na História*, Gordon Childe<sup>14</sup> tratou da mudança social em outro plano. Quando introduz o conceito de Revolução, o autor mostra como alterações de ordem tecnológica podem trazer novos meios de produção, capazes de proporcionar melhorias na qualidade de vida, o que estaria diretamente refletido no aumento populacional de sociedades pré-históricas. O advento de uma nova tecnologia de caça, por exemplo, poderia gerar um ganho significativo na quantidade de proteínas disponíveis. Com maior capacidade de gerar alimentos, o crescimento do número de indivíduos do grupo tenderia a aumentar naturalmente.

O mais importante é que se abre uma nova perspectiva. Além da adaptação ambiental sugerida por Clark, o elemento tecnologia também é identificado como capaz de causar transformações sociais e produzir sequências materiais diferentes no registro arqueológico. O aparecimento de um tipo novo de ferramenta ao longo da estratigrafia de um sítio, obviamente indica que algo foi acrescentado. Não significa necessariamente um ganho, mas uma alteração tecnológica não pode ser ignorada nesse contexto.

A geração seguinte de arqueólogos viveria novamente um período de esplendor econômico e traria de volta as ideias evolucionistas e a crença no progresso. Julian Steward e Leslie White propuseram um novo evolucionismo, ainda partindo do princípio evolutivo do primitivo ao mais desenvolvido, mas aceitando que cada sociedade avança conforme seu caminho próprio, de caráter multilinear e sem estágios rígidos ou pré-definidos, ou com características *sine qua non*.

A chamada Arqueologia Processual, ou Nova Arqueologia, se baseia nesses pressupostos, considerando que as sociedades se moldam em resposta aos estímulos fornecidos pelo ambiente em que vivem. Os processos adaptativos geram a cultura material encontrada pelos arqueólogos. Dessa forma, essa nova visão tratava os processos de mudança como respostas a condições externas diferentes. Assim, a predisposição humana seria representação do seu *modus operandi*, e qualquer alteração deste seria decorrente de forças exógenas. A resposta a esse estímulo, entretanto, seria endógena. Cada sociedade criaria os meios necessários para a decorrente adaptação.

<sup>14</sup> CHILDE, V. *O que Aconteceu na História*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1960.

Os fatores externos podem ser de ordem biológica, ecológica, econômica etc., mas as respostas a eles teriam um número limitado de possibilidades. De acordo com esta abordagem, a mesma resposta poderia ser dada a estímulos diferentes, ao passo que o mesmo estímulo pode produzir resultados distintos. É evidente, portanto, que de fato houve uma grande preocupação por parte dos processualistas pela interpretação da transformação ou estagnação dos vestígios encontrados. A variável, no entanto, foram fatores, os quais teriam mais peso no processo como um todo.

O Materialismo Histórico oferece uma interpretação um pouco diferente. Lumbreras<sup>15</sup> e Bate<sup>16</sup> apresentam uma alternativa clássica para a pesquisa arqueológica segundo os preceitos de Marx e Engels. Um processo de mudança seria desencadeado em um conflito entre a infraestrutura, onde estariam os aspectos funcionais de subsistência e produção de víveres; e a superestrutura, onde operam aspectos imaginários e ideológicos como religião, mitos, tabus etc. O descompasso entre esses dois polos da sociedade causaria um movimento de reorganização da sociedade para que houvesse o retorno do equilíbrio entre super e infraestrutura.

Este ponto de vista traz uma peculiaridade interessante. Enquanto que para alguns, fatores externos seriam causadores das mudanças na sociedade, como forma de adaptação, no processo de mudança analisado pelo Materialismo Histórico, o fator principal para qualquer mudança se dá dentro da esfera social. Por mais que forças externas possam estar em ação, o processo de adaptação passa, necessariamente por aspectos da sociedade que não são meramente funcionais. O universo ideológico participa ativamente da tomada de decisões quando o assunto é a satisfação de necessidades biológicas como alimentação, território etc.

Até este momento, apesar das diferenças evidentes, todas as propostas apresentadas mostram a mudança social sob um mesmo prisma. Embora os fatores primordiais para o início do processo de mudança sejam diferentes, todos tratam o fato como uma forma de ruptura, uma relação de causa e efeito quase imediato. De fato, isto possivelmente ocorreu em diversos casos e circunstâncias, mas, em outros momentos, alterações na deposição

weight in the whole process.

The Historical Materialism offers a somewhat different interpretation. Lumbreras<sup>15</sup> and Bate<sup>16</sup> present a classical alternative to the archaeological research according to the precepts of Marx and Engels. A process of change would be triggered in a conflict between the infrastructure, which would be the functional aspects of subsistence and food production, and the superstructure, where they operate imaginary and ideological aspects as religion, myths, taboos, etc. The gap between these two poles of society would cause a movement to reorganize society so that there was the return of the balance between super and infrastructure.

This view brings an interesting peculiarity. While for some, would be external factors causing the changes in society as a means of adaptation, in the process of change analyzed by historical materialism, the key to any change occurs within the social sphere. As much as external forces may be at work, the adaptation process, necessarily through for aspects of society that are not purely functional. The ideological universe participates actively in decision making when it comes to the satisfaction of biological needs such as food, territory, etc.

Until this moment, despite the obvious differences, all the proposals submitted show social change under the same prism. Although the primary factors for the start of the process of change are different, all treat it as a kind of rupture in a relationship of cause and effect almost immediately. In fact, it probably occurred in several cases and circumstances, but at other times, changes in the deposition of archaeological remains that have slowly and gradually.

Once again trends in ethnological work, appears an alternative to approach to the functional / procedural focus in the society in archaeological research. Adopting elements of structuralism of Levi-Strauss, as archaeologists like Leroi-Gourham<sup>17</sup> and Deetz<sup>18</sup>, suggested a structuralist approach to archeology. In the search for structures of thought and its significance in material culture,

<sup>15</sup> LUMBRERAS, Luis Guillermo. *Arqueología como ciencia social*. Peru: Ed. Histar, 1974.

<sup>16</sup> BATE, Luis Felipe. *Arqueología y materialismo histórico*. México: Ed. De Cultura Popular, 1978.

<sup>17</sup> LEROI-GOURHAN, A. *Le Geste et la Parole, tome 1 : Technique et Langage*. Paris: Albin Minchel, 1964.

<sup>18</sup> DEETZ, J. *Invitation to archaeology*. New York: The Natural History, 1967.

<sup>15</sup> LUMBRERAS, Luis Guillermo. *Arqueología como ciencia social*. Peru: Ed. Histar, 1974.

<sup>16</sup> BATE, Luis Felipe. *Arqueología y materialismo histórico*. México: Ed. De Cultura Popular, 1978.

structuralist archeology seeks to associate the archaeological material to larger meanings of culture, seeking an explanation for the pattern making-style-representation within a cultural whole, which is reflected in the culture material.

Here can be found a very valuable addition made by André Leroi-Gourhan<sup>19</sup>. Going through the course of history, the passage of the social structures of primitive groups for the beginnings of the agricultural economy, the author quotes sites in the Middle East for 2 millennia show the passage of almost imperceptible hunting-recollecting society's clusters with cultivation of wheat and goats. This change in temporal perspective adds a possibility not only real, as verified in the stratigraphic record. Large variations are more easily noticed, however, a string of dates, combined with a careful analysis of the stratigraphic sequence in the disposition of the remains can reveal small changes taking place. It would be like to focus the image and get better clarity in the resolution.

The process of gradual change, slow and cumulative is also prioritized in light of Darwinian Archeology. Societies are seen from the viewpoint of Darwin's<sup>20</sup> work, where a primarily historicist analysis seeks to explain the historical background observed in excavations across a range of concepts used in biology. In summary not only a historical and theoretical, Lima<sup>21</sup> shows how the process of cultural change is observed within a historical-biological concepts which should be considered as a variation, heredity and selection. Thus:

“The transposition of evolutionary theory and principles in archeology suggests that the archaeological record, a record considered as an evolving organic fossil record, to be read and explained in the light of these principles, keeping those same core issues.”<sup>22</sup>

If viewed from the perspective of biological evolution, the process of change can still, in a fortuitous case, although admittedly rare, provid-

dos vestígios arqueológicos se deram de forma lenta e gradativa.

Mais uma vez, acompanhando as tendências do trabalho etnológico, surge uma alternativa ao enfoque funcional/processual da sociedade na pesquisa arqueológica. Adotando elementos do estruturalismo de Lévi-Strauss, arqueólogos como Leroi-Gourhan<sup>17</sup> e Deetz<sup>18</sup>, sugeriram uma abordagem estruturalista para a arqueologia. Na busca pelas estruturas do pensamento e suas significantes na cultura material, a arqueologia estruturalista procura associar o material arqueológico aos significados maiores da cultura, buscando uma explicação para os padrões de confecção-estilo-representação dentro de um todo cultural, que está refletido na cultura material.

Aquí, pode ser encontrado um acréscimo feito por André Leroi-Gourhan<sup>19</sup> muito valioso. Percorrendo o curso da história, na passagem das estruturas sociais dos grupos primitivos para os primórdios da economia agrícola, o autor cita sítios no Oriente Médio que mostram durante dois milênios a passagem quase imperceptível entre sociedades caçadoras-recoletoras a agrupamentos com cultivo de trigo e criação de cabras. Essa mudança na perspectiva temporal acrescenta uma possibilidade não só real, como verificável no registro estratigráfico. Grandes variações são mais facilmente percebidas, entretanto, uma sequência de datações, aliada a uma análise criteriosa na disposição estratigráfica da sequência dos vestígios pode revelar pequenas transformações em curso. Seria como focalizar a imagem e obter melhor nitidez na resolução.

O processo de mudança gradativa, lenta e acumulativa, também é priorizado sob a óptica da Arqueologia Darwiniana. As sociedades são observadas segundo a óptica da obra de Darwin<sup>20</sup>, na qual uma análise prioritariamente historicista busca explicar o percurso histórico observado nas escavações por meio de uma gama de conceitos utilizados pela biologia. Em uma síntese não só histórica como teórica, Lima<sup>21</sup> mostra como o processo de mudança cultural é observado, dentro de um plano histórico-biológico, em que devem ser considerados conceitos como

<sup>19</sup> LEROI-GOURHAN, A. *Op. cit.*

<sup>20</sup> DARWIN, C. *On the Origin of Species*. Londres: Penguin Books, 1860.

<sup>21</sup> LIMA, T. A. “Teoria Arqueológica em Descompasso no Brasil: o caso da Arqueologia Darwiniana”. *Revista de Arqueologia da Sociedade de Arqueologia Brasileira – SAB*. São Paulo, n. 19, 2006, pp. 125-142.

<sup>22</sup> LIMA, T. A. *Op. cit.*, p.128

<sup>17</sup> LEROI-GOURHAN, A. *Le Geste et la Parole, tome 1: Technique et Langage*. Paris: Albin Minchel, 1964.

<sup>18</sup> DEETZ, J. *Invitation to archaeology*. New York: The Natural History, 1967.

<sup>19</sup> LEROI-GOURHAN, A. *Op. cit.*

<sup>20</sup> DARWIN, C. *On the Origin of Species*. Londres: Penguin Books, 1860.

<sup>21</sup> LIMA, T. A. “Teoria Arqueológica em Descompasso no Brasil: o caso da Arqueologia Darwiniana”. *Revista de Arqueologia da Sociedade de Arqueologia Brasileira – SAB*. São Paulo, n. 19, 2006, pp. 125-142.

variação, hereditariedade e seleção. Assim:

A transposição da teoria evolutiva e seus princípios para a arqueologia propõe que o registro arqueológico, considerado um registro evolutivo tanto quanto um registro orgânico fóssil, seja lido e explicado à luz desses princípios, mantendo essas mesmas questões centrais.<sup>22</sup>

Se visto sob a óptica da evolução biológica, o processo de mudança ainda pode, em um caso fortuito, embora reconhecidamente raro, proporcionar mudanças de forma abrupta, como uma mutação acidental e radical pode interferir no curso da evolução das espécies. Lenta ou drasticamente, quaisquer dos dois caminhos podem ser usados dentro do escopo explicativo da Arqueologia Darwiniana, embora a noção de processo cumulativo de seleção das características adquiridas seja o destaque principal da Teoria da Evolução das Espécies (DAWKINS)<sup>23</sup>.

Se por um lado, a arqueologia processual via nas mudanças culturais as repostas a mudanças externas, a corrente pós-processual inverte esse foco, transportando para o interior da sociedade o estopim dos mecanismos de transformação. A estrutura social estaria em um permanente processo de interação entre normas e indivíduos, sempre dinâmico e com movimentos nos dois sentidos. O processo de mudança então passa a um ponto central na análise quando todo o conjunto sociocultural começa a ser percebido como um complexo sistema de respostas individuais (ou de grupos) às normas vigentes, em um permanente movimento de transformação e acomodação.

O processo de mudança é visto agora por um novo ângulo. Os indivíduos ou grupos atuam de forma constante, tanto na manutenção das regras quanto na resistência a elas. O mais importante, porém, é a percepção de que a mudança ou continuidade pode vir unicamente do interior da sociedade, como um processo autóctone, sem necessariamente estar relacionado a fatores externos, de natureza ecológica (como variações climáticas) ou antrópicas (como na difusão ou por força de fatores econômicos).

## Aspectos Teóricos

<sup>22</sup> LIMA, T. A. *Op. cit.*, p. 128.

<sup>23</sup> DAWKINS, R. *A Escalada do Monte Improvável – Uma Defesa da Teoria da Evolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ing changes abruptly, as an accidental and radically mutation can affect the course of evolution. Slow or drastic, either of the two paths can be used within the explanatory scope of Darwinian archeology, although the notion of cumulative selection process of acquired characteristics is the major highlight of the Theory of Evolution of Species (Dawkins<sup>23</sup>).

On the one hand, Processual Archeology look in the cultural changes responses to external changes, the thought Post-Processual reverses this focus, carrying to into the society the trigger of mechanisms of transformation. The social structure would be in a constant process of interaction between norms and individuals, always dynamic, with movements in both directions. The process of change then becomes a central point in analysis when the whole socio-cultural begins to be perceived as a complex system of individual responses (or groups) to current standards, in a permanent transformation movement and accommodation.

The process of change is now seen from a new angle. Individuals or groups working steadily, both in maintaining the rules and in resistance to them. Most importantly however, is the perception that change and continuity can only come from within the society, as an autochthonous process, without necessarily being related to external factors, of ecological nature (such as climate variability) and anthropogenic (such as diffusion or by forces of economic factors).

## Theoretical Aspects

As noted, different theoretical perspectives presented their solutions to try to explain the changes in the stratigraphic record. Each did so within the paradigm direction, seeking mechanisms to provide the answers that were obtained which was intended to solve. Those run by a historicist approach seeking to relate their explanations often involving the time factor in their formulations, while other paradigms relegate this concern to the background, looking for structural interpretations more than time-based explanations. This fact does not mean that the historicist currents are more or less suitable for archaeological work, but dealing with the passing of time with more detail. Even

<sup>23</sup> DAWKINS, R. *A Escalada do Monte Improvável – Uma Defesa da Teoria da Evolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

synchronous approaches have brought undeniable contributions.

It is essential to assume that a change in the archaeological record can have multiple meanings. In an opposite sense with regard to continuity, by itself, does not require large abstractions because it has a little self-explanatory in that the cohesive forces were able to maintain the established frame culture. Indicates that one way of life was maintained for a certain period of time and the forces of changing were not able to change it. Look for a reason for it is now a more complex, but not impossible to be obtained, although in some cases it may be unlikely. Precisely delineate a chronological period of continuity is, in fact, the biggest challenge. The change, moreover, has something new, and the reasons for the introduction can be varied. Thus, it is expected that the change presents itself as bounding and model of continuity, punctuating the timeline, setting the periods of continuity and marking breaks.

Moreover, if the continuity in the records pointing to a theoretically less complex explanation, in the case of change, the difficulties are endless. Initially, a very difficult point to answer is if the material record is the result of the same society, whose preferences or needs a reformed worldview and cultural material is reflecting that. In this case, we can say that there was a shift in the way of life, from point “A” to point “B”. And the reasons for this may be as diverse as diffusion, discovery of new technology, domination, for example. It is important to note that the traces do not necessarily indicate a progression of technology in the archaeological record. There is no way to argue for a process of change where there is no material basis for it, after all, this is the record material to which the archeology is inextricably linked.

Environmental pressures, for example, can lead to a society to leave the way of life pre-horticulture and regain its former hunter-gatherer stage. The transition took place in a way that there was a “regression” in technological standards. However, hardly the discovery of a new technology may lead to a situation like this. Moreover, the same society can produce a set of different tools using material according to the method of life, without necessarily a new population has been installed in place. Diffusion and domination can be applied, but in this case, the most plausible reasons must be sought within the society itself.

Como foi observado, diferentes correntes teóricas apresentaram suas soluções para tentar explicar as mudanças no registro estratigráfico. Cada qual o fez dentro do paradigma que a norteava, buscando apresentar mecanismos para que fossem obtidas as respostas as quais se pretendia solucionar. Aquelas dirigidas por um enfoque historicista procuram relacionar suas explicações sempre envolvendo o fator tempo em suas formulações, ao passo que outros paradigmas relegam essa preocupação a um segundo plano, buscando interpretações mais estruturais do que temporais. Este fato não significa que as correntes historicistas são mais ou menos adequadas para o trabalho arqueológico, mas que tratam do transcórrer do tempo com mais detalhamento. Mesmo enfoques sincrônicos trouxeram inegáveis contribuições.

É fundamental partir do princípio de que uma mudança no registro arqueológico pode ter vários significados. Em um sentido relativamente inverso, a continuidade, por si só, não exige grandes abstrações, porque tem um pouco de autoexplicativa, na medida em que as forças de coesão foram capazes de manter o quadro cultural estabelecido. Indica que aquele modo de vida foi mantido por determinado período de tempo e que as forças de mudança não foram capazes de alterá-lo. Buscar uma razão para isso já é uma questão mais complexa, mas não impossível de ser obtida, embora em alguns casos, possa ser improvável. Delimitar com precisão um período cronológico de continuidade é, na verdade, o maior desafio. A mudança, por outro lado, apresenta algo de novo, e as razões desse advento podem ser diversas. Assim, espera-se que a mudança apresente-se como delimitadora e modeladora da continuidade, pontuando a linha do tempo, estabelecendo os períodos de continuidade e marcando as rupturas.

Por outro lado, se a continuidade nos registros aponta para uma explicação teoricamente menos complexa, no caso da mudança, as dificuldades são incontáveis. Inicialmente, um ponto bastante difícil para se responder é se o registro material é fruto da mesma sociedade, cujas preferências ou necessidades reformularam a visão de mundo e a cultural material está refletindo isso. Nesse caso, podemos dizer que houve uma transição no modo de vida, do ponto “A” para o ponto “B”. E as razões para isso podem ser diversas, como difusão, descoberta de nova tecnologia, dominação, por exemplo. É importante observar que os vestígios não precisam, necessariamente, indicar uma progressão tecnológica no registro arqueológico. Não há como argumentar a favor de um processo de mudança sem que exista base material para

isso, afinal, trata-se do registro material ao qual a arqueologia está intrinsecamente ligada.

Pressões ambientais, por exemplo, podem levar uma sociedade a deixar o modo de vida pré-horticultor e retomar seu antigo estágio de caçador-coletor. A transição se deu de uma forma em que houve uma “involução” nos padrões tecnológicos. Contudo, dificilmente a descoberta de uma nova tecnologia pode ocasionar uma situação como essa. Por outro lado, uma mesma sociedade pode produzir um conjunto de utensílios utilizando material distinto de acordo com o seu modo de vida, sem que necessariamente uma nova população tenha se instalado no local. Difusão e dominação podem ser aplicadas, mas nesse caso os motivos mais plausíveis devem ser procurados dentro da própria sociedade.

Em outro caso, a mudança no registro arqueológico pode indicar a substituição da sociedade inicial para uma população diferente, produtora de uma cultura material diferente. Nesse caso, houve uma substituição, um vazio ocupacional por um determinado tempo (que pode ser pequeno, no caso de uma expulsão ou migração forçada), e que outra sociedade ocupou aquele espaço deixando novos padrões no registro arqueológico. Uma situação perfeitamente plausível para esse caso pode ser um desastre natural, conforme tratado por Torrence & Grattan<sup>24</sup>. Em todos esses casos a difusão já não se aplica, pois o grupo inicial deixou o local de origem.

Além dos exemplos mostrados acima, há um para o qual é preciso chamar especial atenção. É raro observar o papel da guerra dentro das pesquisas mais amplas, que se propõem a explicar a transição ou dinâmica populacional em espaços geográficos mais amplos. Em regiões mais populosas o contato intercultural pode gerar pressões que resultam em guerra (e não cabe aqui especular sobre os motivos). Esse fator deve ser sempre levado em consideração, justamente porque ele pode gerar tanto a transição quanto a substituição, seja pela expulsão ou pelo domínio. No caso de uma sociedade dominante, com maior capacidade militar, até a continuidade pode ser consequência da guerra, uma vez que esta impõe seu modo de vida aos demais dominados e fica parcialmente imune a algumas forças externas de mudança. O caso do “modelo cardíaco” (HECKENBERGER)<sup>25</sup>, elabo-

In another case, the change in the archaeological record may indicate the replacement of the original society to a different population, producing a different material culture. In this case, there was a substitution, an occupational empty for a certain time (which may be small in the case of a forced expulsion or migration), and that the space occupied another society leaving new standards in archaeological record. A perfectly plausible situation for this case can be a natural disaster, as discussed by Torrence & Grattan<sup>24</sup>. In all these cases the diffusion no longer applies, because the original group left the place of origin.

In the examples shown above, there is one for which you have to call special attention. It is rare to observe the role of war in the broader studies that purport to explain the transition and population dynamics in broader geographic areas. In more populated areas intercultural contact can generate pressures that result in war (and it is not here to speculate on the reasons). This factor should always be taken into account, precisely because it can generate both the transition and replacement, either by expulsion or by domain. In the case of a dominant society, with more military capability, can be continued until the result of the war, since it imposes its way of life dominated and the other is partially immune to some external forces of change. The case of “heart model” (Heckenberger<sup>25</sup>), designed to explain the geography of population in the central Amazon shows how the territorial dispute and better living conditions generates an intense dynamics of territorial occupation, with direct consequences on the livelihood of the society involved. The material culture, of course, reproduces this model more or less directly.

In principle, it seems tempting to say that external factors are able to produce more rapid changes in society and less deep. The move to a new territory or climate problems require, by their nature, immediate solutions. Domination, for example, can revolutionize the lifestyle of a society literally overnight. But in the end, when and if there

<sup>24</sup> TORRENCE, R. & GRATTAN, J. (org). *Natural Disaster and Cultural Change*. London: Routledge, 2002.

<sup>25</sup> HECKENBERGER, M. J. *et al.* “De onde Surgem os Modelos? As origens e

<sup>24</sup> TORRENCE, R & GRATTAN, J. (org). *Natural Disaster and Cultural Change*. London: Routledge, 2002.

<sup>25</sup> HECKENBERGER, M. J. *et al.* “De onde Surgem os Modelos? As origens e expansões Tupi na Amazônia Central”. *Revista de Antropologia* vol. 41 n. 1, 1998. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034770119\\_98000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=PT](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034770119_98000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=PT)>

is a liberation, forced cohabitation can generate a resulting culture that may seem completely foreign to the original culture.

But one must keep in mind that the change can also have purely internal causes (Mithen<sup>26</sup>). In this case, if it is possible to formulate a theoretical approach to the process of change within the socio-cultural sphere, it is based on the fact that there is a movement to the *status quo* at which the society always shows high resistance to any movement to provide variations to all types. Nothing new is absorbed spontaneously or unpretentious. Whatever the new one, he always meets with resistance. The culture establishes for himself a perimeter, marking their boundaries and functions as a shield against any penetration.

There is a point, after all, that appears to offer some firmness to it all. Adaptive responses to external sources are frequent, but it is always possible to say that constrained the way of life or world view of each society. Isn't conceivable that a pre-historic group, for example, which can, by virtue of any one environmental factor, respond to this in a way that is outside the scope of culture.

The answer to a factor involving the livelihoods cannot come from nowhere else than the conception of the world outlined by culture. The imprisonment, captivity, slavery and black miscegenation in colonial Brazil produced an effect that clearly illustrates this fact, as shown Marquese<sup>27</sup>. Cultural resistance to a dramatically different economic model generated forms of African tribal expression of the universe within the Brazilian colonial culture. Religious syncretism between Catholicism and the worship of the natives of Africa shows greatly how the answer through always the ideological slant, whatever the stimulus, demand, need or interest, related to the economy, subsistence or whatever.

In this sense, different formats of material cul-

rado para explicar a geografia populacional na Amazônia Central mostra como a disputa por território e melhores condições de sobrevivência gera uma intensa dinâmica de ocupação territorial, com consequências diretas no modo de vida das sociedades envolvidas. A cultura material, obviamente, reproduz todo esse modelo de forma mais ou menos direta.

Em princípio, parece tentador afirmar que fatores externos são capazes de produzir mudanças mais rápidas e menos profundas na sociedade. A mudança para um novo território ou mesmo problemas climáticos exigem, por sua natureza, soluções imediatas. A dominação, por exemplo, pode revolucionar o modo de vida de uma sociedade literalmente da noite para o dia. Mas ao final, quando e se houver uma libertação, a convivência forçada pode gerar uma cultura resultante que pode parecer completamente estranha à cultura original.

Mas é preciso ter em mente que a mudança também pode ter causas estritamente internas (MITHEN)<sup>26</sup>. Neste caso, se for possível formular uma aproximação teórica para o processo de mudança dentro da esfera sociocultural, esta aproximação se baseia no fato de que há um movimento no sentido da manutenção do *status quo*, na qual a sociedade mostra sempre grande resistência a qualquer movimento que proporcione alterações de todos os tipos. Nada de novo é absorvido de forma espontânea ou desprezível. Qualquer que seja o novo, ele sempre encontra resistência. A cultura estabelece para si um perímetro, que marca seus limites e funciona como escudo contra qualquer penetração.

Existe um ponto, afinal, que parece oferecer uma certa firmeza a tudo isso. Respostas adaptativas a fontes externas são frequentes, mas é possível afirmar que são sempre condicionadas ao modo de vida ou à concepção de mundo de cada sociedade. Não é possível conceber que um grupo pré-histórico, por exemplo, possa, em virtude de um fator ambiental qualquer, responder a este de uma forma que esteja fora de seu escopo cultural.

A resposta a um fator que envolva a subsistência não pode advir de nenhum outro lugar que não seja a concepção de mundo delineada pela cultura. O aprisionamento, cativo, escravidão e

<sup>26</sup> MITHEN, S. "Archeological Theory and Theories of Cognitive Evolution". in Hodder, I (org). *Archeological Theory Today*. Cambridge: Blackwell Publishers Ltd., 2001, pp. 98-121.

<sup>27</sup> MARQUESE, R. B. "A dinâmica da escravidão no Brasil: resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX". *Novos estud.* - CEBRAP [online], 2006, n.74 [citado 2011-05-05], pp. 107-123. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000100007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000100007&lng=pt&nrm=iso)>.

expansões Tupi na Amazônia Central". *Revista de Antropologia* vol. 41 n. 1, 1998, Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S003477011998000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=PT](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477011998000100003&lng=en&nrm=iso&tlng=PT)>.

<sup>26</sup> MITHEN, S. "Archeological Theory and Theories of Cognitive Evolution". in Hodder, I (org). *Archeological Theory Today*. Cambridge: Blackwell Publishers Ltd., 2001, pp. 98-121.

miscigenação negra no Brasil colonial produziram um efeito que ilustra bem esse fato, conforme mostra Marquese<sup>27</sup>. A resistência cultural a um modelo econômico drasticamente diverso gerou formas de expressão do universo tribal africano dentro da cultura colonial. O sincretismo religioso entre o catolicismo e os cultos nativos da África mostra sobremaneira como a resposta passa sempre pelo cunho ideológico, seja qual for o estímulo, demanda, necessidade ou interesse, relacionado à economia, subsistência ou ao que for.

Nesse sentido, formatos diferentes de cultura material não significam necessariamente uma substituição, mas uma aculturação. A cultura dominante “A” gera pressão sobre a cultura dominada “B”, que ao longo do tempo gera uma resultante “C”. Ao mesmo tempo em que “B” não existe mais no seu formato original, é inevitável que “A” também possa ter se modificada (a proporção entre a assimilação é variável, caso a caso). Ao longo de um percurso histórico, variável, a tendência é que “A” e “B” desapareçam, restando apenas “C”. Barker *et al*<sup>28</sup> fornecem um bom exemplo sobre os resultados da transformação na cultura material local, resultante do processo de dominação, em Wadi Faynan, no sul da Jordânia.

Por outro lado, movimentos internos de mudança são capazes de gerar transformações estruturais significativas, mas seu processo é, em geral, muito mais difícil de ser percebido do que o anterior. Transformações internas não propõem, necessariamente, respostas imediatas a necessidades básicas de subsistência, nem pretendem dar nenhuma resposta urgente a um estímulo que esteja pondo em risco a sobrevivência. No entanto, esse movimento refaz contínua e lentamente os modelos por meio dos quais serão dadas as respostas a estímulos, externos ou não.

Vista por esse ângulo a sociedade é, portanto, mais que dinâmica, é inquieta. Aparentemente, sua estabilidade mantém a ordem e supre as necessidades humanas de viver em sociedade. O processo de transformação é inexorável, mas se passa em uma

ture do not necessarily mean a replacement, but an acculturation. The dominant culture “A” generates pressure on the culture dominated “B”, which over time generates a resulting “C”. At the same time “B” no longer exists in its original format, it is inevitable that “A” may also have been modified (ratio of assimilation varies in each case). Along a historical route, variable, the tendency is that “A” and “B” will disappear, leaving only “C”. Barker *et al*<sup>28</sup> provides a good example of the transformation results in the local material culture, resulting from the process of domination, in Wadi Faynan, southern Jordan.

By other side, internal movements of change can generate significant structural changes, but the process is generally more difficult to perceive than the former. Internal changes do not suggest necessarily immediate answers to basic subsistence needs, or want to take any urgent response to a stimulus that is endangering the survival. However, this movement continues, slowly remakes models through those will be given the responses to stimuli, external or not.

Seen in this angle the society is, therefore, more than dynamic, is restless. Apparently, the stability maintains its order and supplies the human needs of living in society. The transformation process is inexorable, but goes into a sphere of action slow, almost imperceptible to those who are embedded in it. What can cause a feeling of continuity is, according to Braudel<sup>29</sup>, the slow course of change occurring so slow that even in the eyes of an outsider does not seem to be happening.

If seen this way, the continuity was not only a consequence of a temporal observation? With all these forces in action, it would be presumed that no social environment would remain unchanged. However, if the strength of the *status quo* is greater than the sum of all stimuli (internal and external) change, the system can be maintained indefinitely.

<sup>27</sup> MARQUESE, R. B. “A dinâmica da escravidão no Brasil: resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX”. *Novos estud.* - CEBRAP [online], 2006, n. 74 [citado 2011-05-05], pp. 107-123. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002006000100007&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002006000100007&lng=pt&nrm=iso)>.

<sup>28</sup> BARKER, G.; DALY, P. & NEWSON, P. “Impacts of Imperialism: Nabataean, Roman, and Byzantine Landscapes in the Wadi Faynan, Southern Jordan”. in: ROBERTSON *et al* (org.) *Space and Spatial Analysis in Archaeology*. Alberta: University of Calgary Press, 2002, pp. 269-277.

<sup>28</sup> BARKER, G., DALY, P. & NEWSON, P. “Impacts of Imperialism: Nabataean, Roman, and Byzantine Landscapes in the Wadi Faynan, Southern Jordan”. in: ROBERTSON *et al* (org.) *Space and Spatial Analysis in Archaeology*. Alberta: University of Calgary Press, 2002, pp. 269-277.

<sup>29</sup> BRAUDEL, F. *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza Editorial. 1970.

\_\_\_\_\_. “História e Ciências Sociais. A longa duração”. *Escritos sobre a História*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 41-78.

In this case, the processes that can trigger any change would be dormant. It's hard to imagine any hypothetical model unlikely that these two movements are missing in action.

There is still a problem can greatly hinder the understanding of small changes. Where noted, a number of archaeological pieces, for more homogeneous it can be, rarely fails to show small variations, even within the same layer occupational or even of the same family unit. In this case, the general context should serve as a basis for determining whether changes are the result of a general movement or whether they are individual stylistic variations. One cannot deny the individual's role within its environment action. However, to make the identification of these moments can be a really thorny. The difficulties of this are innumerable, and complications arising from a hasty approach require constant attention. As the individual is always inserted into the larger context, it is necessary to caution the suggestion of any hypothesis in this regard. The allocation would be more prudent when the larger context, unless the researcher is quite safe to attribute these movements to an individual sphere.

### Technical Aspects

If establishing chronological sequences has limitations in theory, in practice direct labor, these complications are repeated. Before anything, to try understanding the processes of continuity and change are necessarily looking to launch a diachronic study on the object. In this sense, it is assumed that *"Time is one of the main vectors of archeology. In fact, independent of working in a historical perspective or an anthropological perspective, without the dimension of time there would be no archeology"*.<sup>30</sup>

Certainly the first point that stands out is the hardest work as one goes back in time. Given the fragility and scarcity of the remains and the earliest sites, any attempt at reconstruction of the archaeological context is significantly more complex. You can take the example of Upper Paleolithic Europe. Oldest, rarest become more fragile sites and the remains can found there are able to provide some information.

In Historical Archeology, by other side, the

esfera de ação mais lenta, quase imperceptível aos que nela estão inseridos. O que pode causar a sensação de continuidade é, de acordo com Braudel<sup>29</sup>, o transcurso lento de mudança ocorrendo de forma tão morosa, que mesmo aos olhos de um observador externo parece não estar acontecendo.

Se observada dessa forma, a continuidade não seria apenas uma consequência da observação temporal? Com todas essas forças em ação, seria presumível que nenhum ambiente social pudesse permanecer imutável. No entanto, se a força de manutenção do *status quo* for maior do que a soma de todos os estímulos (internos e externos) de mudança, o sistema pode ser mantido indefinidamente. Nesse caso, os processos capazes de desencadear qualquer mudança ficariam latentes. É muito difícil imaginar qualquer modelo hipotético improvável em que esses dois movimentos em ação estejam ausentes.

Ainda existe um problema capaz de dificultar em muito a compreensão acerca das pequenas alterações. Sempre que observado, um conjunto de peças arqueológicas, por mais homogêneo que seja, raramente deixa de apresentar pequenas variações, mesmo dentro da mesma camada ocupacional ou até de uma mesma unidade familiar. Nesse caso, o contexto geral deve servir de base para determinar se as variações são frutos de um movimento geral ou se são variações estilísticas individuais. Não se pode negar o papel do indivíduo dentro do seu ambiente de ação. No entanto, realizar a identificação desses momentos pode ser uma tarefa realmente espinhosa. As dificuldades para isso são inumeráveis, e as complicações decorrentes de uma abordagem precipitada requerem atenção constante. Como o indivíduo está sempre inserido dentro do contexto maior, é preciso muita cautela para a sugestão de qualquer hipótese nesse sentido. O mais prudente seria a atribuição sempre ao contexto maior, a menos que o pesquisador esteja bastante seguro para imputar esses movimentos sociais a uma esfera individual.

### Aspectos Técnicos

Se estabelecimento de sequências cronológicas tem suas limitações na teoria, na prática direta do trabalho essas complicações se repetem. Antes de qualquer coisa, buscar compreender os

<sup>30</sup> BICHO, N. F. *Manual de Arqueologia Pré-Histórica*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 189.

<sup>29</sup> BRAUDEL, F. *La Historia y las Ciencias Sociales*. Madri: Alianza Editorial. 1970. \_\_\_\_\_ . "História e Ciências Sociais. A longa duração?". *Escritos sobre a História*. 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 41-78.

processos de continuidade e mudança implica, necessariamente, lançar um olhar diacrônico sobre o objeto de estudo. Nesse sentido, parte-se do princípio de que “O tempo é um dos vetores principais da arqueologia. De fato, e independente de se trabalhar numa perspectiva histórica ou numa perspectiva antropológica, sem a dimensão do tempo não haveria arqueologia”<sup>30</sup>.

Certamente, o primeiro ponto que chama a atenção é a maior dificuldade de trabalho à medida que se recua no tempo. Tendo em vista a fragilidade e escassez dos vestígios e dos sítios mais antigos, qualquer tentativa de reconstrução do quadro arqueológico fica significativamente mais complexa. Pode-se tomar como exemplo o Paleolítico superior europeu. Quanto mais antigos, mais raros se tornam os sítios e mais frágeis são os vestígios neles encontrados em condições de fornecer alguma informação.

Na Arqueologia Histórica, por outro lado, a presença de relatos escritos torna a tarefa relativamente menos árdua (embora não possa ser descrita como fácil). Contudo, a observação de alguns detalhes pode reduzir em muito as dificuldades de se trabalhar com a pré-história. Os documentos escritos são substituídos por outros, que o próprio pesquisador pode produzir.

Com as técnicas de datação disponíveis atualmente, parece evidente que qualquer tentativa na elaboração de modelos de mudança/continuidade deva necessariamente, contar com o suporte dessas informações. A tentativa do estabelecimento de sequências cronológicas com base nas informações tipológico-classificadoras fica incompleta pela falta de datações, podendo até incorrer em erros de interpretação (DARK)<sup>31</sup>.

Uma das premissas do trabalho de campo parte do princípio de que dentro de um mesmo sítio, a sequência estratigráfica aponta, com relativa segurança, que as camadas superiores são mais recentes do que as inferiores, salvo raras exceções. Mas quanto? Sem uma dimensão temporal à disposição, o pesquisador fica incapacitado de montar qualquer modelo de ocupação sequencial confiável com base somente na estratigrafia e/ou tipologia. Além disso, a percepção de continuidade fica debilitada. Em se tratando de ocupação, as datações das camadas informam o tempo de manutenção de um determinado conjunto de artefatos, e tudo o mais que isso possa implicar.

<sup>30</sup> BICHO, N. F. *Manual de Arqueologia Pré-Histórica*. Lisboa: Edições 70, 2006, p. 189.

<sup>31</sup> DARK, K. R. *Theoretical Archaeology*. New York: Cornell University Press, 2005, p. 87.

presence of written reports becomes the task less difficult (although not described as easy). However, the observation of some details can greatly reduce the difficulties of working with pre-history. Written documents are replaced by others, which the researcher can produce itself.

With dating techniques currently available, it seems clear that any attempt at modeling of change/continuity must necessarily rely on the support of such information. The attempt of establishing chronological sequences based on typological-qualifying information was incomplete due to lack of dates, and may even incur errors of interpretation (Dark<sup>31</sup>).

One of the premises of the field work assumes that within the same site, the stratigraphic sequence points, with relative certainty that the upper layers are more recent than the lower, with few exceptions. But how much? Without a temporal dimension available, the researcher is unable to mount any model of sequential occupation reliable based solely on the stratigraphy and/or typology. Moreover, the perception of continuity was weakened. In terms of occupation, the dating of the layers informs the service time of a particular set of artifacts, and whatever else it may entail.

To better illustrate this fact, in a purely hypothetical example, we might suggest a site with three layers of well-defined occupation. The top, called “A” is 50 inches thick and features ceramic remains. The layer “B” is 25 inches, and lithic and ceramic material. Finally, the bottom layer “C” has the same 50 cm of the first, only with lithic material. At first glance, looking at based on typological and stratigraphic record, the interpretation suggests a rapid phase of change or transition. By other side, the dating could inform that the intermediate layer has two or more time of occupancy related to other two. That is, the thinner stratigraphic layer contains sediments that took longer to accumulate.

This is not to devalue the importance of sequence stratigraphic and typological analysis. They are fundamental in the interpretation of the site. However, this information has limited scope in terms of timing and, wherever possible, should be coupled with dating and any new method that makes the interpretation in the temporal sphere

<sup>31</sup> DARK, K. R. *Theoretical Archaeology*. New York: Cornell University Press, 2005, p. 87.

more consistently. However, the research should not be limited only to the temporal vector. The size of the geographic context to be addressed also has a direct influence on the conduct of research, and especially, in the result.

The first sphere that must be taken into account is the unity of the archaeological site. As stated above, temporal-historical study of the site taking into account only information stratigraphic and typological will produce a limited result (which does not mean it's bad, far from it). Nevertheless, the use of spatial-temporal information, based on a sequence of dates, can certainly facilitate the development of a consistent model of occupation from the information obtained in the field. Gaspar<sup>32</sup> describes briefly a site (shell mound Jabuticabeira II in Jaguaruna-SC) whose sequence dating revealed an uninterrupted occupation of the site for about a thousand years or more. This example is important to highlight the fact that the author draws this conclusion by citing also the stratigraphic record. Definitely, without the presence of dates, this information could be seriously distorted only a merely typological analysis.

When the intention is to preparation of a time explaining to a small group of sites, dating a series of geographically positioned becomes crucial. The correlation of the dates obtained records associated with stratigraphic sequenced certainly throws a solid foundation for any further explanation. In this context, the dating of the sites remains fundamental. But, if on one hand the need to temporally fix each layer has the same significance as in the case of a single site, at least one set of two or more dates for each of them is very important for the interpretation and analysis of the dispersion the process of occupation of the area in question.

Although still presented preliminary data, a work of rescue archeology in the Upper Paraná River basin (Kashimoto & Martins<sup>33</sup>) brings through several dates, a framework rich enough about the sequence of occupations in the sub-basins of the Ivinhema, Pardo and Verde rivers. This case needs attention to the number of layers

Para ilustrar melhor esse fato, dentro de um exemplo meramente hipotético, poderíamos sugerir um sítio com três camadas de ocupação bem definidas. A superior, denominada "A", tem 50 centímetros de espessura e apresenta vestígios cerâmicos. A camada "B" tem 25 centímetros, e material lítico e cerâmico. Por fim, a camada inferior "C" tem os mesmos 50 centímetros da primeira, somente com material lítico. À primeira vista, observando com base no registro estratigráfico e tipológico, a interpretação sugere uma fase rápida de mudança ou transição. Por outro lado, as datações poderiam informar que a camada intermediária tem o dobro ou mais de tempo de ocupação em relação às outras duas. Ou seja, a camada estratigráfica menos espessa contém sedimentos que levaram mais tempo para se acumular.

Não se trata de desvalorizar a importância da sequência estratigráfica e análise tipológica. Elas são fundamentais na interpretação do sítio. No entanto, essas informações têm um alcance limitado em termos cronológicos e, sempre que possível, devem ser aliadas às datações e a qualquer novo método que torne a interpretação na esfera temporal de forma mais consistente. Contudo, a pesquisa não deve se limitar apenas ao vetor temporal. A dimensão do contexto geográfico a ser abordado também tem influência direta na condução da pesquisa e, principalmente, no resultado.

A primeira esfera que se deve ter em conta é a unidade do sítio arqueológico. Como foi citado acima, o estudo histórico-temporal de um sítio tendo-se em conta apenas informações estratigráficas e tipológicas produzirá um resultado limitado (o que não quer dizer que seja ruim, longe disso). Não obstante, o uso de informações espaço-temporais, baseadas em uma sequência de datações, certamente pode viabilizar a elaboração de um modelo de ocupação consistente baseado nas informações obtidas em campo. Gaspar<sup>32</sup> descreve brevemente um sítio (sambaqui Jabuticabeira II, em Jaguaruna [SC]), cuja sequência de datações revelou uma ocupação ininterrupta do local por cerca de mil anos ou mais. Esse exemplo é importante para ressaltar o fato de que a autora tira essa conclusão citando também o registro estratigráfico. Definitivamente, sem a presença de datações, essa informação poderia ser seriamente distorcida somente com uma análise meramente tipológica.

<sup>32</sup> GASPAR, M. *Sambaqui: arqueologia do litoral brasileiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 45.

<sup>33</sup> KASHIMOTO, E. M. & MARTINS, G. R. "Panorama Arqueológico da Margem Direita do Rio Paraná-MS: Do Povoamento por Caçadores-Coletores a Índios Guaranis Coloniais?". *Clio Série Arqueológica* n. 14: UFPE, Recife, 2000, pp. 299-318.

<sup>32</sup> GASPAR, M. *Sambaqui: arqueologia do litoral brasileiro*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 45.

Quando a intenção é a confecção de uma explicação temporal para um pequeno grupo de sítios, uma série de datações geograficamente posicionadas torna-se fundamental. A correlação das datas obtidas associadas aos registros estratigráficos sequenciados certamente lançará uma base sólida para qualquer explicação posterior. Nesse contexto, a datação dos sítios continua fundamental. Mas, se por um lado a necessidade de fixar temporalmente cada camada não tem a mesma importância como no caso de um único sítio, um conjunto de pelo menos duas ou mais datas para cada um deles é de suma importância para a interpretação da dispersão e análise do processo de ocupação da área em questão.

Embora ainda apresente dados preliminares, um trabalho de arqueologia de salvamento na bacia do Alto Rio Paraná (KASHIMOTO & MARTINS)<sup>33</sup> traz, por meio de várias datações, um quadro bastante rico sobre a sequência de ocupações nas sub-bacias dos rios Ivinhema, Pardo e Verde. Esse caso chama a atenção pela quantidade de camadas datadas nos sítios estudados e como a abundância desse tipo de informação já traça, por si só, boa parte dos processos de mudança na região. De posse desses dados, é possível buscar explicações mais completas sobre os processos de continuidade e mudança. Caso contrário, um grande esforço seria necessário para formar um quadro ocupacional usando de outros métodos, que não seriam tão completos e fidedignos.

Em um belo trabalho de comparação estilística da arte rupestre na região centro-norte de Minas Gerais, Seda<sup>34</sup> consegue estabelecer momentos estilísticos regionais, um possível centro de convergência destes momentos no sítio Boqueirão Soberbo e, inclusive, uma faixa de transição entre a Tradição Planalto (na região de Lagoa Santa) e a Tradição São Francisco (no norte do Estado), justamente na região da Serra do Cabral. Embora todo o cenário possa ter sido muito enriquecido em termos tipológicos, a falta de datações, problema comum a todo estudo envolvendo arte rupestre, não permite o estabelecimento de uma cronologia nem a correlação com os grupos de artefatos coletados

<sup>33</sup> KASHIMOTO, E. M. & MARTINS, G. R. "Panorama Arqueológico da Margem Direita do Rio Paraná-MS: Do Povoamento por Caçadores-Coletores a Índios Guaranis Coloniais". *Clio Série Arqueológica* n. 14: UFPE, Recife, 2000, pp. 299-318.

<sup>34</sup> SEDA, P. "Arte Rupestre do Centro, Norte e Noroeste de Minas Gerais, Brasil". In: OLIVEIRA, Ana Paula de Paula Loures de (org.). *Arqueologia e Patrimônio de Minas Gerais*. Juiz de Fora: Editar, 2007, pp. 11-32.

dating from the sites studied and how the abundance of this type of information already draws, by itself, much of the change processes in the region. Armed with this data, is possible to search for more complete explanations about the processes of continuity and change. Otherwise, a great effort would be needed to form a framework for occupational using other methods, which would not be as complete and reliable.

In a nice work of stylistic comparison of rock art in the central north of Minas Gerais (Brazil), Seda<sup>34</sup> manages to establish regional stylistic moments, a possible point of convergence of this moments in Boqueirão Soberbo site and even a transition strip between the Planalto Tradition (near Lagoa Santa site) and São Francisco Tradition (upstate), precisely in the Serra do Cabral. Although the entire scenario could have been much enriched in typological terms, the lack of dating, a common problem throughout the study of rock art, does not allow the establishment of a chronology nor the correlation with the groups of artifacts collected during excavations (those with higher possibilities as to the timing). The fact is that dating for rock art style producing is complex, but this case is important to illustrate how the lack of dates can disrupt the production of a more complete model.

For huge regions, such as countries or states, the stratigraphic record still retains largely its capacity to contribute to the formation of a broader model of occupation. In this case, dates of some sites (and again, much more, better) strategically positioned along the region under study, if was nicely chosen, can result, for example, in a continental occupying model. Martin's<sup>35</sup> work nicely illustrates a situation like this, dealing with the occupation of northeastern Brazil. On the other hand, not always available to date provides a better approximation of the object. To Lourdeau<sup>36</sup>, despite having horizons more or less well defined for the lithic industries

<sup>34</sup> SEDA, P. "Arte Rupestre do Centro, Norte e Noroeste de Minas Gerais, Brasil". In: OLIVEIRA, Ana Paula de Paula Loures de (org.). *Arqueologia e Patrimônio de Minas Gerais*. Juiz de Fora: Editar, 2007, pp. 11-32.

<sup>35</sup> MARTIN, G. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. 2ª Ed.. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

<sup>36</sup> LOURDEAU, A. "A Pertinência de uma Abordagem Tecnológica para o Estudo do Povoamento Pré-Histórico do Planalto Central do Brasil". *Revista Habitus: Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás*, Goiânia, 2003, pp. 685-710.

of Central Brazil, has a very unusual typological differentiation, especially for Itaparica Tradition. The proposed analysis based on lithic technology allowed the creation of some hypotheses, but couldn't reach a conclusion about the processes of change occurring in the transition and formation of these horizons. However, in this particular case, the geographical dispersion of sites of Itaparica Tradition should be further investigated.

Another aspect of this problem relates to the surface sites. Without the possibility to compose a chronological sequence based on the stratigraphy, the study of the temporal dimension can be weakened. As an aggravating factor, the facts of occupation of various moments are present in a same horizon blending technological profiles, which can generate confusion. In this case, both, the chronological sequence as the technology are literally shuffled. The investigation of sites of Itaparica Tradition based on lithic technology also comes up against this problem. The solution to this problem was very well prepared by Bueno<sup>37</sup>. In this paper the author suggests an analysis for surface sites divided into three stages: the typological study of the material, the spatial dispersion of the sites and the association of the first two moments of the sites in depth layers which can help define the moments of the occupation of surface sites. This association allows not only surface sites fit within a chronological scheme as well as use them as reliable points of geographic dispersion over time.

### Conclusion

In the framework discussed here is quite clear that working with change and continuity from the archaeological record is a complex task. Therefore, it is necessary to meeting the highest amount of information possible so that an attempt in this direction can be raised. It is quite evident that the archeological sites should be treated in order to build a broader framework, and to this end, technical measures should be adopted, even for work has no immediate aspirations in addressing the processes of change and continuity. By the way, are technical limitations such as shortage of dates, which hamper the work in this field.

It is clear, therefore, the need to more abundant

<sup>37</sup> BUENO, L. "O Sítio Lajeado 1 e os Palimpsestos do Brasil Cental". *Revista de Arqueologia da Sociedade de Arqueologia Brasileira – SAB* n. 18, São Paulo, 2005, pp. 25-42.

nas escavações (estes sim, com maiores possibilidades quanto à datação). É fato que produzir datações para estilos rupestres é algo complexo, mas esse caso é importante para exemplificar como a falta de datas pode atrapalhar a confecção de um modelo mais completo.

Para grandes regiões, como países ou estados, o registro estratigráfico ainda mantém em grande parte a sua capacidade de contribuição para a formação de qualquer modelo de ocupação mais amplo. Nesse caso, datações de alguns sítios (e novamente, quanto mais forem, melhor) estrategicamente posicionados ao longo da região em estudo, se bem escolhidos, podem resultar, por exemplo, em um modelo de ocupação continental. O trabalho de Martin<sup>35</sup> ilustra muito bem uma situação como essa, tratando da ocupação do Nordeste brasileiro. No sentido oposto, nem sempre a disponibilidade de datas permite uma melhor aproximação do objeto. Para Lourdeau<sup>36</sup>, apesar de possuir horizontes mais ou menos bem definidos para as indústrias líticas do Brasil Central, tem uma diferenciação tipológica muito incomum, especialmente para a Tradição Itaparica. A análise proposta com base na tecnologia lítica permitiu a elaboração de algumas hipóteses, mas não pôde chegar a uma conclusão sobre os processos de mudança ocorridos na transição e formação desses horizontes. No entanto, nesse caso específico, a dispersão geográfica dos sítios de Tradição Itaparica precisa ser melhor investigada.

Uma outra face deste problema diz respeito aos sítios de superfície. Sem a possibilidade de compor uma sequência cronológica com base na estratigrafia, o estudo da dimensão temporal pode ficar debilitado. Como agravante, o fato de vários momentos de ocupação estarem presentes em um mesmo horizonte mistura os perfis tecnológicos, podendo gerar confusão. Nesse caso, tanto a sequência cronológica quanto a tecnológica estão literalmente embaralhadas. A investigação dos sítios de Tradição Itaparica com base na tecnologia lítica também esbarra neste problema. A solução para este tipo de problema foi muito bem elaborada por Bueno<sup>37</sup>. Neste trabalho o autor sugere uma análise para sítios

<sup>35</sup> MARTIN, G. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. 2ª Ed.. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1999.

<sup>36</sup> LOURDEAU, A. "A Pertinência de uma Abordagem Tecnológica para o Estudo do Povoamento Pré-Histórico do Planalto Central do Brasil". *Revista Habitus: Revista do Instituto Goiano de Pré-História e Antropologia da Universidade Católica de Goiás*, Goiânia, 2003, pp. 685-710.

<sup>37</sup> BUENO, L. "O Sítio Lajeado 1 e os Palimpsestos do Brasil Central". *Revista de Arqueologia da Sociedade de Arqueologia Brasileira – SAB* n. 18, São Paulo, 2005,

superficiais, dividida em três momentos: o estudo tipológico do material; a dispersão espacial dos sítios e a associação dos dois primeiros momentos aos sítios em profundidade cujas camadas podem ajudar a delimitar os momentos de ocupação dos sítios superficiais. Essa associação permite não só enquadrar sítios superficiais dentro de um esquema cronológico como também usá-los como pontos confiáveis de dispersão geográfica ao longo do tempo.

## Conclusão

No quadro aqui exposto fica bastante claro que trabalhar com mudança e continuidade, baseado no registro arqueológico, é uma tarefa complexa. Portanto, faz-se necessária a reunião da maior quantidade de informações possíveis, para que uma tentativa nesse sentido possa ser alçada. É bastante evidente que os sítios devem ser tratados com vistas para a construção de um quadro mais amplo, e que para tal, medidas técnicas devem ser adotadas, até mesmo por trabalhos que não têm aspirações imediatas na resolução dos processos de mudança e continuidade. Aliás, são as limitações técnicas, como a escassez de datações, que dificultam o trabalho nesse campo.

Fica clara, portanto, a necessidade de datações mais abundantes nos trabalhos. Sem estes dados, a pesquisa fica restrita a aproximações tipológicas. A tipologia tem um grande papel na pesquisa, estabelecendo estilos, técnicas de fabrico, variações regionais de forma e estilo etc., mas sozinha fica incapaz de fornecer dados que possam gerar quadros temporais mais amplos.

No âmbito teórico, as dificuldades ainda são grandes. Nuances como transição e substituição ainda são difíceis de serem observados, mas não impossíveis. Direcionar o foco para a questão talvez seja o mais importante. Em linhas gerais, o processo de continuidade e mudança parece mais claro e passível de explicação se decomposto em várias partes, e que cada uma dessas partes possa ser vista separadamente (pressão ambiental, difusionismo, disponibilidade de recursos etc.). Em seguida, descartando-se alguns aspectos menos favoráveis ou inviáveis, pode-se concentrar a atenção em fatores mais atrativos e/ou aceitáveis.

A apresentação das inúmeras dificuldades que permeiam o estabelecimento de sequências cronológicas precisas nada mais é do que uma tentativa de sugerir apontamentos capazes de serem

dating in archeological works. Without these data, the research is restricted to typological approaches. The typology has a big role in the research setting styles, manufacturing techniques, regional variations in form and style, etc., but alone is unable to provide data that can generate larger time frames.

At the theoretical level, the difficulties are still large. Nuances such as transition and replacement are still difficult to be observed, but not impossible. Direct the focus to the question is perhaps the most important. In general, the process of continuity and change seems clearer and more likely explanation is decomposed and various parts, and that each of these parts can be viewed separately (environmental pressure, diffusionism, resource availability, etc.). Then, discarding some aspects less favorable or impractical, you can concentrate on more attractive factors and / or acceptable.

The presentation of the numerous difficulties that underlie the establishment of precise chronological sequence is nothing more than an attempt to suggest appointments can be tested and / or applied research in the field and laboratory practices. However, the questioning of widely used theoretical aspects can generate a set of practical actions to correct "defects" that were not noticed until then. Suggestions and questions about how to point this look are the central point of all that was exposed here.

Finally, the major conclusion to be drawn after this analysis is that there is no rule under which you can create a formula predictable response socio-cultural. Rule that applies to this point to predict or explain exhaustively and determining how a society has opted for the maintenance of its state by force or amending it. The variables involved are such that we need more support points.

But this is nothing new within the humanities. If there is a pattern of behavior for humans is that there is no pattern to his behavior. In search of an explanation, however, one should try to observe the archaeological record through all those variables presented here, and so many more not mentioned. Identifying something closer, the next step is to find an answer to the problem.

If seen by this angle, the problem of continuity and change could be worked that way. The process would be observed by many variables as possible and perhaps even of all known, like lenses. The most appropriate lens can offer the best focus, and

the process will have a more lucid. Since archeology requires a good observation of its object, nothing better than multivariate lens that can be used in an attempt to improve a bit as distorted images that are presented to us.

testados e/ou aplicados nas pesquisas práticas de campo e laboratório. No entanto, o questionamento de aspectos teóricos amplamente aplicados pode gerar um conjunto de ações práticas na correção de “vícios” que até então não eram notados. Sugestões e questionamentos sobre como apontar esse olhar constituem o ponto central de tudo o que foi exposto aqui.

Por fim, a maior conclusão que se pode tirar depois desta análise é que não há regra sob a qual se possa criar uma fórmula previsível de resposta sociocultural. Regra esta que seja aplicável a ponto de prever ou explicar de forma taxativa e determinante, de que modo uma sociedade optou pela manutenção do seu estado vigente ou por sua alteração. As variáveis envolvidas são tantas, que são necessários mais pontos de apoio.

Mas isso não é novidade dentro das ciências humanas. Se existe um padrão de comportamento para o ser humano é que não há padrão para o seu comportamento. Na busca por uma explicação, entretanto, deve-se tentar observar o registro arqueológico por meio de todas essas variáveis apresentadas aqui, e tantas outras mais não mencionadas. Identificando algo aproximado, o passo seguinte é encontrar uma resposta para o problema.

Se visto por esse ângulo, o problema envolvendo continuidade e mudança poderia ser trabalhado dessa forma. O processo seria observado tendo em vista o maior número de variáveis possível e talvez até mesmo de todas as conhecidas, como se fossem lentes. As lentes mais apropriadas podem oferecer o melhor foco, e o processo terá uma imagem mais lúcida. Uma vez que a arqueologia demanda uma boa observação do seu objeto, nada melhor do que lentes multivariadas que possam ser utilizadas na tentativa de melhorar um pouco as imagens tão distorcidas que nos são apresentadas.



# Mundos virtuais: uma proposta de teorização sobre a prática das simulações computacionais na arqueologia

*Virtual worlds: a theoretical proposal about the practice of computer simulations in archaeology*

DIOGO M. COSTA

*Bolsista de Pós-Doutorado pela CAPES – UFMG/FAFICH/SOA*

Postdoctoral Researcher by CAPES – UFMG/FAFICH/SOA

**RESUMO** O presente texto tem por objetivo apresentar o possível uso de simulações computacionais na arqueologia por meio da construção e teste de modelos virtuais e da proposta de desenvolvimento de sistemas autônomos de conhecimento. Para tanto, será apresentado o estudo de caso das Lavras do Abade, onde uma maquete eletrônica do sítio arqueológico foi utilizada para análise e interpretação do espaço constituído.

**PALAVRAS-CHAVE** arqueologia virtual, modelagem eletrônica, simulação computacional, sistemas autônomos de conhecimento.

**ABSTRACT** This paper aims to present the possible use of computer simulations in archeology by building and testing virtual models and the proposed development of autonomous systems of knowledge.. In this way, I present the Lavras do Abade case study where an electronic model of the site was used to analyze and interpret built space.

**KEYWORDS** virtual archaeology, electronic model, computer simulation, expert systems.

## Simulação Computacional e Arqueologia

Os sistemas sociais são complexos depositários de comportamento humano, e em virtude disto o estudo arqueológico de práticas sociais torna-se um constante exercício de construção e desconstrução do conhecimento histórico e cientificamente adquirido.

Conforme Gilbert<sup>1</sup>, o mundo físico é permeado por sistemas lineares relativamente previsíveis, que em contraste com as relações humanas são em grande parte imprevisíveis e sujeitos a uma enorme variedade de resultados. Desta forma, as sociedades humanas são sistemas complexos, e como sistemas complexos não podem ser entendidas como um todo por meio, somente, do estudo de suas partes, como ocorre na maioria das ciências ditas “duras”, como a Física, a Química ou a Biologia. “The behaviour of the society is said to ‘emerge’ from the actions of its units.”<sup>2</sup> Outro fator relevante na procura pelo entendimento das sociedades humanas é também a sua característica dinâmica; as sociedades humanas estão sempre em constante processo de transformação.

Gilbert e Troitzsch<sup>3</sup> expõem que o uso da simulação nas ciências sociais é um campo relativamente novo, e que apesar de já vir sendo empregado desde a década de 1960, o uso de computadores para gerar simulações só se concretizou a partir da década de 1990. Fortemente alicerçadas na teoria da complexidade<sup>4</sup>, as simulações por computador são um tipo de modelagem virtual, ou a simplificação para estudo de algo complexo. Similares aos modelos estatísticos, as simulações computacionais também possuem uma entrada e uma saída de dados, porém diferem no momento que possuem uma “quase” infinidade de variáveis. Entretanto, a principal característica das simulações computacionais é seu poder preditivo, o que pode ser usado em conjunto ou não com o estabelecimento de sistemas autônomos de conhecimento, os chamados *expert systems*<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> GILBERT, Nigel. “Agent-based social simulation: dealing with complexity.” Guildford: Centre for Research on Social Simulation – University of Surrey, 2004.

<sup>2</sup> GILBERT, Nigel. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>3</sup> GILBERT, Nigel, and Klaus G. TROITZSCH. *Simulation for the Social Scientist*. Second Edition ed. Berkshire: Open University Press, 2005.

<sup>4</sup> WALDROP, Mitchell M. *Complexity: the Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*. New York: Touchstone, 1992. BENTLEY, R.A., and H.D.G. MASCHNER. “Complexity Theory.” In: *Handbook of Archaeological Theories*, edited by RA Bentley, HDG Maschner and C. Chippendale, 245-270: AltaMira Press, 2007.

<sup>5</sup> BUCHANAN, Fuce G., and Reid G. SMITH. “Fundamentals of Expert Sys-

## Computer Simulation and Archaeology

Social systems are complex depositories of human behavior and because of this the archaeological study of social practices becomes an exercise in constant construction and deconstruction of historically and scientifically acquired knowledge. According to Gilbert<sup>1</sup> the physical world is permeated by relatively predictable linear systems, in contrast human relations are largely unpredictable and subject to a variety of results. In this way, human societies are complex systems, and as complex systems they cannot be understood only by the study of their parts, as occurs in the “hard” sciences such as physics, chemistry or biology. “The behaviour of the society is said to ‘emerge’ from the actions of its units”<sup>2</sup>. Another relevant factor in the search to understand human society is its dynamic characteristic human societies are always in a constant process of transformation.

Gilbert e Troitzsch<sup>3</sup> state that the use of simulations in social sciences is a new field and that despite already being in use since the 1960’s, the application of computers to generate simulations only materialized in the 1990’s. Strongly rooted in the complexity theory<sup>4</sup> the computer simulations are a type of virtual modeling that allows the simplification of study of something complex. Similar to statistic models, the computer simulations also have a one input and one output data system; however they differ in the moment in which they have “nearly” infinite of variables. Therefore, the main characteristic of computer simulations are their predictive power, what may be used in combination (or not) with the *expert systems*<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> GILBERT, Nigel. “Agent-based social simulation: dealing with complexity.” Guildford: Centre for Research on Social Simulation - University of Surrey, 2004.

<sup>2</sup> GILBERT, Nigel. *Op. cit.*, p. 03.

<sup>3</sup> GILBERT, Nigel, and Klaus G. TROITZSCH. *Simulation for the Social Scientist*. Second Edition ed. Berkshire: Open University Press, 2005.

<sup>4</sup> WALDROP, Mitchell M. *Complexity: the Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*. New York: Touchstone, 1992. BENTLEY, R.A., and H.D.G. MASCHNER. “Complexity Theory.” In *Handbook of Archaeological Theories*, edited by RA Bentley, HDG Maschner and C. Chippendale, 245-270: AltaMira Press, 2007.

<sup>5</sup> BUCHANAN, Fuce G., and Reid G. SMITH. “Fundamentals of Expert System.” *Ann. Rev. CompUi. Sci.* (1988). GARDIN, Jean-Claude. *Artificial Intelligence and expert systems: cases studies in the knowledge domain of archaeology*. Chichester: Ellis Horwood Limited, 1988.

To Doran<sup>6</sup> more than twenty years of archaeology demonstrated a huge interest related to the use of computer simulations<sup>7</sup>. However, unlike other social sciences that have advanced a lot in this process, the simulations in archaeology remained stagnant in all but a few works and primary initiatives. One of the arguments used for the abandonment of this practice in archeology was that the complexity of human relations cannot be represented by mathematical models. However this argument ignores the nature of what a computer simulation is, as well as its great capacity for abstraction.

As an example, Doran's own work<sup>8</sup> on guerrilla movements is a notable demonstration of the contemporary relevance of computer simulations to the social sciences. Another relevant work in the field is from Lansing<sup>9</sup> on the hydraulic landscapes in Bali, where the author, through the use of computer simulations and historical and cultural data, establishes a close association between the built environment and power relationships on the island. In archaeology, the examples also can be varied, from successful simulations about the extinction of an Anasazi village in the USA<sup>10</sup>, to models of the pre-historic collection of nuts on a Scottish island<sup>11</sup>, and more recently in the use of virtual models in planning of historical archaeological research and

Para Doran<sup>6</sup>, há mais de vinte anos a arqueologia apresentou grande interesse relacionado ao uso de simulação computacional<sup>7</sup>. Porém, diferente de outras ciências sociais que avançaram muito nesse processo, as simulações na arqueologia ficaram estagnadas a poucos trabalhos e iniciativas primárias. Um dos argumentos usados para o abandono desta prática na arqueologia foi o de que a complexidade das relações humanas não pode ser representada por modelos matemáticos. No entanto, este argumento ignora a natureza do que é uma simulação computacional, assim como sua grande capacidade de abstração.

Como exemplo, o próprio trabalho de Doran<sup>8</sup> sobre movimento de guerrilhas é uma notável demonstração da contemporaneidade e relevância que simulações computacionais podem assumir diante das ciências sociais. Outro trabalho, também relevante na área, é o de Lansing<sup>9</sup> sobre as paisagens hidráulicas de Bali, onde o autor, pelo uso de simulações computacionais e dados históricos e culturais, estabelece uma relação entre a paisagem construída e as relações de poder na ilha. Na arqueologia, os exemplos também podem ser variados desde os trabalhos de simulação da extinção de uma vila Anasazi dos EUA<sup>10</sup>, até modelos pré-históricos de coleta de nozes em uma ilha na Escócia<sup>11</sup>, e mais recentemente o uso de modelos virtuais para o planejamento de pesquisa arqueológica e estudo de impacto ambiental<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> DORAN, J. E. "Prospects for Agent-Based Modelling in Archaeology." *Archeologia e Calcolatori*, 10 (1999): 33-44.

<sup>7</sup> DORAN, J. E. "Systems theory, computer simulations and archaeology." *World Archaeology* 1 (1970): 289-298. HODDER, I. *Simulation Studies in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. SABLOFF, J.A. *Simulations in archaeology*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.

<sup>8</sup> DORAN, J. E. "Iruba: An Agent-Based Model of the Guerrilla War Process." In *ESSA Conference*. Koblenz: Pre-Proceedings, 2005.

<sup>9</sup> LANSING, J. Stephen. *Priests and Programmers: Technologies of Power in the Engineered Landscape of Bali*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

<sup>10</sup> EPSTEIN, Joshua M., and Robert L. AXTELL. *Growing Artificial Societies Social Science from the Bottom Up*. Washington: MIT Press, 1996. AXTELL, Robert L., Joshua M. EPSTEIN, Jeffrey S. DEAND, George J. GUMERMANE, Alan C. SWEDLUNDG, Jason HARBURGERA, Shubha CHAKRAVARTYA, Ross HAMMONDA, Jon PARKERA, and Miles PARKERA. "Population growth and collapse in a multiagent model of the Kayenta Anasazi in Long House Valley." *PNAS* 99 (2002): 7275-7279.

<sup>11</sup> COSTOPOULOS, A., and M. W. LAKE. *Simulating Change: Archaeology Into the Twenty-First Century*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2010.

tem." *Ann. Rev. CompUi. Sci.* (1988). GARDIN, Jean-Claude. *Artificial Intelligence and expert systems: cases studies in the knowledge domain of archaeology*. Chichester: Ellis Horwood Limited, 1988.

<sup>6</sup> DORAN, J. E. "Prospects for Agent-Based Modelling in Archaeology." *Archeologia e Calcolatori*, 10 (1999): 33-44.

<sup>7</sup> DORAN, J. E. "Systems theory, computer simulations and archaeology." *World Archaeology* 1 (1970): 289-298. HODDER, I. *Simulation Studies in Archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977. SABLOFF, J.A. *Simulations in archaeology*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.

<sup>8</sup> DORAN, J. E. "Iruba: An Agent-Based Model of the Guerrilla War Process." In *ESSA Conference*. Koblenz: Pre-Proceedings, 2005.

<sup>9</sup> LANSING, J. Stephen. *Priests and Programmers: Technologies of Power in the Engineered Landscape of Bali*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

<sup>10</sup> EPSTEIN, Joshua M., and Robert L. AXTELL. *Growing Artificial Societies Social Science from the Bottom Up*. Washington: MIT Press, 1996. AXTELL, Robert L., Joshua M. EPSTEIN A., Jeffrey S. DEAND, George J. GUMERMANE, Alan C. SWEDLUNDG, Jason HARBURGERA, Shubha CHAKRAVARTYA, Ross HAMMONDA, Jon PARKERA, and Miles PARKERA. "Population growth and collapse in a multiagent model of the Kayenta Anasazi in Long House Valley." *PNAS* 99 (2002): 7275-7279.

<sup>11</sup> COSTOPOULOS, A., and M. W. LAKE. *Simulating Change: Archaeology Into the Twenty-First Century*. Salt Lake City: University of Utah Press, 2010.

<sup>12</sup> COSTA, Diogo M. "Archaeo-Environmental Study of the Almas River: Mi-

A arqueologia hoje não é mais a mesma, e independentemente das constantes adequações às demandas atuais da sociedade, o mundo contemporâneo se transforma constantemente e em ritmo cada vez mais acelerado. Desta forma, a utilização dos recursos da informática não só como elemento passivo e complementar de pesquisa, mas também como um elemento atuante e dinâmico nesta relação, é a proposta deste artigo.

A simulação computacional traz a vantagem da formulação de “mundos artificiais”, onde o pesquisador pode exercitar uma variedade enorme de situações e observar suas respostas. Como uma ciência da observação, muitas vezes a arqueologia fica presa aos aspectos tecnológicos do seu objeto de estudo, deixando as particularidades do comportamento humano somente para o campo da especulação. Com a proposta de utilização da simulação computacional no fazer arqueológico, o exercício da experimentação pode tornar-se mais vivo, e conseqüentemente, libertar o pesquisador para um pensamento cada vez mais preditivo em vez de somente regressivo.

A simulação social, como apresentada por Gilbert<sup>13</sup>, estabelece uma terceira via de representação para as relações humanas, massivamente apresentadas em estudos sociais pelo texto e em algumas alternativas por equações matemáticas. A simulação computacional oferece uma oportunidade para o pesquisador testar e avaliar hipóteses, de uma forma a ser repetida também por outros pesquisadores. Entretanto, é claro que limites são estabelecidos na prática destes exercícios que, dependendo dos dados e parâmetros utilizados, podem ou não ser representativos diretos das variáveis encontradas no mundo real.

Na prática, a simulação computacional, além de proporcionar um novo entendimento do mundo real por meio de sua teorização, também é amplamente utilizada no treinamento de diversos profissionais<sup>14</sup>. Em um ambiente não-linear as possibilidades de experimentação e aprendizado são inúmeras, e a simulação é um método único e aplicável de entendimento para esse tipo de complexidade. A emergência presente em sistemas complexos é a grande chave no mistério das relações humanas, em que um agente sozinho não é responsável pelas transformações conduzidas em um grupo, mas sim por suas interações.

ning Pollution and the Cerrado Biome in the end of the Nineteenth Century in Mid-Western, Brazil.” *Journal of Archaeological Science* 38, n. 12 (2011b): 3497-3504.

<sup>13</sup> GILBERT, Nigel. *Op. cit.*

<sup>14</sup> GILBERT, Nigel, and Klaus G. TROITZSCH. *Op. cit.*

environmental impact studies<sup>12</sup>.

Archaeology today is no longer the same, and independent of the constant adjustments to daily societal demands, the contemporary world changes constantly and at an ever accelerating pace. Thus, the use of information technology resources is not only a passive and complementary element to research, but is an active and dynamic component in this relationship and in the purpose of this article.

The computer simulation has the advantage of formulating “artificial worlds” where the research can exercise an enormous variety of situations and observe their responses. As an observational science, archaeology often becomes trapped in the technical aspects of its objects of study, leaving the particularities of human behavior only to the field of speculation. With the proposed application of the computer simulation in archaeological practice, the exercise of experimentation can become more alive, and consequently, free the researcher to think in a more predictive than regressive manner.

The computer simulation as presented by Gilbert<sup>13</sup> establishes a third means of representation of human relationships, massively represented in social studies through text, or in some alternatives, by mathematical equations. The simulation offers an opportunity to the researcher to test and evaluate hypotheses in a form that also can be repeated by other researchers. However, it is clear that there are limits in this practice, which according to the parameters and data used they may or may not be direct representatives of variables found in the real world.

In practice, the computer simulations, besides providing a new understanding of the real world through theorization, are also widely used in the training of many professionals<sup>14</sup>. In a non-linear environment the possibility of experimentation and learning is numerous, and the simulation is a unique method to understand this type of complexity. The emergence of complex systems is the key to the mystery of human relationships, where one agent alone is not responsible for the transformation carried out in a group, but by the interac-

<sup>12</sup> COSTA, Diogo M. *Water and War at Pyreneus Mountains: Historical Eco-Archaeology of a Goldmine Village in the end of Nineteenth Century Mid-Western, Brazil*. Dissertation (Ph.D.) - Anthropology, University of Florida, Gainesville, 2010.

<sup>13</sup> GILBERT, Nigel. *Op. cit.*

<sup>14</sup> GILBERT, Nigel, and Klaus G. TROITZSCH. *Op. cit.*

tions of multiple agents. Working as a metaphor of real world, computer simulations can be explored in different forms by archaeology in general.

Since the 1960s<sup>15</sup> the use of computers has been a reality in archaeology. However, its utilization has always been limited to a more interpretative aspect, and centered in the methodological field. The proposal of a computer simulation in archaeology today is bring the power of formulated abstractions to the theoretical field of experimentation, and not only in the test and corroboration of hypotheses. The result is the construction of a third means of scientific knowledge that escapes the inductive and deductive reductionism of doing science.

Another demonstration of the possibility of current use of computer simulations in archeology today is that various limiters previously identified as responsible for its disqualification are overcome<sup>16</sup>. First, the processing capacity of hardware assisted by the development of powerful software has increased exponentially compared to previous decades; second, the pioneering and vanguard characteristics of many simulations in social sciences are today recognized as demonstrating efficacy and legitimacy; and, third, many modern theories give theoretical and explanatory support to computer simulations.

Complexity theory<sup>17</sup> is the study of the emergent properties of interactions between agents. The real world as observed by complexity theory<sup>18</sup> is not constituted by segments, but by the relationships that arise among different elements, independent of each other but simultaneously influential of each other. In this way to say that the systematic study of one part can reveal the whole is a mistake, because only the conjunct of its parts can be representative of relationships that occurs in the whole.

In archaeology complexity theory has been presented since the 1960s in the form of systems theory<sup>19</sup>, however even the actual discourse of multivariate causality is only part of its epistemology. Complexity theory evokes unbalanced systems

Trabalhando como uma metáfora do mundo real, as simulações computacionais podem ser exploradas de diferentes formas na arqueologia em geral.

Desde a década de 1960<sup>15</sup>, o uso de computadores tem sido uma realidade na arqueologia. Entretanto, sua utilização sempre esteve limitada ao aspecto mais interpretativo, e centrada no campo metodológico. Hoje, a proposta de uma simulação computacional na arqueologia é trazer o poder da abstração de tais formulações para o campo teórico, o da experimentação, e não só no teste e comprovação de hipóteses, resultando na construção de uma terceira via de conhecimento científico que foge dos reducionismos indutivos ou dedutivos de se fazer ciência.

Outra demonstração da possibilidade atual de utilização da simulação computacional na arqueologia é que hoje vários limitadores anteriormente apontados como responsáveis pelo seu impedimento estão superados<sup>16</sup>. Primeiro, a capacidade de processamento dos *hardwares* auxiliados pelo desenvolvimento de *softwares*, que teve um aumento exponencial comparado às décadas anteriores; segundo, o caráter pioneiro e vanguardista de várias simulações nas ciências sociais, que hoje é cada vez mais superado demonstrando sua eficácia e legitimidade; e terceiro, que hoje, diversas teorias modernas dão suporte teórico e explicativo para as construções computacionais.

A teoria da complexidade<sup>17</sup> é o estudo sobre as propriedades emergentes de interações entre agentes. O mundo real observado pela teoria da complexidade<sup>18</sup> não é constituído por segmentos, mas sim pelas relações que surgem entre diferentes elementos, independentes entre si, mas ao mesmo tempo influentes uns aos outros. Desta forma, dizer que o estudo sistemático de uma parte pode revelar o todo é um erro, pois somente o conjunto das partes seria representativo das relações que ocorrem no todo.

Na arqueologia, a teoria da complexidade vem sendo apresentada desde a década de 1960 na forma de teoria dos sistemas<sup>19</sup>. Porém, mesmo o discurso atual da multivariabilidade causal

<sup>15</sup> CLARKE, D. L. *Analytical Archaeology*. London: Methuen, 1968. CLARKE, D. L. *Models in Archaeology*. London: Methuen, 1972.

<sup>16</sup> DORAN, J. E. *Op. cit.*

<sup>17</sup> WALDROP, Mitchell M. *Op. cit.*

<sup>18</sup> MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Translated by Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2006.

<sup>19</sup> BINFORD, Sally R., and Lewis BINFORD. *New Perspectives in Archaeology*. Chicago: Aldine Press, 1968.

<sup>15</sup> CLARKE, D. L. *Analytical Archaeology*. London: Methuen, 1968. CLARKE, D. L. *Models in Archaeology*. London: Methuen, 1972.

<sup>16</sup> DORAN, J. E. *Op. cit.*

<sup>17</sup> WALDROP, Mitchell M. *Op. cit.*

<sup>18</sup> MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Translated by Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2006.

<sup>19</sup> BINFORD, Sally R., and Lewis BINFORD. *New Perspectives in Archaeology*.

é somente parte de sua epistemologia. A teoria da complexidade evoca sistemas em desequilíbrio nos quais as propriedades emergentes são os meios para apreender o todo e não a soma de suas partes. Como exemplo, o “fato social” proposto por Durkheim<sup>20</sup> pode ser entendido como uma propriedade emergente na sociedade. Como forma aplicável na arqueologia, o conceito de “Lei de Potência” da teoria da complexidade, amplamente utilizado na física, é outro bom exemplo. Para a “Lei de Potência” a distribuição de um fenômeno pode ocorrer pelo simples acúmulo de um dado elemento por parte de agentes que já possuem grande quantidade do mesmo. Um exemplo clássico é o processo *rich-get-richer* na economia<sup>21</sup>.

Entretanto, nenhuma outra produção da teoria da complexidade é tão usada nas ciências sociais quanto os modelos baseados em agentes, ou ABM – *agent-based model*. Modelos baseados em agentes propiciam aos arqueólogos a criação de “mundos virtuais”, ou modelos de sociedades humanas abertas e em constante desequilíbrio, nos quais podem ser testadas as mais diferentes teorias, desde abordagens normativas do histórico culturalismo, modelos hipotético-dedutivos do processualismo, múltiplas narrativas do pós-processualismo, ou até mesmo abordagens ecológicas, de gênero e sobre agência<sup>22</sup>. Modelos baseados em agentes trabalham por meio de sucessivas etapas de ações, em que as interações entre os agentes ocorrem conforme sua informação original provocando mudanças no seu ambiente, que por sua vez retroalimentam o sistema. Apesar de parecer um *loop* sem fim, este processo, na verdade, faz emergir as propriedades entre relações, que estabelecem a dinâmica de ação de um sistema complexo.

Gilbert<sup>23</sup> afirma que modelos de agentes múltiplos, uma variante dos ABMs, são a melhor alternativa para a construção de simulações sociais em computadores. Modelos de agentes múltiplos são uma coleção de *software* que interagem em um ambiente artificial, no qual cada agente é programado para seguir determinados parâmetros de ação conforme os dados inseridos,

where the emergent properties are the means to grasp the whole rather than the sum of its parts; an example is the “social fact” proposed by Durkheim<sup>20</sup> that can be understood as an emergent property in society. An applicable element in archaeology is the concept of “Power Law” from the complexity theory, also largely utilized in physics, is another good example. For the “Power Law” the distribution of one phenomenon may occur by the simple accumulation of one given element by agents that already have a great quantity of the same; a classic example is the *rich-get-richer* process in the economy<sup>21</sup>.

However, no other product of complexity theory is so used in social sciences as the *agent-based model*, or ABM. Agent-based models provide archaeologists with the creation of “virtual worlds” or models of human societies, open in constant disequilibrium, in which may be tested many different theories that differ from normative approaches of the historical-culturalism, hypothetic-deductive models of processualism, or multiple narratives of the pos-processualism, or even ecological, gender or class views<sup>22</sup>. Agent-based models work through successive stages of action, where the interactions among agents occur according to primary information generating changes in their environment, which in turn are fed back into the system with new information. Appearing as an endless loop, this process actually brings out the relationship between proprieties and establishes the dynamic of action in a complex system.

Gilbert<sup>23</sup> affirms that multiple-agent models, one variant of ABM’s, are the best alternative to construction of social simulations in computers. Multiple-agent models are a software collection that interacts in an artificial environment, where each agent is programmed to follow determined parameters of action according to an input data, and where variations may be observed. In this case, the multiple-agent models can be used to project hypothetic situations from factual data or not, as well as to evaluate actual situations through comparison of the results. However, these models, as

Chicago: Aldine Press, 1968.

<sup>20</sup> DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo: Martin Claret, 2008, pp. 31-40.

<sup>21</sup> BUCHANAN, Mark. *The Social Atom: Why the Rich Get Richer, Cheaters Get Caught, and Your Neighbor Usually Looks Like You*. New York: Bloomsbury Publishing PLC, 2007.

<sup>22</sup> BENTLEY, R.A., and H.D.G. MASCHNER. *Op. cit.*

<sup>23</sup> GILBERT, Nigel. *Op. cit.*

<sup>20</sup> DURKHEIM, Émile. *As Regras do Método Sociológico*. São Paulo: Martin Claret, 2008, pp. 31-40.

<sup>21</sup> BUCHANAN, Mark. *The Social Atom: Why the Rich Get Richer, Cheaters Get Caught, and Your Neighbor Usually Looks Like You*. New York: Bloomsbury Publishing PLC, 2007.

<sup>22</sup> BENTLEY, R.A., and H.D.G. MASCHNER. *Op. cit.*

<sup>23</sup> GILBERT, Nigel. *Op. cit.*

all other models of simulations, are subject to two complications: the first is the random character of simulations, where the initial parameters will always interfere in the predicted variables; and second is its tendency to repetition, where similar results not always mean identical processes.

Gilbert<sup>24</sup> also establishes some guidelines for the creation of agent-based models, namely: abstract (x) descriptive; artificial (x) real; positivist (x) normative; spatial (x) network; or complex (x) simple. Without going into detail about each of these multiple-agent models, what can be broadly observed is firstly the necessity of a good research design prior to execution of the project. Following, the author suggests to start with a simpler model and slowly introduce variables to observe reactions. The model is presented as a construction filled with objects, which can be divided into dynamic and static having a hierarchy between them and each one with its own attributes. Attributes are the characteristics of each object, and its function is similar to the variables in a mathematical equation. The next step is the formation of an environment where the objects can interact in a spatial or relational form. Finally this establishes the dynamics of the model, first between the objects and the environment, and then among objects, each one creating a set of rules of action and reaction.

According to Bentley and Maschner<sup>25</sup> agent-based models seems to be revolutionary in the social sciences because: the old rules of equilibrium, normality and linearity are not required; they demonstrate the phenomenon of emergence; and in contrast with mathematical approaches are a much more natural representation of social systems because they simulate the actions of its agents. Moreover, computer simulation in anthropology is not widely accepted, on one hand because the resistance to change in general, and in another because the ingenuity of the proposals. However, as Bentley and Maschner, Dyke<sup>26</sup> point out, there are also three uses of computer simulation in anthropology: as generator of “artificial” data that can serve to compare or supplement actual hard data, and always incomplete, collected data; in ad-

e tendo suas variações observadas. Neste caso os modelos de agentes múltiplos podem ser utilizados tanto para projetar situações hipotéticas baseadas em dados reais ou não, quanto para avaliar situações concretas por meio da comparação dos resultados. Entretanto, estes modelos, como qualquer outro modelo de simulação computacional, estão sujeitos a duas complicações: a primeira é o caráter randômico das simulações, cujos parâmetros iniciais sempre vão interferir nas variáveis preditas; a segunda é sua tendência à repetição, cujos resultados similares nem sempre querem dizer processos idênticos.

Gilbert<sup>24</sup> também estabelece algumas diretrizes para a criação de modelos baseados em agentes múltiplos, sendo eles: abstrato (x) descritivo; artificial (x) realista, positivo (x) normativo, espacial (x) rede, ou complexo (x) simples. Sem entrar em detalhes sobre cada um destes modelos de agentes múltiplos, o que pode ser amplamente observado é, primeiramente, a necessidade de um bom planejamento de pesquisa anterior à execução do projeto. Em seguida, o autor sugere começar com um modelo mais simples e ir introduzindo, aos poucos, variáveis para observar as reações. O modelo é exposto como uma construção repleta de objetos, que podem ser divididos em dinâmicos e estáticos, possuindo uma hierarquia entre eles e cada um seus atributos. Atributos são as características do objeto; sua função é similar às variáveis em uma equação matemática. O passo seguinte é a constituição do ambiente onde os objetos vão interagir; este pode ser tanto espacial como relacional. Por fim, são estabelecidas as dinâmicas do modelo, primeiramente entre objetos e ambiente; e depois, entre objetos, cada uma destas criando um conjunto de regras de ação e reação.

Conforme Bentley e Maschner<sup>25</sup>, modelos baseados em agentes parecem ser uma revolução nas ciências sociais, pois: não necessitam das velhas regras de equilíbrio, normalidade e linearidade; demonstram os fenômenos de emergência; e comparados às abordagens matemáticas, são muito mais naturais na representação de sistemas sociais porque simulam as ações dos seus agentes. Por outro lado, na antropologia a simulação computacional ainda não teve um grande aceite; de um lado, em virtude da resistência às mudanças de um modo geral; e de outro, pela ingenuidade das propostas. Entretanto, assim como Bentley e Maschner, Dyke<sup>26</sup>

<sup>24</sup> GILBERT, Nigel. *Op. cit.*

<sup>25</sup> BENTLEY, R.A., and H.D.G. MASCHNER. *Op. cit.*

<sup>26</sup> DYKE, Bennett. “Computer Simulation in Anthropology.” *Annual Review of Anthropology* 10 (1981): 193-207.

<sup>24</sup> GILBERT, Nigel. *Op. cit.*

<sup>25</sup> BENTLEY, R.A., and H.D.G. MASCHNER. *Op. cit.*

<sup>26</sup> DYKE, Bennett. “Computer Simulation in Anthropology.” *Annual Review of*

também aponta três usos para as simulações computacionais na antropologia: primeiro, como gerador de dados “artificiais” que podem servir para comparar ou mesmo completar os dados reais, e sempre parciais, coletados; em complemento aos modelos analíticos, que separadamente oferecem respostas, mas que não trabalham em conjunto; ou mesmo em substituição aos modelos analíticos quando estes não existirem.

Todavia, a principal utilização das simulações computacionais para a arqueologia ocorre não com os resultados obtidos, mas sim com a depuração do processo. Nesse caso as simulações computacionais podem ser entendidas como sistemas autônomos de conhecimento ou *expert systems*, que propiciam um instrumento na prática arqueológica para a construção de um suporte artificial para o processo de interpretação de dados. Conforme Gardin<sup>27</sup>, os sistemas autônomos de conhecimento são representados por dois tipos distintos de processo: a base de conhecimento, onde os fatos e regras de inferência sobre um determinado domínio são combinados; e o motor de inferência, o qual permite ao computador usar todo tipo de base de conhecimento para produzir e reproduzir construções inteligentes sobre certos domínios. Como base de conhecimento, porém, temos outros dois tipos: o conhecimento factual, que é o dado observado em certo domínio, coletado com precisão científica e intenção técnica; e o conhecimento operacional, construído por regras de inferência, algumas aplicadas somente ao próprio domínio e outras de abordagem mais ampla.

As simulações computacionais na arqueologia podem, então, servir como parte desta base de conhecimento a ser formada para a criação de sistemas autônomos de conhecimento. No caso do conhecimento factual, as simulações computacionais podem ser usadas como coleções de dados cientificamente coletados sobre um determinado sítio ou fato, onde a aplicabilidade das variáveis é garantida pela possibilidade de simulação das ações. Por outro lado, como conhecimento operacional, as simulações computacionais também podem servir para o exercício de novas ações de inferência, as quais, em combinação com o conhecimento factual, produzem novas construções científicas. Em ambos os casos as simulações computacionais permitem a aplicação de variáveis para fatos ou sítios arqueológicos “estáticos”, para

adition to complementing analytical models, which individually offers answers, but that do not work together; or even to generate analytical models when they do not exist.

Nevertheless, the main use of computer simulations in archaeology is not to obtain results but to debug the analytical process. In this way, the computer simulations can be understood as autonomous systems of knowledge or *expert systems*, which provide a tool in archeological practice for the construction of an artificial support to process of data interpretation. According to Gardin<sup>27</sup> the expert systems are represented by two distinct types of process: a knowledge base, where the facts and inference rules about a determined subject are combined; and the inference engine which permits to the computer use the knowledge base to produce and reproduce intelligent constructions about particular domains. As a knowledge base, there are two types: the factual knowledge that is the observed data related to a given topic, collected with scientific precision and technical intent; and the operational knowledge constructed by inference rules, some applied only to the proper object of study while others have a broader approach.

Computer simulations in archaeology can then act as a part of this knowledge base formation and the creation of expert systems in archaeology. In the case of factual knowledge the computer simulations can be used as collections of scientific data about a determined site or fact, where the applicability of variables is guaranteed through the possibility recreating given actions. Moreover, as an operational knowledge the computer simulations can also serve to exercise of new actions of inference, where, in combination with the factual knowledge, it can produce new scientific constructs. In both cases the computer simulations allowed the application of variables to the facts or “static” archaeological sites, for their validation and debugging. Indeed, the computer simulations constituted a true expert system of knowledge that can be applied in different situations to help the researcher to elucidate problems or present new alternatives without re-conducting the research (which in the case of archaeology is *still* an impossible task).

*Anthropology* 10 (1981): 193-207.

<sup>27</sup> GARDIN, Jean-Claude. *Artificial Intelligence and expert systems: cases studies in the knowledge domain of archaeology*. Chichester: Ellis Horwood Limited, 1988.

<sup>27</sup> GARDIN, Jean-Claude. *Artificial Intelligence and expert systems: cases studies in the knowledge domain of archaeology*. Chichester: Ellis Horwood Limited, 1988.

### The Virtual Site of Lavras do Abade

A virtual model of the historical archaeological site Lavras do Abade has been under construction since 2005. The following section is a breakdown of this work, as well as a demonstration of possibilities and ways of thinking and acting on virtual models in archaeology. Advanced planning of field activities is a fundamental step in any archaeological research, but what is intended here is not only the present stage of this investigation, but also the recreation of the object of study in a controlled environment and susceptible to interactions and the researcher.

The Lavras do Abade form a historical archaeological site consisting of the remains of a goldmine from the end of nineteenth century in the state of Goiás, Brazil. Having operated from 1880 to 1887, the mine and its village were destroyed in an attack by local villagers spurred by water pollution and by politic and economic disagreements<sup>28</sup>. Today in the Pireneus Mountains approximately 125 Km from Brasília in the municipality of Pirenópolis lie the vestiges of a mining village that are the object of this study. The virtual model was constructed with a combination of digital, environmental, geographic and historical data founded in historical documents and photographs from public and private archives about the events of Lavras do Abade.

Following the methodological principle of Prince and Deetz's<sup>29</sup>, historical photographs of the site dating from 1883 were used in an attempt to locate and identify the remains of structures at the archaeological site. Unfortunately the result was not satisfactory, because the excessive vegetation did not allow the correct overlay of the images in the site, due in part to the distortion present in the old pictures and the condition of the landscape that was totally devastated at that time.

A step forward was made when in combination with the data provided by the digitalization of the remaining structures it was possible to construct a computer model of the site. The digitalization

sua depuração e validação. Assim, tais simulações se constituem em um verdadeiro sistema autônomo de conhecimento, podendo ser aplicadas nas mais variadas situações ajudando a elucidar problemas ou mesmo apresentando novas alternativas para o pesquisador, sem que ele precise refazer a pesquisa (o que no caso da arqueologia é uma tarefa *ainda* impossível).

### O Sítio Virtual das Lavras do Abade

Desde 2005, vem sendo construído um modelo virtual do sítio arqueológico histórico Lavras do Abade. A seção a seguir é um detalhamento de todo este trabalho, assim como uma demonstração de possibilidades de pensamento e formas de ação sobre e com modelos virtuais na arqueologia. O planejamento prévio das atividades de campo é um passo fundamental em qualquer pesquisa arqueológica, porém o que se pretende apresentar aqui não é somente esta etapa da investigação, mas sim a recriação do objeto de estudo em um ambiente controlado e passível de interações para e com o pesquisador.

As Lavras do Abade formam um sítio arqueológico histórico composto pelos remanescentes de uma mineração de ouro do final do século 19 no interior de Goiás – Brasil. Tendo operado de 1880 a 1887, a mina e sua vila foram destruídas em um ataque conduzido pelos arraiais vizinhos devido à poluição da água e a conflitos políticos e econômicos<sup>28</sup>. Hoje, na Serra dos Pireneus a aproximadamente 125 quilômetros de Brasília no município de Pirenópolis, encontram-se os vestígios da antiga vila de mineradores que são o objeto deste estudo. O modelo virtual foi construído com a combinação de dados digitais, ambientais, geográficos e históricos encontrados e em documentos e fotografias pesquisados em arquivos públicos e particulares sobre o evento das Lavras do Abade.

Seguindo o princípio metodológico de Prince and Deetz<sup>29</sup>, fotografias históricas do sítio em 1883 foram utilizadas primeiramente para uma tentativa de localização e identificação das estruturas remanescentes no sítio arqueológico. Infelizmente, o resultado não foi satisfatório, pois a excessiva vegetação não permitiu a correta sobreposição de imagens no sítio, devido em

<sup>28</sup> COSTA, Diogo M. *Water and War at Pyreneus Mountains: Historical Eco-Archaeology of Lavras do Abade*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2011a.

<sup>29</sup> MCGUIRE, Randall H., and Paul RECKNER. "Building a working class archaeology: the Colorado coal field war project." *Industrial Archaeology Review* XXV, n. 2 (2003): 83-95.

<sup>28</sup> COSTA, Diogo M. *Water and War at Pyreneus Mountains: Historical Eco-Archaeology of Lavras do Abade*. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2011.

<sup>29</sup> MCGUIRE, Randall H., and Paul RECKNER. "Building a working class archaeology: the Colorado coal field war project." *Industrial Archaeology Review* XXV, n. 2 (2003): 83-95.

parte, pela distorção presente nas fotografias da época e à condição da paisagem totalmente devastada na época [Figs. 1 a 8].

Um passo adiante foi dado quando, em combinação com os dados fornecidos pela digitalização das estruturas remanescentes, foi construída uma maquete eletrônica do sítio. A digitalização das estruturas do sítio ocorreu em 2005, quando, na conclusão de minha pesquisa de mestrado e preparação para o projeto de doutorado, foi utilizado no sítio um *scanner* 3D que produziu uma cópia virtual dos vestígios em cota positiva. Durante uma semana, no mês de junho do referido ano, foi realizado no sítio arqueológico das Lavras do Abade o escaneamento de estruturas construtivas com o uso de medição a *laser*.

Conforme relatório apresentado pelo engenheiro e sua equipe<sup>30</sup>, foi utilizado para o escaneamento um Laser Scanner Trimble/Mensi 3D GS200. O GS200 tem uma resolução de até 32 $\mu$ rad, ou seja, capta um ponto de 3mm até 100m de distância com uma precisão de 1,5mm @ 50m, sua velocidade de captura chega a 5000 pts/s e utiliza um *laser* Classe 3R (IEC 60825-1) e também um Classe 2 (21 CFR §1041.10). Para o geoposicionamento do aparelho foi utilizado também um receptor Z-Max de dupla frequência com precisão 5mm + 0,5 ppm e um receptor Promark2 de uma frequência com precisão 5mm + 1 ppm. Após o escaneamento, foi realizada também a consolidação da nuvem de pontos no local para verificar a acurácia do levantamento, constatando que estava completo.

O *scanner* 3D é um equipamento que coleta a informação de um objeto qualquer em três dimensões pela aplicação de um *laser* para medir a distância entre este e o objeto a ser medido. Com o auxílio da fotografia digital também é possível ao *software* que acompanha o equipamento incluir textura e cor à forma digitalizada do objeto capturado. A digitalização das estruturas no sítio ocorreu com o posicionamento do equipamento em vários locais no entorno imediato das estruturas. Em cada local foram medidas em cotas X, Y e Z, e mais de 20 milhões de pontos com menos de 1,5mm de diâmetro cada foram capturados. Cada local de posicionamento do equipamento foi também georreferenciado para a criação de um plano topográfico. Como resultado, foi gerado um arquivo em nuvem de pontos, com a réplica exata e em escala das estruturas escaneadas no sítio.

<sup>30</sup> SOBRINHO, Jalmiro R. "Relatório – VLS 0004." São Paulo: Alezi Teodolini – Hezolinem, 2005.

of the structures occurred in 2005, when a 3D scanner that produced a virtual copy of the vestiges above soil was used in the conclusion of my masters' research and preparation of my doctorate project. During a week in the month of June of the same year scanning of building structures with use of laser measurement was conducted at the archaeological site of Lavras do Abade.

According to report presented by the engineer and his team<sup>30</sup> a Laser Scanner Trimble/Mensi 3D GS200 was used. The GS200 has a resolution of 32 $\mu$ rad, in other words, the apparatus captures a point of 03 mm away up to 100m of distance with a precision of 1.5mm @ 50m, its capture rate reaches 5000 pts/ usings a laser Class 3R (IEC 60825-1) and also a Class 2 (21 CFR §1041.10). Geo-referencing of the device was accomplished by use of a Z-Max receptor of dual frequency with precision of 05 mm + 0.5 ppm and a single frequency Promark2 receiver with precision of 05 mm + 01 ppm. After scanning was performed a consolidation of points cloud was made to verify the accuracy of the survey.

The 3D scanner is a device that collects information from any object in three dimensions through application of a laser to measure the distance between it and the object to be measured. With the assistance of digital photography is also possible for the software that accompanies the scanner to add texture and color to the shape of the captured object. The digitalization of the structures in the site occurred with the placement of the equipment in the immediate surrounding areas of the structures. At each capture site X, Y and Z coordinates of more than 20 million dots with less than 1.5mm of diameter each. Each location of the scanner was also geo-referenced for creation of a topographic surface. This process resulted in the generation of a point cloud file with the exact replica and scale of the scanned structures within the site.

After scanning the structures a modeling stage was performed. In this stage the scanned parts, after debugging, were combined from many smaller files, the size of each one almost 30MB. The modeling process was conducted in RealWorks Survey 5.0 software and the models were saved in native formats of GS200 .RWP and .RWI, as well

<sup>30</sup> SOBRINHO, Jalmiro R. "Relatório - VLS 0004." São Paulo: Alezi Teodolini – Hezolinem, 2005.

as exported in the extension .DGN and .DWG. The models of the structures have a scale of 1:1, and therefore were used as primary source of information for the second stage of construction of the mathematical model of the Lavras do Abade site.

A broader virtual model of the site was built using Google SketchUp Pro Version 6.4.112 software. A 3D model of the Lavras do Abade village, including the remaining building structures of the site with the information obtained through the scanning of the walls, as well as the structures present in the photographic documents about the village was constructed with this software. In order to utilize the photographs from 1883 photo-correction in Adobe Photoshop CS8 software was performed, in addition to photo-ratification of perspective and lens distortion, and the resolution and scale of the images. One of the objectives of this photometric work was provide the extraction of three-dimensional measurements for the creation of a two-dimensional computer model.

The creation of Lavras do Abade virtual model provides a visualization of the study object, as well as interpretations of animations and the formulation of possibilities for further study. The virtual model was also used to plan the archaeological investigations that were conducted at the site during field work campaigns of 2007, 2008 and 2009. Reliefs that include the natural terrain and other landscape modifications such as roads and ore extraction area were developed through the measurement and placement of the model structures with the observation of anthropized space a possible pattern of waste deposition belonging to occupants of the site, as well as materials related to the conflict were identified. In addition, the study of sedimentary rock matrix found at the site in 2007 also provided valuable information about the thickness and composition of the deposits. Based on these data, virtual sketches of material density and location assisted in planning field investigations.

The archaeological interventions of 2008 aimed to validate patterns predicted for archaeological mining sites and sites of conflict. However, these investigations were also used as feedback to the constructed virtual model of the site. In this way, besides the digital photography of each archaeological layer and level, were also collected using a laser level Inventek V21384 with error of  $\pm 4^\circ$  that generates two vertical planes and one horizontal

Após a digitalização das estruturas, foi realizada uma etapa de modelagem. Nesta etapa as partes escaneadas após depuração e combinação tiveram que ser divididas em vários arquivos devido ao tamanho de cada um, em torno de 30MB cada. A modelagem foi realizada no *software* RealWorks Survey 5.0 e os modelos foram tanto salvos em formatos nativos do GS200 .RWP e .RWI, como também exportados nas extensões .DGN e .DWG. Os modelos das estruturas possuem uma escala de 1:1 e, portanto, foram utilizados como fonte de informação primária para a segunda etapa de construção do modelo matemático do sítio das Lavras do Abade [Fig. 9].

O modelo virtual mais amplo confeccionado do sítio utilizou o *software* Google SketchUp Pro Version 6.4.112. Com este *software* foi construído um modelo 3D da vila das Lavras do Abade, incluindo primeiramente tanto as estruturas edificadas remanescentes do sítio com informações obtidas por meio do escaneamento das paredes, quanto as presentes nos documentos fotográficos sobre a vila. Para a utilização das fotos de 1883 também foi realizado anteriormente um trabalho de fotocorreção com *software* Adobe Photoshop CS8, sendo trabalhada além da fotorretificação de perspectiva e distorção de lente das imagens, também a resolução e escala das imagens. Um dos objetivos deste trabalho de fotometria foi possibilitar a extração de medidas tridimensionais de dados bidimensionais para confecção do modelo eletrônico [Fig. 10].

A criação do modelo virtual da vila das Lavras do Abade propiciou tanto a visualização do objeto de estudo, como a animação de interpretações, e também a formulação de possibilidades de estudo. O modelo virtual foi então utilizado para o planejamento das intervenções arqueológicas realizadas no sítio durante as campanhas de 2007, 2008 e 2009. Pela medição e posicionamento das estruturas edificadas foram também incluídos os relevos naturais do terreno e outras modificações na paisagem, como estradas e a área de extração do minério. Com a observação do espaço antropizado foi então projetado um possível padrão de deposição dos refugos pertencentes aos ocupantes do sítio, bem como para os vestígios referentes ao conflito ocorrido. Além disso, o estudo do pacote sedimentar e da matriz rochosa do sítio em 2007 também propiciou informações sobre a espessura e composição dos depósitos. Com base nestes dados foi virtualizado um croqui de densidade material e planejada a localização das intervenções executadas.

As intervenções arqueológicas de 2008 tiveram por objetivo validar ou não os padrões preditos para sítios arqueológicos de mineração, urbano e conflito. Entretanto, estas intervenções também foram utilizadas para retroalimentar o modelo virtual construído do sítio. Desta forma, além de fotografias digitais de cada camada e nível arqueológico, as medidas das intervenções também foram coletadas com o uso de um nível a *laser* Inventek V21384 com erro de  $\pm 4^\circ$  e dois planos a *laser*; um vertical e outro horizontal, para nivelamento e estabelecimento de medidas; assim como uma trena a *laser* Stanley FatMax TLM100 77-910, com acurácia de  $\pm 6\text{mm}$  a 30m, alcance de 0,6m - 30m e um *laser* de 650 nm, Class IIIA para registro das medições. Em alguns casos foi necessário o uso de óculos especiais para a visualização dos *lasers* em condições de iluminação natural no campo.

Com os dados coletados em campo durante as campanhas de 2007 e 2008, foi incluído no modelo eletrônico uma virtualização do pacote arqueológico subsuperficial presente no sítio. Em 2009, foi realizada uma coleta de solo para análise química do sítio e arredores, etapa que foi também previamente planejada e testada no modelo virtual. Estes ensaios mostraram-se muito positivos sobre as possibilidades de aplicação de modelos virtuais na pesquisa arqueológica, pois além de funcionar como espaço de tentativa e erro tanto para perspectivas teóricas quanto ações práticas em sítios arqueológicos, o modelo virtual também serviu como repositório de toda a pesquisa conduzida, sendo, portanto, uma forma eficaz de utilização e revisão dos dados coletados.

A interação entre a prática em campo e o planejamento em gabinete forma as marcas fundamentais desta pesquisa arqueológica. O modelo virtual das Lavras do Abade, além de ilustrar e animar os trabalhos de exploração do sítio arqueológico, também foi responsável pelo registro integral das atividades desenvolvidas. Com a reprodução digital do sítio uma importante e nova etapa de estudo e preservação do patrimônio arqueológico foi alcançada: o ensaio da pesquisa. Relegada até então como uma etapa posterior à coleta de dados na arqueologia, a prática laboratorial ou aqui entendida também como experimentação e não só identificação, análise e interpretação de vestígios, alcança outro *status*.

O laboratório de um sítio arqueológico passa a ser também um campo teórico, onde a práxis é estabelecida pela junção entre o real e o virtual. Desta forma os dados coletados no sítio não são somente o resultado final de uma pesquisa arqueológica, mas também a base para a criação de uma teoria própria a partir dos

leveling plane. A Stanley FatMax TLM100 77-910, laser tape measure with accuracy of  $\pm 6\text{mm}$  up to 30m, reach of 0.6m up to 30m with a laser of 650 nm, Class IIIA, was used to record the measurements. In some cases it was necessary to use special glasses for viewing lasers on the natural lighting conditions of the features.

The field collected data during the campaigns of 2007 and 2008 was included in the electronic model of the virtualization of the sub-superficial archaeological package present in the site. In 2009 a soil collection and chemical analyses of soil from around the site was planned, conducted, and tested in the virtual model<sup>31</sup>. These tests were very positives about the possibilities of application of virtual models in archeological research, as well functioning as a working space for trial and error for both theoretical perspectives and practical actions in archaeological sites. The model also served is a virtual repository of all research conducted, and has therefor been an effective way to store, use and review the collected data. .

The intersection between field work and the planning office form the fundamental marks of archaeological research. The virtual model of Lavras do Abade besides illustrating and animating work of exploring the archaeological site, also served to record the full suite of research activities and data collection activities. As a digital reproduction of the site an important and new stage study in the preservation of archaeological patrimony was reached: the test of research. Hitherto relegated to a later stage of data collection in archaeology, laboratory practice here also may be understood as experimentation and not only identification, analysis and interpretation of the vestiges, and therefore attains another status.

The laboratory of an archaeological site is now also a theoretical field, where the praxis is established by the junction between the real and the virtual. In this way, the data collected at a site are not only the final result of an archaeological investigation, but also the basis for the creation of a theory from the data itself. A step forward will be realized with the integration of existing data

<sup>31</sup> COSTA, Diogo M. "Archeo-Environmental Study of the Almas River: Mining Pollution and the Cerrado Biome in the end of the Nineteenth Century in Mid-Western, Brazil." *Journal of Archaeological Science* 38, n. 12 (2011b): 3497-3504.

with specific software and computer simulations and comparing the obtained results with new archaeological investigations proposed for the site, feeding back in a continuous manner to form a truly expert system of knowledge about the Lavras do Abade archaeological site.

### **Acknowledges**

This text is part of a Postdoctoral project funded by CAPES at UFMG under the supervision of Professor Andrés Zarankin, I appreciate his confidence and support. I am also grateful to Angelina Howell for reviewing the English translation, many thanks.

dados. Um passo adiante será realizado com a inserção dos dados existentes em *softwares* específicos de simulação computacional e a comparação dos resultados obtidos com novas investigações arqueológicas propostas para o local, retroalimentando de forma contínua um verdadeiro sistema autônomo de conhecimento para e sobre o sítio arqueológico das Lavras do Abade.



# O cotidiano na pré-história do Vale do Taquari (RS) - Brasil: cozer, guardar e servir

*The everyday life of prehistory in Vale do Taquari/Rio Grande do Sul/Brazil - cooking, keeping and serving*

PATRÍCIA SCHNEIDER\*

*Mestre em Patrimônio Cultural pela Universidade Federal de Santa Maria*  
Master of Arts in Historic Preservation (Cultural Heritage) by Universidade de Santa Maria

NELI TERESINHA GALARCE MACHADO\*

*Doutora em Arqueologia pela MAE/USP*  
P.h.D in Archaeology by Universidade de São Paulo, Museu de Arqueologia e Etnologia

**RESUMO** O objetivo principal deste trabalho é caracterizar as vasilhas cerâmicas da coleção do Sítio Arqueológico RS T 101, Marques de Souza (RS), Brasil, relacionando às formas de utilização cotidiana do grupo que as produziram. O método de análise se deu a partir do conjunto de fragmentos cerâmicos e da caracterização quanto ao tratamento de superfície, diâmetro e inclinação das bordas, reconstituição gráfica e distribuição nas classes pré-definidas de vasilhas. Concluiu-se que a coleção cerâmica do Sítio RS T 101 enquadra-se na Tradição Arqueológica Tupiguarani, subtradição corrugada, predominante na região sul do Brasil. A reconstituição das bordas identificou 72 vasilhas diferentes que se enquadram principalmente nas classes 2b e 1a, principalmente utilizadas para servir, cozer e comer alimentos, e as pequenas para beber.

**PALAVRAS-CHAVE** cerâmica, pré-história, Vale do Taquari (RS).

**ABSTRACT** The main objective of the research is to characterize the pottery vessels of the collection from Archaeological site RS T 101, located in the municipality of Marques de Souza, state of Rio Grande do Sul, Brazil, relating the utilization employed by the group that manufactured them. The methodology of analysis is based on the ensemble of ceramic fragments and on the characterization as surface treatment, diameter, brim inclination, graphic reconstitution and distribution in pre-defined classes of vessels. It was possible to conclude that the ceramic collection from RS T 101 site, frame into Tupiguarani Archaeological Tradition, corrugated subtradition, predominant in southern Brazil. The reconstitution from the brims identified 72 different vessels which frame into 2b and 1a classes, mainly used to serve, to cook and to eat food and in the smaller ones to drink.

**KEYWORDS** pottery, pre history, Vale do Taquari (RS).

## Introdução

Por muito tempo a arqueologia teve um conceito fossilizado que a definia como sendo capaz de, por meio de objetos produzidos por ações humanas e somente por meio deles, entender a vida humana pretérita. No entanto, e de forma positiva, a conceituação mudou; e o meio onde o indivíduo pretérito viveu, agiu e interagiu com o bioma e, inclusive, com outros grupos sociais, passou a ganhar espaço e ser relacionado aos objetos produzidos. Com esta alteração a complexidade da análise dos objetos aumentou, e o processo de escavação, modo pelo qual o arqueólogo os evidencia, precisou, paralelamente, se tornar mais criterioso<sup>1</sup>.

No Brasil, as pesquisas arqueológicas analisam diferentes sítios, aos quais, conseqüentemente, diversos grupos humanos estão relacionados. Cada grupo irá produzir, conforme o meio em que habita, objetos diferentes para suprir e desempenhar as ações cotidianas. Podem-se considerar como documentos da arqueologia os materiais líticos, objetos feitos de pedra, de variadas matérias-primas; a cerâmica, feita por meio da transformação da argila; os vestígios arqueofaunísticos, ossos, conchas, usados tanto para alimentação quanto para produção de artefatos; a área de habitação, objetos de madeira, palha, peles de animais, arte rupestre etc.

A cerâmica pré-colonial será a base deste estudo e também o objeto selecionado para a caracterização do conjunto de artefatos produzidos pelas oleiras dos grupos humanos que ocuparam o Sítio Arqueológico RS T 101, localizado no município de Marques de Souza, Rio Grande do Sul. O sítio insere-se geograficamente na Bacia Hidrográfica do Rio Taquari/Antas, e politicamente na região denominada Vale do Taquari<sup>2</sup>.

O estudo da coleção cerâmica pré-colonial limitar-se-á à primeira etapa de análise de laboratório, que consiste na caracterização, quantificação e verificação dos diferentes vasilhames. As questões culturais e ambientais sobre o grupo humano que produziu as vasilhas cerâmicas e o local de ocupação, sítio arqueológico RS T 101, serão abordados mais especificamente. Este sítio foi o primeiro sítio pré-colonial de horticultores identificado no Vale do Taquari (RS).

<sup>1</sup> FUNARI, Pedro P. **Arqueologia**. São Paulo: Contexto, 2003.

<sup>2</sup> BDR, Banco de Dados Regional do Centro Universitário UNIVATES. Disponível em <www.univates.br>. (Acesso em 6 de janeiro de 2008).

## Introduction

For a long time archaeology had a fossilized concept that defined itself as being able to, through the objects produced by human actions and only by them, understand past human life. However and positively, the concept has changed and the environment where men lived, acted and interacted with Biome and other social groups has gained importance to be related to manufactured objects. With this change, the analysis complexity of objects has increased and the process of excavation, procedure through archaeologists evidence them, has gotten to be more judicious<sup>1</sup>.

In Brazil, the archaeological researches analyze different sites and consequently several human groups are related to those ones. Each group will produce, according to the environment where they live, different objects to supply the everyday actions. It is possible to consider as archaeological documents the lithic artifacts, manufactured with stones from several raw materials; the pottery, produced through the manipulation of clay; the animal vestiges, bones, shells, used to feeding purposes as well as manufacturing of artifacts; the living area, wooden objects, straw, pelts, rupestrian art, etc.

Pre-colonial pottery will be the object of this study and also the selected subject for characterization of the artifacts produced by female potters of human groups that occupied the archaeological site RS T 101, situated in the municipality of Marques de Souza, state of Rio Grande do Sul, Brazil. The site is inserted geographically in the river Taquari/Antas Hydrographical Basin and politically in the region called Vale do Taquari<sup>2</sup> (Taquari Valley).

The study of the pre-colonial pottery collection will be limited by the first stage of laboratorial analysis which consists in description, quantification and verification of the different vessels. The environmental and cultural issues about the human group that manufactured the ceramic vessels and the place of occupation, archaeological site RS T 101, will be addressed more specifically. This site was the first pre-colonial horticulturist identified in Taquari Valley.

<sup>1</sup> FUNARI, Pedro P. **Arqueologia**. São Paulo: Contexto, 2003.

<sup>2</sup> BDR, Banco de Dados Regional do Centro Universitário UNIVATES. Disponível em <www.univates.br>. (Acesso em 6 jan., 2008).

The archaeological pre-colonial research developed in Taquari Hydrographic Basin identified the occupation of horticulturist ceramist groups, who inhabited the area, anticipating in ten centuries the arrival of the first European colonizers and immigrants.

The Landscape Archaeology (Franch, 1998)<sup>3</sup> and the “Locational” Model (Moraes, 1999)<sup>4</sup> are central concepts to the study of the past occupation environment in Taquari Valley. Through these methodologies, to verify the “Geo” factor, it is possible to identify the places where it is more likely to find archaeological sites. This analysis used at an archaeological site aims to obtain and understand, according to Hodder (1984)<sup>5</sup>, the following information:

- The behavior of man in territory;
- The relation between technology and natural resources in the settlement surroundings;
- The relation between function and localization of the archaeological site;
- Intrasite information.

It is necessary to understand the behavior and necessities of men, to verify whether determined area supplies some exigencies. Thus, the areas that frame into minimal needs like water, raw material for pottery and lithic, food for hunting, gathering and fishing, adequate places for horticulture and defense position may possibly identify the position and time of permanence in an area.

#### **Material culture: pre-colonial ceramic vessels**

In similar circumstances, the development of man is processed in a similar way, so said the theory for a long time propagated. Influenced for it, it is supposed that the discovery of baking clay to transform it into pottery would have occurred among several peoples at different spaces

<sup>3</sup> FRANCH, José A. (Org). **Diccionario de arqueología**. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

<sup>4</sup> MORAIS, José L. **Perspectivas geoambientais da arqueologia do Paranapanema Paulista**. São Paulo: USP/MAE Tese de Livre-Docência, 1999.

<sup>5</sup> HODDER, Ian. **New generations of spacial analysis in archaeology**. In: *Arqueología Espacial: Colóquio sobre distribución y relaciones entre los asentamientos*. Teruel, 1984.

A pesquisa arqueológica pré-colonial desenvolvida na região da bacia hidrográfica do Rio Taquari/Antas identificou a ocupação, por grupos horticultores ceramistas, os quais habitavam e percorriam o território, antecedendo em dez séculos a chegada dos primeiros colonizadores e imigrantes europeus.

A Arqueologia da Paisagem (FRANCH, 1998)<sup>3</sup> e o Modelo Locacional (MORAIS, 1999)<sup>4</sup> são as bases norteadoras para o estudo do ambiente da ocupação pretérita na região do Vale do Taquari. Por meio destas metodologias, ao se verificar o fator geo é possível identificar os locais com maior potencial para o encontro dos sítios arqueológicos. Esta análise, utilizada em um sítio arqueológico, visa obter e compreender, segundo Hodder (1984)<sup>5</sup>, as seguintes informações:

- Comportamento do homem no território;
- Relação entre tecnologia e os recursos naturais no entorno do assentamento;
- Relação entre função e localização do sítio;
- Informações intrassítios.

É preciso entender o comportamento e as necessidades do homem e verificar em que medida determinada área supre certas exigências. Nesta relação, lugares que se enquadram em necessidades mínimas como água, matéria-prima para cerâmica e artefatos líticos, alimentos para coleta, caça e pesca, local para horticultura e boa localização de defesa, poderão possivelmente, identificar a posição e o tempo de permanência em uma área.

#### **Cultura material: vasilhas cerâmicas pré-coloniais**

Em circunstâncias semelhantes, o desenvolvimento do homem processa-se de modo semelhante, assim dizia a teoria por muito tempo propagada. Influenciada por ela, supõe-se que a descoberta do cozimento da argila para transformá-la em cerâmica teria ocorrido entre vários povos e em lugares e tempos

<sup>3</sup> FRANCH, José A. (Org). **Diccionario de arqueología**. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

<sup>4</sup> MORAIS, José L. **Perspectivas geoambientais da arqueologia do Paranapanema Paulista**. São Paulo: USP/MAE Tese de Livre-Docência, 1999.

<sup>5</sup> HODDER, Ian. **New generations of spacial analysis in archaeology**. In: *Arqueología Espacial: Colóquio sobre distribución y relaciones entre los asentamientos*. Teruel, 1984.

diferentes. É claro que não se pode deixar de lado a hipótese de uma invenção independente; porém, é consenso que a rápida e larga difusão da cerâmica realizou-se, em consequência da expansão territorial e do intercâmbio cultural de inúmeros grupos étnicos. Sabe-se também que o homem, já em tempo pré-cerâmico, conhecia a utilização de terras argilosas e deste modo pode-se aceitar a hipótese de que o endurecimento de argila em contato com o fogo, talvez causado por uma ocorrência accidental, conduziu à descoberta da cerâmica (SCHEUER, 1982)<sup>6</sup>.

Com a difusão desta nova descoberta e o aprimoramento nas técnicas de produção, como o acordelado, identificado não só em vários pontos da América pré-histórica, mas também em todos os continentes, pode-se então definir a cerâmica pré-colonial como objetos feitos de argila, que era selecionada e trabalhada para aquisição da plasticidade adequada à produção de vasilhas, adornos e outros objetos de cerâmica, sendo posteriormente queimados (SCHEUER, 1982; LA SALVIA e BROCHADO, 1989)<sup>7</sup>.

A argila para produção de vasilhas, conforme Silva (2002)<sup>8</sup>, era coletada em lugar específico imbuído de muito misticismo; porém, a qualidade da fonte tinha papel determinante. A distância da fonte de argila do local de habitação variava, mas o ritual envolvido e o perigo de “contaminação” exigiam um cuidado especial com este local.

A argila para produção de artefatos de cerâmica é preparada para este fim. Na sua composição original pode apresentar elementos que, após a queima, ganham destaque, diferenciando-se do resto do artefato, como grânulos de óxido de ferro, o qual seria o antiplástico natural. Já o caco de cerâmica moído, algum vegetal ou outro elemento que não faça parte da composição natural, será o antiplástico inserido pela ação humana; deste modo, cabe ao arqueólogo identificar a intencionalidade ou não do antiplástico (LA SALVIA e BROCHADO, 1989; ROGGE, 1996)<sup>9</sup>. O antiplástico é um elemento largamente difundido, pois

and times. Of course it's not possible to leave the hypothesis aside from an independent invention; nevertheless, it is consensual that the fast and wide diffusion of pottery was accomplished in consequence of territorial expansion and cultural interchange of innumerable ethnic groups. It is also known that men, in pre-ceramic age, perceived the utilization of clay pits, thus it can be accepted the hypothesis that the hardening clay in touch with fire, perhaps caused by an accidental event, drove to the discovery of pottery (Scheuer, 1982)<sup>6</sup>.

With the diffusion of this new discovery and the improvement of production techniques, like coiled one, identified not only in several places of pre-historic America, but also everywhere in the world, it is possible to define then that the pre-colonial pottery, as objects made of clay, which is selected and crafted for the acquisition of plasticity necessary to vessels, adornments, other ceramic objects, being burnt posteriorly (Scheuer, 1982; La Salvia e Brochado, 1989)<sup>7</sup>.

Clay for vessels production, according to Silva (2002)<sup>8</sup> was gathered in specific places where mysticism took an important dimension; however, the quality of the clay pits had a determinant role. The distance from the clay pits to the living site used to change, but the related rituals and the danger of “contamination” required a special care with this spot.

The utilization of clay to produce ceramic artifacts is prepared to this finality. In its original composition, it can present elements that after the burning difference themselves from the rest of the artifact, like iron oxide grains, which would be the natural antiplastic substance. The addition of ceramic grinded fragments, some vegetal or other element that doesn't make part of natural composition will be the antiplastic substance inserted by human action; thus it is the archaeologists' role to identify the intentionality of the antiplastic (La

<sup>6</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**. São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

<sup>7</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**. São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura. 1989.

<sup>8</sup> SILVA, Fábíola A. Produção e uso da cultura material e a formação do registro arqueológico: o exemplo da cerâmica dos Asurini do Xingu. **Revista do CEPA**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC. v. 24, n. 32 (jul./dez. 2000). 2002.

<sup>9</sup> LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. **Cerâmica Guarani**. Porto

<sup>6</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**. São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

<sup>7</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**. São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura. 1989.

<sup>8</sup> SILVA, Fábíola A. Produção e uso da cultura material e a formação do registro arqueológico: o exemplo da cerâmica dos Asurini do Xingu. **Revista do CEPA**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC. v. 24, n. 32 (jul./dez. 2000). 2002.

Salvia e Brochado, 1989; Rogge, 1996)<sup>9</sup>.

The antiplastic utilization is a quite well diffused element, because Scheuer (1982)<sup>10</sup> identified in his work that popular potters used it, just as the Indians: burnt and grinded clay, thin sand, ashes (“catipé”), ceramic grinded fragments and lean argillaceous soils.

The study of the burn of ceramic artifacts has an important role in the way they were produced. The burning process happens in several ways, being possible to verify whether it was controlled or not. The ovens are made through holes in the soil, the artifacts located inside them, covered by vegetation which is fired. The oven gets coverage, like a tent over the hole, the burn is then accomplished in the surface, in a sort of fire. The different types of oven will interfere in the type of burning, which can be complete oxidant or not (La Salvia e Brochado, 1989; Silva, 2002)<sup>11</sup>.

For a long time pre-colonial pottery has been considered the evidence of human pre-historic occupation, suppressing other evidences as lithic and animal vestiges. Pottery is associated, for many researchers, to sedentary life, animal domestication, the cultivation of plants, abandonment of exclusive hunting and gathering. Thus, the objects made of clay were surely, during millennia, fundamental to life in human societies (SCHEUER, 1982)<sup>12</sup>.

A proof of pottery permanence is the continuity in the use of stylistic elements, especially decoration, because even Europeans, who immigrated to Brazil, initially employed ceramic vessels and the production and supplying of it remained in the hands of native ceramists. The employ of numerous plastic garnishes, typical of native ceramic culture, remained, like: corrugated, brushed, incisive, cuts, notches and unguulate and fingerprinted impressions (Scheuer, 1982)<sup>13</sup>.

Scheuer (1982)<sup>10</sup> identificou em seu trabalho na região Sudeste que as ceramistas populares usavam, assim como as indígenas: saibro queimado e moído, areia fina, cinza (catipé), cacos cerâmicos moídos e terras argilosas magras.

A queima dos artefatos de cerâmica possui um papel importante no seu modo de produção. Ela acontece de várias maneiras, sendo possível, inclusive, verificar se foi controlada ou não. Os fornos são feitos em buracos na terra, e os artefatos alojados dentro, cobertos com vegetação na qual é ateadado fogo. O forno recebe uma cobertura, espécie de tenda sobre o buraco; a queima então é realizada na superfície numa espécie de fogueira. Os diferentes tipos de forno interferirão no tipo de queima, que pode ser oxidante, completa ou não (LA SALVIA e BROCHADO, 1989; SILVA, 2002)<sup>11</sup>.

Por muito tempo a cerâmica pré-colonial foi considerada a evidência de comprovação da ocupação humana pré-histórica, suprimindo outras evidências como lítico e vestígios arqueofaunísticos. Para muitos pesquisadores, a cerâmica é associada à vida sedentária, à domesticação de animais, ao cultivo de plantas e ao abandono do exclusivismo da caça e da coleta. Assim, aos produtos de argila coube, com certeza, durante milênios, um papel fundamental na vida das sociedades humanas (SCHEUER, 1982)<sup>12</sup>.

Uma comprovação de sua permanência é a continuidade na utilização de elementos estilísticos, em especial na decoração, pois até mesmo o europeu que imigrou para o Brasil, inicialmente, utilizou-se dos recipientes cerâmicos existentes; e a sua produção e fornecimento permaneceu, por longo tempo, nas mãos das ceramistas nativas, bem como permaneceu o emprego de numerosos ornamentos plásticos, próprios da cultura cerâmica indígena, como: corrugado, escovado, inciso, cortes, entalhes e

Alegre: Posenato Arte e Cultura. 1989.

ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>10</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**. São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

<sup>11</sup> LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura. 1989 e SILVA, Fabíola A. Produção e uso da cultura material e a formação do registro arqueológico: o exemplo da cerâmica dos Asurini do Xingu. **Revista do CEPA**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC. v. 24, n. 32 (jul./dez.2000). 2002.

<sup>12</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**. São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

<sup>9</sup> LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura. 1989.

<sup>10</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**. São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

<sup>11</sup> LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura. 1989 e SILVA, Fabíola A. Produção e uso da cultura material e a formação do registro arqueológico: o exemplo da cerâmica dos Asurini do Xingu. **Revista do CEPA**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC. v. 24, n. 32 (jul./dez.2000). 2002.

<sup>12</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**. São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

<sup>13</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**.

impressões ungulares e digitadas (SCHEUER, 1982)<sup>13</sup>.

Outro fator para sua importância dentro das pesquisas acadêmicas é a grande quantidade de fragmentos em relação a outras evidências, devido à sua qualidade duradoura, fazendo com que representem dois terços dos vestígios arqueológicos encontrados nas áreas habitacionais e sepulturas (SCHEUER, 1982)<sup>14</sup>.

O ambiente onde a cultura material cerâmica é encontrada constitui-se em fator determinante para sua preservação e conseqüente importância, pois “nos trópicos úmidos, devido a problemas de conservação, os arqueólogos somente dispõem da cerâmica para tentar reconstruir a alimentação dos grupos indígenas que viveram no passado” (BROCHADO, 1977, p. 9)<sup>15</sup>.

O predomínio dos fragmentos de vasilhas de cerâmica nos contextos arqueológicos das aldeias de cultivadores da floresta tropical faz com que se obtenham quase todas as informações sobre a alimentação, a partir da cerâmica, já que resta somente esta como única evidência, e mesmo assim indireta ou secundária (BROCHADO, 1977)<sup>16</sup>.

No entanto, com o passar dos anos e o avanço nas pesquisas, cada vez mais se tem relacionado todos os elementos que compõem um sítio arqueológico – líticos, vestígios arqueofaunísticos, cerâmica etc. –, mostrando a importância de todo o conjunto da cultura material.

O arqueólogo, ao encontrar os vestígios da ocupação pretérita, deve estar interessado não só na descrição de restos materiais, mas principalmente na reconstituição da vida passada nas aldeias; é preciso fazer os “cacos falar” clara e intensamente. A análise da distribuição dos vasilhames no espaço pode trazer informações quanto ao tamanho das aldeias, a disposição, a forma e a organização interna das casas; a morfologia, a decoração e o antiplástico podem diferenciar grupos culturais; já o tamanho e a quantidade dos vasilhames ajudam a criar hipóteses quanto à base da subsistência de seus fabricantes, sugerindo uma economia

Another factor for its importance in academic researches is the considerable quantity of fragments in relation to other evidences, due to its long-lived quality, representing two thirds of archaeological vestiges found in housing areas and graves (Scheuer, 1982)<sup>14</sup>.

The environment where ceramic material culture is found constitutes a determinant factor to its preservation and consequent importance, because “nos trópicos úmidos, devido a problemas de conservação, os arqueólogos somente dispõem da cerâmica para tentar reconstruir a alimentação dos grupos indígenas que viveram no passado” (Brochado, 1977, p. 9)<sup>15</sup>.

The predominance of ceramic vessels fragments in the archaeological context of the villages of tropical cultivators make possible the obtainment of representative information about alimentation, due to pottery, as it remains as the unique evidence, and even so indirect or secondary (Brochado, 1977)<sup>16</sup>.

However, as time goes by and with the advance of the researches, it is more and more possible to relate all the elements that compose the archaeological site – lithic, animal vestiges, pottery, etc. – showing up the importance of the whole ensemble of material culture.

The archaeologist as he/she finds past human occupation shall be interested not only on description of material remains, but, mainly in the reconstitution of past lives in the villages; it is necessary to force “the fragments to speak” in a clear way. The analysis of distribution of the vessels in the space can bring information relative to the size of villages, disposition, internal form and organization of the dwellings; the morphology, decoration and the antiplastic substance may differ cultural groups; the size and quantity of vessels help to create hypothesis relative to the basic subsistence of the manufacturers suggesting a horticulture economy or a hunter and gathering one (Brochado,

<sup>13</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**. São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

<sup>14</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**. São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

<sup>15</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>16</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977..

São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

<sup>14</sup> SCHEUER, Herta L. **A tradição cerâmica popular**. São Paulo: Escola de Folclore, Ed. Livramento, 1982.

<sup>15</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>16</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

1977, p. 9)<sup>17</sup>.

Pottery corresponds to the reflex of the social behavior of the group that produced it, being, a functional bounding as it informs the spot where clay were collected, place of manufacturing, food preparation and raises questions of gender, because women produce it. Production and utilization of the vessels bind directly to feeding activities, basic need of survival, involving and interlacing the individuals in their social life. In the mythological universe, pottery demands a strong and representative importance, because the funerals and the rituals that strengthen the mythical unit, among the individuals are merged by specific ceramic artifacts.

As source of knowledge to archaeologists, pottery is vital, firstly for being one of the main evidences of pre-colonial archaeological sites, after because it permits the analysis and comprehension of social and cultural dynamic of antique groups in the territories occupied by them.

### The analysis of archaeological pottery

The researches with pre-colonial material culture have aimed the quantification and spatial distribution of the materials, describing each found piece thoroughly, influenced by Processual Archaeology (Binford, 1983)<sup>18</sup>, where the object and its particularities were the center of attention and the aimed results would bring a chronological sequence that would reveal occupation periods and technological transformations whereby archaeological traditions would be identified (Rogge, 1996)<sup>19</sup>.

With the advent of Pos-Processual Archaeology (Hodder 1984)<sup>20</sup> to relate the focused objects of analysis, other evidences in the same archaeological context, the landscape where the fragments were found and to think the human group that produced and transform them, come into play, because it is not possible to forget that the objects

horticultora ou de caça e coleta (BROCHADO, 1977, p. 9)<sup>17</sup>.

A cerâmica corresponde ao reflexo do comportamento social do grupo que as produziu, sendo, inclusive, uma delimitadora funcional na medida em que informa quanto ao local de coleta da argila, local de fabricação, preparação de alimentos e levanta questões de gênero, pois são as mulheres que as produzem. A produção e a utilização de vasilhames ligam-se diretamente às atividades alimentares, necessidade básica de sobrevivência, envolvendo e entrelaçando os indivíduos do grupo em seu convívio social. No universo mitológico, a cerâmica demanda uma forte carga representativa, pois os cerimoniais e rituais que fortalecem a unidade mítica entre os indivíduos são mesclados por artefatos específicos de cerâmica.

Como fonte de estudo para os arqueólogos, a cerâmica é de vital importância: primeiro, por ser um dos principais sinalizadores de sítios arqueológicos pré-coloniais; depois, porque permite a análise e a compreensão da dinâmica social e cultural dos grupos antigos no território por eles ocupado.

### A análise da cerâmica arqueológica

As pesquisas com a cultura material pré-colonial visaram à quantificação e distribuição espacial do material, descrevendo cada peça encontrada com minúcia, influenciada pela Arqueologia Processual (BINFORD, 1983)<sup>18</sup>, na qual o objeto e suas particularidades eram o centro das atenções, e o resultado almejado traria uma sequência cronológica que mostrasse os períodos de ocupação e as transformações tecnológicas por meio das quais se identificavam as tradições arqueológicas (ROGGE, 1996)<sup>19</sup>.

Com o advento da Arqueologia Pós-Processual (HODDER, 1984)<sup>20</sup>, ao relacionar os objetos foco de estudo e as demais evidências encontradas em um mesmo contexto arqueológico, entram em cena a paisagem onde os fragmentos foram encontrados

<sup>17</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.** Porto Alegre: UFRGS, Caderno nº2. 1977

<sup>18</sup> BINFORD, Lewis R. **Em busca do passado.** Portugal: Publicações Europa-América. 1983.

<sup>19</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 6.** São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>20</sup> HODDER, Ian. **New generations of spacial analysis in archaeology.** In: Arqueología Espacial: Colóquio sobre distribución y relaciones entre los asentamientos. Teruel. 1984.

<sup>17</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.** Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>18</sup> BINFORD, Lewis R. **Em busca do passado.** Portugal: Publicações Europa-América. 1983.

<sup>19</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documento 6.** São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>20</sup> HODDER, Ian. **New generations of spacial analysis in archaeology.** In: Arqueología Espacial: Colóquio sobre distribución y relaciones entre los asentamientos. Teruel. 1984.

e o grupo humano que os produziu e transformou, pois não se pode esquecer que todos os objetos considerados como cultura material e o meio onde estes grupos viveram e transformaram são resultados de ações humanas.

Em arqueologia, a principal metodologia utilizada para análise dos fragmentos de cerâmica é a quantificação e caracterização. Para a realização das análises, considera-se o tipo de fragmento, o tratamento de superfície e o modo de produção. Os estudos são realizados por meio de tabelas tecno-tipológicas e informações sobre dispersão espacial para que se consiga entender a dinâmica cultural e territorial dos grupos pré-coloniais.

Para análise dos fragmentos de cerâmica pré-colonial do Sítio Arqueológico RS T 101, município de Marques de Souza (RS), a metodologia utilizada primará pela caracterização dos fragmentos, quantificação do material e verificação dos diferentes tipos de vasilhas.

Para a caracterização dos tipos e das formas das vasilhas será considerada a nomenclatura conforme trabalhos já realizados, que tratam sobre coleções cerâmicas, principalmente de grupos Tupiguarani, a saber, Chmyz (1966, 1969)<sup>21</sup>, Brochado (1977)<sup>22</sup>, La Salvia e Brochado (1989)<sup>23</sup>, Meggers e Evans (1970)<sup>24</sup>, Rye (1981)<sup>25</sup>, Schmitz (1990, 1991)<sup>26</sup>, Schmitz, Rogge e Arnt (2000)<sup>27</sup>,

supposed to be material culture and the environment where these groups lived and transformed are results of human action.

In archaeology, the main methodology used for ceramic fragments analysis is the quantification and characterization. For the carrying out of the analysis one considers the type of fragment, the surface treatment and the way of production. The studies are carried out through techno-typological tables and information about spatial dispersion with the purpose of understanding cultural and territorial dynamic of pre-colonial groups.

For the fragments analysis of pre-colonial pottery from archaeological site RS T 101, municipality of Marques de Souza, state of Rio Grande do Sul, Brazil, the methodology will excel for the characterization of the fragments, material quantification and verification of the different types of vessels.

For the characterization of types and shapes of the vessels it will be considered the nomenclature in accordance to researches already carried out which debate the ceramic collections, mainly those ones belonging to Tupiguarani group Chmyz (1966, 1969)<sup>21</sup>, Brochado (1977)<sup>22</sup>, La Salvia e Brochado (1989)<sup>23</sup>, Meggers e Evans (1970)<sup>24</sup>, Rye (1981)<sup>25</sup>, Schmitz (1990, 1991)<sup>26</sup>, Schmitz, Rogge e

<sup>21</sup> CHMYZ, Igor (Ed.). **Terminologia Arqueológica Brasileira para a Cerâmica**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, Manuais de Arqueologia, n. 1. 1966 e CHMYZ, Igor (Ed.). **Terminologia Arqueológica Brasileira para a Cerâmica**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, Manuais de Arqueologia, n. 1. Parte II. 1969.

<sup>22</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>23</sup> LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura. 1989.

<sup>24</sup> MEGGERS, Betty J. & EVANS, Clifford. **Como Interpretar a Linguagem da Cerâmica, manual para arqueólogos**. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. 1970.

<sup>25</sup> RYE, Owen S. **Pottery Technology: Principles and Reconstruction**. Manuals on Archeology, (4). Australian National University. Washington, D.C. 1981.

<sup>26</sup> SCHMITZ, Pedro I. Uma aldeia Guarani, projeto Candelária, RS. **Documentos 4**. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas. 1990.

SCHMITZ, Pedro I. (Org.). Pré-história do Rio Grande do Sul. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documento 5**. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas. 1991.

<sup>27</sup> SCHMITZ, P. I.; ROGGE, Jairo H.; ARNT, Fúlvio V. Sítios Arqueológicos do Médio Jacuí, RS. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documento 8**. São Leopoldo: IAP, Unisinos. 2000.

<sup>21</sup> CHMYZ, Igor (Ed.). **Terminologia Arqueológica Brasileira Para a Cerâmica**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, Manuais de Arqueologia, n. 1, 1966 e CHMYZ, Igor (Ed.). **Terminologia Arqueológica Brasileira Para a Cerâmica**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, Manuais de Arqueologia, nº 1. Parte II. 1969.

<sup>22</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>23</sup> LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura. 1989.

<sup>24</sup> MEGGERS, Betty J. & EVANS, Clifford. **Como Interpretar a Linguagem da Cerâmica, manual para arqueólogos**. Washington, D.C.: Smithsonian Institution. 1970.

<sup>25</sup> RYE, Owen S. **Pottery Technology: Principles and Reconstruction**. Manuals on Archeology, (4). Australian National University. Washington, D.C. 1981.

<sup>26</sup> SCHMITZ, Pedro I. Uma aldeia Guarani, projeto Candelária, RS. **Documentos 4**. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas. 1990.

SCHMITZ, Pedro I. (Org.). Pré-história do Rio Grande do Sul. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documentos 5**. São Leopoldo: Instituto Anchieta de

Arnt (2000)<sup>27</sup>, Rogge (1996, 2004)<sup>28</sup>, Soares (1997, 2005)<sup>29</sup>, Machado (1999)<sup>30</sup>, Klamt (2005)<sup>31</sup>, Moraes (2007)<sup>32</sup>.

The Techno-typological analysis separates fragments according to the types which can be rims, inner walls and basis/bottoms, in accordance to the part of the vessel which they belonged when it was unbroken.

Together, the fragments are classified according to the surface treatment. It will be employed the term Surface Treatment as characterization of the process of surface workmanship of the fragments, both external and internal, not considering whether this treatment is due to the production process or intentionally employed with decoration purposes, because of the difficulties of this distinction. It is noteworthy that predominantly the internal part is smoothed and in some cases painted. Within the classification by treatment of surface fragments can be separated in: *corrugated*, *ungulate*, *smoothed*, *brushed*, *roulette*, *painted*, and being possible the existence of *junction* of fragments, etc.

The *way of production* is an important factor in the

Rogge (1996, 2004)<sup>28</sup>, Soares (1997, 2005)<sup>29</sup>, Machado (1999)<sup>30</sup>, Klamt (2005)<sup>31</sup> e Moraes (2007)<sup>32</sup>.

A análise tecno-tipológica separa os fragmentos quanto ao tipo, que podem ser: *bordas*, *paredes* e *fundos/bases*, conforme a parte do vasilhame a que pertenciam quando este se encontrava inteiro.

Conjuntamente, os fragmentos são classificados conforme o Tratamento de Superfície que apresentam. Será usado o termo Tratamento de Superfície como a caracterização do processo de acabamento da superfície dos fragmentos, tanto externa quanto internamente, não levando em consideração se este tratamento é decorrente do processo produtivo ou intencionalmente aplicado com o fim de decoração, por considerá-los de difícil distinção. Cabe ressaltar que, predominantemente, a parte interna é alisada e em alguns casos, pintada. Dentro da classificação por tratamento de superfície, os fragmentos podem ser separados em: *Corrugado*, *Ungulado*, *Alisado*, *Escovado*, *Roletado*, e *Pintado*, podendo haver a *Junção* de tratamentos etc.

O *modo de produção* é fator importante na classificação do material, pois auxilia na identificação do grupo que produziu a cultura material, demonstrando as ações realizadas para a fabricação de uma vasilha cerâmica, podendo enquadrar-se em, *acordelado*, *moldado* e *modelado*.

O *grau de conservação* da peça é também analisado, pois visa entender os processos ocorridos após o abandono do assentamento.

Pesquisas. 1991.

<sup>27</sup> SCHMITZ, P.I.; ROGGE, Jairo H.; ARNT, Fúlvio V. Sítios Arqueológicos do médio Jacuí, RS. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documentos 8**. São Leopoldo: IAP, Unisinos. 2000.

<sup>28</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

ROGGE, Jairo H. **Fenômenos de fronteira**: um estudo das situações de contato entre os portadores das tradições cerâmicas pré-históricas no Rio Grande do Sul. Tese de doutoramento. São Leopoldo. 2004.

<sup>29</sup> SOARES, André L. R. **Guarani**: organização social e arqueologia. Porto Alegre: EDIPUCRS. Coleção arqueologia n. 4, 1997.

SOARES, André L. R. **Contribuição a Arqueologia Guarani**: Estudo do Sítio Ropke. v. 1. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC. 2005.

<sup>30</sup> MACHADO, Neli T. G. **A redução de nossa senhora de Candelária do Caaçapamini (1627-1636)**: o impacto da missão sobre a população indígena. Ijuí: EDUNIJUI. 1999.

<sup>31</sup> KLAMT, Sérgio. Uma contribuição para o sistema de assentamento de um grupo horticultor da Tradição Cerâmica Tupiguarani. **Série Conhecimento**, 29. Santa Cruz do Sul, Ed. UNISC. 2005.

<sup>32</sup> MORAES, Camila. **Arqueologia Tupi no nordeste de São Paulo**: um estudo de variabilidade artefactual. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, USP/MAE, São Paulo, SP. 2007.

<sup>28</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documento 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

ROGGE, Jairo H. **Fenômenos de fronteira**: um estudo das situações de contato entre os portadores das tradições cerâmicas pré-históricas no Rio Grande do Sul. Tese de doutoramento. São Leopoldo. 2004.

<sup>29</sup> SOARES, André L. R. **Guarani**: organização social e arqueologia. Porto Alegre: EDIPUCRS. Coleção arqueologia n. 4, 1997.

SOARES, André L. R. **Contribuição a Arqueologia Guarani**: Estudo do Sítio Ropke. v. 1. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC. 2005.

<sup>30</sup> MACHADO, Neli T. G. **A redução de nossa senhora de Candelária do Caaçapamini (1627-1636)**: o impacto da missão sobre a população indígena. Ijuí: EDUNIJUI. 1999.

<sup>31</sup> KLAMT, Sérgio. Uma contribuição para o sistema de assentamento de um grupo horticultor da Tradição Cerâmica Tupiguarani. **Série Conhecimento**, 29. Santa Cruz do Sul, Ed. UNISC. 2005.

<sup>32</sup> MORAES, Camila. **Arqueologia Tupi no nordeste de São Paulo**: um estudo de variabilidade artefactual. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, USP/MAE, São Paulo, SP. 2007.

No caso dos fragmentos de borda, além dos itens já referidos, aparecem ainda *inclinação*, *tipo de lábio* e a medida do *diâmetro* da boca do vasilhame, através do *bordômetro*. A partir do *diâmetro*, obtém-se a circunferência da boca dos vasilhames, o que permite uma visualização aproximada do tamanho do objeto.

A classificação para as vasilhas cerâmicas, inteiras ou reconstituídas graficamente, apresenta na caracterização morfológica denominações que remetem a funções, em uma tentativa de aproximação com a função para a qual foram produzidas.

Conforme Brochado (1977, p. 71)<sup>33</sup> e Rogge (1996, p. 85)<sup>34</sup>, em linhas gerais observa-se que os vasilhames encontrados em contexto arqueológico podem ser divididos em quatro categorias ou classes morfológicas principais: (1) *panelas*; (2) *tigelas*; (3) *jarros*; e (4) *pratos* ou *assadores*.

Considerando as informações acima, consideram-se *panelas* os recipiente cuja altura é igual ou maior do que o diâmetro máximo; algumas vezes a abertura superior é mais ou menos constricta. Já as *tigelas* seriam recipientes cuja altura é igual ou menor que o diâmetro máximo; usualmente não é restringida, e o diâmetro maior se encontra na abertura superior. Os *jarros* são considerados recipientes cuja altura é igual ou maior que o diâmetro máximo do bojo e que apresentam constrição na porção superior, formando gargalo. Os *pratos*, ou *assadores*, são recipientes cuja altura é muito menor que o diâmetro, com base plana ou muito aplanada.

A *inclinação* dos fragmentos de borda enquadra-se em três categorias: *Direta*, *Introvertida* e *Extrovertida*.

O *lábio* é a parte superior da borda, que recebe um tratamento final de alisamento, deixando bem evidente a separação entre o resto da peça. Os tipos de lábio podem ser: *aplanado*; *apontado*; *arredondado*.

Pela reconstituição das formas com os fragmentos de borda podem-se enquadrar os contornos dos vasos em *simples*, *composto*, *infletido* e *complexo*. As formas compostas apresentam o carenado, que seria a forma de bojo que possui um ângulo agudo, em seu meio.

<sup>33</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>34</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documento 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

material classification, because it helps to identify the group that produced the material culture, demonstrating the actions done for the manufacture of a ceramic vessel, framing into *coiled*, *molded* and *modeled* production.

The piece *conservation degree* is also analyzed, because it aims at understanding the occurred processes after the abandonment of the settlement.

In case of brim fragments, beyond the already referred items, still appear *inclination*, *type of lip* and *diameter* measure of the vessel mouth, through rim radius. The diameter can offer the circumference of the vessel mouth, which allows an approximate visualization of the size of the object.

The classification for entire ceramic vessels or graphically reconstituted ones demonstrates in morphological characterization designations that refer to functions, in an attempt to approach the function for what they were produced.

According to Brochado (1977, p. 71)<sup>33</sup> and Rogge (1996, p. 85)<sup>34</sup>, in a general perspective, it is possible to observe that vessels found in archaeological context can be divided in four categories or main morphological classes: (1) pots, (2) bowls, (3) jars and (4) plates.

Considering information above, *pots* refer to recipients whose height is equal or bigger than the maximum diameter; sometimes the superior opening is more or less constricted. The *bowls* would be recipients whose height is equal or smaller than the maximum diameter; usually it is not restricted and the biggest diameter is found in the superior opening. The *jars* are considered recipients whose height is equal or biggest than the bulge maximum diameter. The *plates* are recipients whose height is much smaller than the diameter, with a flat basin or a too flattened one.

The *inclination* of brim sherds frame into three categories: *direct*, *introvert* and *extrovert*.

The lip is the superior part of the brim, which receives a final smoothed treatment, leaving quite evident the separation between the rest of the piece. The types of lip can be: *flattened*, *pointed* and *rounded*.

<sup>33</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>34</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

Through reconstitution of the shapes with brim fragments it is possible to frame the contours of the vessels as *simple, composed, inflected and complex*. The composed shapes present the “carenado”, shape of the bulge that possesses an acute angle in its middle.

The specific typological tables for brims, beyond the elements already described, aims at relating data about the diameter of the brims with surface treatment, inclination of the piece and the type of lip, and considering data collected, it will be possible to fit into the respective classes of vessels, like pots, hoists or plates and, therefore, get to know the specific characteristics of each vessel, as well as infer about a possible function like serving, keeping, or cooking solid aliments or liquid ones. Brim fragments were drawn and graphically reconstituted, thus it was possible to measure their diameter, and afterwards, they framed into characteristic Tupiguarani vessels.

### The RS T 101 archaeological site – Marques de Souza

The RS T 101 archaeological site, where the ceramic material comes from, focus of this research, lies on the Vale do Taquari region, located in east-central part of the state of Rio Grande do Sul, southern Brazil [Fig. 01].

Geomorphologically, Vale do Taquari region extends between the Plateau and Central Depression; its relief comprehends the Slope or Hillside of the Plateau, witness hills, step levels and Fluvial Terraces. Vale do Taquari is inserted in Paraná Basin, surfacing in this region the Botucatu formation (lowlands) and Serra Geral (highlands). The region includes in its political-administrative configuration 36 municipalities with an area of 4.821,4 km<sup>2</sup> (Justos, Machado e Franco<sup>35</sup>, 1986; BDR, 2008<sup>36</sup>).

The conjunction of different formations presented above, enriches the possibility of human pre-colonial occupations due to variety of resources.

As tabelas tipológicas específicas para as bordas, além dos elementos já referidos, visam relacionar os dados sobre o diâmetro das bordas com o tratamento de superfície, inclinação da peça e tipo de lábio; e baseado nos dados identificados, será possível enquadrar nas respectivas classes de vasilhames como: panelas, talhas ou pratos, e saber as características específicas de cada vasilha, bem como inferir sobre uma possível função como servir, guardar ou cozer alimentos sólidos e/ou líquidos. Foram desenhados e reconstituídos graficamente os fragmentos de borda em que foi possível medir seu diâmetro; e após isso enquadraram-se nas formas características das vasilhas tupi-guarani.

### O sítio RS T 101 – Marques de Souza (RS)

O sítio arqueológico RS T 101, de onde provém o material cerâmico, foco de estudo deste trabalho, localiza-se na região denominada Vale do Taquari, que por sua vez encontra-se no centro-leste do Estado do Rio Grande do Sul [Fig. 1].

Geomorfologicamente, o Vale do Taquari (RS) estende-se entre o Planalto e a Depressão Central; seu relevo abrange a Escarpa ou Encosta do Planalto, Morros Testemunhos, Patamares e Terraços Fluviais. Encontra-se inserido na bacia sedimentar do Paraná, aflorando nesta região a formação Botucatu (Parte baixa) e Serra Geral (Parte alta). O Vale abrange em sua configuração político-administrativa 36 municípios com uma área de 4.821,4 km<sup>2</sup> (JUSTOS; MACHADO e FRANCO<sup>35</sup>, 1986; BDR, 2008<sup>36</sup>).

A junção das diferentes formações apresentadas acima enriquece a possibilidade das ocupações humanas pré-coloniais devido à variedade de captação de recursos.

A água, como recurso fundamental para a sobrevivência humana, encontra-se em abundância. A região é banhada pelas águas do Rio Taquari e seus afluentes, sendo o principal deles o Rio Forqueta, no qual em sua margem direita está o Sítio RS T 101.

O clima da região é subtropical úmido, com verões quentes (média de 23,2 °C) e invernos mitigados (média de 12,7 °C).

<sup>35</sup> JUSTUS, Jarbas de O.; MACHADO, Maria L. de A.; FRANCO, Maria do S. M. Geomorfologia. In: IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Levantamento de Recursos Naturais**. Rio de Janeiro: IBGE, v. 33, p. 313-404. 1986.

<sup>36</sup> BDR, Banco de Dados Regional do Centro Universitário UNIVATES. Disponível em <www.univates.br>. (Acesso em 6 de janeiro de 2008.).

<sup>35</sup> JUSTUS, Jarbas de O.; MACHADO, Maria L. de A.; FRANCO, Maria do S. M. Geomorfologia. In: IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Levantamento de Recursos Naturais**. Rio de Janeiro: IBGE, v. 33, pp. 313-404. 1986.

<sup>36</sup> BDR, Banco de Dados Regional do Centro Universitário UNIVATES. Disponível em <www.univates.br>. Acesso em 6 de janeiro de 2008.

Quanto à vegetação, abrange a mata subtropical e mata de pinhais (TEIXEIRA e NETO, 1986)<sup>37</sup>.

Em relação à fauna da região, tem-se registro de carnívoros (graxaim, mão-pelada e quati); entre os roedores, algumas espécies de murídeos (ratazanas, camundongos, ouriço-cacheiro e preá); e mustelídeos (furão e lontra), os mais comuns. Entre os mamíferos, encontra-se o veado-campeiro. Com relação às aves, há gaviões, jacu, araquã, alma-de-gato, sabiá-laranjeira, urubu, coruja-do-campo, pica-pau-do-campo, anu-branco, urutau, tico-tico, bem-te-vi, joão-de-barro, perdiz, perdigão, quero-quero, seriema etc. Entre os sáurios, estão presentes lagarto, lagartixa e cobra-de-vidro; e quanto aos ofídios peçonhentos, o urutu e a cobra-coral; e no que se refere aos ofídios inofensivos, a boipeva e a jararaca-do-banhado. Ainda podemos citar: tatus, lebre europeia (imigrada das regiões do Prata), morcegos, gambá, peixes (lambari, piava, jundiá, muçum, traíra etc.) (RAMBO, 1994)<sup>38</sup>.

As intervenções no Sítio Arqueológico RS T 101 – Marques de Souza (RS) (Ponto Zero, localizado na coordenada UTM 22 – SAD 69 – 387480 E de longitude e 6763047 N de latitude, com 76 m altitude) iniciaram-se em 2002, quando a então arrendatária das terras entrou em contato com a equipe do Setor de Arqueologia da Univates.

A partir desse momento, foram realizadas sondagens para identificação do potencial arqueológico. Por meio das sondagens, encontrou-se concentração de material no talude que dá acesso ao Rio Forqueta (afluente da margem direita do Rio Taquari); este local passou por oito etapas de intervenção (2002, 2003, 2004 e 2005).

As atividades de escavação identificaram uma mancha de solo antropogênico, que pode ser considerada uma camada de ocupação, que comprova a utilização por grupos humanos da área do sítio. Esta lente de solo antropogênico encontra-se no talude, estendendo-se como uma camada horizontal de 25 cm de espessura e 6,70 m de comprimento, concentrando-se nos degraus 1 e 2. Associado a este solo, foram encontrados 80% da cultura material, lítico, cerâmica e vestígios arqueofaunísticos, provenientes do sítio.

<sup>37</sup> TEIXEIRA, Mario B.; NETO, Augusto B. C. Vegetação. In: IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Levantamento de Recursos Naturais**. Rio de Janeiro: v. 33, pp. 541-632. 1986.

<sup>38</sup> RAMBO, Balduino. **A fisionomia do Rio Grande do Sul**. 3ª. ed. São Leopoldo: Ed. Unisinos. 1994.

The water as a fundamental resource for human survival is found abundantly. The region is bathed by the water of Taquari River and its tributaries, being Forqueta River the most important of them. On the right bank of Forqueta River, the RS T 101 archaeological site is situated.

The climate of Vale do Taquari region is humid subtropical with hot summers (an average of 23,2° C) and mitigated winters (an average of 12,7 °C). Regarding the vegetation, it includes the Subtropical forest and pinewoods (Teixeira e Neto, 1986)<sup>37</sup>.

Regarding the fauna of the region, the carnivores are represented by: raccoon and coati; the rodents, the murinae species: rats, mice, hedgehogs, guinea pig; the mustelidae the most commons are the ferret and otter. Among mammals, the pampas deer. The birds: hawks, penelope, aracuan bird, squirrel cuckoo, rufous-bellied thrush, new world vulture, owl, woodpecker, guira cuckoo, potoo, rufous-collared sparrow, great kiskadee, rufous hornero, partridges, red winged tinamou, southern lapwing, seriema, etc. The saurian: lizard, glass snake; the venomous snakes: urutu, coral snakes and the inoffensive snakes: boipeva, jararaca do banhado. Yet we can quote: armadillo, European hare, bats, opossum, fishes (lambari, piava, jundiá, muçum, traíra, etc.) (Rambo, 1994)<sup>38</sup>.

The interventions made in RS T 101 archaeological site – Marques de Souza (Zero Point, located in the coordinated UTM 22 – SAD 69 – 387480 E Longitude and 6763047 N Latitude, with 76 meters of altitude), have begun in 2002, when the tenant contacted the Department of Archaeology of Univates.

From that time on, some surveys were accomplished to identify the archaeological potential. Through surveys, it was found a relevant concentration of material in the slope that gives access to Forqueta River; this spot has passed for eight stages of interventions (2002, 2003, 2004 e 2005).

The activities of excavation have identified an anthropogenic soil stain that can be considered as an occupation layer, which proves the utilization of the site by human groups. This lens of anthro-

<sup>37</sup> TEIXEIRA, Mario B.; NETO, Augusto B. C. Vegetação. In: IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Levantamento de Recursos Naturais**. Rio de Janeiro: v. 33, pp. 541-632. 1986.

<sup>38</sup> RAMBO, Balduino. **A fisionomia do Rio Grande do Sul**. 3ª. ed. São Leopoldo: Ed. Unisinos. 1994.

pogenic soil is found in the slope, extending itself as a horizontal layer of 25 cm of thickness and 6,70 m of length, concentrating on degrees 1 and 2. Associated to this soil, 80% of material culture was found, lithic, pottery and animal bones.

The spot of research, at the referred site, includes an area of corn and soy plantation, with approximately 160.000 m<sup>2</sup>, where it is possible to find a huge quantity of pre-colonial material culture scattered on the surface, which was collected unsystematically [Fig. 2].

In the plantation fields – fluvial terrace – it was not possible to find, in the test wells accomplished, changes on stratigraphy nor significant presence of materials that could identify an occupation site.

As a delimited landmark of this site, we can mention to east direction, the Arroio Tamanduá bridge<sup>39</sup> (BR 386), north the Toll Road from Marques de Souza, south the meeting of waters between Tamanduá stream and Forqueta River. Both north and south from the site, one can view hills up to 500 m and preserved vegetation. The area of the site includes the plantation field with 160.000 m<sup>2</sup> and its surroundings for inflowing resources.

The stream and River banks have riparian forest, not preventing erosion caused by floods. On the opposite bank of the river, one can find a gravel pit, which could be used for acquiring raw-material for the manufacture of lithic artifacts.

Among other activities, some surveys were carried out and beyond that prospecting, excavation activities, quadrant excavation with topsoil stripping, stratigraphic verification and stratigraphic polls, staggering, graphical register in the site with sketch, photographic register, the measure of the area were accomplished.

Approximately 400 m from BR 386, west direction, and polls of 60x45 cm with 50 cm of depth were accomplished. The layers didn't present changes, just sandy-clayey sediment. Going east, it was possible to verify the soil again, through a staggering (UTM 22 – SAD 69 – 387511 E of longitude and 6763314 N of latitude with 89 m of altitude). The staggering measured 6,70 of length and 20 meters of height.

The stratigraphy in this place presented the following characteristics: a first layer of sediment with

O local da pesquisa, no referido sítio, compreende a área de plantação de milho e soja, com aproximadamente 160.000 m<sup>2</sup>, onde se encontra uma grande quantidade de cultura material pré-colonial dispersa pela superfície, que foi coletada de forma assistemática [Fig. 2].

Na área de plantação (planície de inundação) não foram encontrados nos poços testes realizados, alterações na estratigrafia nem presença significativa de materiais que pudessem identificar um local de ocupação.

Como marco delimitador deste sítio, pode-se citar a leste, a ponte sobre o Arroio Tamanduá<sup>39</sup> (BR 386); a norte, o Posto de Pedágio de Marques de Souza; ao sul, o encontro das águas do Arroio Tamanduá e o Rio Forqueta. Tanto a norte quanto a sul do sítio avistam-se morros com altitude de até 500 m e vegetação preservada. A área do sítio compreende o local de plantação com 160.000 m<sup>2</sup> e seu entorno para captação de recursos.

As margens do arroio e do rio possuem mata ripária, não impedindo a erosão causada pelas enchentes. Na margem oposta do rio encontra-se uma cascalheira, que poderia ser usada para a obtenção de matéria-prima para fabricação de objetos líticos.

Entre outras atividades, realizaram-se no sítio *surveys*, prospecção, atividades de escavação, quadriculamento com decapagem, verificação estratigráfica e sondagens estratigráficas, escalonamentos, registro gráfico em campo com croquis, registro fotográfico e medição da área.

A aproximadamente 400 m da BR 386, em sentido oeste, foram realizadas sondagens de 60x45 cm com 50 cm de profundidade. As camadas não apresentaram modificações, apenas camada de sedimento areno-argiloso. Seguindo em sentido oeste, verificou-se novamente o solo por meio de um escalonamento (UTM 22 – SAD 69 – 387511 E de longitude e 6763314 N de latitude com 89 m de altitude). O escalonamento media 6,70 metros de comprimento e 20 metros de largura.

A estratigrafia neste local mostrou o seguinte: uma primeira camada de sedimento com matéria orgânica proveniente da atividade econômica desenvolvida na área, que apresentava evidências materiais arqueológicas com 16 cm de profundidade; já a segunda camada identificada era areno-argilosa, com lentes de manchas escuras com presença de evidências materiais arqueológicas, tendo aproximadamente 25 centímetros de profundidade

<sup>39</sup> The Tamanduá stream is a tributary of the right bank of River Forqueta.

<sup>39</sup> O Arroio Tamanduá é um afluente da margem direita do Rio Forqueta.

e que se estende por todo o primeiro degrau, avançando sobre o segundo no sentido nordeste. Uma grande quantidade de material cerâmico se apresenta nessa camada, muitas vezes associado a vestígios arqueofaunísticos. O material lítico não se apresenta tão abundante, porém, se faz presente.

Importante salientar que quando da última visita ao sítio RS T 101 em 2005, o proprietário das terras, em conversa com a equipe, solicitou o cancelamento das pesquisas. Infelizmente, desde então não se retornou, e as pesquisas no sítio foram interrompidas.

### Os grupos horticultores ceramistas que ocuparam o sítio RS T 101

As análises realizadas com o material proveniente do Sítio RS T 101 apresentam relação entre a cerâmica e grupos portadores da Tradição Tecnológica Tupi-Guarani, esta entendida como:

[...] uma tradição cultural caracterizada principalmente por cerâmica policrômica (vermelho e ou preto sobre engôbo branco e ou vermelho), corrugada e escovada, por enterramentos secundários em urnas, machados de pedra polida, e, pelo uso de tembetás (CHMYZ, 1969, p. 8)<sup>40</sup>.

Segundo trabalhos de La Salvia e Brochado (1989)<sup>41</sup>, Schmitz (1990, 1991)<sup>42</sup>, Prous (1992)<sup>43</sup>, Rogge (1996)<sup>44</sup>, Kern (1998)<sup>45</sup>,

<sup>40</sup> CHMYZ, Igor (Ed.). **Terminologia Arqueológica Brasileira para a Cerâmica**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, Manuais de Arqueologia, n. 1, 1966.

<sup>41</sup> LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura. 1989.

<sup>42</sup> SCHMITZ, Pedro I. Uma aldeia Guarani, projeto Candelária, RS. **Documento 4**. São Leopoldo: Instituto Anchietao de Pesquisas. 1990.

SCHMITZ, Pedro I. (Org.). Pré-história do Rio Grande do Sul. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documento 5**. São Leopoldo: Instituto Anchietao de Pesquisas. 1991.

<sup>43</sup> PROUS, André. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: Ed. UNB. 1992.

<sup>44</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupi-Guarani no Médio Rio Jacuá e no Rio Pardo. **Documento 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>45</sup> KERN, A. A. **Antecedentes indígenas**. 2ª. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 1998.

organic matter from economic activity developed in the area, which presented archaeological evidences with 16 cm of depth; the second layer identified was sandy-clayey, with dark spots lens with presence of archeological evidences, having up to 25 cm of depth and it extends for the entire first degree, going to the second one in the northeast direction. A relevant quantity of ceramic material presents itself in this layer, usually associated to animal vestiges. Lithic material was not relevant in this layer.

It is important to jut that when the last visit to the RS T 101 site was made in 2005, the landholder, in a conversation with the crew asked for the cancellation of the researches. Unfortunately, since then, it hasn't been possible to return and the researches were interrupted.

### The horticulturist ceramist groups who occupied RS T 101 site

The analysis carried out with materials from RS T 101 site, presents a straight relation between pottery and tupi-guarani technological tradition. The last one is understood as,

[...] uma tradição cultural caracterizada principalmente por cerâmica policrômica (vermelho e ou preto sobre engôbo branco e ou vermelho), corrugada e escovada, por enterramentos secundários em urnas, machados de pedra polida, e, pelo uso de tembetás (CHMYZ, 1969, p. 8)<sup>40</sup>.

According to the studies of La Salvia e Brochado (1989)<sup>41</sup>, Schmitz (1990, 1991)<sup>42</sup>, Prous

<sup>40</sup> CHMYZ, Igor (Ed.). **Terminologia Arqueológica Brasileira Para a Cerâmica**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, Manuais de Arqueologia, n. 1, 1966.

<sup>41</sup> LA SALVIA, Fernando; BROCHADO, José P. **Cerâmica Guarani**. Porto Alegre: Posenato Arte e Cultura. 1989.

<sup>42</sup> SCHMITZ, Pedro I. Uma aldeia Guarani, projeto Candelária, RS. **Documentos 4**. São Leopoldo: Instituto Anchietao de Pesquisas. 1990.

SCHMITZ, Pedro I. (Org.). Pré-história do Rio Grande do Sul. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documentos 5**. São Leopoldo: Instituto Anchietao de Pesquisas. 1991.

(1992)<sup>43</sup>, Rogge (1996)<sup>44</sup>, Kern (1998)<sup>45</sup>, Laroque (2002)<sup>46</sup>, Wagner (2004)<sup>47</sup>, Fiegenbaum (2006)<sup>48</sup>, Moraes (2007)<sup>49</sup>, Kreutz (2008)<sup>50</sup>, the origins of tupi-guarani people would be in Amazon region, and through a constant expansion process they arrived to Vale do Taquari region.

In the pottery collection, one can realize a greater proportion of sherds with corrugated surface treatment in comparison to other elements. Considering works as Chmyz (1969), Schmitz (1990, 1991), Rogge (1996), Schmitz, Rogge e Arnt (2000), this relation would indicate that the collection frames into corrugated subtradition, known as “uma variedade da Tradição Tupiguarani, caracterizada, no seu conjunto cerâmico, pela predominância da decoração corrugada sobre as decorações pintada e escovada” (Chmyz, 1969, p. 7)<sup>51</sup>.

One group can be considered Tupiguarani whether it presents the minimal diagnostic characteristics of the culture from tropical forest, which it would be the cultivation of tropical roots, especially the **bitter** manioc, use of effective fluvial canoes, the utilization of hammocks and the

Laroque (2002)<sup>46</sup>, Wagner (2004)<sup>47</sup>, Fiegenbaum (2006)<sup>48</sup>, Moraes (2007)<sup>49</sup> e Kreutz (2008)<sup>50</sup>, que tratam sobre a origem do grupo tupi-guarani e o caracterizam, este seria originário da região amazônica, que por meio de um processo constante de expansão chegou até a região do Vale do Taquari.

Na coleção cerâmica percebe-se uma proporção maior de fragmentos com tratamento de superfície corrugada em relação aos outros tratamentos. Considerando trabalhos como de Chmyz (1969), Schmitz (1990, 1991), Rogge (1996), Schmitz, Rogge e Arnt (2000), tal relação indicaria que a coleção enquadra-se na subtradição corrugada, considerada como “uma variedade da Tradição Tupi-Guarani, caracterizada, no seu conjunto cerâmico, pela predominância da decoração corrugada sobre as decorações pintada e escovada” (CHMYZ, 1969, p. 7)<sup>51</sup>.

Um grupo pode ser considerado tupiguarani se apresentar as características diagnósticas mínimas da cultura de floresta tropical, que seriam o cultivo de raízes tropicais, especialmente da mandioca **amarga**, uso de embarcações fluviais efetivas, o uso da rede para dormir e a manufatura de **cerâmica** (LOWIE *apud* BROCHADO, 1977)<sup>52</sup> [grifo meu].

É consenso também afirmar que habitavam locais a curta distância de rios navegáveis em zonas de matas. Seguindo um padrão amazônico de instalação das aldeias na paisagem, primavam pelos vales quentes e úmidos, cercados pelas florestas

<sup>43</sup> PROUS, André. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: Ed. UNB. 1992.

<sup>44</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>45</sup> KERN, A. A. **Antecedentes indígenas**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 1998.

<sup>46</sup> LAROQUE, Luis F. da Silva. **Guaíba no contexto histórico – arqueológico do Rio Grande do Sul**. Guaíba. Ed. do autor. 2002.

<sup>47</sup> WAGNER, Gustavo P. **Ceramistas pré-coloniais do litoral norte**. Porto Alegre. Dissertação Mestrado da PUC. 2004.

<sup>48</sup> FIEGENBAUM, Jones. **Os artesanatos da pré-história do Vale do Taquari e sua cultura material**. 2006. 84f. Monografia (Graduação) – Curso de Licenciatura em História, Centro Universitário Univates, Lajeado. 2006.

<sup>49</sup> MORAES, Camila. **Arqueologia Tupi no nordeste de São Paulo: um estudo de variabilidade artefactual**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, USP/MAE, São Paulo, SP. 2007.

<sup>50</sup> KREUTZ, Marcos R. **O Contexto Ambiental e as primeiras ocupações humanas no Vale do Taquari**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Ambiente e Desenvolvimento Centro Universitário Univates, Lajeado, RS. 2008.

<sup>51</sup> CHMYZ, Igor (Ed.). **Terminologia Arqueológica Brasileira Para a Cerâmica**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, Manuais de Arqueologia, n 1, 1966.

<sup>46</sup> LAROQUE, Luis F. da Silva. **Guaíba no contexto histórico – arqueológico do Rio Grande do Sul**. Guaíba. Ed. do autor. 2002.

<sup>47</sup> WAGNER, Gustavo P. **Ceramistas pré-coloniais do litoral norte**. Porto Alegre. Dissertação Mestrado da PUC. 2004.

<sup>48</sup> FIEGENBAUM, Jones. **Os artesanatos da pré-história do Vale do Taquari e sua cultura material**. 2006. 84f. Monografia (Graduação) – Curso de Licenciatura em História, Centro Universitário Univates, Lajeado. 2006.

<sup>49</sup> MORAES, Camila. **Arqueologia Tupi no nordeste de São Paulo: um estudo de variabilidade artefactual**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, USP/MAE, São Paulo, SP. 2007.

<sup>50</sup> KREUTZ, Marcos R. **O Contexto Ambiental e as primeiras ocupações humanas no Vale do Taquari**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação Ambiente e Desenvolvimento Centro Universitário Univates, Lajeado, RS. 2008.

<sup>51</sup> CHMYZ, Igor (Ed.). **Terminologia Arqueológica Brasileira Para a Cerâmica**. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas, Manuais de Arqueologia, n. 1, 1966.

<sup>52</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2. 1977.

tropical e subtropical (KERN, 1998)<sup>53</sup>.

Pelo cultivo, produzem quase unicamente alimentos que têm por base o amido, produzido em pequenas roças ou hortas, abertas na mata por meio de queimadas, necessitando então a complementação da alimentação com proteínas provenientes da caça, coleta e pesca (BROCHADO, 1977; SCHMITZ, 1991)<sup>54</sup>.

Os animais caçados são, principalmente, veado, anta, porco-do-mato, queixada, pecari, paca, cotia, tatu, tamanduá, preguiça, capivara, macacos, coati, peixe-boi, jacaré, lagartas e tartarugas e aves terrestres e aquáticas (BROCHADO, 1977)<sup>55</sup>.

As aldeias são geralmente instaladas em clareiras abertas em meio à floresta subtropical, próximas a fontes de água e sobre colinas situadas próximas de várzeas férteis de rios (SCHMITZ, 1991; KERN, 1998)<sup>56</sup>.

As sociedades são estruturadas ao longo das linhas de parentesco. [...] As famílias extensas vivem em casas comunais, têm grandes dimensões e abrigam uma linhagem inteira. As aldeias, no centro de clareiras, são bastante móveis e constituídas de uma ou mais linhagens. O número de habitantes pode variar desde menos de uma centena até dois ou três mil, conforme os recursos disponíveis nas proximidades (BROCHADO, 1977, p. 24)<sup>57</sup>.

O ambiente deveria também ser capaz de prover outras necessidades do grupo, como a argila, para a cerâmica; os afloramentos de rochas, para os materiais líticos; as fibras vegetais, para cestaria; as penas de aves, para ornamentação pessoal; e as madeiras, para armas, casas e canoas (KERN, 1998)<sup>58</sup>.

<sup>53</sup> KERN, A. A. **Antecedentes indígenas**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 1998.

<sup>54</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

SCHMITZ, Pedro I. (Org.). Pré-história do Rio Grande do Sul. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documento 5**. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas. 1991.

<sup>55</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>56</sup> SCHMITZ, Pedro I. (Org.). Pré-história do Rio Grande do Sul. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documento 5**. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas. 1991.

KERN, A. A. **Antecedentes indígenas**. 2ª. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 1998.

<sup>57</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>58</sup> KERN, A. A. **Antecedentes indígenas**. 2ª. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS.

manufacture of **pottery** (Lowie apud Brochado, 1977)<sup>52</sup> (my griffon).

It is consensual to affirm they inhabited spots close to navigable rivers, in forest zones. Following Amazon patterns of settlement, they excel for hot and humid valleys, surrounded by tropical and subtropical forests (Kern, 1998)<sup>53</sup>.

Through cultivation, they produce almost uniquely aliments that are starch based, planted in small fields, opened in the forest through fires, being necessary the complementation of food with proteins from hunting, gathering and fishing (Brochado, 1977; Schmitz, 1991)<sup>54</sup>.

The hunted animal are mainly: deer, tapir, boar, white lipped peccary, peccary, low-land paca, common agouti, armadillo, anteater, sloth, capybara, monkeys, coati, manatee, alligator, lizard, turtle and terrestrial and aquatic birds (Brochado, 1977)<sup>55</sup>.

The villages were usually settled in land clearances in the subtropical forest, close to a water source and on the hills located nearby to fluvial terraces (Schmitz, 1991; Kern, 1998)<sup>56</sup>.

As sociedades são estruturadas ao longo das linhas de parentesco. [...] As famílias extensas vivem em casas comunais, têm grandes dimensões e abrigam uma linhagem inteira. As aldeias, no centro de clareiras, são bastante móveis e constituídas de uma ou mais linhagens. O número de habitantes pode variar desde menos de uma centena até dois ou três mil, conforme os recursos disponíveis nas

<sup>52</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>53</sup> KERN, A. A. **Antecedentes indígenas**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 1998.

<sup>54</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

SCHMITZ, Pedro I. (Org.). Pré-história do Rio Grande do Sul. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documentos 5**. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas. 1991.

<sup>55</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>56</sup> SCHMITZ, Pedro I. (Org.). Pré-história do Rio Grande do Sul. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documentos 5**. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas. 1991.

KERN, A. A. **Antecedentes indígenas**. 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 1998.

proximidades (BROCHADO, 1977, p. 24)<sup>57</sup>.

The environment should be able to provide other necessities of the group, like clay for pottery, outcrop of rocks for lithic materials, vegetal fibers for basketry, bird feathers for personal ornaments and wood for weapons, dwellings and canoes (Kern, 1998)<sup>58</sup>.

### The characterization of ceramic collection

To characterize the ceramic collection, the works of Schmitz (1990,1991)<sup>59</sup>, Rogge (1996)<sup>60</sup>, Machado (1999)<sup>61</sup>, Schmitz, Rogge e Arnt (2000)<sup>62</sup>, Soares (1997, 2005)<sup>63</sup>, Klamt (2005)<sup>64</sup> were utilized.

The ceramic collection frames into Tupiguarani technological Tradition, Corrugated subtradition, because 54 of the sherds present this treatment of surface. In the RS T 101 collection this proportion is preserved even analyzing only the brim fragments. Because, invariably, each fragment represents a different vessel, indicating the predominance of vessels with corrugated surface treatment.

<sup>57</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical. Instituto de Filosofia e ciências Humanas.** Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2. 1977.

<sup>58</sup> KERN, A. A. **Antecedentes indígenas.** 2. ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 1998.

<sup>59</sup> SCHMITZ, Pedro I. Uma aldeia Guarani, projeto Candelária, RS. **Documentos 4.** São Leopoldo: Instituto Anchietao de Pesquisas. 1990.

SCHMITZ, Pedro I. (Org.). Pré-história do Rio Grande do Sul. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documentos 5.** São Leopoldo: Instituto Anchietao de Pesquisas. 1991.

<sup>60</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 06.** São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>61</sup> MACHADO, Neli T. G. **A redução de nossa senhora de Candelária do Caaçapamini (1627-1636): o impacto da missão sobre a população indígena.** Ijuí: EDUNIJUI. 1999.

<sup>62</sup> SCHMITZ, P. I.; ROGGE, Jairo H.; ARNT, Fúlvio V. Sítios Arqueológicos do médio Jacuí, RS. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documentos 8.** São Leopoldo: IAP, Unisinos. 2000.

<sup>63</sup> SOARES, André L. R. **Guarani: organização social e arqueologia.** Porto Alegre: EDIPUCRS. Coleção arqueologia n. 4, 1997 e SOARES, André L. R. **Contribuição a Arqueologia Guarani: Estudo do Sítio Ropke.** v. 1. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC. 2005.

<sup>64</sup> KLAMT, Sérgio. Uma contribuição para o sistema de assentamento de um grupo horticultor da Tradição Cerâmica Tupiguarani. **Série Conhecimento,** 29. Santa Cruz do Sul, Ed. UNISC. 2005.

### A caracterização da coleção cerâmica

Para a caracterização da coleção cerâmica, foco deste estudo, foram utilizados, principalmente, os seguintes trabalhos como comparativos: Schmitz (1990,1991)<sup>59</sup>, Rogge (1996)<sup>60</sup>, Machado (1999)<sup>61</sup>, Schmitz, Rogge e Arnt (2000)<sup>62</sup>, Soares (1997, 2005)<sup>63</sup>, e Klamt (2005)<sup>64</sup>.

Como já referido, a coleção cerâmica enquadra-se na Tradição Tecnológica Tupiguarani, Subtradição corrugada, pois 54% dos fragmentos apresentam este tratamento de superfície. Na coleção do RS T 101 esta proporção se mantém, mesmo analisando somente os fragmentos de borda. Pois, invariavelmente, cada fragmento representa uma vasilha diferente, indicando então a predominância das vasilhas com tratamento de superfície corrugada. O estudo da cerâmica do Sítio RS T 101 visou principalmente à classificação das formas do vasilhame; portanto, uma classificação descritiva, procurando identificar classes, conforme desenhos apresentados nas figuras 3 e 4.

Para Brochado (1977) *apud* Rogge (1996)<sup>65</sup>, existe uma ligação direta entre todo processo de manipulação do alimento, da preparação inicial até o armazenamento e consumo, com a forma do vasilhame. Por analogia etnográfica indireta, Brochado

1998.

<sup>59</sup> SCHMITZ, Pedro I. Uma aldeia Guarani, projeto Candelária, RS. **Documento 4.** São Leopoldo: Instituto Anchietao de Pesquisas. 1990.

SCHMITZ, Pedro I. (Org.). Pré-história do Rio Grande do Sul. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documento 5.** São Leopoldo: Instituto Anchietao de Pesquisas. 1991.

<sup>60</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a Tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documento 6.** São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>61</sup> MACHADO, Neli T. G. **A redução de Nossa Senhora de Candelária do Caaçapamini (1627-1636): o impacto da missão sobre a população indígena.** Ijuí: EDUNIJUI. 1999.

<sup>62</sup> SCHMITZ, P. I.; ROGGE, Jairo H.; ARNT, Fúlvio V. Sítios Arqueológicos do Médio Jacuí, RS. In: Arqueologia do Rio Grande do Sul, Brasil. **Documento 8.** São Leopoldo: IAP, Unisinos. 2000.

<sup>63</sup> SOARES, André L. R. **Guarani: organização social e arqueologia.** Porto Alegre: EDIPUCRS. Coleção arqueologia n. 4. 1997; e SOARES, André L. R. **Contribuição à Arqueologia Guarani: Estudo do Sítio Ropke.** v. 1. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC. 2005.

<sup>64</sup> KLAMT, Sérgio. Uma contribuição para o sistema de assentamento de um grupo horticultor da Tradição Cerâmica Tupiguarani. **Série Conhecimento,** 29. Santa Cruz do Sul, Ed. UNISC. 2005.

<sup>65</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a Tradição Tupi-Guarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documento 6.** São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

(1977)<sup>66</sup> chegou a uma classificação morfológica para os vasilhames dos grupos estudados, utilizando as seguintes denominações: *panelas*, *tigelas*, *jarros*, *pratos* e *assadores*. Sendo assim, as *panelas* seriam utilizadas principalmente para o cozimento de alimentos em água. As *tigelas* seriam usadas na preparação de certos alimentos líquidos (mingaus, por exemplo) e também para servir outros tipos de alimentos ou quando de tamanho pequeno, utilizadas para ingestão de bebidas. Os *pratos* poderiam ser usados para receber o alimento no momento do consumo. Os *assadores*, que são pratos bastante planos e geralmente sem bordas pronunciadas, estariam ligados diretamente ao consumo de variedades amargas de mandioca, na secagem da farinha ou na preparação de beijos. Finalmente, os *jarros* teriam como principal função o armazenamento de substâncias, principalmente líquidas (água ou bebidas fermentadas) (ROGGE, 1996, p. 97)<sup>67</sup>.

A técnica de produção dos vasilhames é o acordelado, compreendendo 99,9% dos fragmentos e perceptível nas fraturas dos fragmentos, que deixam à mostra os negativos e positivos dos cordéis de argila. A pasta para produção das vasilhas apresenta uma argila de composição bastante plástica, em que a relação da argila/antiplástico fica entre 50% e 60%.

Assim, no trabalho de Rogge (1996, p. 84)<sup>68</sup> não foi possível perceber o uso intencional do antiplástico, pois acredita-se que a argila utilizada já continha “em sua matriz, uma certa quantidade de areia fina, alguns grãos maiores de hematita (óxido de ferro) e material orgânico, características diagnósticas de depósitos argilosos fluviais”.

Quanto à identificação do processo de queima, percebem-se as margens da parede externa e, muitas vezes, interna, com coloração avermelhada e o núcleo separado por limites bem definidos, mostrando uma coloração que varia do cinza ao preto. Esta coloração indica que a queima do vasilhame provavelmente ocorreu quase sempre em ambiente oxidante, com exposição ao ar livre, porém com queima controlada, resultando em um produto final de boa qualidade para o fim a que se destinava.

<sup>66</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2. 1977.

<sup>67</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a Tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documento 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>68</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documento 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

The analysis of RS T 101 site, aimed mainly to classify the shapes of the vessels, therefore a descriptive classification, looking for the identification of the classes, according to the drawings presented in the figures 3 and 4.

For Brochado (1977 *apud* Rogge 1996)<sup>65</sup>, there is a direct link in the whole process of food manipulation, from the initial preparation until the storage and consumption, with the shape of the vessel. Through an indirect ethnographic analogy, Brochado (1977)<sup>66</sup> got a morphological classification for vessels that belonged to the mentioned groups. He created the following designations: *pots*, *bowls*, *jars*, *plates* and *ceramic bakers*. Thus, the *pots* would be used mainly for cooking aliments in water. The *bowls* would be used in the preparation of certain liquid aliments (porridge, for example) and to serve other types of food or when they were in small size, used for drinking. The *plates* could be used to receive food in the moment of consumption. The ceramic bakers, which are quite flat and generally with no pronounced brims, would be linked directly to the consumption of bitter varieties of manioc, in the drying of the flour or in the preparation of “beiju”. Finally, the *jars* would have as main function the storage of substances, mostly liquid ones (water or fermented beverages) (Rogge, 1996, p. 97)<sup>67</sup>.

The production technique of the vessels is the coiled one, comprehending 99,9% of the sherds and it is noticeable in the fractures of the fragments, which leave on display the negatives and positives of the ropes of clay. The paste for manufacturing the vessels presents clay with a quite plastic composition, where the relation clay/antiplastic stays between 50% and 60%.

Thus, as Rogge’s work (1996, p. 84)<sup>68</sup> it wasn’t possible to realize the intentional use of antiplastic, because one believe that used clay already had “em

<sup>65</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>66</sup> BROCHADO, José B. **Alimentação na Floresta Tropical**. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre: UFRGS, Caderno n. 2, 1977.

<sup>67</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>68</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

sua matriz, uma certa quantidade de areia fina, alguns grãos maiores de hematita (óxido de ferro) e material orgânico, características diagnósticas de depósitos argilosos fluviais”.

Regarding the identification of the burning process, it is possible to realize that both external and internal inner walls have a reddish coloration and the nucleus separated by well defined limits, reveals a coloration that goes to grey to black. This coloration indicates that the burn of the vessel probably occurred often in an oxidant environment, with exposition to open air, however with controlled burn, resulting in a product of good quality, totally adapted to the intended finality.

The sum of ceramic fragments from RS T 101 counts 672 (100%) pieces; from these ones, 383 (57%) are fragments of inner walls, 271 (40,3%) are brims, which are the most important fragments in this research, 11 (1,6%) are bottoms and 07 (1,0%) are ropes or scraps.

Regarding to surface treatments identified in the brim and inner wall fragments they appear, in a decreasing order, 356 (54,1%) corrugated sherds, 151 (23,2%) smoothed sherds, 70 (10,8%) painted sherds, 37 (5,7%) ungulate fragments, 13 (2%) corrugated-ungulate sherds, 02 (0,3%) smoothed-ungulate fragments, 02 (0,3%) smoothed-corrugated, 01 (0,1%) coiled sherds and 22 (3,4%) eroded fragments without possibility of identification. The inner wall is smoothed, however, its quality is not regular.

In the painted fragments, the treatment can appear on the entire vessel, but usually it occurs on the superior internal part and, mainly, external one. Generally, the drawings in geometrical patterns are delineated with red color and white as background. Red stripes are frequent and they have varied sizes encircling the vessel and functioning as delimitations for geometrical patterns. One can note the characteristic variations from Tupiguarani technological Traditions, white, black and red colors.

As previously explained, the brims are fragments which can bring most information related to the vessel shape. Hence, hereafter the characterization of these fragments will be presented and they represent 40,3% from the total of these collection.

The fragments present themselves well preserved, in a superior average of 5 cm of width. From the total of brims, 0,4% are eroded, 1,9% are semi-eroded and 97,7% are preserved.

O total de fragmentos cerâmicos da coleção do Sítio RS T 101 é de 672 (100%) peças; destes, 383 (57%) são fragmentos de parede; 271 (40,3%) são bordas, que serão os fragmentos de maior interesse neste estudo; 11 (1,6%) são fundos e 7 (1,0%) são roletes ou sobras.

Quanto aos tratamentos de superfície identificados nos fragmentos de borda e parede, aparecem, em ordem decrescente: 356 (54,1%) fragmentos corrugados; 151 (23,2%) alisados; 70 (10,8%) pintados; 37 (5,7%) unglados; 13 (2%) corrugados-unglados; 2 (0,3%) alisados-unglados; 2 (0,3%) alisados-corrugados; 1 (0,1%) roletado; e 22 (3,4%) fragmentos erodidos sem possibilidade de identificação. A face interna é alisada, porém variando a qualidade deste alisamento.

Nos fragmentos pintados, o tratamento pode aparecer em toda a vasilha, mas normalmente ocorre na parte superior interna, e, principalmente, externa. Geralmente, os desenhos em padrões geométricos são delineados com a cor vermelha tendo o branco como fundo. São frequentes, ainda, faixas vermelhas de larguras variadas circundando a vasilha e servindo como delimitadoras de espaço para os padrões geométricos. Notam-se as variações características da Tradição Tecnológica Tupi-Guarani, cor branca, preta e vermelha.

Como já explicitado anteriormente, as bordas são os fragmentos que mais informações podem trazer quanto à forma do vasilhame. Deste modo, será apresentada a seguir a caracterização destes fragmentos, que representam 40,3% do total de peças da coleção.

Os fragmentos apresentam-se bem preservados, em média superior a 5 cm de largura. Do total de bordas, 0,4% estão erodidas; 1,9%, semierodidas; e 97,7%, conservadas.

Os fragmentos de lábio apresentam os três tipos de finalização: 65% arredondado, 25,8% aplanado e 9,2% apontado. Quanto à inclinação das bordas, 42,47% são diretas; 35,91% extrovertidas e 21,62% introvertidas. Nas bordas, nas quais foi possível verificar a medida do diâmetro, as aberturas da *boca* apresentam médias de 28 cm, variando de +/- 5 a +/- 52 cm. Entretanto, no total das bordas, apenas alguns fragmentos com tamanho superior a 5 cm possibilitaram a identificação do diâmetro. No sítio RS T 101, das 271 bordas foi possível verificar o diâmetro em 84. No universo total de 271 bordas, são 258 vasilhas diferentes, levando-se em consideração o tratamento

de superfície.

Do total de 84 bordas, em que foi possível medir o diâmetro, após as tentativas de remontagem conseguiu-se identificar 72 vasilhas diferentes. Entre as 72 vasilhas, prevalece a predominância do tratamento de superfície corrugado, com 36 vasilhas; seguida pelas alisadas, com 13; depois as pintadas, também com 13; as unguladas contam 6 e as corrugadas-unguladas, 4. Nos contornos a predominância é do simples com 30 vasilhas, seguido do infletido com 27.

Será apresentada a seguir a descrição da possível forma destas vasilhas para se ter uma noção do conjunto de vasilhames utilizados pelo grupo tupiguarani que ocupou o Sítio RS T 101 nas margens do Rio Forqueta, conforme as classes anteriormente citadas.

Pela classificação das bordas, foram identificadas 72 vasilhas diferentes que se enquadram, em sua maioria, nas classes 2b e 1a com predominância do tratamento de superfície corrugado, conforme figuras 3 e 4. As vasilhas são pratos ou assadores, tigelas e panelas, usadas para servir, comer e cozer alimentos e as tigelas pequenas para beber (ROGGE, 1996)<sup>69</sup>.

As bases, em total de 11, são em sua maioria planas, ou, às vezes, levemente cônicas. A coleção também possui fragmentos classificados como roletes ou sobras do processo produtivo.

Na cultura material proveniente deste sítio tem-se também a presença de lítico e vestígios arqueofaunísticos. Quanto às evidências líticas, identificamos alguns materiais, como percutores, lascas unipolares e bipolares, núcleos, talhadores e bifaces<sup>70</sup>. Em sua maioria as evidências são lascas bipolares, lascas de calcedônia e basalto, numa menor frequência em arenito silicificado. No material lítico as matérias-primas mais encontradas são, em ordem decrescente, de predominância: calcedônia, basalto, arenito e quartzo.

Nos vestígios arqueofaunísticos verificou-se a presença de mamíferos, aves, répteis, anfíbios e peixes. Estas evidências encontravam-se associadas ao material cerâmico inserido na lente estratigráfica de solo antropogênico, com grande concentração

<sup>69</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documento 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>70</sup> Mais informações sobre análise do material lítico, talhadores e bifaces do Sítio RS T 101, consultar Fiegenbaum (2006).

The fragments of lip present three types of workmanship: 65 % rounded, 25,8 flattened and 9,2% pointed. Regarding to brim inclination, 42,47% are direct, 35,91% extroverted and 21,62 introverted. On the brims, where it was possible to verify the measure of the diameter, the mouth openings present an average of 28 cm, varying from +/- 5 to +/- 52cm. However, in the total number of brims, just some fragments with size superior to 5 cm make possible the identification the diameter. In the RS T 101 site, from 271 brims, just 84 are possible to make the diameter identifiable. In the total universe of 271 brims, 258 are different vessels, taking in consideration the treatment of surface.

From the total of 84 brims where the diameter could be identified, after some attempts of rebuilding them, one got to identify 72 different vessels. Among them, prevail the corrugated treatment of surface, with 36 vessels; followed by the smoothed with 13, the painted with 13, the unguulate with 06 and the corrugated-ungulate with 04. In the contours, the predominance belongs to the simple with 30 vessels, followed by the inflected with 27.

It will be presented hereafter the description of the possible shapes of these vessels with purposes to get an approximation to the whole ensemble of vessels used by the Tupiguarani group, according to the classes previously mentioned.

Through the classification of brims, therefore, 72 different vessels were identified which frame into, by majority, in 2b and 1a classes, with predominance of corrugated surface treatment, according to figures 3 and 4. The vessels are plates or ceramic bakers, bowls or pots employed to serve, eat and cook food and the small bowls were used to drink (ROGGE, 1996)<sup>69</sup>.

The basis, summing 11 fragments, are in its majority flat, or, sometimes, slightly conical. The collection also has fragments classified as ropes or scraps from the productive process.

In the material culture from this site, one has also the presence of lithic and animal remains. Regarding to lithic evidences, we identify some materials like strikers, unipolar and bipolar flakes, cores, cleavers and hand axes<sup>70</sup>. In its majority the

<sup>69</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>70</sup> More information about analysis of lithic material, cut-

evidences are bipolar flakes, chalcedony flakes and basalt. In lithic material, the raw materials more frequent are in a decreasing order of predominance, chalcedony, basalt, sandstone and quartz.

In the animal remains, it was possible to verify the presence of mammals, birds, reptile, amphibian and fishes. These evidences were found associated to ceramic material inserted in the stratigraphic lens of anthropogenic soil, with a great concentration of organic material.

Some fragments highlight evidences of cutting, mainly on the Cervidae samples. There are also vestiges of bones that were burnt.

In the 136 collected fragments, most samples don't present enough characteristics for a correct determination. However, we identified: armadillo (*Dasybus novemcinctus*), deer (it is impossible to affirm the specie), collared peccary (*Pecari tajaçu*), water opossum (*Lutreolina crassicaudata*), white eared opossum (*Didelphis sp.*), gold tegu (*Tupinambis merianè*), turtle (it was impossible to identify the specie), birds, amphibians and fishes. According to what was already said, those animals are ordinary in the alimentary diet of Tupiguarani people.

## Results

The methodology employed started from the techno-typological analysis and from graphic reconstruction, based on the identification of the inclination, brim diameter and contour of the vessel. From this methodology, it was possible to frame the vessels into their respective classes which refer themselves into pots, plates (to eat and grill) and bowls.

As already exposed, in RS T 101 site one identified 72 different vessels, predominating 2b and 1a classes. The identified vessels make part of the ceramic ensemble of Tupiguarani Technological Tradition, proving and reinforcing, together with other elements, the pre-colonial occupation of this group [Fig. 04].

The predominance of corrugated treatment of surface and the shape of the vessels like bowls, pots and plates or ceramic bakers, demonstrate an ensemble of objects used daily.

The vessels shall be analyzed individually, observing the size and the surface treatment, to

de material orgânico.

Em alguns fragmentos destacam-se evidências de corte, principalmente na amostragem de cervídeos. Também se verificam indícios de queima de alguns ossos.

Nos 136 fragmentos coletados a maior parte da amostragem não apresenta características suficientes para uma correta determinação. No entanto, identificaram-se: tatu-galinha (*Dasybus novemcinctus*), veado (não foi possível identificar a espécie), porco-cateto (*Pecari tajaçu*), cuíca-da-água (*Lutreolina crassicaudata*), gambá (*Didelphis sp.*), teiu (*Tupinambis merianè*), tartaruga (não foi possível identificar a espécie), aves, anfíbios e peixes, os quais também não foi possível identificar a espécie. Conforme já apresentado acima, estes animais são comuns na dieta alimentar dos grupos horticultores tupiguarani.

## Resultados

A metodologia utilizada partiu da análise tecno-tipológica e da reconstrução gráfica, baseada em identificação da inclinação, diâmetro da borda e contorno do vasilhame. Com base nesta metodologia foi possível enquadrar as vasilhas nas respectivas classes que se referem a panelas, pratos (para comer e assar) e tigelas.

Como já exposto acima, no Sítio RS T 101 identificaram-se 72 vasilhas diferentes, predominando as classes 2b e 1a. As vasilhas identificadas fazem parte do conjunto cerâmico dos grupos horticultores da Tradição Tecnológica Tupiguarani, comprovando e reforçando, junto com outros elementos, que se trata de uma ocupação pré-colonial deste grupo [Fig. 4].

A predominância do Tratamento de Superfície corrugado e a forma das vasilhas, como tigelas, panelas e pratos ou assadores, demonstram um conjunto de objetos utilizados cotidianamente.

As vasilhas devem ser analisadas individualmente, observando-se seu tamanho e Tratamento de Superfície, para assim poder-se verificar a diversidade do conjunto cerâmico utilizado pelo grupo que as produziu.

Assim, se for levada em consideração uma variação de função conforme o Tratamento de Superfície empregado na peça, será possível perceber que para cada tratamento presente têm-se formas variadas, e o corrugado apresenta a maior variação.

A quantidade de vasilhas verificadas também levanta questões quanto ao número de indivíduos do grupo e/ou seu tempo de permanência na área do Sítio RS T 101.

ters and bifaces of the site T 101 RS, consult Fiegenbaum (2006).

Ao se considerar um conjunto de 72 vasilhas, todas encontradas na mesma lente de solo antropogênico, pode-se pensar em um pequeno grupo, que permaneceu por determinado tempo nessa área. Se forem quantificadas todas as bordas, que somam 271, pode-se estimar maior número de indivíduos na população existente no local ou seu tempo de permanência, lembrando-se também da reposição de vasilhas quebradas.

Outro fator que reforça a suposição de se tratar de um grupo horticultor é o local onde a cultura material foi encontrada. Analisando-se o ambiente natural sem as fronteiras políticas atuais, percebem-se características ambientais que condicionam a captação de recursos e propiciam a horticultura.

Em relação à questão do período de ocupação da área do Sítio RS T 101, foi coletada cerâmica juntamente com sedimento entre 20 e 30 cm de profundidade, no talude do rio, que enviada para análise em termoluminescência<sup>71</sup> no LACIFID<sup>72</sup> da Universidade de São Paulo, apontou os seguintes resultados: a amostra da cerâmica possui 1.099 anos, portanto a última incidência de calor, que colocou o relógio arqueológico no ponto zero. Portanto, a queima do processo de produção foi efetuada no ano de 906 d.C.

A informação está de acordo com o período averiguado por meio de datações, para a ocupação guarani no Rio Grande do Sul, assim como as datas se aproximam das ocupações identi-

<sup>71</sup> Um cristal iônico que recebeu radiação natural devido à desintegração espontânea de átomos radioativos em seu interior, ou um cristal que foi irradiado com raios X ou raios gama, emite luz termoluminescente ao ser aquecido. A luz emitida é mais intensa quanto maior a dose de radiação recebida. Considere-se, como exemplo, uma cerâmica arqueológica indígena. Em primeiro lugar, quando, em alta temperatura, o molde de argila para produzir um vaso para água ou uma urna funerária foi queimado; toda termoluminescência que havia sido anteriormente induzida na argila (rigorosamente, nos grãos de quartzo nela contidos) foi eliminada, colocando, por assim dizer, o relógio arqueológico no ponto zero. Quando, posteriormente, esse vaso fica soterrado e começa a receber a radiação natural do solo, é induzida novamente à TL na cerâmica. Em um trabalho de datação, a primeira tarefa consiste em separar os grãos de quartzo da argila propriamente dita, e em seguida medir a TL em uma unidade de massa. Conhecendo o que uma unidade de dose da radiação gama induz de TL nos grãos de quartzo, determina-se a TL total acumulada na cerâmica em questão, obtendo-se a chamada dose acumulada Dac. Em seguida, determina-se a dose anual (Dan) com que a cerâmica foi irradiada enquanto estava debaixo da terra. Disponível em: <<http://www.dfn.if.usp.br/pagina-dfn/pesquisa/lacifid/html/datacao.html>>. Acesso em março de 2008.

<sup>72</sup> Laboratório de Cristais Iônicos, Filmes Finos e Datação da Universidade de São Paulo.

thereby verify the diversity of the ceramic ensemble used and produced by the group.

Thus, if one takes in consideration a variation of function according to the surface treatment employed in the piece it will be possible to realize that each present treatment has varied forms, being the corrugated the one with the largest variation.

The quantity of verified vessels also raises questions as the number of individuals of the group and/or its time of permanence in the area of RS T 101 site.

When considering an ensemble of 72 vessels, all of them found in the same lens of anthropogenic soil, one can think in a small group, which lasted for a determined time in this area. If all brims were quantified (they sum 271 pieces), it is possible to estimate a larger number of individuals or their time of permanence in the area, remembering also the reposition of broken vessels.

Another factor that reinforces the supposition of a horticulturist group is the place where the material culture has been found, analyzing the natural environment without current political boundaries, it is possible to realize the environmental characteristics that conditioned the resources collection and propitiated horticulture.

Regarding the question of the period of occupation from RS T 101 site, some pottery was collected together with sediment between 20 and 30 cm of depth, in the river slope, and this material was sent to thermoluminescence<sup>71</sup> analysis in

<sup>71</sup> An ionic crystal that received natural radiation due to spontaneous disintegration of radioactive atoms in its interior, or a crystal that was irradiated with X-ray or gamma ray, emits thermoluminescent light when it gets hot. The emitted light is more intense as stronger is the dose of radiation received. For example, an Indian archaeological pottery. First, when in high temperature, the mold of clay necessary for producing a vessel to store water or a funerary urn was burnt, all the Thermoluminescence which was induced previously in the clay (rigorously, in the quartz grains contained on it) was eliminated, putting the archaeological clock on zero point. When, afterwards, this vessel gets overwhelmed and starts to receive natural radiation of the soil, the TL in pottery is introduced again. A dating experiment in its first task consists to separate the grains of quartz from clay itself, then it is necessary to measure the TL in a mass unity. By knowing that one unit of gamma radiation dose inducts of TL in the grains of quartz, one determine the total of TL accumulated in the pottery researched, obtaining the so called accumulated dose Dac. Then, one determine the annual dose (Dan) wherewith pottery was irradiated while it was under the soil. Avail-

LACIFID<sup>72</sup>, Universidade de São Paulo and the material demonstrated the following results: the ceramic sample dated 1099 years ago, therefore, the last incidence of heat, which put the archaeological clock in zero point, indicated the burning process as occurred in 906 AD.

The Information is consistent with the period examined through dating methodologies, and there is a clear correspondence with Guarani occupation in Rio Grande do Sul, as well as the dates get closer to occupations identified in Rio Pardo and Jacuí valleys (Rogge, 1996)<sup>73</sup>, identifying an occupation in the Middle period proposed by Brochado (1973, *apud* Rogge, 1996, p. 53)<sup>74</sup>.

It is necessary to emphasize that it's only a date and hence we must analyze it with prudence; other dating experiments are still necessary, however it is the first date for the mentioned region and being associated to materials with predominance of corrugated surface treatment, which would indicate a more recent occupation, it helps to validate this hypothesis.

It is noteworthy to highlight that the result of the analysis with ceramic material informs the number of vessels in the archaeological context, not reflecting exactly the everyday life of the groups that manufactured them, because the site hasn't been excavated in its totality and many elements are already lost due to various reasons. However, one can affirm that through graphic reconstitution of the vessels it is possible to create a hypothesis related to the whole ensemble of vessels used by the group and to reinforce once more their straight link with productive subsistence of these groups.

Another point that can't be ignored is the fact that all "pieces" which it denominates material culture, in this case pre-colonial archaeological pottery, come from human actions, a mixture between thought and technique. The elements of everyday are essential to the group survival and they are able to help in its distinction, as well as they infer

ficadas nos vales do Rio Pardo e Jacuí (ROGGE, 1996)<sup>73</sup>, identificando uma ocupação no período médio proposto por Brochado (1973), *apud* Rogge, (1996, p. 53)<sup>74</sup>.

É preciso frisar que se trata somente de uma data, e desse modo deve-se analisá-la com cautela. Sabe-se que outras são necessárias; no entanto, é a primeira para a região e estando associada ao material com predominância de tratamento de superfície corrugado, que indicaria uma ocupação mais recente, auxilia em sua validação.

É importante também destacar que o resultado da análise do material cerâmico informa o número de vasilhas no contexto arqueológico, não refletindo de forma exata o cotidiano dos grupos que as produziram, pois o sítio não foi escavado em sua totalidade e muitos elementos já se encontram perdidos devido a fatores diversos. No entanto, pode-se afirmar que pela reconstituição gráfica das vasilhas é possível criar uma hipótese do conjunto de vasilhas utilizadas pelo grupo e reforçar uma vez mais sua estreita ligação com a subsistência produtiva destes grupos.

Outro ponto que não deve ser ignorado é que todas as "peças" as quais se denominam cultura material, neste caso a cerâmica arqueológica pré-colonial, são frutos de ações humanas, uma mistura entre o pensamento e a técnica. Outros elementos do cotidiano, essenciais à sobrevivência do grupo e capazes de auxiliar em sua distinção, inferem quanto à ocupação e distribuição no território.

A cerâmica é referência na identificação dos grupos pré-coloniais e laço de identidade entre os indivíduos. No entanto, no século 19, acaba também apropriada pelos imigrantes europeus, criando uma ligação com a terra que passaram a ocupar. Geração após geração os descendentes de imigrantes passam a entender esse material como parte de sua trajetória e de sua família.

O fundamento da arqueologia é a análise do objeto produzido e alterado pela mão humana. Ao arqueólogo cabe identificar as diferentes evidências deixadas e preservadas pelo tempo, a técnica utilizada na confecção das evidências, a proveniência

able in: <<http://www.dfn.if.usp.br/pagina-dfn/pesquisa/lacifid/html/datacao.html>>. Accessed in march 2008.

<sup>72</sup> Laboratory of Ionic Crystals, Thin Films and dating of Universidade de São Paulo.

<sup>73</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>74</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documentos 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>73</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a Tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documento 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

<sup>74</sup> ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. **Documento 6**. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996.

das matérias-primas, a dinâmica do grupo no território, a área de ocupação; inferir sobre uma possível função e utilização destes objetos, porém dificilmente conseguirá, por meio desses objetos, a descrição do comportamento “social”, a hierarquia, o sistema familiar desses grupos, sem o auxílio de outras fontes de informações, como a ciência antropológica, a etnografia, a etno-história etc.

Muitas perguntas persistem, como por exemplo: o período de ocupação foi longo e único ou foram vários? A análise não se encerra, mas é uma primeira etapa; e espera-se com os resultados ora apresentados tenham contribuído para o começo da compreensão do complexo processo de ocupação do Sítio RS T 101, podendo servir de comparativo para outros sítios, bem como para o entendimento da ocupação pré-histórica do Vale do Taquari.

for occupation and distribution in the territory.

Pottery is referential to the identification of pre-colonial groups and an identity tie among individuals. However, in XIX century, it ends up appropriated by European immigrants, creating a link with the soil they have occupied. Generation after generation the descendants of immigrants have come to understand this material as part of their trajectory and their family.

The purpose of archaeology is the analysis of objects produced and altered by human hand. The archaeologist is supposed to identify the different evidences left and preserved by time, the techniques used in the making of evidences, the raw-material sources, the dynamic of the group in the territory, area of occupation, to infer over possible function and utilization of these objects, nevertheless hardly it will get, through these objects, the description of “social” behavior, the hierarchy, the familiar system, without the aid of other information sources, like anthropology, ethnography, ethnohistory, etc.

Many questions remain, like for example, the period of occupation was long and unique or they were different? The analysis doesn't finish here, but it is a first stage and it expects with the results presented, to contribute for the beginning of comprehension of the occupation process from RS T 101 site, being able to serve as a comparative to other sites, as well as for the understanding of pre-historic occupation of Vale do Taquari.

# Um desenho do círculo de Antonio Pollaiolo como modelo para *Sansão e os Filisteus* de Michelangelo

*Un disegno della cerchia di Antonio Pollaiolo come modello per Sansone e i Filistei di Michelangelo*

ALEXANDRE RAGAZZI\*

*Professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais*

Professor at Escola de Belas Artes of Universidade Federal de Minas Gerais

**RESUMO** É fato amplamente aceito que a estatueta brônzea conhecida como *Sansão e os filisteus*, cujas reproduções integram diversas coleções europeias e americanas, foi fundida a partir de um modelo plástico realizado por Michelangelo Buonarroti. Embora o modelo original do artista não tenha sido preservado, todavia subsiste um considerável conjunto de documentos, visuais e textuais, ao qual pesquisadores costumam recorrer para sustentar essa atribuição. Com este artigo, ao apresentarmos um desenho do círculo de Antonio Pollaiolo para ser confrontado com o grupo de *Sansão e os filisteus*, pretendemos oferecer uma contribuição para reforçar ainda mais os vínculos entre Michelangelo e essa obra.

**PALAVRAS-CHAVE** Antonio Pollaiolo (1431c.-1498); Michelangelo Buonarroti (1475-1564); Arte Renascentista; Arte Maneirista.

**ABSTRACT** It is widely accepted that the bronze statuette known as *Samson and the Philistines*, whose reproductions can be seen in various European and American collections, was cast from a plastic model made by Michelangelo Buonarroti. Although the artist's original model was not preserved, there remains, however, a considerable number of visual and textual documents that researchers use to employ in order to support this attribution. Along with this paper, presenting a drawing of the circle of Antonio Pollaiolo to be confronted with the group of *Samson and the Philistines*, we intend to offer a contribution to strengthen the links between this work and Michelangelo.

**KEYWORDS** Antonio Pollaiolo (1431c.-1498); Michelangelo Buonarroti (1475-1564); Renaissance; Mannerism.

\* Alexandre Ragazzi é Especialista em História da Arte do Século XX pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná, mestre e doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é docente da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. / *Alexandre Ragazzi earned his Master's and Ph.D. degrees at Unicamp (Universidade Estadual de Campinas - Brazil), the latter in a joint supervision program with the "Università degli Studi di Firenze". Since 2011, he has been teaching art history at the "Universidade Federal de Minas Gerais", Brazil. His research interests focus on the relationships between painting and sculpture in Italian Renaissance and Mannerist art. In 2012/2013, he was a Mellon Visiting Fellow at Villa I Tatti (The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies).*

Entre 1528 e 1529, depois da terceira expulsão dos Médici de Florença, Michelangelo retomava uma antiga comissão. Desde que o *Davi* havia sido colocado na entrada do grande palácio da *Piazza della Signoria*, em 1504, a ideia de fazer-lhe um *pendant* agitava a imaginação de governantes da cidade e do próprio artista. O súbito restabelecimento da República representava então uma ótima oportunidade para que Michelangelo concluísse aquele projeto e, assim, assegurasse que seu nome seria inscrito de forma indelével na história da cidade – o que, é claro, já era fato consumado, mas Michelangelo era insaciável quando se tratava de granjear fama ou fortuna.

Na verdade, é bastante compreensível que Michelangelo alimentasse o desejo de realizar aquela obra, uma vez que ela vinha envolta em um imenso simbolismo, sendo destinada para a praça que representava a concentração do poder político da cidade. Seria o complemento perfeito para o êxito já alcançado com o *Davi*, obra que, para espanto de todos, havia ganhado vida a partir daquele danificado bloco de mármore outrora pertencente à *Opera del Duomo*. E embora Michelangelo não dispusesse de condições ou tranquilidade para realizar o novo colosso – deve-se lembrar que ele esteve empenhado ao longo desses primeiros decênios do século em extraordinárias encomendas, tais como o sepulcro de Júlio II, os afrescos da abóbada da Sistina e as obras em *San Lorenzo* para a fachada e a Sacristia Nova –, certamente ele era intrépido o bastante para aceitar mais esse encargo.

Há diversas evidências que sugerem que Michelangelo esteve às voltas com a realização dessa escultura já desde a época em que Pier Soderini comandava a cidade – e por isso afirmamos que se tratava da retomada de um antigo projeto<sup>1</sup>. A ideia de realizar uma peça para ser contraposta ao Davi ocupou intensamente o *gonfaloniere*, que ao menos desde 1506 pensava em Michelangelo para executar a obra. Contudo, tendo o poderoso Júlio II planos muito mais ambiciosos para Michelangelo em Roma, que chances poderia ter Soderini?

Quanto ao tema da representação, difícil afirmar com segurança qual era a intenção inicial de Michelangelo. Giorgio Vasari, que parece se confundir ao situar a origem do projeto em torno de 1517 – quando o papa Leão X encomendou ao artista a fachada de *San Lorenzo* –, diz que àquela época Michelangelo

Tra il 1528 e il 1529, dopo la terza cacciata dei Medici da Firenze, Michelangelo riprendeva a lavorare a un'antica commissione. Da quando il *David* era stato collocato all'entrata del grande palazzo di *Piazza della Signoria*, nel 1504, l'idea di realizzare un'opera che gli facesse da *pendant* agitava l'immaginazione dei governanti della città e dell'artista stesso. L'improvvisa restaurazione della Repubblica rappresentava per Michelangelo, dunque, un'ottima opportunità di portare a termine quel progetto e fare in modo che il suo nome fosse indelebilmente scritto nella storia della città – cosa che chiaramente era già un fatto consumato, ma si tenga anche presente che Michelangelo era avido di fama e fortune.

In realtà, si comprende bene come Michelangelo coltivasse il desiderio di realizzare tale opera, giacché a essa si associava un forte simbolismo, essendo destinata alla piazza che incarnava la concentrazione del potere politico della città. Essa avrebbe rappresentato un complemento perfetto al successo già ottenuto dal *David*, opera che a sua volta, con meraviglia di tutti, era stata realizzata partendo da un blocco di marmo danneggiato e in precedenza appartenuto all'*Opera del Duomo*. Sebbene Michelangelo non disponesse dei mezzi e della tranquillità necessaria per realizzare il nuovo colosso – va ricordato che nei primi decenni del secolo l'artista era impegnato nella realizzazione di straordinarie commesse, come ad esempio il sepulcro di Giulio II, gli affreschi della volta della Cappella Sistina, e le opere in San Lorenzo per la facciata e la Sagrestia Nuova –, certamente egli era abbastanza intrepido da accettare anche questo nuovo incarico.

Diversi elementi attestano che Michelangelo era stato in procinto di realizzare questa scultura fin dall'epoca in cui Pier Soderini era alla guida della città – e perciò affermiamo che si trattava della ripresa di un antico progetto<sup>1</sup>. L'idea di fare un'opera da affiancare al *David* occupò intensamente il *gonfaloniere*, che già dal 1506 pensava a Michelangelo per far portare a termine il lavoro. Tuttavia, quali possibilità concrete avrebbe potuto avere in quel momento Soderini, quando il potente Giulio II aveva in serbo piani molto più ambiziosi per Michelangelo a Roma?

<sup>1</sup> Cf. HIRST, Michael. "Michelangelo in Florence: *David* in 1503 and *Hercules* in 1506". *The Burlington Magazine*, v. 142, n. 1169, 2000, pp. 487-492.

<sup>1</sup> Cfr. HIRST, Michael. "Michelangelo in Florence: *David* in 1503 and *Hercules* in 1506". *The Burlington Magazine*, v. 142, n. 1169, 2000, pp. 487-492.

Quanto al tema della rappresentazione, è difficile affermare con certezza quale fosse l'intenzione iniziale di Michelangelo. Giorgio Vasari, che sembra confondersi quando situa l'origine del progetto attorno al 1517 – anno in cui Papa Leone X commissionò all'artista la facciata di San Lorenzo – rivela che a quell'epoca Michelangelo progettava di realizzare un *Ercole e Caco* e che, a questo scopo, aveva già prodotto diversi disegni e modelli<sup>2</sup>.

A questo proposito, Paul Joannides ha presentato un argomento convincente secondo cui l'idea originaria di Michelangelo, già dai tempi di Soderini, era realizzare *Ercole e Anteo*<sup>3</sup>. Vasari, forse influenzato dall'opera ultimata da Baccio Bandinelli nel 1534 – e che ancora oggi si trova davanti al palazzo, accanto alla replica del *David*<sup>4</sup> –, potrebbe essersi sbagliato, ritenendo che Michelangelo fin dal principio volesse realizzare una scultura con lo stesso tema. Secondo Joannides, progettando di scolpire Caco per terra e ai piedi di Ercole, Bandinelli consumò una porzione consistente del blocco di marmo nella sua parte superiore. Ciò avvenne tra il 1526 e il 1527, e quando Michelangelo assunse nuovamente l'incarico nell'agosto del 1528<sup>5</sup>, si rese presto conto dell'impossibilità di scolpire in quella pietra due corpi stretti l'uno all'altro – come si conviene a Ercole che stritolava Anteo.

Si sono conservati almeno quattro disegni di Michelangelo in cui l'artista realizzò alcuni schizzi per rappresentare, forse, Ercole e Anteo [Figs. 1-3]<sup>6</sup>. Esiste persino un disegno a Oxford [Fig. 2] nel quale sembra esservi un indizio del

pretendia fazer um *Hércules e Caco* e que, para tanto, teria produzido diversos desenhos e modelos<sup>2</sup>.

Paul Joannides, em relação a essa questão, apresentou uma convincente argumentação segundo a qual a primeira intenção de Michelangelo, já desde o tempo de Soderini, era fazer *Hércules e Anteo*<sup>3</sup>. Vasari, talvez influenciado pela obra tal como concluída por Baccio Bandinelli em 1534 – a qual ainda hoje se encontra diante do palácio, ao lado da réplica do *David*<sup>4</sup> –, pode ter cometido um engano ao assumir que desde o princípio Michelangelo desejasse realizar uma escultura com o mesmo tema. Para Joannides, Bandinelli, planejando fazer Caco subjugado aos pés de Hércules, consumiu muita matéria da parte superior do bloco de mármore. Isso ocorreu entre 1526 e 1527, e quando, em agosto de 1528<sup>5</sup>, Michelangelo reassumiu o encargo, logo notou que era impossível esculpir naquela pedra dois torsos entrelaçados como convém a um Hércules que estrangula Anteu.

Restaram ao menos quatro desenhos de Michelangelo nos quais o artista esboçou ideias para, talvez, representar Hércules e Anteu [Figs. 1-3]<sup>6</sup>. Há até mesmo um desenho em Oxford [Fig. 2] em que parece haver uma indicação de que o ponto de vista do observador estava situado abaixo da figura, como se se tratasse de um colosso. São, em todo caso, peças de difícil datação. Michelangelo poderia ter feito esses desenhos, ou alguns deles, por volta de 1506, à época em que Soderini governava Florença. Vale lembrar, a propósito, da afinidade existente entre esses lutadores e o homem que carrega um jovem na cena do *Dilúvio Universal*, a qual Michelangelo pintou entre 1508 e 1509 na Capela Sistina. Contudo, talvez seja mais provável que es-

<sup>2</sup> Cfr. VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-87, V, p. 247 (*Vita di Baccio Bandinelli*).

<sup>3</sup> Cfr. JOANNIDES, Paul. "Two drawings related to Michelangelo's *Hercules and Antaeus*". *Master Drawings*, v. 41, n. 2, 2003, pp. 105-118. Si veda anche DE TOLNAY, Charles, *Michelangelo*, v. I (*The youth of Michelangelo*), Princeton: Princeton University Press, 1943, pp. 101, 183, in cui questo autore aveva parzialmente sostenuto questa ipotesi.

<sup>4</sup> Per un approfondimento sulla commessa e sul ruolo centrale dell'opera di Bandinelli, vedi BUSH, Virginia L., "Bandinelli's *Hercules and Cacus* and Florentine traditions", *Memoirs of the American Academy in Rome*, v. 35, 1980, pp. 163-189.

<sup>5</sup> Cfr. GAYE, Giovanni. *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. 3 v. Firenze: Giuseppe Molini, 1839-1840, II, pp. 97-99, 464-465.

<sup>6</sup> Cfr. un quarto disegno nella Casa Buonarroti, inventario n. 53F.

<sup>2</sup> Cf. VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini. Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-87, V, p. 247 (*Vita de Baccio Bandinelli*).

<sup>3</sup> Cf. JOANNIDES, Paul. "Two drawings related to Michelangelo's *Hercules and Antaeus*". *Master Drawings*, v. 41, n. 2, 2003, pp. 105-118. Cf. ainda DE TOLNAY, Charles, *Michelangelo*, v. I (*The youth of Michelangelo*), Princeton: Princeton University Press, 1943, pp. 101, 183, em que este autor já havia parcialmente sustentado essa hipótese.

<sup>4</sup> Para uma visão mais aprofundada sobre a encomenda tendo como elemento central a obra de Bandinelli, veja-se BUSH, Virginia L., "Bandinelli's *Hercules and Cacus* and Florentine traditions", *Memoirs of the American Academy in Rome*, v. 35, 1980, pp. 163-189.

<sup>5</sup> Cf. GAYE, Giovanni. *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. 3 v. Firenze: Giuseppe Molini, 1839-1840, II, pp. 97-99, 464-465.

<sup>6</sup> Cf. ainda um quarto desenho na Casa Buonarroti, inventário n. 53F.

ses desenhos tenham sido realizados em torno de 1524 e 1525, quando o papa Clemente VII decidiu levar adiante a ideia do *pendant* para o Davi. Embora o papa tenha entregue a comissão a Bandinelli, seu escultor favorito, Michelangelo, que iniciava os trabalhos na Sacristia Nova de *San Lorenzo*, parece ter tentado de todas as formas obter aquela encomenda<sup>7</sup>.

Com a eclosão do Saque de Roma e a expulsão dos Médici de Florença, Michelangelo soube avaliar bem a oportunidade que o destino lhe oferecia. Talvez tenha se sentido, com a ausência dos comitentes, liberado da encomenda dos túmulos para a Sacristia Nova. Além disso, naquelas circunstâncias, fazer um par para o Davi certamente significava algo muito mais atrativo para ele. Ocorre, como já dissemos, que o bloco de mármore, intensamente trabalhado por Bandinelli entre 1526 e 1527, não se prestava mais para esculpir *Hércules e Anteu*. Uma opção seria dar continuidade ao *Hércules e Caco*, mas, para Michelangelo, o simples fato de Bandinelli ter pensado nesse tema já era mais do que suficiente para inviabilizar qualquer possibilidade de levá-lo adiante.

Foi então que Michelangelo concebeu uma nova ideia para o colosso. Em tempos republicanos, o Hércules, tão representativo dos Médici, não seria mesmo a escolha mais adequada. Mas tendo um bloco de mármore cujas feições iniciais já apontavam para Caco aos pés de Hércules, Michelangelo precisou encontrar uma solução mediadora e imaginou a luta de Sansão contra os filisteus. Vasari afirma, na biografia de Michelangelo, que o artista chegou a fazer um modelo para a escultura, enquanto que na biografia de Bandinelli ele menciona explicitamente a alteração temática<sup>8</sup>. O aretino diz que Michelangelo fez “Sansão com dois filisteus abatidos sob si, um estando completamente morto e o outro ainda vivo, e a este [Sansão] dirigia um golpe com uma queixada de jumento na tentativa de matá-lo”.

Sabemos que Michelangelo não conseguiu sequer tocar naquele bloco de mármore, seja porque, durante o período republicano, esteve envolvido com as fortificações e a defesa da cidade, seja porque, após o retorno dos Médici, foi reenviado para os trabalhos da Sacristia Nova até que, em 1534, abandonou definitivamente Florença. Todos esses fatos relativos a uma obra que não passou de uma fase inicial de confecção dos esboços e

fatto che il punto di vista dell'osservatore fosse situato in basso rispetto alla figura, come se fosse un colosso. Si tratta, in ogni caso, di reperti la cui datazione è incerta. Michelangelo potrebbe aver realizzato questi disegni, o solo alcuni di essi, intorno al 1506, epoca in cui Soderini governava Firenze. È opportuno ricordare, in proposito, le analogie esistenti tra questi lottatori e l'uomo che sorregge un giovane nella scena del *Diluvio Universale*, dipinta da Michelangelo tra il 1508 e il 1509 nella Cappella Sistina. Sembra forse più plausibile, tuttavia, che questi disegni siano stati realizzati tra il 1524 e il 1525, quando Papa Clemente VII appoggiò l'idea di creare un pendant del *David*. Sebbene il Papa avesse commissionato l'opera a Bandinelli, suo scultore prediletto, Michelangelo, che iniziava allora i lavori nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo, sembra aver tentato in tutti i modi di ottenere quell'incarico<sup>7</sup>.

A seguito del Sacco di Roma e della cacciata dei Medici da Firenze, Michelangelo seppe valutare bene l'opportunità che il destino gli offriva. Forse, in assenza dei committenti, si sentì esonerato dall'incarico di fare i tumuli per la Sagrestia Nuova. In quelle circostanze, inoltre, realizzare un complemento al *David* rappresentava per l'artista un'opportunità sicuramente più allettante. Come già detto, tuttavia, il blocco di marmo intensamente lavorato da Bandinelli tra il 1526 e il 1527 non si prestava più a scolpire *Ercole e Anteo*. Continuare nella realizzazione di *Ercole e Caco* sarebbe stata un'opzione possibile, ma per Michelangelo il semplice fatto che Bandinelli avesse pensato a questo tema costituiva una ragione più che sufficiente per impedirgli di portarlo a termine.

Fu allora che Michelangelo concepì una nuova idea per il colosso, anche perché, in epoca repubblicana, Ercole, figura chiaramente rappresentativa dei Medici, non sarebbe stato la scelta più appropriata. Disponendo però di un blocco di marmo le cui sembianze iniziali già richiamavano la figura di Caco ai piedi di Ercole, Michelangelo dovette trovare una soluzione di ripiego e immaginò la lotta di Sansone contro i filistei. Nella biografia di Michelangelo, Vasari afferma che l'artista giunse a realizzare un modello per la statua, mentre nella biografia di Bandinelli egli menziona esplicitamente il cambiamento di soggetto<sup>8</sup>. L'aretino scrive

<sup>7</sup> Cf. BUSH, *Op. cit.*, p. 175.

<sup>8</sup> Cf. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, VI, pp. 62-63 e V, p. 251.

<sup>7</sup> Cfr. BUSH, *Op. cit.*, p. 175

<sup>8</sup> Cfr. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, VI, pp. 62-63 e V, p. 251.

che Michelangelo volle fare un “Sansone che tenesse sotto due Filistei abbattuti da lui, morto l’uno del tutto e l’altro vivo ancora, al quale menando un marrovescio con una mascella di asino, cercasse di farlo morire”.

Sappiamo che Michelangelo non riuscì nemmeno a mettere mano a quel blocco di marmo, sia perché durante il periodo repubblicano fu responsabile delle fortificazioni a difesa della città, sia perché, dopo il ritorno dei Medici, fu destinato nuovamente ai lavori della Sagrestia Nuova fino al suo abbandono definitivo di Firenze, avvenuto nel 1534. Tutte queste vicende, relative a un’opera che rimase sempre e solamente in una fase iniziale di produzione degli schizzi e del modello – peraltro neanche conservati –, assumono un’ulteriore importanza considerando l’accettazione di cui questo modello per *Sansone e i filistei* godette nell’universo artistico cinquecentesco. Vasari stesso vi si riferisce quando afferma che presto il modello “fu tenuto meraviglioso e cosa molto vaga”, o quando scrive che Pierino da Vinci s’ispirò agli schizzi fatti da Michelangelo per realizzare la sua versione di questo tema<sup>9</sup>.

La fama del gruppo con *Sansone e i filistei* si deve, pertanto, alle copie e agli studi realizzati a partire da quello che si ritiene fosse il modello originale di Michelangelo. È possibile, di fatto, che il fragile modello sia andato perduto proprio nel momento in cui si decise di realizzarne una versione in bronzo, posto che il modello conosciuto come Due lottatori, parte della collezione della *Casa Buonarroti* (inv. 192)<sup>10</sup> e spesso associato al gruppo di *Ercole e Caco* e a quello di *Sansone e i filistei*, sembra in realtà essere stato realizzato da Michelangelo come preparazione per una delle figure allegori-

do modelo – os quais nem ao menos foram preservados – têm, no entanto, sua importância potencializada devido à recepção que esse modelo para *Sansão e os filisteus* alcançou no universo artístico quinhentista. O próprio Vasari aponta para isso quando diz que logo “o modelo foi considerado maravilhoso e coisa muito bela”, ou quando afirma que Pierino da Vinci se inspirou em esboços feitos por Michelangelo para realizar sua própria versão sobre o tema<sup>9</sup>.

A fortuna do grupo com *Sansão e os filisteus* deve-se, portanto, às cópias e estudos que foram feitos com base naquele que, acredita-se, era o modelo original de Michelangelo. De fato, é possível que o frágil modelo tenha sido perdido justamente no momento em que se decidiu transferi-lo para o bronze, posto que o modelo conhecido como *Dois lutadores*, o qual integra o acervo da *Casa Buonarroti* (inv. 192)<sup>10</sup> e que muitas vezes foi associado tanto ao grupo de *Hércules e Caco* quanto ao de *Sansão e os filisteus*, na verdade parece ter sido feito por Michelangelo como preparação para uma das figuras alegóricas destinadas ao sepulcro de Júlio II<sup>11</sup>. Assim, o que efetivamente se conhece hoje são as diversas cópias brônzeas – que remetem a dois protótipos distintos – espalhadas por diversos museus americanos e europeus [Fig. 4]<sup>12</sup>, e nem mesmo o autor da fundição, que teve acesso ao modelo original, foi identificado.

Alessandro Cecchi, por considerar que ainda não há dados suficientes para esclarecer essa questão, preferiu apenas especular que o autor da estatueta de bronze *original* poderia ser um dos medalhistas do entorno de Cosimo I influenciados por Bandinelli ou Cellini<sup>13</sup>. Ainda assim, outros nomes também já

<sup>9</sup> Cfr. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, VI, pp. 62-63 e V, pp. 234-235. La scultura di Pierino, con Sansone e un filisteo, si trova nel *Palazzo Vecchio*, ovvero, esattamente all’interno dell’edificio alla cui entrata si sarebbe dovuto trovare il colosso di Michelangelo.

<sup>10</sup> Esiste anche la versione del *Victoria and Albert Museum*, di Londra (n. 4108-1854); proveniente dalla collezione Gherardini, venne realizzata in cera e probabilmente si tratta di una copia fatta a partire dal modello di creta della Casa Buonarroti. Sulla collezione Gherardini, vedi POPE-HENNESSY, John, “The Gherardini collection of Italian sculpture”, in: *Victoria and Albert Museum Yearbook*, n. 2, 1970, pp. 7-26. Approfitto dell’occasione per ringraziare Amy Mechowski, del *Victoria and Albert Museum*, per aver reso possibile il mio accesso a questa collezione.

<sup>9</sup> Cf. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, VI, pp. 62-63 e V, pp. 234-235. A escultura de Pierino, com Sansão e um filisteu, encontra-se no *Palazzo Vecchio*, ou seja, exatamente no interior do edifício em que deveria estar, à sua entrada, o colosso de Michelangelo.

<sup>10</sup> Há ainda a versão do *Victoria and Albert Museum*, de Londres (n. 4108-1854); proveniente da coleção Gherardini, foi realizada em cera e provavelmente é cópia feita a partir do modelo de argila da Casa Buonarroti. A respeito da coleção Gherardini, veja-se POPE-HENNESSY, John, “The Gherardini collection of Italian sculpture”, in: *Victoria and Albert Museum Yearbook*, n. 2, 1970, pp. 7-26. Aproveito a ocasião para agradecer a Amy Mechowski, do *Victoria and Albert Museum*, por gentilmente ter possibilitado meu acesso a essa coleção.

<sup>11</sup> Cf. JOANNIDES, Paul. *Op. cit.*, sobretudo p. 110, n. 34.

<sup>12</sup> Além da peça da *Frick Collection* aqui apresentada [Fig. 4], há exemplares ao menos nas seguintes coleções: *Metropolitan Museum* (Nova Iorque), *Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires), *Museo Nazionale del Bargello* (Florença), *Staatliche Museen* (Berlim), *Louvre* (Paris), *Museum Boymans-van Beuningen* (Rotterdam).

<sup>13</sup> Cf. ROMANI, Vittoria (a cura di). *Daniele da Volterra. Amico di Michelangelo*.

foram sugeridos. Por exemplo, pensou-se em Niccolò Tribolo ou Pierino da Vinci – este seguramente devido ao fato de Vasari tê-lo relacionado à obra<sup>14</sup>. Possibilidade também bastante sugestiva é Daniele da Volterra, visto que, além de sua proximidade com Michelangelo, ele utilizou esse modelo duas vezes em seu *Massacre dos inocentes* [Fig. 5]<sup>15</sup>. Os filisteus foram substituídos por uma mulher, mas o grupo aparece claramente em sua pintura, tanto no primeiro plano, à esquerda, quanto ao fundo, à direita. E mais interessante ainda é o fato de o modelo ter sido utilizado uma vez na posição frontal e outra girado em noventa graus. Isso aponta, naturalmente, para o uso de um modelo tridimensional.

Giambologna apresenta-se como outra hipótese viável na tentativa de identificação do autor da fundição da estatueta. O escultor transferiu-se para Florença em 1552, e sabe-se que Michelangelo representava para ele o modelo a ser alcançado. Como evidencia uma carta que em 1581 Simone Fortuna enviou a Francesco Maria II della Rovere (o duque de Urbino), Giambologna alimentava “una ambizione estrema d’arrivare Michelagnolo”<sup>16</sup>. Além disso, há um desenho de Federico Zuccari – feito entre 1576 e 1577 como preparação para os afrescos da cúpula de Santa Maria del Fiore – em que esse artista retratou Giambologna segurando justamente o modelo michelangiano para *Sansão e os filisteus* [Fig. 6]<sup>17</sup>. No momento de transferir o desenho para o afresco, no entanto, Zuccari realizou uma notável alteração, isto é, preferiu substituir o modelo por uma marreta e um esquadro. Esses eram, efetivamente, atributos mais relacionados ao ofício de um escultor, posto que o modelo poderia aludir também a um pintor ou a um colecionador. De qualquer modo, essa substituição provavelmente se deveu ao estranhamento que poderia

(Catálogo da exposição ocorrida na Casa Buonarroti. Florença, 30 de setembro de 2003 a 12 de janeiro de 2004). Firenze: Mandragora, 2003, p. 150.

<sup>14</sup> Cf. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, V, pp. 234-235.

<sup>15</sup> A pintura pertence aos Uffizi (1557) e foi realizada depois do afresco pintado – a partir de cartões de Daniele – por Michele Alberti na capela Della Rovere em SS. *Trinità dei Monti* (Roma, 1553c.). Daniele teria voltado a trabalhar no tema com a intenção de deixar algo seu em sua terra natal, a obra tendo sido feita para a igreja de *San Pietro in Selci* (Volterra) – na qual, segundo a tradição, estavam conservadas as relíquias dos mártires inocentes. Em Volterra a obra permaneceu até 1782, quando então passou aos Uffizi. Cf. ROMANI, Vittoria, *Op. cit.*, pp. 43-44, 152-153 e CIARDI, Roberto Paolo; MORESCHINI, Benedetta, *Daniele Ricciarelli – Da Volterra a Roma*, Milano: Federico Motta, 2004, pp. 26-29, 199-200.

<sup>16</sup> In: GAYE, Giovanni. *Op. cit.*, III, p. 440.

<sup>17</sup> Cf. SCHMIDT, Eike D. “Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell”. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, 1/2, 1996, pp. 78-147.

che destinate al sepolcro di Giulio II<sup>11</sup>. Oggi si conoscono, perciò, solamente le diverse copie in bronzo – risalenti a due prototipi distinti – sparse in diversi musei americani ed europei [Fig. 4]<sup>12</sup>, e non è stato identificato nemmeno l’autore della fusione che ebbe accesso al modello originale.

Alessandro Cecchi, considerando che non si dispone ancora di dati sufficienti a chiarire questa questione, si è limitato a ipotizzare che l’autore della statueta di bronzo originale possa essere stato uno dei medaglisti della corte di Cosimo I influenzati da Bandinelli o Cellini<sup>13</sup>. Sono stati suggeriti, tuttavia, anche altri nomi. Si è pensato, ad esempio, a Niccolò Tribolo o a Pierino da Vinci – quest’ultimo sicuramente poiché il Vasari lo aveva associato all’opera<sup>14</sup>. Un’altra ipotesi ugualmente suggestiva è che si trattasse di Daniele da Volterra, giacché oltre alla sua prossimità a Michelangelo, egli utilizzò due volte questo modello nella sua *Strage degli innocenti* [Fig. 5]<sup>15</sup>. I filistei sono stati sostituiti da una donna, ma il gruppo appare chiaramente nel suo dipinto, tanto in primo piano a sinistra, quanto in fondo a destra; e ancor più interessante è notare l’uso del modello, nel primo caso, in posizione frontale, e poi ruotato di novanta gradi. Questo dettaglio rivela, naturalmente, l’uso di un modello tridimensionale.

Giambologna rappresenta un’altra ipotesi plausibile nel tentativo di identificare l’autore della fusione della statueta. Lo scultore si trasferì a

<sup>11</sup> Cfr. JOANNIDES, Paul. *Op. cit.*, soprattutto p. 110, n. 34.

<sup>12</sup> Oltre al pezzo della *Frick Collection* presentato qui [Fig. 4], esistono esemplari almeno nelle seguenti collezioni: *Metropolitan Museum* (New York), *Museo Nacional de Bellas Artes* (Buenos Aires), *Museo Nazionale del Bargello* (Firenze), *Staatliche Museen* (Berlino), *Louvre* (Parigi), *Museum Boymans-van Beuningen* (Rotterdam).

<sup>13</sup> Cfr. ROMANI, Vittoria (a cura di). *Daniele da Volterra. Amico di Michelangelo*. Firenze: Mandragora, 2003, p. 150.

<sup>14</sup> Cfr. VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, V, pp. 234-235.

<sup>15</sup> Il quadro appartiene agli Uffizi (1557) e fu realizzato dopo l’affresco dipinto – a partire dai cartoni di Daniele – da Michele Alberti nella cappella Della Rovere a SS. *Trinità dei Monti* (Roma, 1553c.). Daniele sarebbe tornato a lavorare sul tema con l’intenzione di lasciare qualcosa fatta da lui nella sua terra natale, essendo l’opera stata realizzata per la chiesa di San Pietro in Selci (Volterra) – in cui, secondo la tradizione, erano conservate le reliquie dei martiri innocenti. L’opera rimase a Volterra fino al 1782, quando fu trasferita agli Uffizi. Cfr. ROMANI, Vittoria, *Op. cit.*, pp. 43-44, 152-153 e CIARDI, Roberto Paolo; MORESCHINI, Benedetta, *Daniele Ricciarelli – Da Volterra a Roma*, Milano: Federico Motta, 2004, pp. 26-29, 199-200.

Firenze nel 1552, ed è noto come Michelangelo rappresentasse per lui il modello da imitare. Come mostra una lettera inviata nel 1581 da Simone Fortuna a Francesco Maria II della Rovere (il Duca di Urbino), Giambologna alimentava “una ambizione estrema d’arrivare Michelagnolo”<sup>16</sup>. Esiste, inoltre, un disegno di Federico Zuccari – realizzato tra il 1576 e il 1577 come preparazione per gli affreschi della cupola di Santa Maria del Fiore – in cui l’artista rappresentò Giambologna che tiene in mano il modello michelangiolesco per *Sansone e i filistei* [Fig. 6]<sup>17</sup>. Al momento di trasferire il disegno nell’affresco, Zuccari realizzò però un’alterazione non indifferente sostituendo il modello con una mazzuola e una squadra. Questi erano, di fatto, strumenti tipici di uno scultore, posto che il modello avrebbe potuto alludere ugualmente ad un pittore o collezionista. In ogni caso, questa modifica probabilmente fu eseguita considerando la perplessità che avrebbe suscitato un ritratto in cui l’artista teneva in mano un modello notoriamente non realizzato da lui.

È opportuno rilevare, infine, che questo favoloso ritratto conservato a Edimburgo potrà aver senso solamente se s’intendono i motivi che portarono Zuccari a credere che quel modello si sarebbe potuto interpretare come elemento distintivo di Giambologna. La statuetta che l’elegante scultore tiene tra le mani indica forse che egli si occupò della fusione del modello di Michelangelo, ma rivela certamente che Giambologna si sentiva, ed era anche considerato da alcuni, l’erede del *divino artista* nel campo della scultura.

Solo un modello realizzato da Michelangelo avrebbe potuto suscitare in questi artisti tale tentativo di emulazione, e ciò risulta ancora più evidente quando si analizzano i disegni che Tintoretto realizzò a partire da esso [Fig. 7]<sup>18</sup>. È noto che Tintoretto possedette repliche delle sculture della Sagrestia Nuova, ottenute presumibilmente

causar a visão do retrato do artista empunhando um conhecido modelo que, sabia-se, não era de sua autoria.

Vale, enfim, ressaltar que esse fabuloso retrato conservado em Edimburgo apenas poderá fazer pleno sentido se entendermos as razões que levaram Zuccari a acreditar que aquele modelo poderia ser utilizado como elemento distintivo de Giambologna. A estatueta que o alinhado escultor tem entre as mãos talvez indique que ele se envolveu com a fundição do modelo de Michelangelo, mas certamente revela que Giambologna se sentia, e também era por alguns considerado, herdeiro da posição do *divino artista* no que se refere à arte da escultura.

Somente um modelo feito por Michelangelo poderia suscitar tamanha emulação por parte desses artistas, e tudo fica ainda mais patente quando são analisados os desenhos que Tintoretto realizou a partir dele<sup>18</sup> [Fig. 7]. É um fato notório que Tintoretto possuiu réplicas das esculturas da Sacristia Nova, as quais ele parece ter obtido por intermédio de Daniele da Volterra<sup>19</sup>. Não admira, portanto, que ele tenha conseguido também um exemplar do modelo para *Sansão e os filisteus*, o qual estudou exaustivamente. Àquela altura, Michelangelo equiparava-se à arte da Antiguidade – para muitos, ele até mesmo a superava –, e a assimilação de sua obra fazia parte do percurso formativo obrigatório de qualquer artista.

O que até aqui foi apresentado não passa de uma modesta síntese dos problemas e variantes relativos ao projeto para o *pendant* do *Davi*. Agora, no entanto, gostaríamos de oferecer uma contribuição mais efetiva. Trata-se de uma possível fonte visual para o modelo perdido de Michelangelo, a qual, mesmo que por meio de uma via indireta, poderá ser útil para fortalecer ainda mais os vínculos entre a estatueta de *Sansão e os filisteus* e Michelangelo.

Uma folha proveniente do círculo de Antonio Pollaiolo mostra quatro desenhos de uma mesma figura retratada a partir

<sup>16</sup> In: GAYE, Giovanni. *Op. cit.*, III, p. 440.

<sup>17</sup> Cfr. SCHMIDT, Eike D. “Die Überlieferung von Michelangelos verlorenem Samson-Modell”. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 40, 1/2, 1996, pp. 78-147.

<sup>18</sup> Cfr. ROSSI, Paola (a cura di). *I disegni di Jacopo Tintoretto*. Firenze: La Nuova Italia, 1975 [Fig. 23-35]. Cfr. anche WHITAKER, Lucy, “Tintoretto’s drawings after sculpture and his workshop practice”, in: CURRIE, Stuart; MOTTURE, Peta (edited by), *The sculpted object – 1400-1700*, Aldershot / Brookfield: Scolar Press / Ashgate, 1997, pp. 177-200 (soprattutto pp. 179-180, 183-184).

<sup>18</sup> Cf. ROSSI, Paola (a cura di). *I disegni di Jacopo Tintoretto*. Firenze: La Nuova Italia, 1975 [Figs. 23-35]. Cf. ainda WHITAKER, Lucy, “Tintoretto’s drawings after sculpture and his workshop practice”, in: CURRIE, Stuart; MOTTURE, Peta (edited by), *The sculpted object – 1400-1700*, Aldershot / Brookfield: Scolar Press / Ashgate, 1997, pp. 177-200 (sobretudo pp. 179-180, 183-184).

<sup>19</sup> Segundo Vasari (*Op. cit.*, V, p. 546), Daniele fez as cópias para Tintoretto por volta de 1557, embora Paola Rossi (*Op. cit.*, p. 5) acredite que Tintoretto já possuía modelos do famoso monumento antes mesmo de obter as cópias executadas por Daniele. Cf. ainda RIDOLFI, Carlo, *Delle maraviglie dell’arte, ovvero delle vite degl’illustri pittori Veneti e dello Stato*, 2 v., Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648, II, p. 6.

de diferentes pontos de vista [Fig. 8]. São desenhos que já foram atribuídos ao próprio Pollaiuolo, embora, na verdade, pareçam mais ser cópias de um original perdido do artista<sup>20</sup>. Foram feitos a partir de uma meia figura barbada, sem braços ou pernas, o que nos leva à conclusão de que estamos diante de um modelo escultórico, de um torso que, pelo estado fragmentário, deve ser proveniente da Antiguidade Clássica.

Ao compararmos esses desenhos com as obras feitas a partir do modelo perdido de Michelangelo, tanto as bidimensionais quanto as tridimensionais, logo percebemos que muitas são as semelhanças existentes. De fato, é possível notar uma enorme proximidade, sobretudo no que se refere à musculatura do torso, ao queixo colado ao peito, às feições da face, à barba hirsuta e aos cabelos cacheados. A diferença concreta mais significativa fica por conta da torção do tronco, praticamente ausente no desenho de Pollaiuolo, enquanto que o *Sansão*, ao contrário, gira-se para sua direita na tentativa de encontrar uma melhor posição para golpear o filisteu ainda vivente. Difícil imaginar que Michelangelo não tenha visto esses desenhos ou, quem sabe, a própria escultura que lhes deu origem. Mas como isso poderia ter ocorrido?

O torso utilizado como modelo no ateliê de Pollaiuolo talvez tenha integrado alguma coleção florentina da segunda metade do Quatrocentos. Trata-se, com grande probabilidade, de uma das peças pertencentes à coleção de Lorenzo, o Magnífico. Com efeito, segundo o inventário redigido após a morte de Lorenzo, em 1492, havia entre as peças de sua coleção uma figura nua de Hércules sem as pernas (“gnudo figura d’Ercole senza gambe”), a qual talvez seja a mesma escultura que posteriormente, em 1559, foi descrita no inventário de Cosimo I como um torso antigo de bronze com cabeça de Hércules (“uno torso con capo d’Hercole di bronzo antico”)<sup>21</sup>. Se assim tiver ocorrido, isso pode esclarecer a influência dessa peça sobre Michelangelo, pois por volta de 1489 ele passou a frequentar o Jardim de San Marco. Lorenzo abria as portas de seu jardim para que jovens artistas pudessem estudar as esculturas de sua coleção que ali estavam agrupadas, e sabemos que embora haja artistas que possam ser equiparados a Miche-

através Daniele da Volterra<sup>19</sup>. Não surpreende, portanto, que ele tenha entrado em posse de um exemplar do modelo per *Sansone e i filistei*, e que o tenha estudado com cuidado. In quel momento, l’arte di Michelangelo era paragonabile per importanza a quella antica – addirittura secondo molti la superava –, e l’assimilazione della sua opera faceva parte del percorso formativo obbligatorio di qualsiasi artista.

Quanto è stato detto fin qui rappresenta una modesta sintesi dei problemi e delle varianti riguardanti il progetto per il pendant del *David*. A partire da questo punto, tuttavia, vorremmo offrire un contributo più effettivo. Si tratta di una possibile fonte visuale per il modello di Michelangelo che si è perso, la quale, sebbene indirettamente, potrà essere utile per evidenziare ancora più i legami esistenti tra la statuetta di *Sansone e i filistei* e Michelangelo.

Un foglio proveniente dalla cerchia di Antonio Pollaiuolo mostra quattro disegni di una stessa figura maschile ritratta da differenti punti di vista [Fig. 8]. Si tratta di disegni già attribuiti a Pollaiuolo in persona, nonostante essi sembrino essere piuttosto copie di un originale realizzato dall’artista e andato perduto<sup>20</sup>. Questi disegni sono stati fatti a partire da una mezza figura maschile con barba, senza braccia né gambe, facendo pensare ad un modello scultoreo, un torso che, dato il suo stato frammentario, deve provenire dall’Antichità classica.

Comparando i disegni con le opere realizzate partendo dal modello perduto di Michelangelo, tanto quelle bidimensionali quanto tridimensionali, ci si accorge subito delle molte analogie esistenti. Di fatto, è possibile notare una grande somiglianza, soprattutto nella muscolatura del torso, nel mento unito al petto, nelle fattezze del viso, nella barba

<sup>19</sup> Secondo Vasari (*Op. cit.*, V, p. 546), Daniele fece le copie per Tintoretto intorno al 1557, sebbene Paola Rossi (*Op. cit.*, p. 5) ritenga che Tintoretto già disponesse di modelli del famoso monumento prima di ottenere le copie realizzate da Daniele. Cfr. anche RIDOLFI, Carlo, *Delle meraviglie dell’arte, ovvero delle vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, 2v., Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648, II, p. 6.

<sup>20</sup> Cfr. TOFANI, Annamaria Petrioli (a cura di). *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario 1. Disegni esposti*. Firenze: Leo S. Olschki, 1986, p. 118. Si veda anche il parere di Alison Wright, che identifica il disegno come copia di un originale di Pollaiuolo (WRIGHT, Alison, *The Pollaiuolo brothers – The arts of Florence and Rome*, New Haven, London: Yale University Press, 2005, pp. 162-163).

<sup>20</sup> Cf. TOFANI, Annamaria Petrioli (a cura di). *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario 1. Disegni esposti*. Firenze: Leo S. Olschki, 1986, p. 118. Veja-se ainda o parecer de Alison Wright, que reafirma o desenho como cópia de um original de Pollaiuolo (WRIGHT, Alison, *The Pollaiuolo brothers – The arts of Florence and Rome*, New Haven, London: Yale University Press, 2005, pp. 162-163).

<sup>21</sup> Cf. MASSINELLI, Anna Maria (a cura di). *Bronzetti e anticaglie dalla guardaroba di Cosimo I*. Firenze: Museo Nazionale del Bargello / S.P.E.S., 1991, pp. 22 e 18.

irsuta e nei capelli ricci. La differenza più rilevante riguarda la torsione del tronco, di fatto assente nel disegno di Pollaiuolo, mentre invece il *Sansone* si gira verso destra nel tentativo di trovare una posizione migliore per colpire il filisteo ancora vivo. Difficile ipotizzare che Michelangelo non abbia visionato questi disegni o, chissà, la scultura stessa che gli diede origine; ma come ciò avrebbe potuto accadere?

Il torso usato come modello nella bottega di Pollaiuolo forse fece parte di qualche collezione fiorentina della seconda metà del Quattrocento. Si tratta, molto probabilmente, di uno dei pezzi appartenenti alla collezione di Lorenzo il Magnifico. Secondo l'inventario stilato nel 1492 dopo la morte di Lorenzo, esisteva infatti tra i pezzi della sua collezione uno “gnudo figura d’Ercole senza gambe”, forse la stessa scultura che posteriormente, nel 1559, venne descritta nell’inventario di Cosimo I come “uno torso con capo d’Ercole di bronzo antico”<sup>21</sup>. Se ciò corrisponde al vero, questo elemento è in grado di chiarire l’influenza di quest’opera su Michelangelo, poiché intorno al 1489 egli iniziò a frequentare il Giardino di San Marco. Lorenzo apriva le porte del suo giardino affinché i giovani artisti potessero studiare le sculture della sua collezione ivi conservate, e sappiamo che nonostante esistessero artisti equiparabili a Michelangelo nella loro devozione per l’arte antica, pochi tuttavia lo superavano sotto questo aspetto. Sarà necessario riconoscere, quindi, che già a quei tempi l’artista adolescente avrebbe potuto stabilire un primo contatto con il torso di Ercole che presumiamo sia servito da modello per il disegno di Pollaiuolo. In ogni caso, anche supponendo che il contatto con l’opera non sia avvenuto in questo modo, Michelangelo poteva, più semplicemente, conoscere il disegno de Pollaiuolo.

Va ricordato, a questo proposito, che durante la seconda metà del Quattrocento tre botteghe spiccavano nello scenario fiorentino. Gran parte delle più importanti opere commissionate in città era realizzata sotto la direzione di Andrea del Verrocchio, Antonio Pollaiuolo o Domenico Ghirlandaio – il quale, com’è risaputo, ammise Michelangelo come apprendista nel 1487. Queste botteghe, chiaramente, operavano in forma indi-

langelo no que se refere à devoção ao antigo, todavia poucos o superaram nesse quesito. Será preciso reconhecer, portanto, que já àquela época o artista adolescente poderia ter tido um primeiro contato com o torso de Hércules que presumimos ter servido como modelo para o desenho de Pollaiuolo. Em todo caso, ainda que esse contato não tenha se dado dessa forma, Michelangelo poderia simplesmente ter tido acesso ao desenho de Pollaiuolo.

A esse respeito, vale lembrar que durante a segunda metade do Quattrocentos, três ateliês destacavam-se no cenário florentino. Das mais importantes comissões que surgiam na cidade, grande parte era executada sob a direção de Andrea del Verrocchio, Antonio Pollaiuolo ou Domenico Ghirlandaio – que, como se sabe, admitiu Michelangelo como aprendiz em 1487. Esses ateliês, é claro, atuavam de forma independente, mas não há como imaginar que entre eles não houvesse um intenso trânsito de ideias. No caso de alguma inovação técnica, sobretudo se seu resultado artístico fosse consensualmente aprovado, ela prontamente era incorporada pelos ateliês rivais. Assim, embora Michelangelo não tenha integrado o ateliê de Pollaiuolo, ele devia ao menos estar a par do que lá acontecia. Efetivamente, tratava-se de um universo complexo e entrecruzado em que apenas com dificuldade é possível avaliar os níveis de influência e interação.

A importância de Antonio Pollaiuolo para a formação de Michelangelo até hoje não parece ter sido adequadamente avaliada. Pollaiuolo era versado nas artes da ourivesaria, escultura e pintura. Em seu ateliê, o desenho era praticado com toda dedicação possível, talvez porque ele já intuísse, antes mesmo de que fosse sistematizada a célebre disputa que se tornaria conhecida como o *paragone* entre as artes, que o desenho era o elemento constituinte e unificador das atividades que exercia. Ademais, no que se refere ao desenho e à pintura, Pollaiuolo cultivava o hábito de utilizar como modelo tanto esculturas de origem clássica quanto estatuetas maleáveis de argila ou cera que ele próprio fabricava<sup>22</sup>. De fato, a plasticidade das figuras bidimensionais de Pollaiuolo somente foi possível porque era fruto do pensamento de um escultor.

<sup>22</sup> Cf. FUSCO, Laurie. “Antonio Pollaiuolo’s use of the antique”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 42, 1979, pp. 257-263. Para uma visão mais aprofundada acerca dessa prática artística, seja-me aqui permitido remeter à minha tese de doutorado (RAGAZZI, Alexandre, *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística*, Campinas: Unicamp, 2010).

<sup>21</sup> Cfr. MASSINELLI, Anna Maria (a cura di). *Bronzetti e anticaglie dalla guardaroba di Cosimo I*. Firenze: Museo Nazionale del Bargello / S.P.E.S., 1991, pp. 22 e 18.

Entre as décadas de 1460 e 1470, Pollaiuolo abordou ao menos três vezes o tema de Hércules e Anteu. Primeiro, quando pintou as três grandes telas, hoje perdidas, para o Palazzo Médici de *via Larga*. Depois, quando fez o que talvez sejam réplicas de pequeno formato dessas telas, notadamente o *Hércules e a Hidra* e o *Hércules e Anteu* que hoje se encontram em Florença, nos *Uffizi*. Enfim, quando, por volta de 1478, transferiu para o bronze seu modelo de *Hércules e Anteu* e cristalizou em três dimensões aquela instável posição<sup>23</sup>. Vasari, em sua descrição do *Hércules e Anteu* de *via Larga*, já apontava para o fato de que o herói, empenhado em estrangular Anteu, contrai os músculos e nervos de tal modo que provoca reflexos por todo seu corpo, desde os dedos dos pés que se levantam até o ranger dos dentes<sup>24</sup>. Essa vontade de fazer com que a anatomia traduzisse as agitações do espírito, crucial para a constituição da arte de Pollaiuolo, certamente impressionou o jovem Michelangelo. Antes da descoberta do *Laocoonte*, Pollaiuolo era para Michelangelo a principal referência em sua inicial mas já obstinada busca para expressar, por meio dos movimentos do corpo, todo o esplendor da alma humana.

Também a aproximação entre o desenho do círculo de Pollaiuolo e a própria figura do *Laocoonte* revela semelhanças formais que reforçam a relação dessas obras com as estatuetas brônzeas produzidas a partir do modelo de Michelangelo. Se o desenho é desprovido de pernas e braços, o *Laocoonte* complementa-o com a ideia das pernas afastadas, do braço esquerdo abaixado e atado e do direito erguido conforme o restauro realizado logo após seu descobrimento [Fig. 9]. À pose do *Laocoonte* sobrepunha-se a severa condição patética apresentada no desenho, e assim Michelangelo recolhia elementos para, como verdadeiro autor, dar vida a seu projeto.

Consideradas essas evidências, torna-se mais verossímil a hipótese de que Michelangelo tenha realmente tido acesso ou ao desenho de Pollaiuolo ou à escultura da coleção *medicea* que talvez lhe tenha dado origem. O que poderá causar algum estranhamento não é tanto o reconhecimento da influência da escultura da Antiguidade ou da arte de Pollaiuolo sobre o jovem artista, mas sim o fato de ele ter retomado esse modelo no final da década de 1520, quando já era artista renomadíssimo, tendo até mesmo merecido os famosos versos publicados em 1516 por Ariosto – “Michel, più che mortale, Angel divino”. De fato, a principal

pendente, ma è impossibile pensare che tra esse non vi fosse un’intensa circolazione d’idee. In caso d’innovazioni tecniche, e soprattutto di un risultato artistico unanimemente approvato, esse erano prontamente adottate dalle botteghe rivali. Pertanto, sebbene Michelangelo non facesse parte dello studio di Pollaiuolo, è lecito supporre che egli fosse perlomeno al corrente di ciò che avveniva al suo interno. Di fatto, si trattava di un universo complesso e intricato, del quale è difficile valutare i livelli d’influenza e interazione.

Fino ad oggi l’importanza di Antonio Pollaiuolo nella formazione di Michelangelo sembra non essere stata presa nella dovuta considerazione. Pollaiuolo era perito nelle arti dell’oreficeria, della scultura e della pittura. Nella sua bottega, il disegno era praticato con estrema dedizione, forse perché egli già intuitiva, ancor prima che fosse sistematizzata la celebre disputa in seguito nota come il *paragone* tra le arti, che il disegno era l’elemento costitutivo e unificante delle attività che egli esercitava. Per quanto riguarda il disegno e la pittura, Pollaiuolo era solito inoltre usare come modello sia sculture di origine classica, sia statuette malleabili di creta o cera che egli stesso fabbricava<sup>22</sup>. Di fatto, la plasticità delle figure bidimensionali di Pollaiuolo fu possibile solo perché frutto della sua mentalità di scultore.

Tra il 1460 e il 1480, Pollaiuolo affrontò almeno tre volte il tema di Ercole e Anteu. Innanzitutto, quando dipinse le tre grandi tele (oggi perdute) per il Palazzo Medici di *Via Larga*. In seguito, quando ne realizzò repliche in un formato minore, vale a dire *Ercole e Idra* e *Ercole e Anteu* che si trovano oggi a Firenze presso gli *Uffizi*. Infine quando, attorno al 1478, realizzò in bronzo il suo modello di *Ercole e Anteu*, cristallizzando in tre dimensioni quella posizione instabile<sup>23</sup>. Vasari, nella sua descrizione dell’*Ercole e Anteu* di *Via Larga*, già sottolineava il

<sup>22</sup> Cfr. FUSCO, Laurie. “Antonio Pollaiuolo’s use of the antique”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 42, 1979, pp. 257-263. Per una visione più approfondita di questa pratica artistica, mi si consenta di citare qui la mia tesi di dottorato (RAGAZZI, Alexandre, *Os modelos plásticos auxiliares e suas funções entre os pintores italianos – Com a catalogação das passagens relativas ao tema extraídas da literatura artística*, Campinas: Unicamp, 2010), consultabile nella biblioteca digitale dell’Unicamp ([www.bibliotecadigital.unicamp.br](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br)).

<sup>23</sup> Questa statueta è conservata nel *Museo Nazionale del Bargello*, a Firenze.

<sup>23</sup> Essa estatueta está conservada no *Museo Nazionale del Bargello*, em Florença.

<sup>24</sup> VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, III, pp. 504-505.

fatto che l'eroe, intento a stritolare Anteo, contrae i muscoli e i nervi in modo tale da provocare riflessi in tutto il suo corpo, dalle dita dei piedi che si alzano al digrignare dei denti<sup>24</sup>. Questo desiderio di far sì che l'anatomia traduca le agitazioni dello spirito, cruciale nell'affermarsi dell'arte di Pollaiuolo, certamente impressionò il giovane Michelangelo. Prima della scoperta del *Laocoonte*, Pollaiuolo era per Michelangelo il riferimento principale nella sua iniziale ma già ostinata ricerca per esprimere, attraverso i movimenti del corpo, tutto lo splendore dell'anima umana.

Il confronto tra il disegno elaborato nella cerchia di Pollaiuolo e la figura di Laocoonte rivela ugualmente alcune somiglianze formali che ne rinforzano i legami con le statuette bronzee prodotte partendo dal modello di Michelangelo. Se il disegno è sprovvisto di gambe e braccia, il Laocoonte lo completa con l'idea delle gambe divaricate, del braccio sinistro abbassato e legato, e di quello destro eretto a seguito del restauro effettuato poco dopo la sua scoperta [Fig. 9]. La posa di Laocoonte si sovrappone alla severa condizione patetica presentata nel disegno, e Michelangelo, autore nel vero senso della parola, raccoglieva così elementi per dar vita al suo progetto.

Considerate tali circostanze, diventa più verosimile l'ipotesi secondo cui Michelangelo ebbe realmente accesso al disegno di Pollaiuolo o alla scultura della collezione medicea che presumibilmente gli ha dato origine. Potrà causare perplessità non tanto il riconoscimento dell'influenza della scultura antica o dell'arte di Pollaiuolo sul giovane artista, quanto piuttosto il fatto che egli abbia ripreso questo modello alla fine del terzo decennio del Cinquecento, quando già era artista rinomatissimo, oggetto persino dei famosi versi pubblicati da Ariosto nel 1516, "Michel, più che mortale, Angel divino". Di fatto, il principale obbligo di Michelangelo, che egli stesso s'imponesse, era in relazione a una dimensione ideale, e non reale. Usando i termini in seguito sviluppati da Vincenzo Danti, Michelangelo senza dubbio si avvicinava più all'imitare che al ritrarre, al rappresentare le cose come dovrebbero essere, piuttosto che come esse realmente sono<sup>25</sup>. È opportuno ricordare,

obrigação de Michelangelo, à qual ele próprio conscientemente se impunha, era em relação ao ideal, e não ao real. Utilizando os termos que mais tarde seriam empregados por Vincenzo Danti, sem dúvida que Michelangelo se aproximava mais do imitar do que do retratar, isto é, do representar as coisas como deveriam ser do que como realmente são<sup>25</sup>. Além disso, é preciso lembrar que àquela época o conceito de imitação ainda se equiparava ao modo como era compreendido no mundo antigo. Por exemplo, Sêneca, em suas cartas a Lucílio e abordando a questão da imitação, afirma que "a melhor condição é a do último, pois recebe as palavras prontas, as quais, dispostas de outro modo, adquirem uma nova face"<sup>26</sup>. Ora, não foi exatamente isso o que Michelangelo fez? O modelo é seguido, mas é também ultrapassado. Afinal, embora possamos reconhecer semelhanças entre o desenho de Pollaiuolo e a estatueta de bronze derivada do modelo de Michelangelo, quanta diferença há aí também!

Para concluir, quando comparamos o projeto de Michelangelo com a escultura de *Hércules e Caco*, finalizada em 1534 por Bandinelli, notamos que esta privilegia uma visão quase que frontal. O artista procurou fazer com que sua composição acompanhasse a atitude do *Davi*, que lhe está ao lado. Assim, Hércules está postado na entrada do palácio com Caco aos seus pés, e a apreensão ideal da obra dá-se quando o observador coloca-se na praça, bem à frente das portas. Essa era a solução mais óbvia, posto que o colosso estava destinado a ser colocado sobre um pedestal muito próximo ao muro do palácio.

Com *Sansão e os filisteus*, por sua vez, Michelangelo apresenta uma inovadora forma em espiral. Para compreender a obra, é preciso que o espectador gire em torno do eixo dela. Somente assim é que se podem perceber as feições de Sansão empunhado a queixada do jumento, do filisteu entrelaçado às pernas do herói e do outro filisteu que jaz por terra. Michelangelo, como se pode notar, desejava dessa forma estabelecer um contraste radical em relação à frontalidade do *Davi*, algo que está completamente ausente na obra de Bandinelli e que, enfim, representa sua maior inovação em relação ao clássico desenho de Pollaiuolo.

<sup>24</sup> VASARI, Giorgio. *Op. cit.*, III, pp. 504-505.

<sup>25</sup> Cfr. DANTI, Vincenzio. *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*. Firenze: 1567, pp. 33, 57-60. Per saperne di

<sup>25</sup> Cf. DANTI, Vincenzio. *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*. Firenze: 1567, pp. 33, 57-60. Ainda sobre o assunto, cf. CLEMENTS, Robert J., *Michelangelo's theory of art*, New York: New York University Press, 1961, sobretudo pp. 157 ss.

<sup>26</sup> *Epist.* 79, 6.

inoltre, che a quell'epoca il concetto d'imitazione corrispondeva ancora al modo in cui era inteso nel mondo antico. Seneca, ad esempio, nelle sue lettere a Lucilio, affrontando la questione dell'imitazione, affermava che chi "arriva per ultimo è nella condizione ottimale: trova le parole pronte; basta disporle diversamente e acquistano una fisionomia nuova"<sup>26</sup>. Orbene, non fu esattamente ciò che fece Michelangelo? Il modello è seguito, ma anche superato. In fondo, nonostante sia possibile riconoscere somiglianze tra il disegno di Pollaiuolo e la statuetta di bronzo derivata dal modello di Michelangelo, quanta differenza esiste anche in questo caso!

Per concludere, quando compariamo il progetto di Michelangelo alla scultura di *Ercole e Caco* ultimata da Bandinelli nel 1534, notiamo che quest'ultima privilegia una visione quasi frontale. L'artista fece in modo che la sua composizione accompagnasse la postura del *David*, che gli sta al lato. Ercole è posto all'entrata del palazzo, con Caco ai suoi piedi, e l'osservatore riesce a cogliere appieno il senso dell'opera solo quando si trova nella piazza, di fronte alle porte. Questa era la soluzione più ovvia, posto che il colosso era destinato ad essere collocato su un piedistallo molto vicino al muro del palazzo.

Con *Sansone e i filistei*, a sua volta, Michelangelo presenta una forma innovativa a spirale. Per comprendere l'opera è necessario che lo spettatore le giri attorno. Solo in questo modo si possono cogliere le sembianze di Sansone che impugna la mascella dell'asino, del filisteo avvinghiato alle gambe dell'eroe, e dell'altro filisteo che giace al suolo. Come si può notare, Michelangelo intendeva stabilire in questo modo un contrasto radicale con la frontalità del *David*, elemento totalmente assente nell'opera di Bandinelli e che, infine, rappresenta la sua maggior innovazione rispetto al disegno di Pollaiuolo.

*Traduzione: Andrea Scorza Barcellona*

più su questo argomento si veda CLEMENTS, Robert J., *Michelangelo's theory of art*, New York: New York University Press, 1961, soprattutto pp. 157 ss.

<sup>26</sup> *Epist.*, 79, 6.

# *Estos días pasados: Felipe de Guevara, leitor de Plínio, o Velho*

*Estos días pasados: Felipe de Guevara, a reader of Pliny the Elder*

LUIZ BAGOLIN

*Professor e pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB/USP)*

Professor and researcher at the Institute for Brazilian Studies, University of São Paulo (IEB/USP)

**RESUMO** Comentam-se aqui os *Comentarios de la Pintura* de Dom Felipe de Guevara, atribuídos ao século 16, mas somente publicados em 1788, baseados na *editio princeps* aos cuidados de Dom Antonio Pons, considerando-se a constituição e a persistência do campo elocutivo, na língua hispânica, quanto à tradução de largas passagens da “História Natural” de Plínio, o Velho; e de algumas do “Da Arquitetura”, de Vitruvius.

**PALAVRAS-CHAVE** pintura, desenho, agricultura, grotesco, gregos, romanos, antigos, comentários, gêneros artísticos, encômio.

**ABSTRACT** Herein commented are Don Felipe de Guevara’s *Comentarios de la Pintura*, ascribed to the 16th century but made known only in 1788, through an *editio princeps* prepared by Don Antonio Pons, taking into consideration the constitution and persistence of large translated passages from Pliny the Elder’s *Naturalis Historia* and Vitruvius’ *De Architectura* as elocutive aspects in the Spanish language.

**KEYWORDS** painting, drawing, agriculture, grotesque, Greek, Roman, ancient, commentaries, artistic genres, encomium.

\* Luiz Bagolin é Mestre e Doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (2005). Atualmente é docente e pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB/USP. / *Luiz Bagolin is MA in Philosophy from the University of FFLCH São Paulo (1999) and PhD in Philosophy from the Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences at USP (2005). He is currently a professor and researcher at the Institute for Brazilian Studies, University of São Paulo, IEB/USP. Has experience in the area of Arts with an emphasis in art history, aesthetics and philosophy of art, ancient art and rhetoric doctrines.*

*No será desagradable a los lectores, saber en qué forma haya podido llegar a mi mano el manuscrito de Don Felipe de Guevara, despues de casi dos siglos y medio que han corrido desde que, creo, que se escribió (...).* Com esta advertência, compõe o prólogo aos *Comentários da Pintura*, de Felipe de Guevara, Dom Antonio Pons, à ocasião de sua primeira edição em 1788<sup>1</sup>. Provavelmente provenientes do século 16 e achados ao acaso em uma tenda de livros na cidadezinha de *Plasencia*, conforme narra Dom Antonio, foram-lhe enviados estes comentários por um amigo no momento em que compunha a sua *Viage de España*, sorte que permite expô-los ao cotejo com esta última e concluir de que compartilham as mesmas opiniões. Elogia-se também por isso Dom Felipe, que, esquecido, “por causa de sua morte ou por outros motivos” encontra-se entre os “beneméritos da nação”, sendo dos “muitos poucos e raros escritores que falaram das belas artes desde seu restabelecimento”<sup>2</sup>. Como dita o costume, o prólogo de Pons expõe a causa, digna, atraindo a *captatio benevolentiae* na rerepresentação de feitos ocorridos num passado remoto, mas glorioso: chama-se a atenção do destinatário com a notícia de que o autor viveu no tempo e na corte do rei Carlos V, autorizando-se a compor comentários sobre a pintura baseado em seu conhecimento de autores antigos, como Plínio, o Velho, assim como de suas viagens, o que pode ser lido como um periegético, a Flandres e a Amberes. Participe da exposição da causa, a prosopografia ou como diz Dom Antonio, “as circunstâncias e qualidades” do autor são constituídas por autoridades nobres e letradas que ativam as memórias e os relatos sobre a *persona* de Dom Felipe. Em especial, descreve-se o informe do Conde de Campomanes que teria lido algo elogioso sobre o autor dos *Comentários* no “discurso geral das antiguidades da Espanha”, de Ambrosio Morales<sup>3</sup> que, por sua vez, confirma o mérito e a autoridade de Dom Felipe sobre medalhas e moedas antigas, nomeando-o ao lado de outras autoridades letradas espanholas comentadas no mesmo discurso. A exposição destas autoridades serve simultaneamente a Dom Antonio ao encômio geral das letras espanholas, assim como, participando da argu-

*“No será desagradable á los lectores, saber em qué forma haya podido llegar á mi mano el manuscrito de Don Felipe de Guevara, despues de casi dos siglos y medio que han corrido desde que, creo, que se escribió (...).”* With such a warning Don Antonio Pons commences the preface to the *Comentarios de la Pintura*, by Felipe de Guevara in its first edition, in 1788<sup>1</sup>. Probably harking back to the 16th century, Don Antonio reveals that they were found by happenstance in a bookstall in the town of Plasencia. He received these commentaries from a friend while he was writing his *Viage de España*. What followed was a comparison between those commentaries and his own, to which he concluded that they had many opinions uncommon. And so Don Felipe must be commended, because, while forgotten “because of his death or for other reasons”, he is still remains among the “nation’s finest”, being one of the “very few and rare writers who spoke of the fine arts since their reestablishment”<sup>2</sup>. As custom dictates, Pons’ prologue proclaims this worthy cause, aiming for a *captatio benevolentiae* with this restatement of acts from a remote albeit glorious past: the reader is told that the original author lived in the age and court of King Charles V; this elicits a comment on paintings based on his knowledge of the authors of old, such as Pliny the Elder, as well as the knowledge garnered from his voyages – and this in turn can be read as a periegesis of Flanders and Antwerp. An active part to the exposition of his cause, this prosopography – or, in the words of Don Antonio, “the circumstances and qualities” of the author – is composed of noble and educated authorities, which in turn trigger memories and accounts by Don Felipe’s *persona*. Particularly described is a report by the Count of Campomanes, who supposedly had read some kind of praise to the author of the *Commentaries* in the “general discourse on the antiquities of Spain” by Ambrosio Morales<sup>3</sup>. This text confirms Don Felipe’s merit

<sup>1</sup> Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura, segunda edición reproducida de la edición príncipe. Pórtico y Revisión por Rafael Benet, Selecciones Bibliófilas*, Barcelona, 1948. p. 62.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 63. A tópica que aqui se expõe é referente ao desaparecimento e reaparecimento das artes, *cessavit e reuixit*, presentes em Plínio, o Velho, in: *Historia Naturallis*, Lib. XXXIV, XIX, 52: *Cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI reuixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen, Antaeus, Callistratus, Polycles Athenaeus, Callixenus, Pytacles, Pythias, Timocles.*

<sup>3</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>1</sup> Felipe de Guevara, *Comentarios de la Pintura, segunda edición reproducida de la edición príncipe. Pórtico y Revisión por Rafael Benet, Selecciones Bibliófilas*, Barcelona, 1948. p. 62.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 63. The topic exposed herein deals with the disappearance and revival of the arts, *cessavit e reuixit*, found in Pliny the Elder, in: *Naturalis Historia Naturallis*, Lib. XXXIV, XIX, 52: *Cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI reuixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen, Antaeus, Callistratus, Polycles Athenaeus, Callixenus, Pytacles, Pythias, Timocles.*

<sup>3</sup> *Idem*, p. 64.

and authority on ancient medals and coins, placing him alongside the other Spanish scholars mentioned in that same account.

Such catalogue of authorities at the same time, serves Don Antonio's general encomium to the Spanish letters, and – a common line of argument in this genre – contributes to the discredit of foreign, and even Spanish, authors who produce “slander, invidia, and other ill effects”<sup>4</sup> in their exercise of criticism – defamation, it should be read – of that same literature.

After neutralizing the opposition, he resumes his account of the *Commentaries*, “girded in the works of the Greeks of old”<sup>5</sup>. Since those *Commentaries* not only praise the paintings described by the ancients, but are also aligned to the doctrines from which arises the “glory of the restorers”. In other words, both works should be considered commentaries that serve as *exempla* to painters and poets, recalling Horace's advice – not the widely known *ut pictura poesis*, but the one about the hand that turns into night and day the subjects extracted from Greek models<sup>6</sup>, a motif closely related to imitation.

Don Antonio shows himself a well-read and apt orator, because he enriches his imitation with the Ciceronian examples to the rhetoric arts in the *De Inventione*, where Cicero emulates Zeuxis when depicting the fair virgins in the city of Croton<sup>7</sup>. An imitation that could actually compete with Greek examples would come from selective invention, from the careful choice, amongst several members of a same species, of its “best and most perfect” individuals. Pons applies this imitation of the Greek example to the “academies of Europe”, praising the Academia de San Fernando as the one apt to surpass all the others, even if he remarks on the disparity between the “speculations” made in his own time and those of Don Felipe's century.

According to Pons, the paintings of the ancient Greeks, if they still existed, “would be much more effective” than the mere speculation constructed from written reports – it should be understood:

mentação no gênero, ao descrédito de autores estrangeiros ou mesmo espanhóis que produzem “maledicência, invidia, e outros efeitos maléficis”<sup>4</sup> no exercício da crítica, leia-se, do vitupério destas mesmas letras. Afastados os adversários, volta-se a expor Os Comentários “cingidos às obras dos antigos Gregos”<sup>5</sup>, porquanto não somente louvam as antigas pinturas descritas, mas são em relação a estas também homólogas quanto à exposição das doutrinas das quais advém a “glória dos restauradores”. Em outros termos, tanto obras quanto comentários são tratados como exemplos que servem a pintores e poetas aplicados no conselho horaciano, não o lidíssimo *ut pictura poesis*, mas aquele da mão que transforma em dia e em noite a matéria extraída de modelos gregos<sup>6</sup>, o que é tópica relativa à imitação.

Prova-se letrado e bom orador Dom Antonio, porque encarece essa imitação com o exemplo ciceroneano para a arte retórica do *De Inventione*, emulando a Zêuxis inscrevendo as belas virgens na cidade de Crotona<sup>7</sup>. A imitação que pode competir com os exemplos gregos provém de uma invenção seletiva, da escolha dentre muitos indivíduos de uma mesma espécie “o melhor e mais perfeito”. Pons aplica as “academias da Europa” na emulação dos exemplos gregos, encomiando a Academia de San Fernando como a eleita a superar todas as demais, embora demarque a diferença entre as “especulações” produzidas neste tempo e as do século de Dom Felipe. Caso existissem, as obras de pintura dos antigos gregos “seriam muito mais eficazes”, segundo Pons, contra as especulações que se constituem a partir de relatos apenas, leia-se, dos discursos de Plínio<sup>8</sup>. Na falta das mesmas obras, contudo, estas “histórias” adquiriram o valor de prova válida porque testemunharam, porquanto as representaram, as doutrinas antigas expressas em pinturas, sendo capazes ainda de “inflamar a um ânimo generoso que aspire à maior glória da arte”<sup>9</sup>. Para provar seu argumento, Guevara expõe a notícia de que estas mesmas obras já não estavam presentes para Rafael e outros artistas que as leram nas narrativas dos “autores clássicos da Antiguidade”. Por outro lado, estas narrativas tiveram a seu favor, também como valor de prova da existência das célebres

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 69-70.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*: “...*Vos exemplaria Graeca, Nocturna versate manu, versate diurna*”.

<sup>7</sup> Cicero, *La Invención Retórica (De inventione)*, introd., trad. y notas de Salvador Núñez, Editorial Gredos, Madrid, 1997, Libro II, pp. 197-199.

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 69-70.

<sup>5</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*: ... *Vos exemplaria Graeca, Nocturna versate manu, versate diurna*.

<sup>7</sup> Cicero, *La Invención Retórica (De inventione)*, introd., Trad. y notas de Salvador Núñez, Editorial Gredos, Madrid, 1997, Libro II, pp. 197-199.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 71.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*.

pinturas gregas antigas as estátuas e baixos-relevos supérstites que vão sendo descobertos em solos italianos, mas que, sendo excelentes, apenas despertaram a atenção para quanto mais maravilhosas haviam sido as pinturas, o que pode ser lido como uma *amplificatio* relativa ao encômio. Inverte-se, desta feita, o exercício da invenção centrado nas obras existentes ou que existiram, para aquelas que, inexistentes, são expostas ante os olhos dos leitores em comentários encarecidos, seja pela presença das obras descritas como “tão maravilhosas e excelentes como realmente eram”<sup>10</sup>, seja pela ausência das mesmas para servirem de exemplos à emulação. A substituição da ausência pela presença é um dispositivo retórico também usado nos Comentários, mas sem a necessidade de utilização da amplificação referida, denotando uma diferença quanto à qualidade superior da pintura em relação à escultura. Considerando-as homólogas, porquanto pertencentes a uma mesma origem, são ambas as artes para Dom Felipe – “as coisas que tenho juntadas da Pintura e Escultura antiga”<sup>11</sup>. A reunião destas “coisas” autoriza o comentário como colação ou emenda de textos diversos produzidos por autoridades antigas, particularmente, Plínio, o Velho. Citado logo de início, o autor romano fornece o exemplo vindo dos mármores desenterrados nos tempos de Vespasiano, mas despertado por Rafael e Michelangelo, na Itália, e por Jan Van Eyck (Johannes), Roger Van Der Weyden (Rugier) e Joaquim Patinir (Joaquin Patimier), em Flandres. Não expostos diretamente aos mármores desenterrados em Roma, o que não está dito no texto, os pintores referidos por Guevara são ativados pelo discurso numa espécie de engenho exercitado que constitui como causa digna a emulação que se reinicia após um quase completo desaparecimento das artes, o que também é um lugar-comum para Plínio, declínio que é imediatamente cancelado pelo verbo *reunxit*. O elogio é superlativo para aqueles que, apenas com ruínas e pedaços de obras para servirem como exemplos ou guias foram e são capazes, ou assim são representados, de superar os antigos pintores e estatuários os quais encontravam ainda ao seu alcance todas as obras mais excelentes. Dispensadas do certame, porquanto ausentes, estas obras têm seus lugares tomados por outras, as modernas, que concorrem com as que se figuram nas narrações dos autores antigos. E embora localize os pintores da Itália e de Flandres, a tópica segundo a qual as artes ressuscitam circula, não centra-

Pliny’s accounts<sup>8</sup>. In the absence of those, however, such reports become veritable proof, as the only witnesses – inasmuch as representations – of the ancient doctrines depicted in those paintings, while retaining their capacity to “ignite in noble spirits the desire for the greater glory of art”<sup>9</sup>. To prove his point, Guevara states that those same works weren’t available to Raphael and other artists, who had to read about them in the accounts of “classical authors of old”.

Moreover, those narratives have in their favor – and also as supporting evidence to the existence of the famed paintings of ancient Greece – the then-recent unearthing of surviving statues and bas-reliefs in Italian soil. While excellent in themselves, those were regarded more than anything as tantalizing suggestions of how much more wonderful the paintings should have been – a device that can be construed as an encomium-related amplification. This time there is an inverted exercise in invention: through admiring commentaries of existing – or once existing – works, he seeks to unfold to his reader the vanished ones; in any case, the available works are praised for being “actually as wonderful and excellent as they supposedly were”<sup>10</sup>, or as examples that could be emulated when they are not available. The replacement of absence for presence is a rhetoric device that is also used in the *Commentaries* – even if the latter does not resort to the referred *amplification* –, to indicate a discrepancy on the superior quality of paintings when compared to sculptures.

Since both come from a common source, Don Felipe considers both arts as homologous arts, the “things I’ve mustered from ancient painting and sculpturing”<sup>11</sup>. The assemblage of such “things” validates his commentary as a collection, or compendium, of a great variety of texts produced by authorities of the past, especially Pliny the Elder (see the commentaries by Lorenzo Ghiberti). Quoted quite early on, the Roman author provides the example of the marbles unearthed in Vespasian’s times, but brought to life by Raphael e Michelangelo, in Italy, and by Jan Van Eyck (Johannes), Roger Van Der Weyden (Rugier) and Joachim Patinir (or Patinier), in Flanders. Not directly exposed

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 71.

<sup>9</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>10</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 79.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 72.

<sup>11</sup> *Idem*, p. 79.

to the marbles uncovered in Rome – something that isn't mentioned in the text –, the painters that Guevara mentioned were brought into action through his discourse, employing a kind of studied device that extols as praiseworthy the emulation that revived anew after an almost complete disappearance of the arts – which is also a commonplace from Pliny –, a decline that is almost instantly cancelled by the verb *renixit*.

Such a superlative compliment is directed to those that, with only ruins and fragments of works as guides or examples, were able – or at least supposedly able – to surpass the painters and statue makers of old, even if those ancients still the most exceptional pieces at their grasp. Now unavailable, those are of course exempted from the contest, their positions replaced by modern creations, which are then pitted against the works described in the accounts of the ancient authors. And although those painters usually come from Italy and Flanders, the theme of the resurrection of the arts is much more thoroughly widespread – even in Spain, where the ancient arts also prospered considerably. Therefore, Don Felipe doesn't have to plead too hard in their defense, for this in fact would diminish them in the eulogy. He resigns himself to a summation of his readings on them, made in a moment when he needed to entertain himself on account of “illnesses” that plagued him. “*Estos días pasados*”, the expression employed in the beginning of his *Commentaries*, modestly juxtaposes two ages: his own, Don Felipe's, as a “good ol'” modern orator who rereads the ancients in his moments of idleness and convalescence (here understood as the *delectare*); and the other, in the antiquity, in which the arts thrived under the aegis of good and fair doctrines.

Cicero, in his *De Inventione*, advises that the support of the listener should be obtained through four means; one of them, the first, is by speaking of ourselves, that is, by humbly speaking of our merits and services, or minimizing the accusations imputed to us, or also by disclosing our misfortunes and difficulties<sup>12</sup>. Don Felipe, or the utterer of the text, the exposure of infirmities he suffered “more than the usual” helps him to garner the favor of the readers, opening the way, in the exordium, to the upcoming praise of the ancients' accomplishments in matters of paint and sculpture. This argu-

lizada em lugar algum, também pela Espanha onde não menos se produziram as antigas artes. De sorte que Dom Felipe não necessita se esforçar para se pôr em sua defesa, porque isto as diminuiria no elogio. Limita-se a recolher o saldo das leituras feitas sobre elas num tempo no qual necessitava entreter-se devido às “enfermidades” que o afligiam. *Estos días pasados*, expressão com a qual inicia seus Comentários, justapõe discretamente duas idades: a dele, Dom Felipe como velho e bom orador, moderno, relendo os antigos, em tempos de ócio e convalescência (entenda-se aí o *delectare*); a outra, dos antigos, na qual as artes floresciam sob a égide das boas e retas doutrinas. Cícero aconselha no *De Inventione* que o favor do ouvinte seja obtido de quatro maneiras, sendo uma delas, a primeira, ao falar de nós mesmos, ou seja, falando sem arrogância de nossos méritos e serviços, ou minimizando as acusações que nos imputam, ou também ao expor os nossos infortúnios ou as nossas dificuldades<sup>12</sup>.

Para Dom Felipe ou o enunciador do texto, a exposição da notícia de enfermidades que o acometeram, “mais do que o ordinário” auxiliam-no a atrair os favores dos leitores, preparando-os no exórdio ao elogio dos feitos antigos em matéria de pintura e escultura. O argumento torna digna a causa, ou como propôs Theon de Alexandria – “a virtude resplandece principalmente nos infortúnios”<sup>13</sup>, pois, se um homem representado como idoso e doente tem seus momentos derradeiros passados ou gastos lendo e comentando estes feitos, perpétuos porquanto continuamente reditos, é porque são considerados muito úteis e preciosos à vida. A função enunciativa na primeira pessoa produz como efeito descritivo uma etopeia, tornando manifesta a presença do narrador como *persona* que compartilha com a audiência os juízos que recolhe, lê ou sobre os quais pensa. Apropriado aos discursos panegíricos, exortativos e epistolares, este recurso ativa os comentários no gênero epidítico inventando simultaneamente outros personagens notáveis que elogiam a arte da pintura e da escultura.

Autorizado por Plínio, Guevara expõe o apreço que teve por estas artes Alexandre Magno e o rei Demétrio, protetores respectivamente de Apeles e Protógenes, assim como Júlio César, cuja sede de conquistas não faz cessar ou reprimir a estima e o

<sup>12</sup> *Op. cit.*, *Libro I*, pp. 111-115.

<sup>13</sup> *Teón, Hermógenes, Afonio, Ejercicios de Retórica*, Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos, Madrid, 1981, pp. 193-194.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, *Libro I*, pp. 111-115.

deleite pela pintura<sup>14</sup>. O argumento serve para tornar digno o discurso ofertado ao rei da Espanha, a quem se dirige Dom Felipe. Reputada como coisa preciosa, que obteve e obtém a atenção dos governantes mais poderosos, é justo que a pintura seja disposta na companhia da Arquitetura e da Agricultura, de acordo com Guevara<sup>15</sup>. Da arquitetura, porque é ela a fornecer os lugares mais apropriados para que as obras possam ser vistas, elogiadas e compartilhadas por todos. Boécio lhe autoriza a propor que as riquezas (da pintura e da escultura) caso fiquem encobertas “não são de nenhum fruto nem efeito”<sup>16</sup>. Ao contrário, a causa de seu encarecimento é a divisão ou repartição em muitos espaços, argumento que redita um lugar-comum de Plínio, o Velho, em defesa das artes comuns ou públicas. O exemplo relativo a pinturas não vistas, o que deve ser censurado, lança-o a outro, pois refere o gênero das “pinturas encobertas”<sup>17</sup> nas quais se acham *brutescos* visíveis, leia-se isso possivelmente com uma intervenção de dois predicativos, *brutezza* e *grotteszza*, e como remissão à *maniera alla grottesca* aludindo às figurinhas admiráveis pintadas nas paredes da *Domus Aurea* de Nero soterrada. O gênero, também referido e censurado por Vitruvius para ornamentações de paredes, exercita, para Dom Felipe, o uso de um bestiário com uma variedade de imagens de animais, pelo que o denomina *belluata*, “coisa adornada de bestas”.

Quanto à agricultura, ela fornece à pintura e à fantasia do pintor exemplos para servirem de imitação, tais como “ervas, flores, árvores, frutos vários, céus, paisagens, perspectivas, aves”<sup>18</sup> etc. Entendendo o verossímil como útil ou como belo o que seja bom, verossímil e útil, Guevara recomenda a comparação ou a conferência entre as coisas pintadas e as coisas “criadas e verdadeiras” por indústria da natureza. A comparação tem por efeito fazer usufruir a pintura da grande estima do rei pela agricultura, porquanto todos os príncipes em qualquer idade também a tiveram, o que é um *locus*: a agricultura é o principal bem do Estado e seu instrumento regulador. Como a comparação visa

ment dignifies the cause – in the words of Theon of Alexandria, “virtue shines at its brightest in the misfortunes”<sup>13</sup> –, because if a man who presents himself as elderly and sick passes his final moments reading and commenting such deeds – made perpetual through constant reiteration –, they surely must be as precious and useful as life itself. The first person enunciation produces the effect of a descriptive ethopoeia, exposing the presence of the narrator as a *persona* who shares with the audience the judgments he had collected, read or thought about. Suitable for panegyric, persuasive, and epistolary discourses, this device places the commentaries in the epideictic genre, at the same time contriving other notable characters to praise the art of painting and sculpture.

Sanctioned by Pliny, Guevara tells of the regard those arts had to the eyes of Alexander the Great and King Demetrius, the patrons of Apelles and Protogenes, respectively; and even to Julius Caesar, whose thirst for conquests did not diminish nor contained his delight and esteem for paintings<sup>14</sup>. This argument validates and distinguishes his discourse, dedicated to the king of Spain, whom Don Felipe addresses. Highly regarded and deemed worthy of attention by even the most powerful rulers, it is only fair that painting should figure in the company of Architecture and Agriculture, states Guevara<sup>15</sup>. Of architecture, because it provides the most fitting places in which to exhibit those works, to be shared and praised by all. Boethius enables him to affirm that such riches (of painting and statue making), when hidden, “are of no effect or result”<sup>16</sup>. Contrarily, the cause of their value lies in their shared exhibition in different spaces, an argument that echoes one of Pliny’s commonplaces in the defense of the common or public arts. The given example – of concealed and hidden paintings, something that should be denounced – leads to a very different theme, and he writes about the genre of “buried paintings”<sup>17</sup>, which includes the

<sup>14</sup> *Op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 82.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*: Don Antonio emenda, em uma nota, o exposto por Dom Felipe, dizendo: (...) *Por los principios de nuestro Autor debian los Señores que pode en buenas colecciones facilitar su vista al público; pero si en lugar de estos preciosos muebles no tienen mas adornos las paredes de sus habitaciones que telas extendidas en ellas, espejos, y otras cosas de ninguna significacionm harán bien de cerrar su puertas a las personas de buen gusto.*

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>13</sup> *Teón, Hermógenes, Aftonio, Ejercicios de Retórica*, Biblioteca Clásica Gredos, Editorial Gredos, Madrid, 1981, pp. 193-194.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>15</sup> *Idem*, p. 82.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 83.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*: Don Antonio comments Don Felipe’s exposition in a footnote, stating: (...) *Por los principios de nuestro Autor debian los Señores que pueden buenas colecciones facilitar su vista al público; pero si en lugar de estos preciosos muebles no tienen*

uncovered *brutescos* – this probably should be understood as a mixture of two predicates, *brutezza* and *grottesca*, and a reference to the *maniera alla grottesca*, alluding to the admirable figures painted on the walls of Nero's buried *Domus Aurea*. This genre of wall decoration, also mentioned and rebuked by Vitruvius, employs an assorted bestiary of animal imagery, which elicits a qualification by Don Felipe: *belluata*, “adorned with beasts”.

As for agriculture, it supplies the painter's fancy with examples for imitation, such as “various herbs, flowers and fruits, skies, landscapes, perspectives and birds”<sup>18</sup>, etc. Guevara prescribes the comparison or collation of the painted subject and the “truthful and established” things created by Nature; thus, he equates similitude to usefulness, and beauty as something that is good, true to nature and useful. He uses such comparisons in order to profit from the king's high regard towards agriculture – as any prince, of any age, highly appreciates this art. This is another literary *topos*: agriculture is any State's foremost asset and regulatory instrument. How better to praise both arts, painting and agriculture, than to describe a instance in which they're both united? Such is the case of the garden that the king of Persia, Cyrus, exhibited to the Greek ambassador Lysander: it had a geometrical layout, its trees trimmed at the same height and arranged in the form of “*quinquunces*”<sup>19</sup>.

Painting is further compared to truth itself: the latter is something human and perceptible, and so must be the first (p. 9). Witnesses to the truth, as “images of what truly is”, paintings mimetically validate the credibility of “images of what could be”, because the painter takes his samples from the actual subject, painting its similarities through the use and mixture of colors<sup>20</sup>. This mixture is nothing like a countrygirl's floral bouquet, arranged with the sole purpose of delighting the eyes, because painted mixtures are carried out in accordance to the principle, mimetic in itself, of the *concordia discors*, and are also subjected to the imitation of the visible: men, dogs, horses, things which are plentiful in nature. Imitation is in the

*mas adornos las paredes de sus habitaciones que telas extendidas en ellas, espejos, y otras cosas de ninguna significacionm harán bien de cerrar su puertas á las personas de buen gusto”.*

<sup>18</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>19</sup> *Idem, p. 85.*

<sup>20</sup> *Idem, p. 91.*

ao encômio de ambas, a pintura e a agricultura, o melhor é a exposição de uma matéria na qual se testemunha o enlace das mesmas. O jardim apresentado por Ciro, rei dos Persas, ao embaixador grego Lisandro, ordena-se geometricamente com árvores enfileiradas cortadas na mesma altura e ornadas na mesma proporção chamadas *quinquunce*<sup>19</sup>.

A pintura é comparada à verdade: sendo esta alguma coisa humana e visível, logo assim também o é a pintura (p. 9). Testemunha do verdadeiro porquanto “imagem do que é”, a pintura aciona mimeticamente o verossímil, como “imagem do que pode ser”, pois toma das coisas exemplos dos quais se pintam as semelhanças por meio da mistura ou “mescla” de cores<sup>20</sup>. Não é comparável, contudo, esta mistura de cores àquela que fazem as moças com as flores do campo com a finalidade de deleitar a vista. Pois, exercitadas de acordo com o princípio da *concordia discors*, também mimético, as mesclas pintadas subordinam-se à imitação dos visíveis (homem, cão, cavalo, coisas) que na natureza produzem-se variamente. A natureza da pintura é a imitação, devendo sempre a ela estar subordinada a mescla de cores, porque a mistura delas ao acaso, “e sem consideração” somente acarretará o riso. Coincidente com o ato de imitar, a faculdade de pintar é uma arte, afirma Guevara, dela produzindo-se o verossímil por meio da imitação necessária do entendimento. Parece oportuno que para alguém julgar uma coisa pintada, por exemplo, um cavalo ou um touro, este alguém deveria tê-los antes “fantasiado” (e não tê-los visto como suporíamos com nossa mentalidade empírica), isto é, tê-los-ia expostos antes ante os olhos da mente para avaliar o quão próximas seriam destas imagens mentais as imagens “cuja semelhança se mostra na Pintura”<sup>21</sup>.

A pintura se faz também sem cor ou, como diz Dom Felipe, é produzida num gênero constituído apenas de sombras e luzes, suficientes para dar a semelhança e expressar os afetos, contanto que os aspectos das superfícies, sangue, cabelo ou flor, sejam apreendidos pela imitação do entendimento que os imagina pintados, embora não pintados. Como contrafação da pintura que é feita com cor, a sem cor representará o negro pelo branco, sendo reconhecido o índio pela representação do nariz e dos cabelos, crespos, aspectos que são demasiado esclarecedores, aos olhos incorpóreos da mente, quanto à apreensão de sua similitude como

<sup>19</sup> *Idem, p. 85.*

<sup>20</sup> *Idem, p. 91.*

<sup>21</sup> *Idem, p. 93.*

homem não branco<sup>22</sup>. As “imitações do entendimento”, diga-se, da Razão, são várias porque têm sua origem nos afetos que fazem mover o corpo, conforme reproposição, por Guevara, de tópica conhecida: as afecções da alma se mostram nos movimentos do corpo. Como são diferentes as disposições do corpo, igualmente diferentes são as “imaginações e fantasias” por meio das quais as imitações do entendimento comparam as imagens apresentadas pela pintura com as que foram fantasiadas, segundo as naturais disposições e afetos dos muitos e vários artífices. Nascidas destas disposições, as obras dos pintores e estatuários aplicam-se na descrição da anatomia de corpos de homens e de animais que partilham os mesmos humores, pois o cavalo de um homem colérico se mostrará “ímpetuoso e com fúria”, e o de um fleumático, “dócil e brando”<sup>23</sup>. Guevara propõe desta feita a homologia entre inclinação natural e imitação como condição precípua da arte da pintura desde que se considere que, num “homem bem composto”, equilibrado, a “imitativa imaginária” não sofra pelos excessos, como com o saturnino, ou indivíduo de humor melancólico, afeito a imaginações fantásticas que produzem toda sorte de “terribilidades”<sup>24</sup>. O autor nos adverte para a interveniência de um procedimento mimético desproporcionado, o que denomina “imitativa sem mãos”<sup>25</sup>. É o que acontece quando pintores médios são muito celebrados por “terem afrontado as imitativas imaginárias dos compradores”,<sup>26</sup> leia-se, por terem as suas imagens estranhadas pelos destinatários que as recepcionaram, contudo, de modo não-apropriado, supervalorizando-as e aconselhando-as como boas pinturas. Desproporcional em relação às imagens pintadas, a imitação imaginária “dos compradores” descarta da emulação da perfeição das coisas naturais como principal critério imitativo nas artes, pois não as vê como deveriam ser. Amparados por maus juízos, recusam-se estes apreciadores a aceitar o vitupério contra suas estimas por pinturas ruins pelas quais foi pago muito dinheiro.

Inverte-se aqui a tópica pliniana, segundo a qual a qualidade da arte excelente não pode ser medida por qualquer mercê. Tenha-se, como exemplo, as pinturas que Zêuxis preferiu doar, por não conceber qualquer quantia, por mais alta, que pudesse

<sup>22</sup> *Idem*, pp. 93-94.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 94.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 96: (...) *por el consiguiente lo que habemos dicho de la imitativa imaginaria de los que con el arte despues pintan, se dice de aquellos que tienen solamente la imitativa in manos.*

<sup>26</sup> *Idem*, *ibidem*.

nature of painting, and so color mixtures must always be subjected to it, because a haphazard and “inconsiderate” combination of colors would only bring about laughter. Concurrent to the act of imitating, Guevara states that the ability to paint is an art that necessarily produces the credible through the apprehensible. It just seems appropriate that in order to judge the painted image, for example, of a horse or a bull, one should have to “imagine” (and not see it, as our empirical mentality would expect) it beforehand, that is, he would firstly have them exposed before his mind’s eyes in order to evaluate how close that mental image would be to the image “whose likeness was depicted through Painting”<sup>21</sup>.

Painting can also be accomplished without the use of color or, as Don Felipe states, in the genre that only employs lights and shadows, which are sufficient to bestow them with similitude and express affection, provided that the details – surfaces, blood, hair or flowers – are captured through an emulation concocted by an understanding that imagined that picture in colors, even if he doesn’t actually paint it. As ersatz to colored painting, colorless painting will depict black as white – an Indian being recognizable by his nose and curled hair, characteristics that, to the bodiless eyes of the mind, should be sufficient to imply that a man isn’t white<sup>22</sup>.

The “imitations of the understanding” – that is to say, of Reason – are multiple, because they have their origin in the affections that make the bodies move; thus Guevara reposes this well-known theme: the affections of the soul are reflected in the movements of the body. As varied as the bodily dispositions are the “fancies and fantasies” through which the understanding can compare the images depicted in painting and the imagined ones, according to natural disposition and the affections of the many craftsmen. Born from such arrangements, painters and sculptors strive for anatomic depictions of bodies of men and beasts sharing a common mood. For example, a wrathful man’s horse will be represented as “fiery and furious”, and a phlegmatic’s mount will be “meek and mild”<sup>23</sup>. Here, Guevara states that an affinity between natural predisposition and imitation should

<sup>21</sup> *Idem*, p. 93.

<sup>22</sup> *Idem*, pp. 93-94.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 94.

be the foremost condition to the art of painting, considering that in a balanced, “well-made man”, the “imaginative mimesis” shouldn’t suffer from excesses – for instance, the saturnine, or melancholic individual, is fond of imaginative flights of fancy that result in all kinds of “dreadfulness”<sup>24</sup>. The author warns us against the intervenience of a disproportionate mimetic procedure, one he calls “handless mimesis”<sup>25</sup>. This happens when mediocre painters are celebrated for “affronting the imaginative mimesis” of their buyers<sup>26</sup> – what should be understood is that even though the produced images discomfited their sponsors, they were inappropriately received and regarded as good paintings. Seeing things not as they should, the “imaginative mimesis” of those sponsors disregards the perfect emulation of natural things as the main imitative criterion to arts. Armed by this misjudgment, those enthusiasts refuse to accept reproach for their love of bad paintings, unduly paid for with large amounts of money.

Here occurs an inversion of the Plinian theme regarding the impossibility of measuring the quality of the finest art in terms of amount; for instance, Zeuxis chose to donate some of his pictures, because he could not conceive any sum whatsoever that would fairly purchase them<sup>27</sup>.

Guevara’s disapproval is directed to modern craftsman, and Don Antonio cherishes his example and applies it, as mentioned before, to the Spanish literature, absent of the proper knowledge and reasonable judgments of the ancients, which could enrich the imitative imagination of the readers. Guevara establishes, in his discourse, a direct connection between critical judgment and the imitation of the understanding. The latter, in its turn, is closely tied to the mimesis of painting and art. The condemnation or the accolades of artworks – as was usual in ancient times, Guevara states

<sup>24</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>25</sup> *Idem*, p. 96: “(...) por el consiguiente lo que habemos dicho de la imitativa imaginaria de los que con el arte despues pintan, se dice de aquellos que tienen solamente la imitativa in manos”.

<sup>26</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>27</sup> Pline, L’Ancien, *Histoire Naturelle*, Les Belles Lettres, Paris, 2003. Livre XXXV, XXXVI, 62: “In enim Apollodoros supra scriptus uersum fecit, artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum. Opes quoque tanats adquisiuit, ut in ostentation earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomem suum ostentaret. Postea donare opera sua instituit, quod nullo pretio satis digno permutari posse diceret (...)”.

comprá-las<sup>27</sup>.

A censura de Guevara se dirige aos artífices modernos, exemplo que é acolhido por Dom Antonio, como já referido, e aplicada às letras espanholas, na ausência de conhecimentos convenientes e bons juízos advindos das antigas autoridades, que possam encarecer a imaginação imitativa dos destinatários. Há no discurso guevariano uma conexão direta entre juízo crítico e imitação do entendimento, estando este, por sua vez, ligado também diretamente à imitação na pintura ou na arte. A aprovação ou condenação das obras, como se fazia na Antiguidade, lembra Guevara, muito contribuiria com o aprimoramento desses juízos, selecionando ao mesmo tempo as boas obras, além de condicionar cada pintor a exceler num gênero particular<sup>28</sup>. Pois quanto ao uso, repetindo Plínio, o Velho, a pintura contém diferentes gêneros, também para Guevara, nos quais apenas poucos podem ser singularmente excelentes em todos. Particularmente em relação aos gêneros da pintura, Guevara adverte contra o hábito de se pintar apenas coisas nativas: Dürer, por exemplo, pintou cavalos alemães, de membros grossos, fortes e opulentos, e não seria capaz de pintar um cavalo espanhol *alindado*, simplesmente por não tê-lo em sua fantasia<sup>29</sup>. Do mesmo modo, os pintores venezianos têm por modelo de mulheres formosas mulheres muito gordas, mulheres-cavalas, exceção feita por Dom Antonio àquelas figuras pintadas por Ticiano, que escapariam da fina pena do autor espanhol, ou, pelo menos, do qual as suas mulheres escapariam<sup>30</sup>. A ironia ronda a exposição dos gêneros e hábitos concernentes à imitação de história ou poesia, porque este é o lugar do discurso, o qual elogia a pintura, em que se vituperam os seus adversários ou aqueles que não procedem à imitação dos modelos gregos julgados os mais convenientes, em particular aquele que prescreve que a beleza se reparte entre vários indivíduos, como a das mulheres de Crotona. A reunião de belezas dista, porém, da mistura de coisas impossíveis de serem reunidas, figuras denominadas *Matachines* e relativas provavelmente aos grotescos ou às composições satíricas caprichosas proliferadas em toda parte,

<sup>27</sup> Pline, L’Ancien, *Histoire Naturelle*, Les Belles Lettres, Paris, 2003. Livre XXXV, XXXVI, 62: In enim Apollodoros supra scriptus uersum fecit, artem ipsis ablatam Zeuxim ferre secum. Opes quoque tanats adquisiuit, ut in ostentation earum Olympiae aureis litteris in palliorum tesseris intextum nomem suum ostentaret. Postea donare opera sua instituit, quod nullo pretio satis digno permutari posse diceret, (...)”.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>29</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 99.

assim também na Espanha<sup>31</sup>. O gênero em questão é censurado, por prescrever a desproporção como regra imitativa, o que contraria o princípio da imitação racional do entendimento segundo as coisas partilhadas como naturais e convenientes, portanto, úteis. O problema, para Guevara, acha-se na fantasia ou imitação imaginária de quem concebe estas estranhezas, não podendo se produzir naturalmente a arte destas, e bem composta. Melhor seria seguir apenas os antigos ou a natureza, sentencia Guevara, invocando o exemplo do músico Timóteo. Este solicitava a quem lhe pedisse por instrução trazer dois talentos na bolsa: um para lhe ensinar, o outro, desensinar<sup>32</sup>.

Proveniente da natureza, como uma das partes da pintura, a imaginação leva cada indivíduo a fabricar boas ou más fantasias. A outra parte, contudo, pertence à indústria, não devendo aquele no qual opera fortemente a imaginação, descurar daquela, assim como não deve aquele outro no qual a imaginação não lhe favorece em demasia, se desesperar. Dom Antonio intervém neste passo e repropõe a tópica relativa à composição necessária ao cultivo do artista com arte e engenho: “há jovens cuja vivacidade promete muito, mas logo não são nada, e outros, pelo contrário, tardos ao aparecer (...) e se estes lograram um ensinamento sólido e radical, chegariam talvez a ser artífices de primeira ordem”<sup>33</sup>. O conhecimento das “boas artes” é conferido também pela partilha das coisas narradas, seja pela história, seja pela poesia, que servem à pintura quanto ao decoro, expondo os hábitos particulares das nações e das gentes, assim como seus costumes, conforme tópica vitruviana. História e poesia fornecem, além disso, exemplos de disposição de movimentos que demonstram a variedade de afecções da alma, fornecendo ainda “ideias de coisas admiráveis” que se falam e se mostram por meio de palavras, que expõem, segundo Aristóteles na Retórica “diante dos olhos”, ou seja, ideias capazes de produzir écfrases, descrições, cujos efeitos movam o “pintor engenhoso a empreender coisas que ele por si não con-

– would greatly contribute to those critical assessments, at the same time selecting the finest works and encouraging each artist to excel in a particular genre<sup>28</sup>. Because, returning once again to Pliny the Elder, Guevara also believes that painting is composed of different genres, and that only a few can really excel in every one of those. Specifically towards the genres of painting, Guevara warns an artist against restricting himself to the depiction of familiar subjects of his nation: Dürer, for example, painted horses of German stock, princely and strong-limbed, but couldn’t paint an *alindado* Spanish horse, simply because he couldn’t imagine it<sup>29</sup>. In the same vein, Venetian painters are used to depict plump, voluptuous and sultry beautiful women; here, however, Don Antonio chooses to exempt the figures painted by Titian, who would escape the feather of the Spanish author – or at least his women would<sup>30</sup>.

There is some irony in the exposition of customs and genres employed in the imitation of history and poetry: he at once celebrates the art of Painting and takes his time to belittle his adversaries and anyone who does not espouse the imitation of the established Greek models, especially the one that defines beauty as a blend of several individual traits, like the women of Croton. This conjunction of beauty, however, cannot be equated to the amalgamation of the varied but incongruous figures known as *matachines*, probably related to the grotesque or to satirical and capricious compositions that used to flourish everywhere then, even in Spain<sup>31</sup>. The alluded genre is criticized for prescribing disproportion as a mimetic principle, which goes against the rule of the rational imitation of the understanding, of what is generally considered natural and convenient – and therefore, useful. Guevara judges that the problem lies in the fancy or imaginative imitation of who conceives such

<sup>28</sup> *Idem*, p. 98.

<sup>29</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 99.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 100: Don Antonio Pons adds in a footnote: “*Por Matachines entendemos en nuestra lengua figuras ridiculas, vestidas extravagantemente de pies a cabeza, com retazos de diversos colores, com se ven vestidos los que los italianos llaman Tracagnini en sus Teatros. Sospecho que Don Felipe de Guevara querrá dar a entender con el nombre de Matachines ciertas figuras de grotescos, que contra todo lo natural representaban cosas imposibles y monstruosas, compuestas de hombres y animales; figuras que a veces tenian su asiento en un cogollo y una flor, en fin composiciones parecidas a las que reprehende Horacio en el principio de su Carta a los Pisonos (...)*”.

<sup>31</sup> *Idem*, p. 100: Acrescenta em nota Dom Antonio Pons: *Por Matachines entendemos en nuestra lengua figuras ridiculas, vestidas extravagantemente de pies a cabeza, com retazos de diversos colores, con se ven vestidos los que los italianos llaman Tracagnini en sus Teatros. Sospecho que Don Felipe de Guevara querrá dar a entender con el nombre de Matachines ciertas figuras de grotescos, que contra todo lo natural representaban cosas imposibles y monstruosas, compuestas de hombres y animales; figuras que a veces tenian su asiento en un cogollo y una flor, en fin composiciones parecidas a las que reprehende Horacio en el principio de su Carta a los Pisonos (...)*.

<sup>32</sup> *Idem*, pp. 100-101.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 104.

oddities, and well composed art cannot result from those. It would be better to stick exclusively to the ancients or to nature, advises Guevara, remembering the example of the musician Timotheus, who would ask his pupils to bring two talents in their purse: one to pay him so he would teach them, the other, to unteach them<sup>32</sup>.

Bestowed by nature and one of the parts of painting, the imagination of each individual leads him to produce good or bad fancies. The other part, however, depends on effort, and even one who is strongly directed by imagination shouldn't dismiss the latter. On the other hand, someone with a less-endowed imagination can still retain some hope. On this point, Don Antonio intervenes, reproposing the theme of the artist as necessarily well-endowed of both *ars* and *ingenium*: "some young men exhibit a vigor that seems quite promising, but which soon amounts to nothing, while others, on the contrary, are late bloomers [...] who, upon receiving solid and radical teaching, could perhaps become craftsmen of the highest degree"<sup>33</sup>. The knowledge of the "good arts" can also be imparted through the communication of historical or poetical narratives. Those are useful both to the art of painting and to the general decorum, exposing the particular habits of the peoples and the nations, as well as their customs – as prescribed in the Vitruvian theme. Not only that, history and poetry also provide examples of movement disposition that reveal the multitude of afflictions of the soul, while still providing "ideas of admirable things" that are told and shown through words, "brought before the eyes", as defined in Aristotle's *Rhetoric*. In other words, ideas able to produce ekphrasis, descriptions, whose effects can elicit the "ingenious painter to undertake achievements which he wouldn't be able, or wouldn't even dare, to achieve on his own"<sup>34</sup>.

Don Antonio completes this thought of the *Commentaries* with a note of his own, in which he proposes the emulation of evidence through ekphrasis in painting, because "with his [the painter's] spirit enkindled, he's inspired to bring forward works that enrapture and move us"<sup>35</sup>. Guevara

seguirá, nem ousará empreender"<sup>34</sup>.

Dom Antonio complementa este pensamento com uma nota aos Comentários na qual propõe a imitação da evidência na écfrase pela pintura, pois "tendo inflamado seu espírito (o pintor), se anima a pôr diante de nossa vista obras que nos arrebatam e transportam"<sup>35</sup>. Guevara recorre a dois exemplos ou duas écfrases referindo a poesia de Homero como base para a emulação das artes. A primeira representa Fídias, situado no primeiro livro da *Iliada*, quando lhe inquiriram sobre como havia imaginado o rosto de Júpiter, feito para os Olímpios<sup>36</sup>. Na segunda, que refere o terceiro livro da mesma obra, Zêuxis emula com Homero, ao retratar a beleza de Helena para os habitantes de Cós, depois lendo os seus versos diante da obra pronta e exposta<sup>37</sup>. Verdadeiramente ausentes, a escultura de Fídias e a pintura de Zêuxis, para a constituição das narrativas referidas, se é que tenham existido, apresentam-se, porém, como descrições dotadas de *enargeia*, vividez, e como prescrições adequadas quanto às contrafações da arte da pintura. Homero representaria aqui uma boa autoridade antiga, portanto conveniente, uma *endoxa*, a fornecer os lugares-comuns adequados à imitação. Entretanto, há outras autoridades, novas, que emularam os antigos tornando-se também elas fontes de opiniões decorosas e exemplos a serem imitados: Rafael e Michelangelo. De Rafael, Guevara propõe como homólogas à sua pintura a história e a poesia através da notícia de que destas o pintor tinha lições durante todo o tempo em que estava em sua oficina<sup>38</sup>. Pons, em nota, discorda disso, embora ainda o leia como um elogio, possivelmente imitado de Plínio, o Velho, mas amplificando-o, pois acha desnecessária a leitura de livros por Rafael como meio para "manter em vigor sua peregrina imaginação e fantasia"<sup>39</sup>. A definição de Epíteto a Adriano César auxilia a amplificação do encômio à pintura: "a pintura é verdade falsa, porque nela se vê homens, flores, maçãs

<sup>32</sup> *Idem*, pp. 100-101.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 104.

<sup>34</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>35</sup> *Idem*, pp. 104-105: "No puede ser mejor, ni mas cierto lo que aqui dice el Autor de estos Comentarios, sobre que los Pintores deben estar

<sup>34</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>35</sup> *Idem*, pp. 104-105: "No puede ser mejor, ni mas cierto lo que aqui dice el Autor de estos Comentarios, sobre que los Pintores deben estar versados en los buenos libros, particularmente de historia y poesia, para sacar de los primeros los usos, costumbres, trages y utensilios de diferentes tiempo y naciones; y de los segundos sublimes pensamientos y maravillosas imágenes. Con que inflamado su espíritu, se anime a poner delante de nuestra vista obras que nos arrebaten y transporten.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 106.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>39</sup> *Idem*, pp. 107-108.

e coisas semelhantes, e que não eram<sup>240</sup>. Como representação, imitação, a pintura dá a ver o que não está de fato visível, pois o fato é constituído como simulacro pintado contrafeito às coisas naturais. Aliada a esta definição, Guevara repropõe a máxima segundo a qual os pintores, quando falam, falam mal, mas a pintura fala sempre bem, e assim as demais artes, a escultura e a arquitetura, cujos efeitos se demonstram pelas mãos, como em tópica vitruviana. Por isso, se diz que a perfeição está nas obras, em sua produção, e não naquilo que se fala a respeito delas, o que pode ser evidentemente lido ainda como posição discursiva encomiástica. Para Guevara, os termos com os quais se declara a pintura são dois apenas: a luz e a sombra, sendo as cores a estes dois termos subordinadas. Entre um e outro, acrescenta-se o “realce” ou *explendor* (*splendor*), que Guevara propõe como meio entre luz e sombra, ou seja, como “tom”. Seguindo Plínio, o Velho, sugere o autor que a mistura e o trânsito entre as cores seja chamada *armojen* referindo *harmogen*, de Plínio, palavra que Pons não capta, embora suponha que esteja vinculada, quanto ao seu significado, à harmonia<sup>41</sup>.

Quanto à sua origem, incerta, a pintura oscila entre egípcios e gregos, mas nomeando, segundo Plínio, a Gíges Lídio, o egípcio, como o *inventor*<sup>42</sup>. Quanto aos gregos, Árdices de Corinto e Télphanes de Sícion tiraram as linhas das figuras sem o preenchimento *a posteriori* com cores, anotando nas pinturas os “nomes próprios dos pintados”, o que pode ser lido como uma espécie de esquiagrafia<sup>43</sup>. Segue-se a esta, como primeira, a segunda pintura, de uma cor só, *monochromata*, atribuída a Cleofastro de Corinto, pois é contributiva a história de Plínio, o Velho. Localizando-a na XVIII Olimpíada e tendo alcançado a perfeição, a pintura em tábuas figurando “a batalha dos Magnetos”, de Burlarco, tem o seu peso em ouro pago pelo último rei dos Heráclidas, em sentença que, hiperbólica, é decorosa no encômio à pintura<sup>44</sup>. Para Guevara, esta data coincide com a morte de Rômulo, um dos fundadores de Roma, e, portanto, prova ser a origem da pintura bem anterior, entre os gregos. Estes são convocados a inventar as suas partes, acrescentando-lhe “pequenos princípios” a fim de pô-la “em tão alto grau de perfeição”<sup>45</sup>, o que convém

employs two examples, or ekphrases, related to Homeric poetry as basis for artistic emulation. The first refers to Phidias, from the first book of the *Iliad*, when he is inquired on how did he imagine the face of Zeus at Olympia<sup>36</sup>. The second is related to the third book of that same work, from which Zeuxis emulates Homer in his depiction of Helen’s beauty made to the people of Cos, to which later he would later append three of Homer’s verses when it was finally exhibited<sup>37</sup>. Both the sculpture by Phidias and Zeuxis’ painting were actually absent – if they ever existed – when those narratives were concocted, but they are made present as descriptions filled with *enargeia*, vividness, and also as adequate prescribed models to the art of painting. Here, Homer is a “good ol’” ancient authority and, therefore, a convenient one, an *endoxa*, who can supply adequate commonplaces to imitation. However, there are also other, newer, authorities who, having already emulated the ancients, became themselves proper sources of opinions and examples to be emulated: Raphael and Michelangelo. From Raphael, Guevara proposes that history and poetry were homologous to his painting, because the painter supposedly took history and poetry lessons whenever he was in his workshop<sup>38</sup>. Pons disputes this claim in a footnote, but still considers it a compliment, probably an imitation of Pliny the Elder – and he even amplifies this claim, stating that Raphael wouldn’t need books to “keep his wild imagination and fantasy aflamed”<sup>39</sup>. The definition Epictetus gave to Hadrian aids in the amplification of this encomium to painting: “a painting is a false truth, because in it we see men, apples, flowers, and similar things, and yet they exist not”<sup>40</sup>. As a form of representation, or emulation, painting reveals that which in fact isn’t visible, because the painted result is a counterfeit simulacrum of the natural subject. Coupled with this definition, Guevara repropose the axiom that painters make bad speakers, but paintings always

*versados em los buenos libros, particularmente de historia y poesia, para sacar de los primeros los usos, costumbres, trages y utensilios de diferentes tiempo y naciones; y de los segundos sublimes pensamientos y maravillosas imágenes. Com que inflamado su espíritu, se anime á poner delante de nuestra vista obras que nos arrenaten y transporten”.*

<sup>36</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>37</sup> *Idem*, p. 106.

<sup>38</sup> *Idem*, p. 107.

<sup>39</sup> *Idem*, pp. 107-108.

<sup>40</sup> *Idem*, p.108.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>41</sup> *Idem*, pp. 109-110.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 113.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 114.

speak well – and the same can be said of other handcrafted arts, like sculpturing and architecture, according to the Vitruvian motif. This is why it is said that perfection is in the work, not in what is said about it. Once again, this can be understood as an encomiastic discourse device. To Guevara, there are two terms that define painting: light and shadow, and colors are merely subordinates to those two terms. In between, he includes the “highlight”, or *explendor* (*splendor*), which Guevara proposes as a middle ground between light and shadow, a “tone”, in other words. Following Pliny, the Elder, the author suggests that the mixture and transition among colors should be named *armoien*, recalling Pliny’s *harmogen*, a word Pons doesn’t fully apprehend; he merely supposes that its meaning must be somewhat related to harmony<sup>41</sup>.

Painting has its uncertain origins varyingly ascribed to Egypt or Greece; however, the Egyptians are generally considered as its *inventor*, specifically Gyges of Lydia, as stated in Pliny<sup>42</sup>. Among the Greeks, Ardens of Corinth and Telephanes of Sikyon outlined the shapes of figures, without the subsequent coloring, registering in their pictures the “proper names of the painted”, which could be understood as a form of sciagraphy, shadow-painting<sup>43</sup>. Following those first paintings is another monochromatic form, one attributed to Cleophantus of Corinth, stemming from a narrative by Pliny. By the time of the 18th Olympics, perfection was achieved in a picture of the battle of the Magnesians painted by Bularchus, which earned him his own weight in gold, paid by the last Heraclid king; it goes without saying that such a hyperbolic edict more than dignifies the encomium to painting<sup>44</sup>. Guevara places this moment at the same period of Romulus’ (one of the founders of Rome) death, which would prove that the origins of painting hark back to older times, among the Greeks. Those latter are then mustered to invent its constituent parts, developing the “smaller principles” that in time will place the art “in such a higher state of perfection”<sup>45</sup>. This once again is most fitting to an encomium and at the same time recalls a theme connected to emulation. Each

ao encômio, sendo ao mesmo tempo tópica relativa à emulação. Cada inventor pintor traz um contributo à pintura: Eumaro Ateniense distinguiu o homem da mulher e foi o primeiro a imitar as figuras em retratos; Címon Cleoneu inventou “imagens torcidas” e posições do rosto olhando para cima e para baixo, assim como as veias e as dobras nas vestes. Paneo, irmão de Fídias, pintou a “Batalha de Maratona”; Polignoto Tásio pintou as mulheres com vestes translúcidas e suas cabeças adornadas com mitras coloridas, além de bocas semiabertas a mostrar os dentes, o que é maneira de suavizar a expressão dos vultos. Apolodoro Ateniense foi o primeiro a trazer as luzes e as sombras para a pintura, e a exprimir as fantasias concebidas na mente do pintor, ou *especiês*, segundo Plínio<sup>46</sup>. Outros pintores inventores são arrolados, assim como enumeradas as suas contribuições à pintura, em sucessivas *chreia*<sup>47</sup>, pois Guevara segue de muito perto a Plínio, traduzindo-o detidamente. Tal ação é interessante, sobretudo, quanto à constituição de um léxico na língua espanhola do século 16, assim à elocução, para reconstruir as figuras e lugares do texto pliniano, particularmente, os conceitos específicos para as artes particulares.

São apresentados Zêuxis e Parrásio, o primeiro lembrado por pintar com uma só cor a partir do branco ou *petiblanco*; o segundo, por dar aos contornos linhas sutilíssimas a arrematar as figuras pintadas<sup>48</sup>. Depois, são apresentados Timantes, pintor de Ifigênia, tábuas na qual se expressa dor inexprimível; Eupompo, que dividiu a pintura em dois gêneros, “Heládico” e “Asiático”, sendo o primeiro deles ainda subdividido em “Jônico” e “Sicônio”; e Pânfilo, o pintor letrado, instrutor de Apeles e Melânio<sup>49</sup>. Em seguida, detém-se em Apeles, refazendo a *dubitatio* sobre sua origem e relançando a hipérbole pliniana, adequada ao louvor, segundo a qual o referido pintor se adiantou a todos os já nascidos, como também aos que haverão de nascer. Guevara acrescenta-lhe um comentário: “Ousado louvor ao meu parecer, porém, não podemos até agora condenar a Plínio que o disse, nem de ter mentido nele”<sup>50</sup>. Elogia-o também quanto à graça,

<sup>46</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>47</sup> Segundo Aélío Theon e outros retores, uma *chreia* é uma declaração ou ação breve atribuída a um personagem determinado. A História Natural de Plínio, o Velho, compõe as exposições sobre escultores e pintores gregos antigos principalmente com base na utilização deste expediente retórico.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, pp. 117-118.

<sup>49</sup> *Idem*, pp. 118-119.

<sup>50</sup> *Idem*, p. 121.

<sup>41</sup> *Idem*, pp. 109-110.

<sup>42</sup> *Idem*, p. 111.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 112.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 113.

<sup>45</sup> *Idem*, p. 114.

χαίρις, exposta em Plínio, que chama de *Charita*, tomando-a como a obra, Vênus<sup>51</sup>, e não como sua qualidade, comentando um expediente material inventado por ele: o *Atramento* (*atramentum*) um verniz com o qual o pintor acabava e iluminava delicadamente as suas tábuas<sup>52</sup>. A claridade excessiva corrige-se, no entanto, com a aplicação de outro verniz de brilho assemelhado ao da pedra veril (*beril*), com tonalidades esverdeadas que dotam de alguma gravidade as coisas “demasiado floridas e alegres”<sup>53</sup>.

Como Apelles é considerado marco, atam-se a ele seus contemporâneos e pósteros, também dignos de elogios quanto às suas invenções ou as maneiras de pintar, o que retoricamente é algo homólogo à actio, ação. Primeiramente é apresentado Aristides, elogiado quanto à expressão das *ethē*, isto é, as disposições da alma, mas censurado quanto ao colorir, nele, um pouco duro<sup>54</sup>. Depois Nicômaco, quanto à presteza ao pintar, e ao seu discípulo, Filoxeno, inventor de outras “vias e atalhos” para a pintura compendiária muita vez entendida por alguns, segundo Guevara, como procedimento vicário em relação àquele no qual a rápida execução manual acompanha o laborioso e incessante trabalho mental. Ao contrário, contra alguns pintores de sua época Guevara vitupera: “se contam os dias em que se detiveram nelas (nas obras), e outros tão tontos, [durante] que nenhuma obra pensam, que é de se estimar se foi acabada em poucos”. Mais digno, seguindo a enumeração dos pintores feita por Plínio, o exemplo de Pireico, inventor do gênero baixo e pintor, perfeito, de “coisas humildes” (*riparographos*)<sup>55</sup>. É louvado, ainda, Antífilo pela excelência num gênero de pintura denominado *Grillo*, que Guevara considera semelhante ao utilizado pelo pintor flamengo Hierônimo Bosch ou o *Bosco*, como diz<sup>56</sup>. Julgado pelo vulgo como pintor de monstruosidades apenas, as composições deste último, não descontroladas, ajustam com prudência e decoro às coisas que se representam do inferno. Mas não é ao quimérico, segundo Guevara, que se volta Bosch, mas ao admirável, coisa que imitadores e falsificadores, desvairados, jamais entenderam ou conseguiram emular. Bosch “nunca pintou coisa fora do natural”, afirma Guevara<sup>57</sup>, compondo inferno ou purgatório com

inventor/painter brought his own contribution to painting: Eumaros of Athens began distinguishing men and women and was the first to imitate figures in portraits; Kimon of Kleonai invented “oblique images” and positioning of the face, looking upwards or downwards, and also the representation of veins and of folds in clothing. Panaenus, brother of Phidias, painted a “Battle of Marathon”; Polygnotus of Thasos painted women with diaphanous clothes and colored headdresses; he also depicted them with half-open mouths, revealing the teeth, a device employed to soften the figures. Apollodorus of Athens was the first to convey light and shadow through painting and, according to Pliny, was also the first to express fantasies, or *especies*, conceived in the mind of the painter<sup>46</sup>.

Other painters are further listed, with their contributions to painting, in successive *chreia*<sup>47</sup>, as Guevara tries very hard to follow Pliny’s steps, closely translating him. Such an action had an immense significance then, as it helped to develop a specialized vocabulary in the Spanish language of the 16th century, one that was adequate to the studies of elocution, to the reconstruction of figures in Pliny’s texts and, particularly, to the discussion of specific concepts in particular arts. Zeuxis and Parrhasius are introduced then, the first remembered for having painted in only one color, primed from white. The second, for the subtle outline of his painted images<sup>48</sup>. We are then introduced to Timanthes, the painter of *Iphigenia*, a picture that supposedly conveyed incommunicable pain; Eupompus, who divided painting in two genres, “Helladic” and “Asiatic”, the first being further subdivided into “Ionic” and “Sicyonic”; and Pamphilus, the erudite painter, teacher of Apelles e Melanthius<sup>49</sup>. Next, when examining Apelles, he restates the *dubitatio* on his origins and reaffirms Pliny’s extremely praiseful hyperbole that states that Apelles was well ahead of any other – past and future – painter. Guevara’s only commentary: “A bold praise, in my opinion, but to this moment we cannot neither condemn nor disprove Pliny’s

<sup>51</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>53</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>54</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>55</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 125.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>46</sup> *Idem*, p. 116.

<sup>47</sup> Aelius Theon and other rhetors define a *chreia* as a brief statement or action attributed to a certain character. In his *Natural History*, Pliny the Elder widely resorted to this device in order to compose his portrayals of ancient Greek painters and sculptors.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, pp. 117-118.

<sup>49</sup> *Idem*, pp. 118-119.

statement”<sup>50</sup>. He also extols his grace, *χαρις* – registered in Pliny, who writes it as *Charita* –, but he treats it as an artwork, *Venus*<sup>51</sup>, and not as a quality, commenting on a material device of the painter’s invention: the *atramento* (*atramentum*), a varnish employed by the painter to finish and delicately illuminate his pictures<sup>52</sup>. Excessive brightness was corrected, however, through the use of a different varnish, which exhibited a luster similar to the beryl (*veril*) stone, with greenish hues that granted some gravity to “exceedingly florid and cheerful” subjects<sup>53</sup>.

Holding Apelles as the paragon, his contemporaries and successors – also praiseworthy for their inventions and accomplishments in painting – are subsequently compared to him, resulting in something rhetorically similar to an *actio*, action. Firstly, Aristides is mentioned, praised for his expression of the *ethē*, that is, the dispositions of the soul, but criticized for his somewhat harsh use of colors<sup>54</sup>. Then, we hear of Nichomachus, and his painting ability, and his disciple, Philoxenos, the inventor of many “shortcuts and bypasses” to the compendary style of painting – which, Guevara writes, some understood as a vicarious procedure where the arduous and ceaseless mental effort is carried out through quick execution. Guevara retorts – against some painters of his time – that “if we the days when they were occupied with them [the works] against those idle days [during which] no effort was made, one wonders if they were actually completed in few days”. Still following Pliny’s catalogue of painters, Pyreicus’ example is much more dignified. He was the inventor of the lower genres, the – perfect – painter of “dirty things” (*rhyparographos*)<sup>55</sup>. Another one deserving praises is Antiphilos, for his excellence in the *grillo* genre, which Guevara compares to the genre practiced by the Flemish painter Hieronymus Bosch, or *Bosco*, as he writes<sup>56</sup>. Considered a painter of monstrosities by the masses, the compositions of this latter painter, when restrained, are able to depict hellish things with prudence and decorum. Bosch doesn’t resort to the chimerical, Guevara argues,

“coisas raríssimas” eleitas e recombinadas da natureza. Excedê-la é prova suficiente, ainda que seja uma pintura firmada de *Bosco*, não se tratar de obra das mãos do mestre flamengo, ao contrário, “observantíssimo do decoro” e dos limites da natureza. Tal regra, dispensada por imitadores, foi seguida por um seu discípulo que assinava com o nome do mestre, no entanto, emulando-o quanto à diligência e paciência para a composição e o colorir<sup>58</sup>. Da mão deste Bosco número 2, Guevara sugere ser a pintura sobre uma mesa redonda pertencente ao rei, além da “Invidía”, obra comparável a alguma de Aristides, pois nela se demonstram “os costumes e afetos dos ânimos dos homens”<sup>59</sup>.

Retomando os gregos, Guevara expõe Pausias, o famoso pintor de tabuinhas, e de bois em grandes pórticos, além de Glycera, sua amada, também pintora, “inventora das coroas de flores”, a qual procurou emular<sup>60</sup>. Mas sobressaiu-se Pausias mesmo com bois pintados frontalmente, relevando o escuro com o escuro, ou dando as sombras a partir do corpo negro com a cor também negra na descrição das anfractuosidades desse corpo<sup>61</sup>. Na sequência, Guevara refere Plínio apresentando Eufranor, o pintor das simetrias; também Antídoto, severo quanto ao colorir; Nícias, diligente ao pintar mulheres e quanto ao claro-escuro; e Atemo Maronites, áspero no colorir<sup>62</sup>. E uma vez que a enumeração de artes e artistas feita por Plínio acrescenta aos gêneros técnicas, emendam-se as notícias sobre estas aos comentários, por Guevara, incitando o leitor-vedor a vê-las produzidas contemporaneamente: Lúdio pintou paredes e topiárias (paisagens) notabilizando-se pela técnica do afresco com a qual também produziu pinturas intituladas *faciate*, isto é, fachadas<sup>63</sup>. A pintura em linho é noticiada já nos tempos do imperador Nero, cujo retrato colossal foi feito com cento e vinte pés de altura. Esta técnica é subdividida em dois gêneros, segundo Guevara, a pintura com cola e ovos (têmpera) e a pintura a óleo. Mas são encarecidas

<sup>58</sup> *Idem*, p. 128.

<sup>59</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 130.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 131.

<sup>62</sup> *Idem*, pp. 132-133.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 135: Em Nota, Dom Antonio Pons acrescenta: *Estas fachadas de casas ó faciate, como dicen los italianos, se pintaban tambien quando el arte estaba en obscuridad y abatimiento; pero volviéron a pintarse con excelência en los tiempos de Rafael de Urbino, particularmente en Roma por Polidoro de Caravaggio, y por Maturino, que era discípulo del expressado Rafael, y juntamente, trabalaban cosas caprichosas y de singular invención. Representaban regularmente instrumentos y ceremonias antiguas, como urnas, vasos, estatuas, sacrificios, &c. imitando baxos relieves.*

<sup>50</sup> *Idem*, p. 121.

<sup>51</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 123.

<sup>53</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>54</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>55</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 125.

principalmente as pinturas feitas sobre tábuas mais do que as feitas sobre linho, que possuem, contudo, a vantagem de serem portáteis, pelo que são denominadas “pinturas cortesãs”<sup>64</sup>. Gênero relativo à pintura também é a tapeçaria ou “pintura tecida”, referida por Cícero nas orações contra Caio Verres<sup>65</sup>, competindo, quanto à invenção, com a têmpera, o óleo, a tábua e o linho.

A encáustica é o gênero perdido pelos modernos, segundo Guevara, que dele diz não achar nenhuma notícia, nem em artífices italianos, nem de outras nações<sup>66</sup>. No entanto, é a este gênero que Guevara dedica um extensivo comentário, subdividindo-o, com Plínio, em cera e *virículo*, ou marfim com cesto. Segue-se à encáustica a “pintura tingida”<sup>67</sup>, gênero louvado quanto à variedade de cores cozidas sobre o linho.

Entre outros gêneros de pintura, o “Grotresco”, novamente referido por Guevara, não poderia neles se incluir, segundo Guevara, pois sendo a pintura imitação do natural, isto a colocaria em lado oposto àquele o qual imita, o que não pode ser produto da natureza: monstros<sup>68</sup> e coisas impossíveis creditadas à época de Augusto, cujos vestígios não se encontram entre os antigos gregos. Em primeiro lugar, a razão do nome “Grotresco” se dá em virtude da localização de pinturas feitas neste gênero em antigos edifícios de Roma e Nápoles soterrados em covas ou cavernas, as *grote*, em idade mais recente. Guevara sugere a substituição do costume bom e louvável dos tempos de Augusto pelo estilo vicioso e desordeiro que, por sua vez, subjaz em ruínas encobertas. Assim o vitupério que dirige ao “Grotresco” considera por um lado a causa devida a “ânimos mal compostos e viciosos”<sup>69</sup> e por outro, os seus efeitos, “péssimas e disparatadas imaginações”<sup>70</sup>. Seguindo Vitruvius quanto à repreensão do gênero, Guevara amplifica-lhe novamente a causa, generalizando-a como “vícios e maus costumes” concernidos a uma época. Porque para Vitruvius, ou a autoridade que escreve sob este nome, é em sua idade que ocorre a distorção e a falta contra o decoro, caindo os bons modos e a pintura das coisas verdadeiras, leia-se verossímeis, e sublevando-se os monstros nas paredes. A *dubitatio* vitruviana, argumento central no vitupério, é lugar-comum: como

<sup>64</sup> *Idem*, p. 139.

<sup>65</sup> *Idem*, pp. 140-141.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 145.

<sup>67</sup> *Idem*, pp. 152-153.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 155.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 156.

<sup>70</sup> *Idem*, *ibidem*.

but to the awe-inspiring, something that his immoderate imitators and counterfeiters could never imitate, or even grasp. Bosch “never painted the unnatural”, he affirms<sup>57</sup>, he composed his hell and purgatory with “the rarest of things”, selected and rearranged from Nature. Departures from Nature should be sufficient proof against any claims of *Boscos*’s authorship, even if the painting is signed by the Flemish master, for he was “most attentive to decorum” and to Nature’s boundaries. This rule, ignored by his imitators was followed by one of his disciples, who signed under the name of his master, and who also emulated him in his diligence and patience in the composition and the coloring<sup>58</sup>. Guevara suggests it was this second Bosco who authored that tabletop painting in the King’s possession – and also the *Invidia* –, an artwork comparable to Aristides’, encompassing the “customs, affections and moods of men”<sup>59</sup>.

Returning to Greece, Guevara tells of Pausias, famed painter of tablets and oxen in great porches, and of Glycera, his beloved, also a painter, “the creator of garlands”, whom he sought to emulate<sup>60</sup>. But Pausias stood out with front-facing pictures of oxen, contrasting dark shades with even darker shades, and blending the blackness of the body with black shadows in depicting the shape of his subjects<sup>61</sup>. Guevara keeps on quoting Pliny, introducing Euphranor, painter of simmetries, and his disciple Antidotus, cold in his coloring, and Nicias, master painter of women and of chiaroscuros, and Athenio Maronites, harsh in his coloring<sup>62</sup>. And, since in this inventory of arts and artists, Pliny mentions the techniques devised to each genre, Guevara uses his commentaries to report on surviving examples, urging his readers to go and see their practical employment contemporarily: Ludius, painter of walls and gardening landscapes, was renowned for his dominion of the fresco technique, which he used in *faciate* – that is, façade – paintings<sup>63</sup>. Linen painting is reported

<sup>57</sup> *Idem*, p. 127.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 128.

<sup>59</sup> *Idem*, p. 129.

<sup>60</sup> *Idem*, p. 130.

<sup>61</sup> *Idem*, p. 131.

<sup>62</sup> *Idem*, pp. 132-133.

<sup>63</sup> *Idem*, p. 135: In a footnote by Don Antonio Pons: “*Estas fachadas de casas ó faciate, como dicen los italianos, se pintaban tambien quando el arte estaba em obscuridad y abatimiento; pero volviéron á pintarse com excelencia em los tiempos de Rafael de*

since the times of Nero – whose colossal portrait was 120-foot tall. This technique, according to Guevara, can be divided into two separate modes: paintings that employ glues and egg yolks (tempera), and oil-paintings. But panel paintings were much more valued than linen paintings, which on the other hand had the advantage of portability, for which they were called “courtly paintings”<sup>64</sup>. Tapestry, or “woven paintings” are also related to the art of painting, mentioned by Cicero in his orations against Caius Verres<sup>65</sup>, competing, in terms of invention, on the same level than tempera, oil, panels and linen.

Encaustic painting is a genre lost to modern times, according to Guevara, of which he says he could not find any reports, nor of Italian craftsmen, nor of other nations<sup>66</sup>. However, to this genre Guevara devotes an extensive commentary, subdividing it, as Pliny, in beeswax and *virículo*, or marble with cesto. Then he tells of “tinted paintings”<sup>67</sup>, a genre praised by the variety of colors dyed in the linen.

Mentioned once again by Guevara, the “grotesque” cannot figure among the several genres of painting, as paintings should be emulate reality, which would place them on the opposite side of the grotesque, as it seeks to depict that which doesn’t pertain to Nature: impossible things and monsters<sup>68</sup>. He states that the grotesque can’t be traced to ancient Greece. Firstly, its name, “grotesque”, harks back to the discovery of paintings in this style inside ancient buildings in Rome and Naples, entombed in caves and caverns, the *grotte*, of a more recent age. Guevara suggests that the fine and commendable habits of the Augustan era were replaced by the vile and disturbing style found in those buried ruins. Thus, his rebuke of the “grotesque” encompasses both its cause, attributed to “vicious and ill-composed moods”<sup>69</sup> and

pode uma cana sustentar o teto de uma casa? Ou um repolho sustentar uma figura sentada? Ou de suas raízes procriarem-se flores numa parte e uma figura em outra?<sup>71</sup> Os exemplos se proliferam: em Trales houve um teatro chamado *Ecclesiasteron*, no qual foi pintada por Apatúrio uma cena onde figuras substituíam colunas e sátiros sustentavam epístilos, capitéis e tetos<sup>72</sup>. Coisa pela qual seus habitantes foram repreendidos pelo matemático Licínio, como néscios quanto à pintura, embora agudos quanto às coisas civis, porque além do mais representou negociantes em ginásios e desportistas jogando em praça pública, coisa que inverte os lugares destes personagens segundo a *doxa*, ou a opinião costumeira. A inversão de lugares é indecorosa, assim como de papéis e também de estruturas ou coisas que são construídas necessariamente graças a uma ordem (como casas sobre telhados, ou colunas sobre os seus remates) compartilhando a ignorância dos habitantes daquela cidade àqueles que, ao ver tais coisas hoje, as aprovem ou as julguem naturais. Reconhecendo o disparate, Apatúrio refaz a pintura segundo a “razão da verdade”, sendo reconhecido Licínio como providencial<sup>73</sup>.

Aristotelicamente, não pode vir o pior do melhor, então os bons cidadãos têm sua pintura consonante à razão porque seria um despropósito que a falsa razão vencesse a verdadeira. Operar com o verdadeiro ou com o verossímil é aconselhável pelas autoridades antigas, em razão do decoro e da utilidade, o que compreende na pintura o emprego de cores adequadas, não em função de sua preciosidade ou porque “não deixam de dar contentamento muito lúcido aos olhos”<sup>74</sup>. Trazidos novamente à luz, os “Grotescos” são readmitidos pelos modernos como novidades, infelizmente, segundo Guevara, que opõe as feiuras de uma “boa figura” às feiuras de uma “máscara e um monstro”<sup>75</sup>. Mais útil é saber como pintar as paredes e tetos conforme os procedimentos técnicos dos antigos, passando-se do gênero de figuração e coloração das pinturas em paredes para o gênero de fabricação das mesmas, quanto à recepção da tinta, no afresco.

A emenda de uma coisa com outra, do assunto com a técnica material, tem por critério o que se expõe no livro VII

*Urbino, particularmente em Roma por Polidoro de Caravaggio, y por Maturino, que era discípulo del expressado Rafael, y juntamente, trabalaban cosas caprichosas y de singular invencion. Representaban regularmente instrumentos y ceremonias antiguas, como urnas, vasos, estatuas, sacrificios, &c. imitando baxos relieves”.*

<sup>64</sup> *Idem*, p. 139.

<sup>65</sup> *Idem*, pp. 140-141.

<sup>66</sup> *Idem*, p. 145.

<sup>67</sup> *Idem*, pp. 152-153.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 155.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 156.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 157.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 158.

<sup>73</sup> *Idem*, pp. 159-160.

<sup>74</sup> *Idem*, p. 161.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 162.

de Vitrúvio, seguido e citado por Guevara<sup>76</sup>. A censura feita aos modernos, ávidos por novidades, é extensiva à técnica de fabricação do estuque que recebe o afresco, especialmente descrita no capítulo III do referido livro, porque não souberam produzi-lo com a mesma qualidade e excelência. Guevara descreve passo a passo o procedimento correto ou o especificado em Vitrúvio, assim sancionando-o como o mais adequado. Os antigos, no entanto, não afirmam muitas coisas sobre o gênero “iluminação” ou “pintura em pergaminho” ao qual unicamente Plínio faz uma menção. A história que narra baseado neste autor é a *chría* sobre Marco Lépido se queixando aos magistrados sobre o barulho dos pássaros em torno de seu aposento. Para silenciá-los, afugentando-os, os referidos magistrados ordenam a pintura de um dragão (ou serpente) sobre um grande pergaminho, o que se torna um expediente recorrente em outros casos semelhantes<sup>77</sup>. Guevara propõe, então, este gênero de pintura como afeito aos “cartões de Parrásio”, provavelmente aludindo à técnica, registrada por Plínio, de enganar os olhos até mesmo de outros pintores hábeis na arte da imitação<sup>78</sup>. Aproveita ainda o elogio feito a Parrásio para enaltecer um conterrâneo, Frei Andres de Leon, da Ordem de São Jerônimo que, segundo Dom Antonio Pons, pintou no Escorial.

A pintura romana é “símia” da grega também quanto ao gênero de “solos e paredes” ou “pintura de mosaico”<sup>79</sup> feito conforme a razão natural, pois tais pinturas “continham figuras e imagens de coisas naturais”. No entanto, e contrariamente ao vitupério que dirigiu ao “grotesco”, Guevara comenta o elogio que Nilo Escolástico fez deste gênero na representação de um sátiro<sup>80</sup>. Outro gênero, chamado *encausten* ou encáustica, não a de cera, já referida, diz respeito à pintura com cores esmaltadas em vasos, taças e coisas semelhantes, também narradas por Plínio no livro XXXVI da História Natural. Extensivo à arte da azulejaria<sup>81</sup>, tal gênero acomoda-se ou adapta-se à história e à poesia,

<sup>76</sup> *Idem*, pp. 162-163.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 189.

<sup>78</sup> Pline, L’Ancien, *Op. cit.*, Livre XXXV, XXXVI, 65: *Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uuas pictas tanto successu, ut in scaneam aues aduolarent, ipse detulisse linteam pictum ita ueritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remote ostendi picturam ingenio pudore, quoniam ipse uolucres fellisset, Parrhasius autem se artificem.*

<sup>79</sup> Guevara, *Op. cit.*, p. 191.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 192.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 198.

its effect, those “appalling and absurd fancies”<sup>70</sup>.

Adhering and amplifying Vitruvius’ reproach of the genre, Guevara generalizes it as the “vices and bad habits” pertaining to a certain era. For Vitruvius – or the authority who wrote under that name –, it was his age that saw those distortions and attacks on decorum, when good habits and the painting of real subjects – verisimilar, it should be understood – fell from grace, and witnessed an infestation of monsters on its walls. The Vitruvian *dubitatio*, a central argument to this reproach, takes the form of a commonplace: How can a cane sustain the roof of a house? How can a cabbage support a sitting figure? Or from its roots, how can flowers be blossoming here and a figure there?<sup>71</sup> Examples like those are abundant: it is told that in the city Tralles, in its *eclesiasteron* theater, Apaturios painted an image which replaced columns with figures and its architraves, capitals and roofs were borne by satyrs<sup>72</sup>. He also depicted traders in the gymnasium and athletes in the forum, subverting the places reserved to those characters in the *doxa*, or customary opinion. This prompted a reproach by the mathematician Licinius, who argued that citizens of Tralles were wise in civil matters but foolish when concerning art. For, he argues, it is very unseemly and out of place such an inversion of places – and also of roles and structural functions – on anything that necessarily should be built according to some kind of order (such as placing a house over a roof or columns over a lintel). And so anyone today who approves of such things, or thinks them natural, partakes on the foolishness of the inhabitants of that city. Having recognized his folly, Apaturios repaints his image conforming to “true reason”, which Licinius considered providential<sup>73</sup>.

From an Aristotelian perspective, the worst can’t come from the better, so those good citizens must have a painting consonant to reason, for it would be preposterous to allow the triumph of false reason over truth. The ancient authorities’ advice is to adhere to what’s true or verisimilar, on account of its utility and decorum, which in painting also involves the use of adequate colors, not just because of their richness nor because they

<sup>70</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>71</sup> *Idem*, p. 157.

<sup>72</sup> *Idem*, p. 158.

<sup>73</sup> *Idem*, pp. 159-160.

“can’t fail to lucidly bring joy to the eyes”<sup>74</sup>. On account of their novelty, the “grotesques” were once again brought to light and reinstated in modern times – sadly, according to Guevara, who opposes the lineaments of a “nice figure” to the ugliness of “a masquerade and a monster”<sup>75</sup>.

It would be much more useful to know how to paint walls and ceilings according to the techniques of the ancients – moving now from aspects of figuration and coloring of wall paintings to the subject of the preparation of the walls to receive fresco paintings. Guevara’s follow-up of one topic to the next, from subject to technique, relies on what Vitruvius exposed in his 7<sup>th</sup> book<sup>76</sup>. His reproach of the novelty-avid modern times also extended to the technique of stucco-preparation as support to frescos, such as described in the third chapter of that book, because it was no longer possible to produce them with the same quality standards. Guevara then thoroughly describes the correct procedure – as specified by Vitruvius, at least –, endorsing it as the best.

By contrast, the ancients wrote almost nothing on the genre of “illuminated” or “scroll” paintings, which Pliny mentions a single time. The tale told by this author is a *chiria* on Marcus Lepidus complaining to his magistrates over the noise of birds near his quarters. In order to silence or scare them, those magistrates order the painting of a dragon (or serpent) to be done over a large scroll, a common expedient in cases like this<sup>77</sup>. Guevara proposes, then, that this painting genre would be akin to “Parrhasius’ tablets”, probably alluding to his lifelike technique, capable of fooling even the eyes of painters most skilled in the art of imitation, as registered in the *Naturalis Historia*<sup>78</sup>. Parrhasius’ praise is further used to commend a fellow countryman, Friar Andres de Leon, of the Order de of St. Jerome, who, according to Don Antonio Pons, painted in the Escorial.

The Romans also aped the Greek in the genre

<sup>74</sup> *Idem*, p. 161.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 162.

<sup>76</sup> *Idem*, pp. 162-163.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 189.

<sup>78</sup> Pline L’Ancien, *Op. cit.*, Livre XXXV, XXXVI, 65: “*Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset unas pictas tanto successu, ut in scaneam aues aduolarent, ipse detulisset linteam pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remote ostendi picturam ingenio pudore, quoniam ipse uolucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem*”.

segundo Guevara, o que o torna apto, porquanto decoroso, à ornamentação de partes da arquitetura e perspectiva, fixando-se as peças esmaltadas em paredes bem engessadas. Do barro, passa-se ao vidro, seguindo Plínio que o recomenda para ornar teatros e aposentos diversos. Como o conceito de pintura é genérico, após a exposição da pintura em vidro, comenta-se a “pintura de ervas”, referindo o livro XXV de Plínio, e os segredos dos usos medicinais apreendidos na Ásia de Mitriades por Pompeu Magno e traduzidos em latim por Pompeu Laerno<sup>82</sup>. Trata-se da pintura de “efígies das ervas” assim como de “seus efeitos e virtudes” que se inscrevem abaixo das figuras. Guevara lembra que Plínio teve esta pintura por “muito enganosa” porquanto o estado das ervas muda durante as quatro estações do ano, alterando “a figura, a cor e o ser”<sup>83</sup>. O preceito circulante no prefácio dos *Dioscorides* é o de cuidar de conhecer as ervas “quando nascem, quando crescem, e já crescidas, quando se acabam, porque aquele que tiver somente notícia do nascimento de uma erva não a conhecerá adulta nem criada, e, pelo contrário, quem não a conhece senão criada, não a conhecerá ao nascer”<sup>84</sup>, pelo que devem os pintores que se dedicam a este gênero de pintura, segundo Guevara, observar o seu espécime muitas vezes e de diversos modos, compreendendo “o fruto, a semente e a flor”<sup>85</sup>.

Emenda-a, a pintura de ervas, no discurso, às “investiduras de mármore” em chão ou em parede, as *Scalpturata pavimenta*<sup>86</sup>, que são desenhos feitos com fragmentos de mármore tonalizado (branco, meio branco e pardo) construídos diretamente no solo, como pavimento, nos quais o cinzel, substituindo o pincel, ainda se dirige de acordo com os preceitos da pintura. Guevara censura Vasari por tê-lo considerado um gênero novo, esquecendo-se ou não tendo atentado para os trabalhos que foram iniciados por Duccio para a Catedral de Siena e concluídos por Domenico Beccafumi<sup>87</sup>. Os antigos *scalpturatos*, segundo Plínio, eram cinzelados em pedra de uma só cor, o que para Guevara torna-se matéria de invenção para os pintores modernos quanto ao uso de mármore branco e principalmente alabastro, abundante na Espanha, tanto mais que as figuras cinzeladas nas paredes ou

<sup>82</sup> *Idem*, p. 202.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 208.

<sup>84</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>85</sup> *Idem*, p. 209.

<sup>86</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 210.

pisos são assemelhadas a um “debuxo bem obrado sobre papel”<sup>88</sup>, ou seja, a uma representação na qual a imagem é construída principalmente por meio da distribuição de claros e escuros ou de massas de luzes e sombras. Embutidos em madeira, chamados pelos antigos *xilostrata* e na Espanha *atarace*, também é procedimento lido em Plínio, segundo Guevara, no livro XIII, misturando-se às vezes com ossos, cornos e ostras para a representação de perspectivas, animais e efigies em escritórios e mesas<sup>89</sup>.

Os embutidos são gêneros mistos cujas notícias são recolhidas por Guevara, em Plínio, no passado, produzindo-se no presente por artistas espanhóis considerados excelentes. No entanto, para permanecer nos comentários sobre as coisas dos gregos, o autor não engasta entre estas notícias as coisas dos romanos<sup>90</sup>, cujos feitos trará depois, conforme o encômio pliniano sobre a pintura. Retorna assim à enumeração das realizações e produções gregas, insistindo em repetir alguns pintores de que já havia feito menção, pois, conforme o que propõe, foi seu intento primeiramente “somente mostrar o que acrescentaram ou trouxeram de novo à pintura e as partes em que foram excelentes”<sup>91</sup>. São repetidos alguns dos artistas, com novas histórias, e acrescentados outros, que não haviam sido anteriormente apresentados, mas que igualmente se provam dignos de elogio: Apolodoro de Atenas, Zêuxis, Parrásio, Timantes, Euxenidas, Eupompo, Echiom e Terímaco, Apeles, Aristides, Protógenes, Asclepiodoro, Nicômaco, Nicófanes, Perseu, os discípulos de Aristides de Tebas, Anternion Maronctes, Heráclides de Macedônia e Metrodoro, Timômaco, Aristolau, Mecófanes, Eufranor Istmio, Cídias, Antídoto, Niceas de Atenas, Sócrates, Mícon, Aristocles, Antífilo, Arístofon, Andróbio, Artemon, Alcímaco, Ctesíloco, Cleon, Ctesidemo, Clesides, Crateno, Eutychides, Eudoxo, Ifis, Hábron, Leantisco, Leon, Nicearco, Nelaces, Benias, Filisco, Falerion, Simonides, Simon, Conon, Teodoro, Teon, Taurisco, Damófilo e Gorgaso, Marco Júlio Elotas, Dionísio, Callides, Calaces, e muitos outros, incluindo as mulheres pintoras. As narrativas seguem passos semelhantes quanto à exposição: apresenta-se o pintor por meio de topografias, como nativo de algum lugar ou tendo pintado em algum lugar, louvam-se as suas ações, *pragmata*, as suas atitudes

<sup>88</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>89</sup> *Idem*, pp. 213-214.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 224.

<sup>91</sup> *Idem*, pp. 224-225.

of painting dedicated to “floors and walls”, or “mosaic painting”<sup>79</sup>, all done conforming to natural reason, for such paintings “contained figures and images of natural things”. Guevara, however, restricts himself to comment on a praise that Nilus Scholasticus dedicated to a satyr depicted through this genre<sup>80</sup> – it should be said, quite a different attitude from the contempt he previously had held towards the “grotesque”.

Another genre, *encausten* or encaustic – different from the one, previously mentioned, in which wax is employed –, concerning the enameled paintings of vases, cups and the like, is also reported in the 36th book of Pliny’s *Naturalis Historia*. Extensive to the art of tiling<sup>81</sup>, Guevara wrote that this genre was well-suited to historical and poetical motifs, making such enameled pieces adequate architectural ornamentations to be set into well-plastered walls, And from clay we move to glass, once again following Pliny, who recommends it to adorn theaters and diverse chambers.

As the concept of painting is quite generic, after glass painting we go into “herbal painting”, referred in Pliny’s 25<sup>th</sup> book, and the secret medicinal uses brought from the Asia of Mithridates by Pompeius Magnus, translated into Latin by Pompeius Laerno<sup>82</sup>. Here in fact he writes about the “representation of herbs” and “their virtues and effects”, usually listed below the picture. Guevara reminds us that Pliny considered such figures “quite deceiving”, because the herbs would vary over the seasons, in terms of “color, appearance and state”<sup>83</sup>. The rule contained in the *Dioscorides’* preface states that herbs should be studied “as they blossom, as they’re growing, and, after fully-grown, as they wither, because one who only knows a blooming herb won’t recognize it when its mature or harvested, and on the other hand, one who only knows a harvested herb won’t recognize it when it’s sprouting”<sup>84</sup>. And this prompts Guevara’s advice, to any artist who would paint in this genre, to observe his specimen quite a lot, and in many different ways, studying “fruit, seed and flower”<sup>85</sup>.

Following “herbal painting”, the author then

<sup>79</sup> Guevara, *Op. cit.*, p. 191.

<sup>80</sup> *Idem*, p. 192.

<sup>81</sup> *Idem*, p. 198.

<sup>82</sup> *Idem*, p. 202.

<sup>83</sup> *Idem*, p. 208.

<sup>84</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>85</sup> *Idem*, p. 209.

speaks of “marble investitures” placed into floors or walls, the *Scalpturata pavimenta*<sup>86</sup>, drawings made with pieces of marble of different tones (white, quasi-white and umber) placed directly into the ground, as flooring, where the chisel, replacing the brush, still follows the principles of painting. Guevara chides Vasari for considering this a new genre, forgetting the works in the Siena Cathedral started by Duccio and concluded by Domenico Beccafumi<sup>87</sup>. The ancient *scalpturatos*, according to Pliny, were only chiseled from stones of a single color, which then Guevara interprets as a modern invention the employment of differently colored stones, specially white marble and alabaster – quite abundant in Spain –, so their chiseled figures seemed like “well-done sketches made on paper”<sup>88</sup> – that is, images where the figures were outlined through the distribution of lights and darks or as masses of light and shadows. Inlaid in wood, the xilostrata of the ancients and the *ataruces* in Spain could also be found in Pliny’s 13<sup>th</sup> book, according to Guevara, sometimes mixed with bones, horns and shells in their depiction of animals, effigies and perspectives in tables and writing desks<sup>89</sup>.

Inlaid woodwork is a mixed genre, whose features Guevara researches from Pliny’s considerations in the past, in order to explain the productions of some excellent modern Spanish artists in the present. However, in order to remain within Greek contributions to painting, he chooses not to mix Greek accolades and the deeds from Rome<sup>90</sup>, in which domain he would enter later – thus adhering once again to the form of Pliny’s encomium. He then resumes his list of Greek realizations and artists, insisting in some already mentioned painters, because it is his intended purpose only to “show what they invented or added to Painting, and the parts in which they truly excelled”<sup>91</sup>. Some names are therefore necessarily repeated, with new anecdotes, and other are included, unmentioned previously but equally praiseworthy: Apolodorus of Athens, Zeuxis, Parrhasius, Timanthes, Euxenidas, Eupompus, Echion and Terimachus, Apelles, Aristides, Protogenes, Asclepiodorus, Nichomachus, Nicophanes, Perseus,

e *personas* prosopográficas, assim como as suas obras que são enumeradas uma a uma.

Os seus efeitos *pathē*, não menos louváveis, são descritos sobre os destinatários, no discurso, que as recebem ou encomendam, quase sempre personagens importantes, reis, príncipes, senadores, igualmente maravilhando os olhos públicos, o que amplifica o encômio recomendando subsidiariamente os comentários.

Passando do *ethos* escrito ao pintado, *ad scriptum*, os antigos, segundo Guevara, aperfeiçoaram os retratos e os corpos quanto ao colorir e à durabilidade das cores, principalmente *gastadas* com óleo, o que lhes permite interpor durante a exposição do grego Eufronor o nome de Roger Van Der Weyden, ou Joanes Rugier, tal como é chamado no texto, pintor de Flandres e autoridade quanto a este assunto, sendo de sua mão o retrato de Dom Diego, pai de Dom Felipe, contando esta pintura noventa anos naquele momento, mas aparentando ter sido feita em dias recentes<sup>92</sup>. O exemplo amplifica o exposto ao mesmo tempo em que atualiza o louvor feito às produções coevas, quanto mais se os pintores modernos ao seguirem os exemplos dos antigos, os romanos, por exemplo, preocuparem-se com a qualidade dos materiais empregados e com as técnicas apropriadas para se aplicar as tintas, genericamente chamadas por Guevara de *cores gastas*.<sup>93</sup> Por isso, o autor propõe o uso da pintura a óleo entre os antigos, substituindo as colas, menos duráveis, mesmo sem o provar ou provando-o pelo argumento que sustenta o seu encômio desde o início: a autoridade dos antigos gregos e romanos na arte da pintura que lhes conferiu o poder de nesta matéria tudo fazer bem, “sendo sumos em todo o restante da arte de pintar”<sup>94</sup>.

Quanto aos gêneros das pinturas, as gregas, romanas e egípcias antigas se equiparam, divergindo estas últimas das primeiras apenas em relação ao uso de dispositivos substitutivos para as letras ou palavras, segundo Plínio<sup>95</sup>. Trata-se das letras hieroglíficas, também chamadas por Apuleio no “Asno de Ouro” de “letras ignoráveis”, porquanto se ignora em geral o que significam ou porque significam coisa distinta daquilo que se representa ou se vê<sup>96</sup>. Por exemplo, os egípcios pintavam uma pomba

<sup>86</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>87</sup> *Idem*, p. 210.

<sup>88</sup> *Idem*, p. 213.

<sup>89</sup> *Idem*, pp. 213-214.

<sup>90</sup> *Idem*, p. 224.

<sup>91</sup> *Idem*, pp. 224-225.

<sup>92</sup> *Idem*, pp. 278-279.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 334.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 336.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 337.

<sup>96</sup> *Idem*, p. 340.

negra para significar uma mulher que, perdido o marido, tenha permanecido viúva. A relação entre as duas coisas é dupla, e os sentidos se fazem nas duas vias, simultaneamente, viúva e pomba negra, quando se sabe, em primeiro lugar, que o pombo é uma ave que só tem um único companheiro ou companheira durante toda a vida, e por outro lado, que as viúvas se vestem de negro<sup>97</sup>. Guevara cita o nome de Horapolo como a autoridade que tenha deixado “algum rastro” sobre esta ocorrência entendida também como um gênero de pintura, depois passado aos gregos que as inventariaram. O principal, no entanto, é compreender que “esta sorte de Pintura está no declarar por ela seus conceitos”<sup>98</sup>, não pronunciando para a mesma o nome alegoria. Para Guevara, esta pintura também se pratica entre os “índios ocidentais” do Novo Mundo e da Nova Espanha, porquanto concorrem os naturais destes lugares com as mesmas “imaginações” dos egípcios<sup>99</sup>.

A distância entre o que se representa e o conceito que se dá a declarar é uma estratégia comum à pintura e à escultura. Entretanto, nem pintores, nem estatuários antigos, para Guevara, puderam competir com a natureza. A emulação amplifica ambas as artes, também na história de Plínio, de Luciano, ao tentar descrever Pantea, mulher de Abderete, para Polistrato. Pois não tendo em nenhuma obra única da pintura ou da escultura beleza suficiente ou adequada ao cotejo, Luciano serviu-se de ambas as artes conjuntamente (tal como Zêuxis e as mulheres de Crotona), para fazer sua figura, além da poesia como “intérprete de coisas ocultas e mudas, que numa figura se desejam”<sup>100</sup>. Compreensiva das excelências da pintura, da escultura e da poesia, a figura feita por Luciano foi arrematada com graça semelhante à suplicada por arquitetos mouros que sempre repetem ao fim de suas produções “Alá te dê a graça”, pois nas artes também concorrem coisas ocultas sobre as quais não se pode dar razão<sup>101</sup>. Guevara faz coincidir no encômio à pintura a estima que os povos antigos lhe renderam com os altos preços alcançados por ela, consentindo com Plínio, que não só foram capazes, os pintores de outrora, em imitar com diligência a natureza, mas também de “demonstrar as suas ideias com as mãos, que é a arte de pintar”, amplificando o conceito de imitação<sup>102</sup>. Servem, pois, os antigos de exemplo

<sup>97</sup> *Idem*, p. 341.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 342.

<sup>99</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>100</sup> *Idem*, p. 345.

<sup>101</sup> *Idem*, p. 350.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 354.

the disciples of Aristides of Thebes, Athenio Maronites, Heraclides of Macedonia and Metrodorus, Timomachus, Aristolaus, Mecophanes, Euphranor of Isthmio, Cydias, Antidotus, Nicias of Athens, Socrates, Mico, Aristocles, Antiphilus, Aristophon, Androbius, Artemo, Alcimachus, Ctesilochus, Cleo, Ctesidemus, Clesides, Cratinus, Eutyichides, Eudoxo, Hippias, Habro, Leontiscus, Leo, Nicæarchus, Nealces, Oenias, Philiscus, Phalerion, Simonides, Simo, Conon, Theodorus, Theo, Tauriscus, Damophilus and Gorgasus, Marcus Ludius Elotas, Dionysios, Callides, Calaces, Antiphilo, and several others, including women painters. The narratives are more or less similarly structured: the painters is presented topographically, as a native of a certain place or having painted at some place, followed by a celebration of his actions, *pragmata*, his attitudes his prosopographical *personas*, and his works, which are then listed individually.

The no less praiseworthy effects (*pathê*) they wished to produce are described through the impressions made over the recipients – almost always important personages: kings, princes or senators – who admired or commended those works. In turn, the general opinion is of course equally impressed by them. This joint opinion is highly encomiastic, and it subsidiarily commends the commentaries in themselves.

Transposing the *ethos* from writings, *ad scriptum*, to painted art, Guevara states that the ancients had achieve perfection in portraiture and figurative painting in terms of coloring and pigment durability, especially when *gastadas* in oil. This allows him to introduce, during the exposition on the Greek Euphranor, the name of Roger Van Der Weyden – or Joanes Rugier, as he is called in the text –, the Flemish painter and an authority on these subjects. From his hand is the portrait of Don Diego, Guevara’s father: ninety years had that painting then, he tells us, but still it seems to have been painted in more recent days<sup>92</sup>. This example further amplifies what’s been exposed, at the same time renewing the praise to the productions of his own time, especially if those modern painters, in keeping to the examples of the ancients – the Romans, for instance –, strive for the quality of their materials and the proper employment of the paints that Guevara generically designates as *cores gastas*<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> *Idem*, pp. 278-279.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 334.

To this end, the author advocates the use, among the ancients, of oils in painting, employed instead of less durable glues. But he doesn't try to further prove this point, or if he does, he only relies on the argument defended from the beginning of his encomium: that the authority of the ancient Greeks and Romans as painters bestows them with an all-encompassing ability to excel in such matters, "having eminence in every other aspect in the art of painting"<sup>94</sup>.

In terms of painting genres, the ancient Greeks, Romans, and Egyptians were equivalent, the latter differentiated only for their use of replacement devices to letters and words, as Pliny<sup>95</sup> refers to the hieroglyphs. Apuleius, in *The Golden Ass*, dubs them "unknowable characters" because, in general, their meanings weren't known or were unrelated to what they seemed to depict<sup>96</sup>. For example, Egyptians painted a dark pigeon to represent a woman that never remarried after becoming a widow. There is a twofold relationship to be found there, one that acts on both meanings, widows and pigeons, simultaneously: on one hand, the pigeon is a bird that chooses a single companion to its whole life, and on the other, black is the color of widow-ing<sup>97</sup>. Guevara mentions Horapollo as an authority who had left "some evidence" on such occurrences, which should also be considered a genre of painting, imparted to the Greeks and catalogued by them, What's important, nonetheless, is to understand that "such Paintings state their concepts in and of themselves"<sup>98</sup> – even if the adjective "allegorical" goes unmentioned. Guevara establishes a correspondence between this genre and the painted art of the "western Indians" in the New World and the New Spain, as the natives of those places seemed to display the same "imagination" of the Egyptians<sup>99</sup>.

The distance on what is represented and the intended declared notion is a strategy shared by painting and sculpturing. However, neither the painters nor the statue makers of old could measure up to nature. Emulation undertakes the amplification of both arts, as in the case – also found

para os modernos, cuja luz, própria, não é partilhada daqueles, mas que enghados na emulação têm diante de si sempre bons exemplos, para corrigirem-se e avantajarem-se. Guevara conclui o seu louvor com recurso aristotélico, posto que em "dias pas-sados" o que o moveu a escrever foi a sua afeição aos antigos e à arte, movendo-os, os comentários sobre pintura, por hipotipose, diante dos olhos daqueles, conforme diz, os pintores de seu tempo e de outros, os vindouros, certamente<sup>103</sup>.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 336.

<sup>95</sup> *Idem*, p. 337.

<sup>96</sup> *Idem*, p. 340.

<sup>97</sup> *Idem*, p. 341.

<sup>98</sup> *Idem*, p. 342.

<sup>99</sup> *Idem*, *ibidem*.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 356.

in Pliny – when Lucian tried to describe Panthea, the wife of Abradatas, to Polistratus. Unable to pick a single work of painting or sculpture that measured up to her beauty, Lucian had to combine the best of both arts in order to compose his description (like Zeuxis had done when he chose among the women of Croton), and also needed to add poetry “to depict the hidden and silent things desirable in a figure”<sup>100</sup>. Encompassing the excellences of paintings, sculptures and poetry, Lucian finished his described figure with a grace akin to the one beseeched by Moorish architectures, who in the end of their productions always pleaded that “Allah may grace you” – because in the arts, there are also occult things in motion that prevail over reason<sup>101</sup>.

In his encomium, Guevara matches the high respect the ancients had for paintings and the elevated prices that they attained, concurring with Pliny when he states that the painters of old not only could diligently emulate Nature, but were also able to “demonstrate their ideas through their hands, and in this lies the art of painting”, further amplifying the notion of imitation<sup>102</sup>. Therefore, even if modern painters do not share in the brilliance of the ancients, they can still use the latter as examples in order to correct and improve themselves.

Guevara concluded his praise resorting to an Aristotelian device, when he stated that, in “those days past”, it was his appreciation for the ancients and for the arts that moved him to write his commentaries on painting, and so placing them in motion, through hypotyposis, in the eyes of his recipients, the modern painters of his time and, certainly, from times to come<sup>103</sup>.

<sup>100</sup> *Idem*, p. 345.

<sup>101</sup> *Idem*, p. 350.

<sup>102</sup> *Idem*, p. 354.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 356.

# Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909): Construtora de uma obra social

*Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909): Constructrice d'un œuvre social*

TERESA CAMPOS DOS SANTOS

*Mestranda em História da Arte Portuguesa pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), Portugal*

Étudiante à la maîtrise en Histoire de L'Art Portugais à la Faculté des Lettres de l'Université du Porto (Portugal)

**RESUMO** O trabalho de Maria Luísa de Sousa Holstein como escultora, no contexto do século XIX português, serviu de mote para algumas questões. Como se afirma uma mulher duquesa no mundo masculino da arte oitocentista? Em que medida sua faceta de filantropia está espelhada nas suas obras? Neste artigo, propõe-se um olhar sobre a escultora e sua obra, sem conotações com seu estatuto, ou gênero. Associando sua arte à sua atividade como filantropia, defendemos a existência de uma “arte filantrópica”, isto é, socialmente interventiva, a qual os bustos *Negra*, *Simy* e *Alegria* exemplificam.

**PALAVRAS-CHAVE** filantropia, arte, escultura.

**RESUMÉE** Le travail de Maria Luísa de Sousa Holstein comme sculptrice, dans le contexte du XIX<sup>ème</sup> siècle portugais, a servi de devise de quelques questions. Femme duchesse, comment s'affirme-t-elle dans le monde masculin de l'art des années huit cents? En quelle mesure sa facette de philanthrope est-elle réfléchié dans ses œuvres? Dans cet article, on propose un regard sur la sculptrice et son œuvre, sans connexions à propos de son statut ou genre. En associant son art à son activité comme philanthrope, nous défendons l'existence d'un “art philanthropique”, c'est-à-dire, d'intervention social dont les bustes *Negra* (Noire), *Simy* e *Alegria* (Joie) en sont les exemples.

**MOTS-CLÉ** philanthropie, art, sculpture.

## Introdução

Este artigo propõe uma passagem pela atividade profundamente plural que Maria Luísa de Sousa Holstein desenvolve ao longo de sua vida. Esta finalidade prende-se com a perspectiva – espelhada, de resto, na estrutura interna do estudo – de que os projetos, levados a cabo por Maria Luísa, assentaram sempre em características e valores muito próprios. Entre a arte e a vida social, Maria Luísa foi pondo em prática objetivos transversais, no que diz respeito ao meio a que se dirigiam. No entanto, talvez encontremos aqui uma das ideias fundamentais desta investigação e que se relaciona com o fato de Maria Luísa quebrar com as barreiras politicamente instituídas. Para ela, o mundo constituía um campo de ação, e o seu dia a dia era vivido em função dos contributos que ela julgava poder dar a esse grande campo.

Neste percurso, procurar-se-á dar uma panorâmica da sua atividade, atentando na receptividade que recebeu no seu tempo, bem como nos principais obstáculos que enfrentou. Sem nos determos demasiadamente em viagens cronológicas e detalhes de sua vida, o ponto central deste artigo será, com efeito, o de inter-relacionar valores e iniciativas que fizeram de Maria Luísa uma das personalidades mais importantes do seu tempo. Com um papel proeminente nos campos artístico e social, por meio desta investigação pretendeu-se quebrar essa divisão, acreditando que, em ambos os setores de atividade, encontramos uma mesma Maria Luísa. Para ilustrar esta asserção, podemos mesmo utilizar as palavras de Sandra Costa Saldanha, que intitula um de seus artigos sobre Maria Luísa, da seguinte forma: “Nobre amadora, mulher escultora (...)”<sup>1</sup>. Efetivamente, o universo pessoal e profissional funde-se ou simplesmente não existe, havendo apenas uma Maria Luísa cujo caminho vai trilhando por entre a escultura e a vida social.

Para além deste objetivo, procuramos centrar nosso estudo nos bustos *Negra*<sup>2</sup>, *Simy* e *Alegria*. Com esta análise mais pormenorizada, pretendemos entender o significado destes trabalhos no contexto da obra plástica de Maria Luísa, mas, mais ainda, no contexto de sua atividade multidisciplinar.

<sup>1</sup> SALDANHA, Sandra Costa. “Nobre amadora, Mulher escultora. A obra de Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909), 3ª duquesa de Palmela.” *Margens e Confluências*. Guimarães, Escola Superior Artística do Porto, n. 11, pp. 99 a 123.

<sup>2</sup> Apesar de alguns estudos intitularem esta obra como *Cabeça de Negra*, ao longo deste artigo usaremos o título *Negra*, por o acharmos mais adequado às intenções críticas da peça.

## Introduction

Cet article, il propose une analyse sur l'activité, profondément plurielle, que Maria Luísa de Sousa Holstein développe, tout au long de sa vie. Cet objectif se lie à la perspective – réfléchie, d'ailleurs, dans la structure interne de l'étude – que les projets élaborés par Maria Luísa ont eu toujours comme base des caractéristiques et des valeurs trop particulières. Entre l'art et la vie sociale, Maria Luísa a mis en pratique des objectifs transversaux, en ce qui concerne le milieu auquel ils se dirigeaient. Pourtant, nous trouvons ici, peut-être, une des idées fondamentales de cette recherche qui est en rapport avec le fait de Maria Luísa rompre avec les barrières politiquement établies. Selon la sculptrice, le monde constituait en champ d'action, et son quotidien était vécu en fonction des contributions qu'elle jugeait pouvoir donner à ce grand champ.

Dans ce parcours, nous chercherons donner un panorama de son activité, en donnant attention pas seulement à la réceptivité qu'elle a reçue dans son temps, mais aussi aux principaux obstacles qu'elle a affrontés. Sans nous retenir trop en voyages chronologiques et en détails de sa vie particulière, le point central de cet article, il sera, en effet, celui de mettre en rapport des valeurs et des initiatives qui ont fait de Maria Luísa une des personnalités les plus importantes de son temps. Avec un rôle de relief dans les champs artistique et social, on a voulu avec cette recherche détruire ce même partage, en croyant que chez tous les deux secteurs d'activité, nous trouvons la même Maria Luísa. Pour illustrer cette assertion, nous pouvons utiliser les mots de Sandra Costa Saldanha, qui intitule un de ses articles sur la sculptrice, de la façon – “Noble amatrice, femme sculptrice (...)”<sup>1</sup>. En effet, l'univers personnel et professionnel se fonde ou simplement il n'existe pas, en y ayant seulement une Maria Luísa dont le chemin elle va battant entre la sculpture et la vie sociale.

Au-delà de cet objectif, nous avons cherché centrer notre étude sur les bustes *Negra* (Noire)<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> SALDANHA, Sandra Costa. “Nobre amadora, Mulher escultora. A obra de Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909), 3ª duquesa de Palmela”. *Margens e Confluências*. Guimarães, Escola Superior Artística do Porto, n. 11, pp. 99 a 123.

<sup>2</sup> Bien que quelques études intitulent cette œuvre comme *Cabeça de Negra* (Tête d'une Noire); toute au long de cet article nous utiliserons le titre *Negra* (Noire), parce que nous le trouvons plus adéquat aux intentions critiques de la pièce.

*Simy e Alegria* (Joie). Avec cette analyse plus détaillée, nous prétendons comprendre le sens de ces travaux, dans le contexte de l'œuvre plastique de Maria Luísa, mais, surtout, dans le contexte de son activité multidisciplinaire.

Dans cet article, la sculptrice sera toujours nommée par son prénom et son nom – Maria Luísa de Sousa Holstein – et jamais comme Duchesse de Palmela. Cette choix a comme justification le fait de cet étude s'occuper, effectivement, de la femme Maria Luísa, et sa diversité de contributions, en relevant le chemin qu'elle a battu, toujours fidèle à soi-même et à ce qu'elle a ambitionné, malgré son statut et son prestige familiaux.

### Brève biographie artistique de Maria Luísa de Sousa Holstein.

Entre le champ artistique et le champ social, Maria Luísa de Sousa Holstein s'assume comme une figure de la société de Lisbonne de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>3</sup>. Dans les deux champs, déjà mentionnés, ses initiatives et contributions s'allongent au-delà de ce qui est, généralement, digne de mention. Sandra Costa Saldanha rapporte justement ça, en indiquant les impulsions données à la production artistique, comme par exemple, l'attribution des bourses d'études et de prix pécuniaires<sup>4</sup>. Son impact social – au présent, encore souligné dans les études sur la sculptrice – se doit au fait d'être une femme qui s'affirme dans l'univers masculin des arts<sup>5</sup> où le genre féminin, d'habitude, entrait seulement pour servir de modèle<sup>6</sup>.

Ainsi, malgré l'épithète d'amatrice, la persévérance de l'artiste et son statut social lui ont permis d'obtenir un accompagnement formatif dans lequel Anatole Célestin Calmels (1822-1906) a eu un rôle décisif<sup>7</sup>.

Dès les premières leçons – 1858 – données par le *maître* à Maria Luísa<sup>8</sup>, tous les deux ne s'éloignent plus. Au-delà les enseignements techniques et esthétiques, Calmels sera un des responsables par

Neste artigo, a escultora será sempre mencionada pelo seu nome – Maria Luísa de Sousa Holstein – e nunca como Duquesa de Palmela. Tal escolha tem como justificação o fato de este estudo se debruçar, efetivamente, sobre a mulher Maria Luísa, e a sua diversidade de contributos, relevando o caminho que trilhou fiel a si mesma e àquilo que ambicionou, não obstante o seu estatuto e prestígio familiares.

### Breve biografia artística de Maria Luísa de Sousa Holstein

Entre o campo artístico e o campo social, Maria Luísa de Sousa Holstein assume-se como uma figura de vulto da sociedade lisboeta do final do século XIX<sup>3</sup>. Nos dois campos já referidos, suas iniciativas e contributos estenderam-se muito para além daquilo que é, geralmente, digno de nota. Sandra Costa Saldanha menciona isso mesmo, apontando os impulsos dados à produção artística como, por exemplo, a atribuição de bolsas de estudo e de prémios pecuniários<sup>4</sup>. Seu impacto social – ainda hoje sublinhado nos estudos sobre a escultora – deve-se ao fato de ser uma mulher que se afirma no universo masculino das artes<sup>5</sup>, onde o gênero feminino, habitualmente, apenas entrava para servir de modelo<sup>6</sup>.

Assim, ainda que sob o epíteto de amadora, a perseverança de Maria Luísa e seu estatuto social permitiram-lhe obter um acompanhamento formativo, no qual Anatole Célestin Calmels (1822-1906) assumiu um papel central<sup>7</sup>.

Desde as primeiras lições (1858) dadas pelo *mestre* a Maria Luísa<sup>8</sup>, ambos não mais se afastam. Para além dos ensinamentos técnicos e estéticos, Calmels será um dos responsáveis pela construção do *atelier*<sup>9</sup> da escultora<sup>10</sup>. É, também, de braço dado com Calmels que a artista estará presente em algumas impor-

<sup>3</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> A propos de la “*sculpture au féminin*”, vide: SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, pp. 100 e 101.

<sup>7</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 101.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>3</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 99.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> A propósito da “*escultura no feminino*”, ver: SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, pp. 100 e 101.

<sup>7</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 101.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>9</sup> “(...) vasta officina povoada de todos os instrumentos e alfaías suggestivas do trabalho. A Duquesa estava ainda ausente. Corrido o reposteiro pesado sentese um mundo diferente espiritualizado pela arte.” SABUGOSA, 5º Conde de. *Embrechados*. 3ª Ed. Lisboa: Portugal-Brasil, p. 206.

<sup>10</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 103.

tantes exposições e salões europeus. A sua primeira exposição pública data de 1874, na 10<sup>a</sup> exposição da Sociedade Promotora de Belas-Artes, com as obras *Pescador* (1870) [Fig. 1] e o retrato em relevo da *Condessa de Ficalbo*<sup>11</sup>. Por entre os diversos eventos de promoção artística em que participa ao longo dos anos, o reconhecimento da qualidade do seu trabalho é mais evidente em 1884, no *Salon de la Société des Artistes Français*, em que a sua obra *Diógenes* (1883) [Fig. 2] recebe um prêmio, para além das críticas mais favoráveis<sup>12</sup>. Dois anos depois, viria a receber, no mesmo *Salon*, uma menção honrosa, desta feita pela obra *Sainte-Thérèse* (1885, coleção particular) [Fig. 3]<sup>13</sup>.

Neste sentido, seu trabalho escultórico será fortemente marcado pela influência de Calmels. Desta feita, entre o Romantismo e o Naturalismo, Maria Luísa desenvolve uma obra pouco numerosa<sup>14</sup>, mas que propõe soluções bastante diversas e plasticamente interessantes<sup>15</sup>. A sua qualidade técnica é confirmada “(..) pelo tratamento cuidadoso dos panejamentos, pela exactidão detalhada das cabeleiras ou pela fidelidade dos retratos”<sup>16</sup>. Formalmente, seus trabalhos iniciais são marcados por um estilo depurado, de gosto clássico, claramente fiel aos princípios de Calmels<sup>17</sup>. Apesar de as temáticas avançarem gradualmente num sentido mais realista, sua composição estava ainda distante de uma abordagem naturalista ou, até mesmo, romântica.

Os retratos constituem uma parcela importante de seu trabalho, explorando esta tipologia de diferentes modos. Maria Luísa executa retratos de dadas figuras em concreto – caso do busto do 1<sup>o</sup> Marquês de Sá da Bandeira (1883, Museu Militar de Lisboa) [Fig. 4]; faz obras, aparentemente, não conotadas com a retratística, mas onde é possível vislumbrar o retrato de alguém – caso de *Diógenes*, em que se verificam semelhanças com um retrato de

la construction de l'atelier<sup>9</sup> de la sculptrice<sup>10</sup>. Il est aussi, de bras dessus avec Calmels, que l'artiste sera présente en quelques importantes expositions et aux salons européens. Sa première exposition publique arrive en 1874, dans la 10<sup>ème</sup> exposition de la Sociedade Promotora de Belas-Artes (Société Promotrice des Beaux-Arts), avec les œuvres *Pescador* (Pêcheur, 1870) [Fig. 1] et le portrait en relief de la *Condessa de Ficalbo* (Comtesse de Ficalho)<sup>11</sup>. Entre les divers événements de promotion artistique où elle participe au long des années, la reconnaissance de la qualité de son travail devient plus évidente en 1884, au *Salon de la Société des Artistes Français*, où son œuvre *Diógenes* (1883) [Fig. 2] reçoit un prix, au-delà les critiques les plus favorables<sup>12</sup>. Deux ans après, elle recevra, de nouveau, au même Salon, une mention honorable, grâce à l'œuvre *Sainte-Thérèse* (1885, collection particulière) [Fig. 3]<sup>13</sup>.

Dans ce sens, son travail sculptural sera vraiment marqué par l'influence de Calmels. Cette fois-ci, entre le Romantisme et le Naturalisme, Maria Luísa développe un œuvre peu nombreux<sup>14</sup>, mais qui propose des solutions assez diverses et plastiquement intéressantes<sup>15</sup>. Sa qualité technique est confirmée “(..) par le traitement attentif des tissus, par la correction détaillée des chevelures ou par la fidélité des portraits”<sup>16</sup>. En ce qui concerne la forme, ses travaux initiaux son marqués par un style précis, de goût classique clairement fidèle aux principes de Calmels<sup>17</sup>. Bien que les thématiques

<sup>9</sup> “(..) ample officine pourvue de tous les outils suggestifs du travail. La Duchesse était encore absente. Ouvert le lourd rideau on sent un monde différent spiritualisé par l'art.” SABUGOSA, 5<sup>o</sup> Conde de. *Embrechados*. 3<sup>a</sup> Ed. Lisboa: Portugal-Brasil, p. 206.

<sup>10</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 103.

<sup>11</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>13</sup> “Preuves fournis, au commencement du XXème siècle, Maria Luísa était déjà une sculptrice reconnue, parfois marginalisée du nombreux et ambigu groupe d'amateurs, où la classe féminine d'artistes étaient généralement intégrée. En ne manquant pas d'une supérieure affirmation publique, sa participation aux événements artistiques constituent, à partir de ce moment, un simple acte de philanthropie.” SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>14</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>15</sup> “Elle a réalisé une trentaine d'œuvres environ, (..)” M. J. O. “Maria Luísa de Sousa e Holstein”. In: CASTRO, Zília Osório e ESTEVES, João (dir.) *Dicionário no Feminino: (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Horizonte, 2005, p. 727.

<sup>16</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>11</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 105.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>13</sup> “Provas prestadas, às portas do século XX, Maria Luísa era já uma escultora reconhecida, por vezes até apartada do numeroso e ambíguo grupo de amadores, em que a classe feminina de artistas era geralmente integrada. Não carecendo de superior afirmação pública, a sua participação em acontecimentos artísticos constitui-se, daqui em diante, como mero acto de filantropia” SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>14</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>15</sup> “Realizou cerca de trinta obras, (..)” M. J. O. “Maria Luísa de Sousa e Holstein”. In: CASTRO, Zília Osório e ESTEVES, João (dir.) *Dicionário no Feminino: (séculos XIX-XX)*. Lisboa: Horizonte, 2005, p. 727.

<sup>16</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 111.

avance, d'une façon graduelle, vers un sens plus réaliste, sa composition était encore éloignée d'un approche naturaliste ou même romantique.

Les portraits constituent une parcelle importante de son travail, en exploitant cette typologie de façons différentes. Maria Luísa exécute des portraits de certaines figures en concret – comme le buste du *1<sup>er</sup> Marquis de Sá da Bandeira* (1883, Muséum Militaire à Lisbonne) [Fig. 4] –; elle fait des œuvres, qui, d'une façon apparente, n'ont aucune connexion avec l'art du portrait, mais où est-il possible d'entrevoir le portrait de quelqu'un – c'est le cas de *Diógenes*, où nous trouvons certaines similitudes avec un portrait de Calmels –; et, finalement, des portraits de types qui représentent un genre populaire déterminé – c'est le cas du buste *Negra* (Noire), qui est, d'ailleurs, un des objets d'étude de cette article<sup>18</sup>.

En parcourant un chemin d'une qualité plastique et formel de plus en plus parvenu, *Fiat Lux*<sup>19</sup> (1900, Muséum à Chiado) [Fig. 5] est considérée comme une de ses œuvres plus célèbres, surtout par la modélisation du corps de la figure et par le traitement vertueux des tissus<sup>20</sup>. Ce *Géni du Progrès de la Médecine* met, métaphoriquement, un point final dans ce bref passage par les œuvres de Maria Luísa, très proches de la matrice de Calmels.

### La sculptrice et la femme, ou la *femme-sculptrice*.

A ce moment de l'article, nous avons comme objectif de nous occuper de quelques questions relatives au contexte où l'artiste a développé son travail.

“[Elle] aura souffert, en dépit de toute la considération et reconnaissance officielles, une triple marginalisation, interstitiel, mais pas moins effective: celle d'être femme, malgré son pouvoir, dans une société d'homme; celle d'être artiste dans une société de philistins, de fonctionnaires de l'État, de politiques et d'hommes de négoce; celle d'être aristocrate dans un monde où les principes pro-

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> “La science, croit la Duchesse, contribuera d'une façon puissante pour cet idéal, et c'est son progrès dans le chemin contant vers la perfection qu'elle a voulu traduire dans la statue du Génie – *fiat lux* – qu'à ce moment me découvrirait encore la palpitation du travail de la modélisation. (...)” SABUGOSA, 5<sup>o</sup> Conde de. *Op. cit.*, pp. 210 e 211.

<sup>20</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 114.

Calmels –; e, finalmente, retratos de tipos que representam um determinado gênero popular – caso do busto *Negra*, o qual é, de resto, um dos objetos de estudo deste trabalho<sup>18</sup>.

Na senda de uma qualidade plástica e formal cada vez maior, *Fiat Lux*<sup>19</sup> (1900, Museu do Chiado) [Fig. 5] afigura-se como uma das suas obras mais célebres, principalmente pela modelação do corpo da figura e pelo virtuosismo no tratamento dos panejamentos<sup>20</sup>. Este *Génio do Progresso da Medicina* coloca, metaforicamente, um ponto-final nesta breve passagem pelas obras de Maria Luísa, próximas da matriz de Calmels.

### A escultora e a mulher, ou a *mulher-escultora*

Nesta etapa do artigo, temos como objetivo debruçarmos-nos sobre algumas questões relacionadas com o contexto em que a artista desenvolveu seu trabalho.

“Terá sofrido, a despeito de toda a consideração e reconhecimento oficiais, de uma tripla marginalidade, intersticial, mas não menos efectiva: a de ser mulher, embora com poder, numa sociedade de homens; a de ser artista, numa sociedade de filisteus, funcionários públicos, políticos e homens de negócios; a de ser aristocrata num mundo cujos valores advinham incontornavelmente burgueses”<sup>21</sup>.

Este ponto do artigo apresenta vários aspectos que merecem ser abordados. Primeiramente, a fortuna crítica da época. Esta dividia-se entre a observação da Duquesa de Palmela – membro da família Sousa Holstein –, e a Duquesa de Palmela – escultora. Em nenhuma circunstância é proposto um olhar sobre Maria Luísa de Sousa Holstein como escultora, isto é, sem contá-la com sua situação social e com o fato de ser mulher. Aliás, em algumas críticas, o trabalho de Maria Luísa como escultora é absolutamente secundarizado em face de seu estatuto como duquesa.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> “A ciencia, acredita a Duqueza, hade concorrer poderosamente para esse ideal, e é o seu progresso no caminhar constante para a perfeição que ella quis traduzir na estatua do Genio – *fiat lux* – que n'esse momento me descobria palpitante ainda do trabalho da modelação. (...)” SABUGOSA, 5<sup>o</sup> Conde de. *Op. cit.*, pp. 210 e 211.

<sup>20</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 114.

<sup>21</sup> M. J. O. “Maria Luísa de Sousa Holstein”. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.) *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 436.

Folheando as *Notas de Arte e Crítica*<sup>22</sup>, de Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, é possível encontrar algumas passagens que ilustram, de um modo mais expressivo, a situação artística portuguesa. Esses apontamentos abrem caminho para algumas considerações sobre o acolhimento de Maria Luísa e de sua obra, bem como acerca do próprio mercado de arte português.

[No Grémio Artístico] Nunca vimos tantas senhoras expondo quadros da sua lavra, e admira-nos esta actividade das senhoras portuguesas, que víamos com pesar ir abandonando os antigos hábitos de trabalho e sabíamos terem desprezado a costura e a cozinha.

Êste movimento de regeneração, que supomos filiado nas convulsões que têm agitado o país, delicia-nos e comove-nos.

As obras expostas pelas senhoras apresentam, com raras excepções, um carácter comum – a influência bem clara e evidente do mestre. Nenhuma vê com os seus olhos; todas seguem o professor, copiando-lhe o colorido, o desenho, a caligrafia, com o escrúpulo de quem executa uma receita de cozinha<sup>23</sup>.

Neste excerto, encontramos valores de algum escárnio quanto às manifestações artísticas no feminino, que se iam fazendo sentir na época. Apesar de não haver um total desprezo por essas obras, não era reconhecido qualquer mérito criativo às suas executantes que, de modo respeitoso, seguiam o ensinamento de seus mestres. Assim, estas artistas faziam uma arte como quem segue uma receita ou costura uma peça de vestuário. Nada mais havia a descobrir naquelas obras. No entanto, são feitas referências a “raras excepções”. É legítimo acreditar que Maria Luísa estivesse entre essas ressalvas. Porém, o estilo de escrita desta citação leva-nos a concluir que a crítica da arte da época não era a mais favorável ao trabalho no feminino.

A dada altura, é mesmo afirmado que: “É certo que as damas não dão pintores, a não ser por excepção”<sup>24</sup>. Tal crítica assenta em diversos pressupostos, relacionados com os tipos de trabalho feminino, geralmente, apresentados. As obras feitas por mulheres revelavam sua “(..) tendência para converter a observação em receitas, o que é magnífico em culinária e péssimo na

viennent inévitablement bourgeois”<sup>21</sup>.

Ce point du travail présente plusieurs aspects qui méritent être abordés. Premièrement, la fortune critique de l'époque. Celle-là se divisait entre l'observation de la Duchesse Palmela – membre de la famille Sousa Holstein –, et la Duchesse de Palmela – la sculptrice. En aucune circonstance, il est proposé un regard sur Maria Luísa de Sousa Holstein comme sculptrice, c'est-à-dire, sans la connecter avec sa situation sociale et avec le fait d'être femme. D'ailleurs, en quelques critiques, le travail de Maria Luísa comme sculptrice est envisagé comme accessoire par rapport à son statut de duchesse.

En feuilletant les *Notas de Arte e Crítica* (Notations d'Art et Critique)<sup>22</sup> de Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, il est possible d'y trouver quelques passages qui illustrent, d'une manière plus expressive, la situation artistique portugaise. Ces annotations ouvrent le chemin à certaines considérations sur la réceptivité de Maria Luísa et de son œuvre, et aussi sur le marché d'art portugais, lui-même.

“[Dans l'Association Artistique] Nous n'avons jamais vu tant de dames en exposant de tableaux dont elles sont les auteurs et cette activité des dames portugaises nous surprendre, car nous les voyons à peine abandonner les anciens habitudes de travail et nous savions qu'elles avaient mépriser la couture et la cuisine.

Ce mouvement de régénération, que nous supposons engagé dans les convulsions qui agitaient le pays, nous délecte et nous émouvoit.

Les œuvres exposées par les dames présentent, avec de rares exceptions, un caractère commun – l'influence bien claire et évidente du maître. Aucune d'entre elles voit avec ses yeux; toutes ces dames suivent le professeur, en lui copiant la couleur, le dessin, la calligraphie, avec le scrupule de qui exécute une recette de cuisine”<sup>23</sup>.

Dans cet extrait, nous trouvons des principes d'un certain sarcasme en ce qui concerne les manifestations artistiques au féminin, qui apparaissaient

<sup>22</sup> CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Notas de arte e crítica*. Porto: Livraria Moreira Editora, 1926.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>21</sup> M. J. O. “Maria Luísa de Sousa Holstein”. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.) *Dicionário de Escultura Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 436.

<sup>22</sup> CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Notas de arte e crítica*. Porto: Livraria Moreira Editora, 1926.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 35.

à l'époque. Bien qu'il n'y ait pas un total mépris pour ces œuvres il n'était pas reconnu aucun mérite à leurs exécutantes qui, d'une façon respectueuse, suivaient l'enseignement de leurs maîtres. Ainsi, ces artistes, elles faisaient un art comme si elles suivaient une recette ou elle couturaient un vêtement. Il n'y avait plus à découvrir dans ces œuvres-là. Pourtant, il y a des références aux "rares exceptions". Il est légitime de croire que Maria Luísa était parmi ces exceptions. Mais le style de cette citation nous fait conclure que la critique d'art de l'époque n'était pas la plus favorable au travail féminin.

En certain moment, il est, même, affirmé que – "Il est certe que les dames n'arrivent pas à être peintres sauf par exception"<sup>24</sup>. Cette critique devient de différentes présuppositions, par rapport au type de travaux féminins, généralement, présentés. Les œuvres élaborées par les femmes révélaient leur "(...) tendance pour convertir l'observation en recettes, ce qui est magnifique en culinaire, en étant très mauvais dans l'art de peindre"<sup>25</sup>.

Dans ces réflexions-ci, nous trouvons quelques descriptions des maisons de certains artistes. La maison de Maria Luísa est-elle parmi ces appréciations, en étant très louée à cause des préciosités artistiques y trouvées. Ces valeurs illustrent "(...) son âme d'artiste dans la décoration distinguée de ses salons"<sup>26</sup>. Ainsi, si, d'une part, sa vocation pour le monde des arts est reconnue, d'autre part, l'artiste n'est pas dissociée de son statut de noblesse. Quelques pages après, en corroborant se dernier aspect, nous pouvons lire comme il est "(...) vivre aujourd'hui la vie intellectuelle et artistique des princes de la Renaissance"<sup>27</sup>.

"L'Exposition de la Dame Duchesse" mérite une longue annotation<sup>28</sup>. "Nous aurons demain l'exposition de la Duchesse, m'avait dit Rafael Bordalo, d'une façon de quelqu'un qui donne, à l'amí, une nouvelle bonne (...) "<sup>29</sup> – il y a, dans cette phrase, une valorisation du travail de Maria Luísa. Ces expositions constituaient un moment de plaisir et de discussion de l'art, ce qui confirme la conquête dans l'espace dans le milieu artistique du

arte de pintar"<sup>25</sup>.

Nestas mesmas reflexões, encontram-se algumas descrições acerca das casas de certos artistas. A casa de Maria Luísa está entre estas apreciações, sendo muito elogiada pelas preciosidades artísticas que possui. Estes valores denotam "(...) a sua alma de artista na decoração fidalga das suas salas"<sup>26</sup>. Assim, se por um lado é reconhecida sua vocação para o mundo das artes, por outro lado não é dissociada do seu estatuto nobre. Mais à frente, corroborando este último aspecto, pode-se ler como é "(...) viver hoje a vida intelectual e artística dos príncipes da Renascença"<sup>27</sup>.

"A Exposição da Senhora Duquesa" merece uma longa nota<sup>28</sup>. "Temos amanhã a exposição da Duquesa, dissera-me o Rafael Bordalo, como quem dá ao amigo a boa-nova (...) "<sup>29</sup> – há, nesta frase, uma valorização do trabalho de Maria Luísa. Suas exposições constituíam um momento de fruição e discussão da arte, o que confirma a conquista de um espaço no meio artístico, por parte da escultora. Paralelamente à descrição do espaço e das obras, vale a pena atentar na presença de Maria Luísa no salão da Livraria Gomes, em Coimbra.

Entra a Sr<sup>a</sup> Duquesa de Palmela, muito alta, cabelos de prata a coroarem-lhe um capacete, a fronte altiva. Perfil de medalha do Renascimento. Vestido largo de veludo preto, caindo em pregas largas sobre o chão.

Aperta as mãos do velhinho tão amável [Calmels], olha a sua estátua (...).

(...) a Sr<sup>a</sup> Duquesa adianta-se a cumprimentar e a falar arte (...). Entram senhoras novas. Beijos. Olham tudo de alto e rápido e perguntam onde está a estátua da Sr<sup>a</sup> Duquesa, e ao indicar-lha mastigam frases que saem aos bocados, por digerir.

A Sr<sup>a</sup> Duquesa diz, num francês lento, o seu sonho de artista, que oscila entre o termo Diógenes, a filosofia da Ironia e Teresa de Jesus, a crente que fêz do mundo um céu de amor<sup>30</sup>.

Neste excerto, percebemos não só o respeito que Maria Luísa já tinha alcançado entre artistas e amadores de arte, mas também a imagem que grande parte das mulheres passava,

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 241 a 246.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>28</sup> *Ibidem*, pp. 241 a 246.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 241.

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 243 a 245.

quando visitava uma exposição ou se encontrava num círculo de artistas e intelectuais. A ideia da falta de cultura – que algumas das passagens do texto sublinham – acaba por caracterizar o modo como a mulher, globalmente, era vista. No extremo oposto estão as qualidades da escultora<sup>31</sup>, ainda que sempre vista sob o estatuto de duquesa e atentando na sua aparência física<sup>32</sup> que em nada se relaciona com a qualidade da sua obra.

Se algumas das citações transcritas revelam uma aceitação, mais ou menos consensual de Maria Luísa, houve também lugar para algumas críticas negativas e, até, acusações dirigidas à artista. Em grande parte dos estudos consultados sobre a escultora, é possível ler que, frequentemente, a artista foi chamada de “Duquesa de Calmels”<sup>33</sup>. Esse título, carregado de sarcasmo e maldade, pretendia indiciar que a relação de Maria Luísa e Calmels fosse mais que uma relação de aprendiz e mestre, respectivamente. Por meio desta expressão podemos, primeiramente, supor que tais críticos quisessem dar a entender que os dois artistas tivessem uma relação amorosa que ultrapassasse o domínio da arte. Todavia, tal interpretação não é, geralmente, apresentada, uma vez que esta mesma designação – de “Duquesa de Calmels” – surgiu em paralelo com uma acusação feita a Maria Luísa. A crítica defendia que a escultora não era a autora das suas obras<sup>34</sup>, pelo que se subentendia que os trabalhos expostos deveriam sair, então, das mãos de Calmels. Pode, legitimamente, concluir-se que tais acusações ganharam forma com mais facilidade dados o estatuto e o gênero de Maria Luísa. Isto, se tomarmos por base outros acontecimentos semelhantes, em que as duas condições mencionadas anteriormente estão presentes. Assim, valerá a pena lembrar as acusações similares feitas a Sarah Bernhardt<sup>35</sup>

<sup>31</sup> Um outro excerto sustenta o olhar elogioso que, globalmente, Maria Luísa recebia: “É por isso que eu adoro a estátua da Sr<sup>a</sup> Duquesa [*Fiat Lux*], pela sua compreensão tão cheia de fina ironia, e pela delicadeza com que soube modelar num sentimento tão vivo da carne, do movimento e da vida aquele pequeno corpo de rapaz que ninguém vê, e que me deu o prazer de ouvir o seu falar tão doce”. CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, p. 245.

<sup>32</sup> A propósito do artigo escrito sobre a exposição no salão da Livraria Gomes: “Interessara-me a figura da Sr<sup>a</sup> Duquesa de Palmela, o seu respeito carinhoso pelo velho Calmels, e imaginei logo, na mania dos poematos em prosa, em que então andava, descrever aquela figura de artista (...)” CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, p. 246.

<sup>33</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>34</sup> M. J. O. “Maria Luísa de Sousa Holstein”. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.), p. 436.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

côté de la sculptrice. En parallèle à la description de l'espace et des œuvres il vaut faire attention à la présence de Maria Luísa au salon de la Librairie Gomes, à Coimbra.

“Elle entre la Dame Duchesse de Palmela, très grande, cheveux d'argent qui lui couronne un casquet, front altier. Silhouette de médaille de la Renaissance. Une robe large en velours noire, en tombant en larges plis sur le sol.

Elle serre les mains du vieil homme si aimable [Calmels], elle regarde sa statue (...).

(...) la Dame Duchesse avance en saluant et en parlant d'art (...).

D'autres dames arrivent. Il y a des bisous. Elles regardent tout, de façon altière et rapidement, et elles demandent où est la statue de la Dame Duchesse, et en la regardant, elles mâchent des phrases qui sortent en morceaux pour digérer.

La Dame Duchesse dit, en français lent, son rêve d'artiste, qui oscille entre le mot Diogènes, la philosophie de l'Ironie et Thérèse de Jésus, la croyante qui a fait du monde un ciel d'amour”<sup>30</sup>.

Dans cet extrait, nous comprenons pas seulement le respect que Maria Luísa avait déjà obtenu entre des artistes et des amateurs de l'art, mais aussi l'image qu'une grande partie des femmes transmettaient au moment de visiter une exposition ou quand elles se trouvaient dans un cercle d'artistes et d'intellectuels. L'idée de la faute de culture – que quelques morceaux du texte soulignaient – conduit à la caractérisation de la manière comme la femme, en général, était envisagée. Dans l'extrême contraire, elles sont-là, les qualités de la sculptrice<sup>31</sup>, bien quelle soit toujours vue sous le statut de duchesse, en donnant attention à son apparence physique<sup>32</sup> qui ne regarde pas la qualité

<sup>30</sup> *Ibidem*, pp. 243 a 245.

<sup>31</sup> Un autre extrait support le regard élogieux que, généralement, Maria Luísa recevait - “C'est pour ça que j'adore la statue de la Dame Duchesse [*Fiat Lux*], à cause de sa compréhension pleine d'une ironie raffinée et par la délicatesse avec laquelle elle a su modéliser dans un sentiment si vif de chair, du mouvement et de la vie de ce petit corps-là du garçon que personne ne voit pas et qui m'a donné le plaisir d'entendre son parler si doux” -. CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, p. 245.

<sup>32</sup> A propos de l'article écrit sur l'exposition au salon de la Librairie Gomes: “Il m'intéressait la figure de la Dame Duchesse de Palmela, son respect tendre par le vieux Calmels, et j'ai imagée tout de suite, la manie des petits poèmes en prose, ce que je faisais au moment, décrire cette

de son œuvre.

Si quelques citations reproduites révèlent une approbation, plus ou moins consensuelle de Maria Luísa, il y a eu aussi lieu pour certaines critiques négatives et encore d'accusations dirigées contre l'artiste. Chez quelques études consultées sur la sculptrice, il est possible de lire que, fréquemment, l'artiste a été nommée de "Duchesse Calmels"<sup>33</sup>. Ce titre, chargé du sarcasme et de bassesse, prétendait indiquer que la relation entre Maria Luísa et Calmels dépassait la simple relation entre l'apprentie et le maître. À partir de cette expression pouvons, en premier, supposer que telles critiques voulaient faire entendre que les deux artistes auraient une relation amoureuse qui dépassait le domaine de l'art. Mais, telle interprétation n'est pas, généralement présentée, parce que cette désignation – "Duchesse Calmels" – est apparue au même temps qu'une accusation faite contre Maria Luísa. La critique défendait que la sculptrice n'était pas l'auteur de ses œuvres<sup>34</sup>, ce qui faisait sous-entendre que les travaux exposés devaient, alors, "sortir" des mains de Calmels. Nous pouvons, d'une façon légitime, conclure que telles accusations ont gagné de la force plus facilement à cause du statut et du genre de Maria Luísa. Ça devient plus réel si nous prenons comme base d'autres événements semblables, où les deux conditions avant mentionnées, sont présentes. Ainsi, il vaut la peine de rappeler les accusations similaires faites contre Sarah Bernhardt<sup>35</sup> qui, étant femme, elle cherchait s'affirmer dans un monde masculin, et encore la polémique avec le roi D. Carlos, aussi indiqué comme s'il n'était pas l'auteur de ses toiles, en suggérant que le responsable en serait son maître Casanova.

Dans les deux cas exposés sont évidentes deux conditions, parmi d'autres, que Maria Luísa chargeait sur soi-même et qui ont été dépassé, malgré les commentaires plus sarcastiques; ces aspects sont par rapport à une autre problématique qui concerne la question de l'amateurisme. Cette désignation est, en général, attribuée à l'exercice de l'art de façon amateur – comme le nom indique –. Mais, comment est-il possible de déterminer avec

que, sendo mulher, também procurava afirmar-se em um mundo masculino; e, ainda, a polémica com o rei D. Carlos, também apontado como não sendo o autor das suas telas, sendo sugerido que o responsável por elas seria o seu mestre Casanova.

Nos dois casos expostos são evidentes duas das condições que Maria Luísa carregava consigo e que foram sendo ultrapassadas, não obstante os comentários mais jocosos. Estes aspectos acabam por estar relacionados com uma outra problemática que diz respeito à questão do amadorismo. Esta designação é, geralmente, atribuída ao exercício da arte de forma amadora, como o próprio nome indica. Porém, como é possível determinar com exatidão as fronteiras entre a prática artística – por puro deleite e ócio – e aquela que revela intelecto e técnica, em suma, profissionalismo? E, afinal, se não é clara a definição de amadorismo, como podemos definir profissionalismo, neste contexto?

Neste momento, valerá a pena partir da fortuna crítica da época, para algumas reflexões mais contemporâneas, mas relacionadas com a temática em debate. Linda Nochlin trata algumas destas questões, no seu texto "Why have there been no Great Women Artists?". Não obstante o artigo datar de 1971, a verdade é que ele propõe uma análise da História da Arte, tendo em conta os contributos femininos. Nesse ensaio, podemos encontrar algumas considerações relacionadas com este contexto, onde Maria Luísa desenvolve o seu trabalho. "(...) part-time ceramists, as their female counterparts so often end up doing; (...)"<sup>36</sup> – através desta frase, conseguimos estabelecer uma ligação com o percurso de Maria Luísa que, efetivamente, também conhece a atividade de ceramista<sup>37</sup>. Esse tipo de trabalho era, muitas vezes, associado ao tal ócio que dava acesso imediato à classificação destes contributos artísticos como amadores.

Este exercício de reflexão de Linda Nochlin permite-nos fazer associações, ainda mais diretas, com as problemáticas que temos vindo a abordar. Quanto à questão do estatuto e aos problemas que daí possam advir – caso ilustrado pela experiência de Maria Luísa e, também, do rei D. Carlos, como vimos –, a autora apresenta algumas reflexões. "While the aristocracy has always provided the lion's share of the patronage and the audience

figure-là d'artiste (...) CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, p. 246.

<sup>33</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 119.

<sup>34</sup> M. J. O. "Maria Luísa de Sousa Holstein". In: PEREIRA, José Fernandes (dir.), p. 436.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> NOCHLIN, Linda. "Why have there been no great women artists?" In: NOCHLIN, Linda *Women, Art and Power and Other Essays*. Oxford: Icon Editions, 1988, p. 152.

<sup>37</sup> Cofundadora da Fábrica do Ratinho (1872). QUEIRÓS, José. *Cerâmica portuguesa: e outros estudos*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença, cop. 1987, pp. 93 a 97.

for art (...) it has contributed little beyond amateurish efforts to the creation of art itself (...)”<sup>38</sup> – nesta citação tomamos contato com uma realidade relativamente transversal à História da Arte. A atividade artística, por aristocratas, raramente trazia novidades e desenvolvimentos importantes para o crescimento da arte. Este fato, passível de ser comprovado por alguns casos históricos, acaba por conduzir a um preconceito que, já em pleno século 19, fazia com que alguns artistas nobres não fossem vistos senão como amadores que – por disponibilidade temporal e financeira – tinham oportunidade para se demorar em composições e demorações artísticas.

No que diz respeito à questão de gênero, também Nochlin apresenta algumas falácias que, ao longo dos séculos, foram sendo perpetuadas em considerações e juízos de valor profundamente errôneos. “Women artists are more inward-looking, more delicate and nuanced in their treatment of their medium, (...) daintiness, delicacy, and preciousness are to be counted as earmarks of a feminine style, (...)”<sup>39</sup> – este excerto levanta questões quanto à existência de um “estilo artístico feminino” e, no caso de sua existência, quais os meios para o definir. Na verdade, algumas das ditas características femininas são, efetivamente, transversais ao trabalho de algumas mulheres. Porém, essas mesmas características encontram-se também presentes num sem-número de obras de assinatura masculina. Sem com isto entrarmos nas reais finalidades do artigo de Linda Nochlin – as quais, por si só mereceriam um estudo e um trabalho inteiramente dedicados a elas –, julgo ser importante frisar que, mesmo quando o trabalho feito por mulheres era aceite e, até, elogiado, ele era, quase sempre, visto à luz deste *feminine style*.

Fernando Pamplona confirma esta sugestão ao, na sua obra *Um século de pintura em Portugal*<sup>40</sup>, definir Maria Luísa como uma artista de fina sensibilidade, associando esta mesma característica à sua condição de mulher. No desenrolar das palavras acerca de Maria Luísa e sua obra, Pamplona escreve: “A Duquesa também interpretou, com femininas delicadezas de cinzel, figuras infantis cheias de frescor e de graça fugidia”<sup>41</sup>. Mais uma vez, encontramos, por um lado, referência a uma feminilidade que interfere

exactitude les frontières entre la pratique artistique – faite simplement par plaisir et par loisir – et celle qui révèle intellect et technique, en somme, une façon professionnelle? Et, finalement, si la définition d’amateurisme n’est pas claire, comment pouvons-nous définir la façon professionnelle, dans ce contexte?

Dans ce moment, nous devons partir de la fortune critique de l’époque, vers quelques réflexions plus contemporaines, mais concernant la thématique que nous venons de débattre. Linda Nochlin traite quelques unes de ces questions dans son texte – “Pourquoi il n’y a eu jamais des grands femmes artistes?” –. Bien que l’article soit daté de 1971, en effet il propose une analyse de l’Histoire de l’art, en tenant compte les contributions féminines. Dans cet essai-là, nous pouvons trouver quelques considérations par rapport à ce contexte où Maria Luísa développe son travail. “(...) céramistes en part-time, comme d’autres femmes ont en devenues aussi; (...)”<sup>36</sup> – en analysant cette phrase, nous parvenons à établir une liaison avec le parcours de Maria Luísa qui, effectivement, connaît aussi l’activité de céramiste<sup>37</sup>. Ce type de travail était, beaucoup de fois, associé au loisir, dont on a déjà parlé, qui emmenait à la classification de ses contributions artistiques comme amatrice.

Cet exercice de réflexion de Linda Nochlin, nous permet de faire des associations, encore plus objectives, avec les problématiques que nous venons d’aborder. En ce qui concerne la question du statut et les problèmes qui peuvent en devenir – c’est le cas illustré par l’expérience de Maria Luísa et, aussi du roi D. Carlos comme on a vu –, l’auteur présente quelques réflexions. “Pendant que l’aristocratie a eu surtout un rôle de patronage et au même temps de public (...) mais en contribuant très peu comme “producteurs”, ils n’ont pas dépassé les efforts d’amateurs (...)”<sup>38</sup> – dans cette citation nous prenons contact avec une réalité relativement transversal à L’Histoire de l’art. L’activité artistique, par des aristocrates, rarement portaient des nouvelles et des développements importants pour la croissance de l’art. Ce fait, passible d’être

<sup>38</sup> NOCHLIN, Linda. *Op. cit.*, p. 157.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>40</sup> PAMPLONA, Fernando de. *Um século de pintura e escultura em Portugal: 1830-1930*. 2ª ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>36</sup> NOCHLIN, Linda. “Why have there been no great women artists?” In: NOCHLIN, Linda *Women, Art and Power and Other Essays*. Oxford: Icon Editions, 1988, p. 152.

<sup>37</sup> Co-fundatrice de l’Usine do Ratinho (1872). QUEIRÓS, José. *Cerâmica portuguesa: e outros estudos*. 3ª ed. Lisboa: Editorial Presença, cop. 1987, pp. 93 a 97.

<sup>38</sup> NOCHLIN, Linda. *Op. cit.*, p. 157.

prouvé par quelques cas historiques, conduit à un préjugé qui, déjà au XIX<sup>ème</sup> siècle, n'envisageait les artistes nobles que comme des amateurs qui – grâce à sa disponibilité temporel et financière – avaient l'opportunité de se demeurer en compositions et divagations artistiques.

En ce qui concerne la question du genre, Nochlin présente aussi quelques expressions fallacieuses qui, tout au long des siècles, ont devenues perpétuelles en guise de considérations et des jugements de valeur profondément erronés. “Des femmes artistes sont plus intimistes, plus délicates et sensibles dans le traitement des matériaux, (...) l'élégance, la délicatesse et la préciosité sont considérées comme les caractéristiques du style féminin, (...)”<sup>39</sup> – cet extrait pose des questions à propos de l'existence d'un “style artistique féminin” et, en cas affirmatif, quelles sont les moyens pour le définir. Vraiment, quelques unes des caractéristiques nommées comme féminines sont, en effet, transversales au travail de quelques femmes, mais, ces caractéristiques-ci se trouvent aussi présentes dans un très grand nombre d'œuvres dont la signature est masculine. Sans analyser les finalités réelles de l'article de Linda Nochlin – lesquelles méritaient, de *per se*, une étude et un travail –, nous pensons qu'il est important de souligner que même quand le travail élaboré par les femmes était accepté et, même, loué, il était, presque toujours, envisagé sous la devise du *style féminin*.

Fernando Pamplona confirme cette suggestion quand, dans son œuvre *Un siècle de peinture au Portugal*<sup>40</sup>, il définit Maria Luísa comme une artiste d'une sensibilité délicate en associant cette même caractéristique à sa condition de femme. Dans le déroulement des mots à propos de Maria Luísa, et son œuvre, Pamplona écrit – “La Duchesse a interprété aussi, avec des féminines délicatesses du ciseau, des figures enfantines pleines de fraîcheur et d'un charme imperceptible.”<sup>41</sup> –. Une fois de plus, nous trouvons, d'un côté, la référence à une féminité qui intervient dans le processus de création et du travail de la pièce et, d'autre côté, cette féminité est connectée avec les principes de délicatesse et de simplicité. En tout cas, il nous est

no processo de criação e trabalho da peça; e por outro, essa feminilidade é conotada com valores de delicadeza e singeleza. Em todo caso, é-nos permitido concluir que, por entre a aceitação – e no caso de Maria Luísa, o reconhecimento, mais ou menos generalizado do seu trabalho – as artistas eram, ainda, alvo de uma certa categorização, que o tempo foi construindo acerca da mulher e dos seus elementos caracterizadores.

Desta forma, este ponto do trabalho merece ser encerrado com aquilo que pode servir de resposta ao título que o introduziu e que – não estando formulado como uma questão – não deixa de suscitar alguma ambiguidade e, logo, reflexão. Efetivamente, através deste percurso pela atividade de Maria Luísa como escultora e da percepção pública dessa sua atividade, julgamos ter ficado claro que Maria Luísa não dissociava estes diferentes mundos onde habitava. Para ela, a arte, o espetáculo do convívio social e a solidariedade eram ingredientes da vida, absolutamente interligados. Por isso, quando vemos Maria Luísa, vemos a mulher, a escultora e, também, a filantropa. Deste modo, não contatamos nem com a mulher, nem com a escultora, mas, verdadeiramente, com a mulher-escultora.

As considerações apresentadas sobre Maria Luísa estão bem patentes no excerto seguinte que – usando vivas figuras de estilo – introduz o próximo ponto de discussão.

[À saída da exposição de Maria Luísa na Livraria Gomes] Saímos. À porta luzia a lua a envernizar de prata um *coupé* elegante manchado pela nota de barro branco dum grupo de crianças pobres que esperam a Sr<sup>a</sup> Duquesa.

(...) Animou-se a multidão e começam a rir e a viver as faces que ao sol são mortas, parece correr o sangue nos rostos viciosos e brancos de absinto lactescente, humedecem-se os seus olhos despolidos em que se vê brilhar a vida numa chama intensa, pequenina, muito aguda. Passam a andar em movimentos cheios de lassidão e força, corpos pobres a cheirar e a saber a terra<sup>42</sup>.

### **Entre a filantropia e a arte, ou uma *arte filantrópica***

No seguimento do excerto transcrito no final do ponto anterior, é possível adiantar o modo como Maria Luísa se dedicou à solidariedade social. Essa entrega foi, indubitavelmente, uma entrega integral, na medida em que não havia uma divisão fixa do tempo e do espaço dedicados à arte, daqueles que eram dedi-

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>40</sup> PAMPLONA, Fernando de. *Um século de pintura e escultura em Portugal: 1830-1930*. 2ª ed. Porto: Livraria Tavares Martins, 1943.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 213.

<sup>42</sup> CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, pp. 245 e 246.

cados às crianças e aos pobres. Mais uma vez, a mulher-escultora é, também, a mulher-filantropa. E é por isso mesmo que a saída da sua exposição está pronta para receber nos braços um sem-número de crianças que a esperam e que ela também espera.

Mais uma vez, a fortuna crítica da época pode ser um bom ponto de partida para esta análise. No entanto, antes de avançarmos para a sua apresentação, afigura-se como importante dar a conhecer um dos grandes projetos em que Maria Luísa esteve envolvida e que marcou, definitivamente, esta sua vertente benemérita que aqui pretendemos conhecer de um modo mais particular. Este empreendimento diz respeito à fundação das Cozinhas Económicas (1893) – ferramenta eficaz na distribuição de refeições para os mais pobres. Entre o seu esforço pessoal e os contributos de todos quantos quiseram se associar ao projeto, estas cozinhas vão-se multiplicando e alimentando um cada vez maior número de crianças<sup>43</sup>. Para além desta verdadeira escultura social, que Maria Luísa modela, a artista envolve-se em outras iniciativas tais como a fundação do Hospital do Rego, o Instituto de Socorros a Náufragos e a Assistência Nacional aos Tuberculosos – criada pela rainha D. Amélia<sup>44</sup>.

O impacto social das Cozinhas Económicas é incontestável e, por isso, foi registrado num fascículo da autoria de Braga Paixão, sob o título *A fundação das cozinhas económicas de Lisboa*<sup>45</sup>. No resumo deste trabalho – presente na *Brotéria, Revista Contemporânea de Cultura* – é possível contatar com algumas passagens que descrevem, precisamente, o envolvimento de Maria Luísa com este projeto e com a causa que o alimentava. Em algumas destas linhas, pode ler-se:

(...) tôda vestida de branco, para numa hora de reboliço popular trabalhar de mangas arregaçadas até às 7 horas da noite (...) As mãos hábeis da aristocrata artista, que cinzelaram o busto de *Sá da Bandeira* e a *Pretinha*, não desdenhavam de descascar batatas para os pobres!<sup>46</sup>

<sup>43</sup> A propósito das Cozinhas Económicas, ver: BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva. “3ª Duquesa de Palmela. Maria Luísa de Sousa Holstein. Escultora e Fundadora das Cozinhas Económicas.” Disponível em: <<http://www.leme.pt/biografias/p/duquesapalmela.html>> acesso em: 23-10-2011, 14:25.

<sup>44</sup> BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva. *Op. cit.*

<sup>45</sup> BRAGA PAIXÃO. *A fundação das cozinhas económicas de Lisboa*. Lisboa, 1944.

<sup>46</sup> *Brotéria, Revista contemporânea de cultura*. [S. n.]. Lisboa.1946, vol. 42, Fasc. 2., p. 238.

permissos de concluir que, parmi l'acceptation – et dans le cas de Maria Luísa la reconnaissance, plus ou moins généralisée, de son travail –, les artistes étaient, encore, la cible d'un certain classement que le temps à construit à propos de la femme et de ses éléments déterminatifs.

De cette façon, ce point du travail mérite être fermé avec ce qui peut servir de réponse au titre qui l'introduit et qui – bien qu'il ne soit pas formulé comme une question – provoque une certaine ambiguïté, donc, la réflexion. En effet, ce parcours à travers l'activité de Maria Luísa comme sculptrice et de la perception publique de son activité, nous jugeons qu'il est clair que l'artiste ne séparait pas ces mondes différents où elle habitait. Pour Maria Luísa l'art, le spectacle de la convivialité sociale et la solidarité étaient les ingrédients de la vie, absolument inséparables. Pour cela, quand nous voyons Maria Luísa, nous voyons la femme, la sculptrice et, aussi, la philanthrope. De cette façon, nous ne contactons pas avec la femme, ni avec la sculptrice, mais, vraiment, avec la femme-sculptrice.

Les considérations présentées sur Maria Luísa sont bien marquées dans l'extrait suivant qui – en utilisant une riche rhétorique – introduit le point de discussion à suivre.

“[La sortie de Maria Luísa de son exposition au Librairie Gomes] Nous sommes sortis. A la porte luisait la lune à vernir d'argent un *coupé* élégant taché par la note d'argile blanche d'un groupe d'enfants pauvres qui attendait la Dame Duchesse. (...) La foule s'est animée et les personnes commencent à rire et à vivre les joues que sous le soleil sont mortes, il paraît que le sang coule au long des visages vicieux et blanc d'armoise lactescent, leurs yeux non polis s'humidifient, où on voit briller la vie dans une flamme intense, petite, très aigue. Ils passent en marchant à travers des mouvements pleins de lassitude et force, des corps pauvres qui ont l'odeur et le goût de la terre”<sup>42</sup>.

### **Entre la philanthropie et l'art, ou un *art philanthropique*.**

En suivant l'extrait transcrit à la fin du point antérieure, il est possible de voir la façon comment Maria Luísa s'est dévouée à la solidarité sociale. Ce dévouement fut, indubitablement, un dévouement

<sup>42</sup> CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. *Op. cit.*, pp. 245 e 246.

total car il n'y avait pas une séparation effective du temps et de l'espace donnés à l'art de ceux dédiés aux enfants et aux pauvres. Une fois de plus, la femme-sculptrice est aussi la femme-philanthrope. Et c'est pour cela qu'à la sortie de son exposition, elle est prête à recevoir dans les bras un grand nombre d'enfants qui l'attendent et qu'elle en attend aussi.

Ainsi la fortune critique de l'époque peut être un très bon point de partie pour cette analyse. Mais, avant d'avancer vers son présentation, il nous semble important donner à connaître un des grands projets auquel l'artiste a été engagé et qui a marqué, définitivement, sa versant benévole que, ici, nous prétendons connaître d'une façon plus particulière. Cette entreprise concerne la fondation des Cuisines Economiques (1893) – qui deviennent un efficace outil dans la distribution des repas pour les pauvres –. Entre l'effort personnel de Maria Luísa et les contributions de tous ceux qui ont voulu s'associer à ce projet-là, ces cuisines se multiplient en nourrissant un nombre de plus en plus grand d'enfants<sup>43</sup>. Au-delà de cette vraie sculpture sociale modelée par Maria Luísa, l'artiste s'engage à d'autres initiatives, comme par exemple, la fondation de l'Hôpital du Rego, l'Institut de Secours aux Naufragés et l'Assistance Nationale aux Tuberculeux – celle-ci créée par la reine D. Amélia<sup>44</sup>–.

L'impact social des Cuisines Economiques, il est incontestable, et à cause de ça, il a été enregistré dans un fascicule dont l'auteur est Braga Paixão, sous le titre *La fondation des cuisines économiques de Lisbonne*<sup>45</sup>. Dans le résumé de son travail – présente en *Brotéria. Revue Contemporaine de Culture* – il est possible de contacter avec quelques expressions qui font la description, justement, l'engagement de Maria Luísa à ce projet et à la raison qui le maintenait. En quelques de ces lignes-là, nous pouvons lire:

“(..) habillée toute en blanc, pour dans une heure de bagarre populaire travailler en retrouvant les

<sup>43</sup> A propos des Cuisines Economiques, vide: BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva. “3ª Duquesa de Palmela. Maria Luísa de Sousa Holstein. Escultora e Fundadora das Cozinhas Económicas.” Disponível em: <<http://www.leme.pt/biografias/p/duquesapalmela.html>> acesso em: 02-01-2011 16:55.

<sup>44</sup> BOLÉO, Maria Luísa V. Paiva. *Op. cit.*

<sup>45</sup> BRAGA PAIXÃO. *A fundação das cozinhas económicas de Lisboa*. Lisboa, 1944.

Esta citação, carregada de significados, sublinha a participação ativa de Maria Luísa neste projeto social. No entanto, nestas mesmas palavras, é possível decodificar outras intenções subjacentes. Primeiramente, continuamos a ter a “aristocrata artista” e não a “mulher-escultora”, como anteriormente propusemos. Numa segunda leitura há, ainda, importantes implicações de teor artístico, pois, de fato, nesta citação está também presente uma sugestão acerca da transversalidade estilística da obra de Maria Luísa. Efetivamente, a escultora executa trabalhos tão diversos – desde o busto de *Sá da Bandeira* até ao da *Pretinha* – como, aliás, Braga Paixão constata. Esta realidade não só aponta a diversidade das temáticas focadas por Maria Luísa – diversidade essa que já anteriormente foi exaltada neste artigo –, mas também propõe um percurso evolutivo, onde a *Pretinha* representa o seu culminar, simbolizando um grupo de trabalhos de pendor naturalista/realista. Este aspecto aproxima-nos do ponto de discussão deste item de análise, o qual pretende ligar as atividades filantrópicas de Maria Luísa à sua atividade artística.

Todavia, antes de nos determos neste aspecto, recuperemos alguma da fortuna crítica, a propósito destas iniciativas que envolviam Maria Luísa. Sobre elas, o Conde de Sabugosa narra um encontro com a escultora que ilustra as suas preocupações e, mesmo, os seus pontos de vista políticos.

A Duqueza entrou. Vinha da casa fronteira onde distribue diariamente comida a duzentas creanças.

Emquanto despia a sua nova estatua da mortalha húmida em que estava envolvida para conservar a ductibilidade do barro, explicava-me a satisfação com que via prosperar cada creança, a quem o regímen da sopa e do oleo de fígado de bacalhau tem dado cores rosadas e risos satisfeitos.

E contava-me como o espectáculo d'aquelas duzentas misérias, e de outras muitas a que diariamente assiste, lhe tem levado ao espírito o sentimento das injustiças sociais<sup>47</sup>.

Estas passagens não só realçam o envolvimento e o impacto que estas realidades sociais têm no espírito de Maria Luísa, mas sublinham, também, o modo como a artista vive a sua obra plástica, que despe da mortalha húmida, e ao mesmo tempo, o rosto de cada uma das crianças, as quais sente irem prosperando.

Naturalmente, que a partir destas asserções é possível es-

<sup>47</sup> SABUGOSA, 5º Conde de. *Op. cit.*, p. 207.

tabelecer relações com as doutrinas sociais e cristãs, que estimulam a entejada e a caridade. A própria Maria Luísa revela afinidades com o socialismo de Tolstói e o espírito das palavras de Bossuet<sup>48</sup>. Além disso, citava as máximas do cristianismo, nas suas proximidades com os valores socialistas. Porém, optamos por não entrar tão a fundo nestas problemáticas, por as mesmas constituírem, em si, temas de debate e discussão autônomos e merecedores de um desenvolvimento mais pormenorizado.

Detenhamo-nos no que estava a ser desenvolvido a propósito da relação entre a obra plástica e o rosto de cada uma das crianças que Maria Luísa, diariamente, fitava. Efetivamente, este cruzamento – obra plástica/rosto que o próprio Conde de Sabugosa constata por meio dos acontecimentos e da reprodução das palavras de Maria Luísa – reserva, em si, a chave para compreender, de um modo mais profundo, uma série de trabalhos da escultora. Referimo-nos a bustos – como *Negra*, *Simy* ou *Alegria* – nos quais toda a atenção é focada no rosto – já não tratado como num retrato –, ultrapassando, claramente, essa finalidade.

Sem entrarmos, para já, na análise detalhada de cada um destes exemplares, o que é essencial reter é que, nestes trabalhos ela condensa uma experiência e confirma aquilo que temos vindo a defender. Maria Luísa não coloca quaisquer barreiras entre as suas atividades ou funções sociais. Para ela, as linguagens são transversais ou, na verdade, existe apenas uma linguagem a qual, isso sim, pode ser traduzida em diversos meios e formas. O seu lado filantropo é posto em prática nas Cozinhas Económicas e nas inúmeras crianças que ajuda, não deixando de estar presente nestas obras que, não apoiando em termos práticos os pobres, são reflexo de uma atitude filantrópica para com eles.

Não podemos considerar que Maria Luísa esteja entre a arte e a filantropia. A escultora realiza, sim, uma “arte filantrópica”, que condensa dois mundos, para ela, unos. A Arte e o Social que, combinados, conduziram a temáticas de gênero e a uma prática naturalista, ainda que com valores realistas de intervenção social.

Quanto à sua integração no panorama artístico do tempo, a escultora tem sido incluída num grupo de ambígua classificação. Com uma obra de refinado sentido plástico, mas pouco abundante em novidades estilísticas, opera na fase final da sua actividade uma cisão com um gosto romântico e de pendor academizante, veicu-

manches jusqu'à 7 heures de la nuit (...) Les mains habiles de l'aristocrate artiste, qui ont ciselé le buste de *Sá da Bandeira* et de *Pretinha* (Petite Noire), ne méprisaient pas d'éplucher des pommes de terre pour les pauvres!<sup>46</sup>

Cette citation, chargée de signifié, souligne la participation active de Maria Luísa dans ce projet social. Mais, dans ces mêmes mots, il est possible de décoder d'autres intentions sous-jacentes. Premièrement, nous continuons à en avoir “l'aristocrate artiste” et pas la “femme-sculptrice”, comme nous avons avant proposé. Dans une lecture postérieure, il y a encore des importantes implications de contenu artistique car, en effet, dans cette citation il était aussi présente une suggestion sur la transversalité stylistique de l'œuvre de Maria Luísa. En vraie, la sculptrice élabore des travaux si divers – dès les bustes de *Sá da Bandeira* jusqu'à celui de *Pretinha* (Noire) – comme Braga Paixão constate. Cette réalité indique pas seulement la diversité des thématiques traitées par Maria Luísa, mais proposent exalter, aussi, un parcours évolutif où le buste de *Pretinha* (Noire) représente son climax, en symbolisant un groupe de travaux de peinture naturaliste/réaliste. Cet aspect nous approche du point de discussion de cet item d'analyse qui prétend lier les activités philanthropiques de Maria Luísa à son activité artistique.

Mais, avant de nous retenir sur cet aspect, on va récupérer une partie de la fortune critique à propos de ces initiatives qui enveloppait Maria Luísa. Sur elles, le Comte de Sabugosa narre un rencontre avec la sculptrice qui illustre ses préoccupations et, même, ses points de vue politique.

“La Duchesse est entrée. Elle venait de la maison frontalière où elle distribue quotidiennement des aliments à deux cents d'enfants.

Pendant qu'elle déshabillait sa nouvelle statue du linceul humide où elle était enveloppé à fin de conserver la souplesse de l'argile, l'artiste m'expliquait la satisfaction avec laquelle elle voyait prospérer chaque enfant à qui le régime de la soupe et de l'huile de fois de morue donnaient une couleur rosé et des sourires satisfais.

Et elle me disait, comme le spectacle de celles deux cents misères et de beaucoup d'autres à qui, tout les jours, donne de l'assistance, lui portait au esprit

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>46</sup> *Brotéria. Revista contemporânea de cultura*. [S. n.]. Lisboa.1946, vol. 42, Fasc. 2., p. 238.

le sentiment des injustices sociales.<sup>47</sup>

Ces passages accentuent l'engagement et l'impact que ces réalités sociales ont dans l'esprit de Maria Luísa, mais soulignent, aussi, la façon comment l'artiste vit entre son œuvre plastique et les enfants pauvres.

Naturellement, à partir de ces assertions il est possible d'établir des relations avec des doctrines sociales et chrétiennes qui stimulent l'aide et la charité. Maria Luísa, elle même, révèle des affinités avec le socialisme de Tolstoi et l'esprit des mots de Bossuet<sup>48</sup>. Au-delà, elle citait les maximes du christianisme, toutes proches des principes socialistes. Mais, nous avons opté pour ne pas approfondir ces problématiques, parce qu'elles, elles-mêmes, constituent, de *per sí*, des thèmes de débat et de discussion autonomes, en méritant un développement plus détaillé.

Ainsi, nous nous retenons en ce qui venait d'être développé à propos du rapport entre l'œuvre plastique et le visage de chaque enfant que Maria Luísa fixait tous les jours. Effectivement, ce croisement – œuvre plastique//visage, que le Comte de Sabugosa constate à travers des événements et de la reproduction des mots de Maria Luísa – contient, en soi-même, la clé pour comprendre, d'une façon plus profonde, une série de travaux de la sculptrice. Nous nous référons aux bustes comme – *Negra* (Noire), *Simy* ou *Alegria* (Joie) – où toute attention est concentrée dans le visage – qui ne sont plus traités comme des portraits –, en dépassant, clairement, cet objectif.

Avant de faire l'analyse détaillée de chacun de ces exemplaires, il est essentielle de retenir que, dans ces travaux, l'artiste condense une expérience et confirme ce que nous venons de défendre. Elle ne met aucune barrière entre ses activités et les fonctions sociales. Pour elle, les langages sont transversaux ou, en vrai, il existe seulement un langage lequel peut être traduit en divers moyens et en diverses formes. Sa côte philanthrope est mise en pratique dans les Cuisines Economiques et chez les innombrables enfants qu'elle aide, étant toujours présente.

Nous ne pouvons pas considérer que Maria Luísa soit entre l'art et la philanthropie. La sculptrice réalise, en effet, un "art philanthropique",

lado pelo seu mestre.

Frequentemente integrada nas correntes que oscilam entre o Romantismo e o Naturalismo, o nome da 3ª duquesa de Palmela foi mais habitualmente associado ao de Calmels. Porém, a ruptura é atestada pelo predomínio de temáticas de género, que cada vez mais se sobrepõem aos assuntos de tratamento clássico<sup>49</sup>.

Este excerto diz respeito às temáticas que pretendemos abordar neste último capítulo. Neste ponto, não procuramos discutir classificações ou analisar percursos evolutivos, mas tão simplesmente focarmos a nossa atenção em três trabalhos cujos valores plásticos se revelaram de grande interesse. No entanto, não pode ser posto de parte o significado que estes mesmos bustos assumiram no contexto da obra de Maria Luísa.

“Na sequência deste reconhecimento, Maria Luísa parece cada vez mais decidida em desenvolver uma obra de características próprias, uma autonomia a que não vão ser alheias três das suas mais célebres criações, os bustos de *Negra*, *Simy* e *Alegria*”<sup>50</sup>.

Neste breve trecho, encontramos referência à ligação que estas obras, em particular, tiveram com a afirmação plástica de Maria Luísa, onde a sua autonomia se prende com uma atitude de independência em face da matriz de Calmels. Porém, acreditamos que estes bustos expressam muito mais do que um novo gosto, gradualmente em afirmação. Tal como tem vindo a ser referido, ao longo de todo o artigo, estes bustos materializam o conceito de “arte filantrópica”, que atribuímos, sem hesitação, a Maria Luísa. Esta tríade apresenta, sob a forma de uma espécie de alegoria, tipos. Porém, estes não detêm a impessoalidade que algumas representações de género assumem. Tais bustos – apesar de não serem retratos ou, pelo menos, não terem a construção idealizada e a pose do retrato – possuem uma expressividade que os torna muito próximos do observador. A graça ingênua e infantil que acabam por transmitir – também pela sua dimensão – não anula o caráter de profundidade e o olhar reflexivo que estimulam.

Nestes trabalhos, o indivíduo é representado com toda a sua carga simbólica, convidando, sobretudo, a um olhar atento, capaz de ir ao fundo de todas aquelas camadas de matéria. Deste modo, estas obras são aquelas que melhor espelham o caráter humanista de Maria Luísa. Verdadeiramente, nelas encontramos o ser humano representado cheio de realidade e vida. Só alguém

<sup>47</sup> SABUGOSA, 5º Conde de. *Op. cit.*, p. 207.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>49</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 114.

que conheceu de perto tantos contextos e realidades sociais é capaz de transpor para a matéria o que viu nos rostos das inúmeras crianças que ajudou.

Todas elas tomam por base a imagem de figuras conhecidas da autora. Não obstante seu impacto como conjunto, pela diferença que representam, no contexto do trabalho de Maria Luísa, foi, efetivamente, o busto *Negra* aquele que mais popularidade assumiu. Provavelmente por ser aquele que mais se afasta de temas clássicos, apostando não só na representação de um tipo popular, mas, e sobretudo, por retratar uma negra – temática suscetível, tendo em conta os preconceitos raciais.

Originalmente, a obra é feita de mármore (posteriormente fundida por E. Gruet Jeune) e exposta, pela primeira vez, no *Salon* parisiense de 1886. Nesse caso, o rosto que serviu de inspiração foi o de Maria José dos Santos (*Jéjé*), criada de Maria Luísa e filha dos cozinheiros de seus pais<sup>51</sup>. Este busto não é, também, indiferente ao Conde de Sabugosa, quando visita o *atelier* de Maria Luísa. Por entre os trabalhos que preenchem o espaço, eis que o Conde afirma: “E d’esta dualidade significativa que nos revela o mundo antigo revolucionado pela philosophia christã, os olhos cahem, n’um contraste violento, sobre a cabeça graciosa d’uma preta que ri com expressão gaiata”<sup>52</sup>.

Foi este “contraste violento” que Maria Luísa quis assumir sem quaisquer pudores. Seguindo uma linha pitoresca, principalmente nos seus trabalhos de menor dimensão, a artista concretizou em escultura o que foi sua vida. Por entre sua atividade como artista e seus afazeres de filantropa, aquilo para que, na realidade, teve menos tempo, foi para ser duquesa. Na sua vida, fazendo uso de diferentes métodos, o que esta mulher procurou foi esculpir a sociedade com mármore de justiça e bronzes de igualdade. Nestes bustos, encontramos a concretização mais perfeita destas suas estimadas intenções.

A escolha temática das obras realizadas indicia igualmente algum entendimento personalizado e uma escolha orientada para preocupações genuínas de dimensão social, em que à estética se alia um pensamento de crítica social: o facto de escolher tipos populares para os seus retratos, a insistência em figuras marginais ou inquietas, revela a insatisfação por parte de quem sentia o vago apelo de religiosidade depurada e simplicidade, então personificadas por

qui condense deux mondes, selon son avis, deux mondes qui deviennent un seul. L’Art et le Social qui, accordés, conduisent aux thématiques du genre et à une pratique naturaliste, malgré les valeurs réalistes d’intervention social.

“Quant à son intégration dans le panorama artistique du temps, la sculptrice est incluse dans un groupe de classement ambiguë. Avec une œuvre d’un très raffiné sens plastique, mais pauvre en nouveautés stylistiques, elle fait dans la phase final de son activité une scission avec un goût romantique et de peint académique, véhiculé par son maître.

Fréquemment intégrée dans les courants qui oscillent entre le Romantisme et le Naturalisme, ne nom de la 3<sup>ème</sup> duchesse de Palmela a été habituellement associé à celui de Calmels. Mais, la rupture est certifiée par la prédominance de thématiques de genre, qui de plus en plus, se superpose aux sujets de traitement classique”<sup>49</sup>.

Cet extrait concerne les thématiques que nous prétendons aborder dans ce dernier chapitre. Dans ce point, nous ne cherchons pas à mettre en discussion des classements ou à analyser des parcours évolutifs, mais tout simplement fixer notre attention sur trois travaux dont la valeur plastique s’est révélée de grand intérêt. Cependant on ne peut pas mettre en côté la signification que ces bustes-ci ont été dans le contexte de l’œuvre de Maria Luísa.

“Dans la séquence de cette reconnaissance, Maria Luísa semble, de plus en plus, décidée à développer un œuvre de caractéristiques particulières, une autonomie à laquelle ne sont pas étrangères trois de ses plus célèbres créations, les bustes *Negra* (Noire), *Simy* e *Alegria* (Joie)”<sup>50</sup>.

Dans ce bref morceau, nous trouvons des références au rapport que ces œuvres ont eu, en particulier, avec l’affirmation plastique de Maria Luísa, où son autonomie concerne une attitude d’indépendance face à la matrice de Calmels. Mais, nous croyons que ces bustes expriment beaucoup plus qu’un nouveau goût. Comme nous venons de dire toute au long de l’article, ces bustes matérialisent le concept de “l’art philanthropique” que nos attribuons, sans hésiter, à Maria Luísa. Cette trilogie présente, sous la forme d’une sorte d’allégorie, des types. Mais, ils ne possèdent pas la façon imper-

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> SABUGOSA, 5º Conde de. *Op. cit.*, p. 207.

<sup>49</sup> SALDANHA, Sandra Costa. *Op. cit.*, p. 110.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 114.

sonnelle que quelques représentations du genre contiennent. Tels bustes – bien qu’ils ne soient pas de portraits, n’ayant pas la construction idéalisée et la pose du portrait – ils possèdent une expressivité qui les colloque très proche de l’observateur. La grâce naïve et enfantine qu’ils transmettent – aussi par sa dimension – n’annule pas le caractère de profondeur et le regard réflexif qu’ils stimulent.

Dans ces travaux, l’individu est représenté avec toute sa charge symbolique, en invitant surtout à un regard attentif, capable d’arriver au fond de toutes celles couches de matière-là. De cette façon, ces œuvres sont celles qui mieux réfléchissent le caractère humaniste de Maria Luísa. Vraiment, nous y trouvons l’être humain représenté plein de réalité et de vie. Seulement quelqu’un qui a connu de tout près tant de contextes et de réalités sociaux, est-il capable de matérialiser ce qu’elle a vu dans les visages des innombrables enfants que l’artiste a aidés.

Tous les trois bustes ont pour base l’image des figures connues de Maria Luísa. Malgré son impact comme ensemble, par la différence qui représente dans le contexte du travail de Maria Luísa, a été, en effet, le buste *Negra* (Noire), celui qui plus s’éloigne des thèmes classiques, en pariant pas seulement dans la représentation d’un type populaire, mais, et surtout, pour faire le portrait d’une noire – thématique si susceptible, en tenant compte les préjugés raciaux –.

Originellement, l’œuvre est faite en marbre (fusionnée plus tard par E. Gruet Jeune) et exposée, pour la première fois au *Salon* parisien au 1886. Dans ce cas, le visage qui a servi d’inspiration fut celui de Maria José dos Santos (*Jéjé*), servante de Maria Luísa, qui était la fille des cuisiniers de ses parents<sup>51</sup>. Ce buste, il n’est pas indifférent au Comte de Sabugosa, quand il visite l’atelier de Maria Luísa. Parmi les travaux qui remplissent l’espace, voilà ce que le Comte affirme: “Et de cette dualité significative qui nous révèle le monde antique révolutionné par la philosophie chrétienne, les yeux tombent, dans un paradoxe violent, sur la tête gracieuse d’une noire qui rit avec une expression amusante”<sup>52</sup>.

C’est ce “paradoxe violent” que Maria Luísa voulait affirmer sans aucune pudeur. En suivant une ligne pittoresque, surtout dans ses travaux

um outro aristocrata, de seu nome Leo Tolstoi<sup>53</sup>.

## Conclusão

Por meio deste estudo, foi possível tirar algumas conclusões relativamente ao papel assumido por Maria Luísa, ao longo de sua vida. As funções multidisciplinares que vai protagonizando levaram-nos a querer saber mais sobre as motivações e os interesses que moviam a escultora. Tendo este objetivo como base, afigurou-se como essencial propor algumas leituras e interpretações, as quais procuraram, fundamentalmente, afastar-se do fato de Maria Luísa ser aristocrata e mulher.

Desta feita, ao longo de três etapas de investigação, foram feitas algumas asserções que conduziram ao estabelecimento de pontos de vista acerca de Maria Luísa. Num primeiro momento, propôs-se a designação de “mulher-escultora” como aquela que seria mais fiel a uma figura cuja atividade, enquanto escultora, nunca esteve divorciada de suas preocupações como mulher, isto é, como cidadã interventiva.

Num segundo momento, analisou-se já não o agente – Maria Luísa – mas, mais propriamente, os resultados de suas ações. O balanço final leva-nos a concluir que, na arte plástica que produz, Maria Luísa vai incutindo muita da sua atividade diária, como filantropa. Neste sentido, aquilo que constrói escultoricamente não deixa de ser uma arte filantrópica, uma vez que nela espelha experiências, preocupações e sonhos sociais. Deste modo, quase podemos falar de uma *escultura social*.

O último ponto de análise pretendeu ilustrar as conclusões retiradas das reflexões tidas nas outras etapas do estudo, isto por meio da exposição dos bustos *Negra*, *Simy* e *Alegria* como exemplos dessas leituras feitas. Nestes trabalhos, encontramos um novo rumo plástico na obra de Maria Luísa, mas contatamos, sobretudo, com uma plástica que revela um olhar muito profundo por parte de quem a concebeu. É esse olhar que tentamos resumir em algumas passagens e feitos importantes de sua vida. Lutando contra a dissociação e a separação de mundos e atividades, o que quisemos comprovar é que as mãos – que modelam as peças que trabalha – são as mesmas que servem, diariamente, o alimento às crianças pobres. E é, por isto mesmo ser uma realidade, que encontramos no seu percurso bustos como *Amuado* (1885, coleção

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> SABUGOSA, 5º Conde de. *Op. cit.*, p. 207.

<sup>53</sup> M. J. O. “Maria Luísa de Sousa Holstein”. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.), p. 436.

particular) [Fig. 9] ou *Busto de Menino* (1887, coleção particular) [Fig. 10] nos quais aqueles rostos e olhares de criança são tão reais.

d'une dimension plus petite, l'artiste a concrétisé en sculpture ce qui a été sa vie. Parmi son activité comme artiste et ses activités de philanthrope, elle a eu peu de temps pour être duchesse. Pendant sa vie, en utilisant de différentes méthodes, ce que cette femme a essayé de sculpter la société en marbres de justice et de bronzes d'égalité. Dans ces bustes, nous trouvons la concrétisation plus parfaite de ses intentions plus estimées.

“La choix thématique des œuvres réalisées indiquent également quelque compréhension personnalisée et une choix orientée pour les préoccupations originales de dimensions sociales, où l'esthétique se lie à une pensée de critique sociale: le cas de choisir des types populaires pour ses portraits, l'insistance en figures marginales ou inquiètes, révèle l'insatisfaction de celle qui sentait un incertain appel de religiosité pure et simple, alors personnifié par un autre aristocrate, de son nom Leo Tolstoi”<sup>53</sup>.

### Conclusion

À travers cette étude, il est possible de conclure quelques questions sur la vie de Maria Luísa. Les fonctions multidisciplinaires, dont elle est protagoniste, nous emmènent à vouloir savoir plus sur les motivations et les intérêts qui faisaient avancer la sculptrice. En ayant cet objectif comme base on a surgi comme essentiel proposer quelques lectures et quelques interprétations, lesquelles ont cherché, surtout, s'éloigner du fait de Maria Luísa être aristocrate et femme.

Ainsi, au long des trois étapes de recherche, nous avons fait quelques assertions qui ont conduit à l'établissement de certains points de vue sur Maria Luísa. Dans un premier moment, on a proposé la désignation de “femme-sculptrice” comme celle qui sera la plus fidèle à une figure dont l'activité, pendant que sculptrice, elle n'avait jamais été divorcée de ses préoccupations comme femme, c'est-à-dire, comme citoyenne d'intervention sociale.

Dans un deuxième moment, nous n'avons pas analysé l'agent – Maria Luísa – mais, plus précisément, les résultats de ses actions. Le bilan final nous fait conclure que, dans l'art plastique qui élabore, Maria Luísa l'enveloppe de son activité quotidienne, comme philanthrope. Dans ce sens, ce quelle réalise de façon sculptural continue à être

<sup>53</sup> M. J. O. “Maria Luísa de Sousa Holstein”. In: PEREIRA, José Fernandes (dir.), p. 436.

un art philanthropique, car elle y réfléchit des expériences, des préoccupations et des rêves sociaux. De cette façon nous pouvons presque parler d'une *sculptrice/sculpture social*.

Le dernier point d'analyse a prétendu illustrer les conclusions enlever des réflexions mentionnées dans autre étape du travail, cela, à travers l'exposition des *Negra* (Noire), *Simy e Alegria* (Joie) comme des exemples des lectures réalisées. Dans ces travaux-ci, nous trouvons un nouveau chemin plastique chez l'œuvre de Maria Luísa et nous contactons surtout avec une plastique qui révèle un regard très profond de la côté de celle qui l'a conçue. C'est ce regard-là que nous avons essayé de résumer en quelques passages et en quelques faits importants de sa vie. En luttant contre la dissociation et la séparation des mondes et des activités, ce que nous avons voulu confirmer c'est que les mains – celles qui modèlent les pièces que l'artiste travaille – sont les mêmes qui servent, au jour le jour, l'aliment aux enfants pauvres. Et, comme il s'agit d'une vraie réalité, nous trouvons dans son parcours des bustes comme *Amuado* (Ennuyé, 1885, collection particulière) [Fig. 9] ou *Busto de Menino* (Le Buste de l'Enfant, 1887, collection particulière) [Fig. 10] où ces visages-là et ces yeux-là des enfants sont si réels.

*Traduction: Lígia Santos e Teresa Santos*



# “José María Sert. Le Titan à l’œuvre (1874-1945)”, Exposition au Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, Paris, du 8 mars au 5 août 2012

*“José María Sert. Le Titan à l’œuvre (1874-1945)”, Exposição no Museu de Belas Artes de Paris, Petit Palais, Paris, de 8 de março a 5 de agosto de 2012*

GÉRARD MONNIER\*

*Historien de l’architecture, professeur émérite de l’Université Paris I Panthéon-Sorbonne*

*Historiador da arquitetura, professor emérito da Universidade Paris I Panthéon-Sorbonne*

**RÉSUMÉ** J-M Sert (1874-1945), un peintre contemporain de Picasso, catalan comme lui; réside à Paris depuis 1898. Muraliste dans la tradition de l’art baroque, mais avec des techniques - la photographie - et des thèmes contemporains. Les grandes commandes des années 1930: à New York, à Genève, pour le Palais de la Société des Nations. L’appui au franquisme.

**MOTS-CLÉS** peintre catalan, carrière parisienne, muraliste, lyrisme, outil photographique, commandes internationales, héritier de l’art baroque, architecture moderne.

**ABSTRACT** J-M Sert (1874-1945), um pintor contemporâneo de Picasso, catalão como ele; reside em Paris a partir de 1898. Muralista na tradição da arte barroca, mas com técnicas – a fotografia – e temas contemporâneos. As grandes encomendas dos anos 1930: em Nova York, em Genebra, para o Palais de la Société des Nations. O apoio ao franquismo.

**KEYWORDS** pintor catalão, carreira parisiens, muralista, lirismo, ferramenta fotográfica, encomendas internacionais, herança da arte barroca, arquitetura moderna.

\* Gérard Monnier, Historien de l’architecture, professeur émérite de l’Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Ouvrage en chantier: Dictionnaire historique des photographes d’architecture / *Gérard Monnier, Historiador da arquitetura, professor emérito da Universidade Paris I Panthéon-Sorbonne. Trabalho em andamento: Dictionnaire historique des photographes d’architecture.*

“José María Sert. Le Titan à l’œuvre (1874-1945)”, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, Paris, du 8 mars au 5 août 2012. Catalogue, sous la direction de Susana Gállego Cuesta et Pilar Sáez Lacave, *José María Sert. Le Titan à l’œuvre (1874/1945)*, éd. Paris Musées, 2012, 220 p., 39 €. ISBN : 978-2-7596-0184-4.

“Qu’on l’ait estimé jadis comme l’un des artistes majeurs de son temps, que naguère il ait été traité de kitsch, il s’affirme bel et bien par la démesure de son travail comme le Titan que le titre de la manifestation annonce”.

(Daniel Couty, *La Tribune de l’art*, 29 mai 2012)

Cette exposition, qui fait le point sur un oublié de l’histoire de l’art du XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, soulève des controverses insolites. Les uns récusent l’œuvre du peintre, déportent leur intérêt sur les photographies préparatoires aux peintures<sup>2</sup>. Les autres ne voient dans cette exposition que les manifestations envahissantes et inopportunes d’un “faiseur bavard”<sup>3</sup>. Peu importe que, depuis l’exposition, au Salon d’Automne de 1907, des projets de peintures murales pour la cathédrale de Vic, en Catalogne, aucune exposition n’ait été consacrée au peintre, un artiste bel et bien parisien. Peu importe que le clivage idéologique – que justifie le ralliement au franquisme – opère, tout compte fait, pour seulement un cinquième de la carrière du peintre. Sans “passer l’éponge”, on peut estimer que l’historien des arts a pour fonction d’être attentif en premier lieu aux productions des formes.

Contemporain de Picasso, catalan comme lui, comme lui José María Sert choisit de résider à Paris, où il s’installe en 1898, après la mort de ses parents. Il y fréquente les artistes et les écrivains contemporains, les mécènes en vue aussi, bref, tout une élite cosmopolite, qui lui apporte les commandes et la renommée. Son domaine artistique est le grand décor monumen-

<sup>1</sup> José María Sert est ignoré de l’index des noms dans l’*Histoire de l’art*, IV, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1969, alors qu’y figure son neveu, l’architecte Josep Luis (1902-1983), chef de file des architectes modernes espagnols, qui poursuit une brillante carrière aux Etats-Unis à partir de 1939.

<sup>2</sup> Cf. Franck Delorieux, *Les Lettres Françaises*, n. 92, avril 2012.

<sup>3</sup> Philippe Dagen, “Pourquoi donc honorer à Paris un peintre franquiste sans envergure?”. *Le Monde*, 17 mars 2012. Le désastre intellectuel de ces pré-supposés idéologiques est établi dans le dossier substantiel – *Le Monde*, 28 juillet 2012 – consacré à Paul Claudel, dont le succès de l’œuvre auprès des metteurs en scène de toutes opinions perdure, malgré les prises de position malheureuses de l’auteur, à propos de Franco justement.

“José María Sert. Le Titan à l’œuvre (1874-1945)”, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Petit Palais, Paris, de 8 de março a 5 de agosto de 2012. Catálogo sob a direção de Susana Gállego Cuesta e Pilar Sáez Lacave, *José María Sert. Le Titan à l’œuvre (1874/1945)*, ed. Paris Musées, 2012, 220 p., 39 €. ISBN: 978-2-7596-0184-4.

“Que tenha sido estimado outrora como um dos artistas maiores de seu tempo, que há pouco tenha sido tratado como kitsch, ele se afirma, de fato, pelo seu trabalho desmensurado como o Titã que o título da manifestação anuncia.”

(Daniel Couty, *La Tribune de l’art*, 29 de maio de 2012)

Esta exposição faz uma avaliação sobre um esquecido da história da arte do século 20<sup>1</sup> e levanta controvérsias insólitas. Alguns recusam a obra do pintor e desviam seus interesses para as fotografias preparatórias das pinturas<sup>2</sup>. Outros só viam nesta exposição manifestações invasivas e inoportunas de um “falastrão”<sup>3</sup>. Pouco importa que, desde a exposição de 1907, no *Salon d’Automne*, de projetos para pinturas murais para a Catedral de Vic, na Catalunha, nenhuma exposição tenha sido consagrada ao pintor, um artista evidentemente parisiense. Pouco importa que a clivagem ideológica – que justifica a reunião ao franquismo – opera, completamente, para apenas um quinto da carreira do pintor. Sem “passar a borracha”, pode-se estimar que o historiador das artes tenha por função ser atento, em primeiro lugar, às produções das formas.

Contemporâneo de Picasso e catalão como ele, José María Sert escolhe morar em Paris, onde se instala em 1898, depois da morte de seus pais. Ali,

<sup>1</sup> José María Sert é ignorado no index de nomes na *Histoire de l’art*, IV, Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1969, enquanto que seu sobrinho, o arquiteto Josep Luis (1902-1983), figura como líder dos arquitetos modernos espanhóis e teve uma brilhante carreira nos Estados Unidos a partir de 1939.

<sup>2</sup> Cf. Franck Delorieux, *Les Lettres Françaises*, n. 92, avril 2012.

<sup>3</sup> Philippe Dagen, “Pourquoi donc honorer à Paris un peintre franquiste sans envergure?”. *Le Monde*, 17 mars 2012. O desastre intelectual dessas pressuposições ideológicas é estabelecido no dossier substantiel – *Le Monde*, 28 de julho de 2012 – consagrado a Paul Claudel, cujo sucesso da obra junto aos diretores de todas as opiniões permanece, apesar da posição lamentável do autor, a propósito justamente de Franco.

ele frequenta artistas e escritores contemporâneos, e também os mecenas importantes; em suma, toda uma elite cosmopolita, que lhe rende encomendas e renome. Seu domínio artístico é a grande decoração monumental, uma dupla anomalia, já que, heterogêneo com o mercado da arte florescendo, e com os colecionadores de quadros, de um lado, e pela interpretação estilística que designa o pintor como herdeiro dos mestres do barroco, de outro lado. A exposição do Petit-Palais mostra, em uma encenação perfeccionista, o lirismo das perspectivas dos tetos, os efeitos de luminosidades contrastados, o colorido saturado e a maestria da inscrição dos corpos no espaço. Performances que fazem parecer bem ternas as decorações murais de Puvis de Chavannes, que desaparecia justamente no momento em que Sert chega a Paris. O visitante nada ignora dos métodos do pintor, ajudado por praticantes; depois das fotografias ligadas ao trabalho preparatório e dos esboços a óleo sobre papel, ele concebe a pintura monumental como um conjunto, *in loco*, de painéis preparados no ateliê em: painéis pintados sobre madeira, sobre gesso, e sobre tela. A exposição mostra maquetes, que restituem o lugar da decoração e também biombos gigantescos, que parecem exigidos por uma clientela privada e rica. Em uma interpretação que não deve nada à modernidade, a presença de objetos contemporâneos é sustentada – locomotivas, aviões, arranha-céus – em representações de lirismos inegáveis e cuja medida é o esboço para “Aeronautas”, em 1935.

Performances que estimulam o pedido, a partir de uma posição social privilegiada: seu pai, um industrial têxtil catalão, é condecorado pelo rei da Espanha, Afonso XII. Inúmeras vezes Afonso XIII manifesta, pela sua presença e importantes encomendas, o interesse pela obra do pintor. Na Catalunha, o pintor exhibe sua proximidade com os líderes da *Lliga Regionalista*, expressão dos círculos conservadores e industriais catalães, o deputado Francesc Cambó e o bispo Torras i Bages, patrocinador dos trabalhos para a Catedral de Vic.

A preparação para as decorações murais da Catedral de Vic, na Catalunha, a partir de 1906; e a realização, a partir de 1922, participam da identidade do artista, que constitui o objeto de uma atualização informada:

“Ele mostra em 1907 (em Paris no Salon d’Automne) seu projeto para a Catedral de Vic e encontra um enorme sucesso (...). O caráter do

tal, uma double anomalie, puisque hétérogène avec le marché de l’art florissant et avec les collectionneurs de tableaux, d’une part, et par l’interprétation stylistique qui désigne le peintre comme l’héritier des maîtres du baroque, d’autre part. L’exposition du Petit-Palais montre, dans une mise en scène perfectionnée, le lyrisme des perspectives plafonnantes, les effets de lumière contrastés, le coloris saturé et la maîtrise de l’inscription des corps dans l’espace. Des performances qui font paraître bien ternes les décors muraux de Puvis de Chavannes, qui s’éteint justement au moment où Sert arrive à Paris. Le visiteur n’ignore rien des méthodes du peintre, aidé de praticiens ; après les photographies liées au travail préparatoire, et les esquisses à l’huile sur papier, il conçoit la peinture monumentale comme un assemblage, sur place, de panneaux préparés à l’atelier à Paris : panneaux peints sur bois, sur plâtre, sur toile. L’exposition montre des maquettes, qui restituent la place du décor mural, et aussi des paravents gigantesques, qui semblent exigés par la clientèle privée riche. Dans une interprétation qui ne doit rien à la modernité, la présence des objets contemporains est soutenue - locomotives, avions, gratte-ciel - dans des représentations au lyrisme indéniable, et dont la mesure est l’esquisse pour les « Aéronautes », en 1935.

Des performances qui stimulent la demande, à partir d’une position sociale privilégiée : son père, un industriel catalan du textile, est annobli par le roi d’Espagne Alphonse XII ; Alphonse XIII manifeste plusieurs fois par sa présence et par d’importantes commandes son intérêt pour l’œuvre du peintre. Celui-ci en Catalogne affiche sa proximité avec les chefs de file de la *Lliga Regionalista*, expression des cercles conservateurs et industriels catalans, le député Francesc Cambó et l’évêque Torras i Bages, commanditaire des travaux pour la cathédrale de Vic.

La préparation des décors muraux pour la cathédrale de Vic, en Catalogne, à partir de 1906, et la réalisation à partir de 1922, participent à la construction de l’identité de l’artiste, qui fait l’objet d’une mise au point informée :

“Il montre en 1907 (à Paris au Salon d’Automne) son projet pour la cathédrale de Vic et rencontre un vif succès (...). Le caractère du projet de Vic contribue aussi à créer le personnage de Sert. L’envergure de la tâche, le secret qui entoure les premières années de travail, les constantes allusions à Goya, Michel-Ange, ou Tintoret - souvent associés au nom de Sert dès 1900 - sont des aspects qui vont aider à élaborer une image du peintre, nourrie à la fois par la presse et par le peintre lui-même. Parmi ces références, la parallèle avec Rubens apparaît le plus efficace. Le Catalan s’en sert de modèle pour bâtir

*un personnage qu'il met en scène depuis sa jeunesse (...). Les références aux grands maîtres s'intègrent au discours sur le peintre pour en devenir la norme (...). Dans cette construction identitaire, les caractéristiques du projet de Vic sont tel un miroir qui renvoie l'image en devenir de Sert. Puis sa vie privée, sa fortune, ses voyages feront le reste, de telle manière qu'au fur et à mesure que le peintre devient célèbre, Sert le personnage prend le dessus sur Sert l'artiste.* (Pilar Sáez Lacave, "La Célébrité de Sert", *Catalogue...*, p. 68.)

A Paris, pendant la Grande Guerre, son insertion dans les milieux proches du pouvoir le conduisent à des manifestations claires de solidarité avec le patriotisme de ses clients anglais, auxquels il consacre des œuvres aux thèmes explicites : en 1915, *La Victoire des Alliés*, *L'Agression de la France par l'Allemagne*, et en 1915-1916, *Allégories de la Première Guerre mondiale*.

Son aura de décorateur lui donne ensuite accès à des commandes prestigieuses (celles de Nelson Rockefeller, pour le RCA Building à New York, en 1933, en 1936 et en 1938 ; celle pour le Palais de la Société des Nations à Genève, en 1935, que son prestige en Espagne conduisit le gouvernement de la République espagnole à offrir à la Société des Nations). Les thèmes de ces travaux lui permettent de rallier le camp de ses commanditaires, en adoptant la figure d'un humaniste de progrès : *Les triomphes de l'humanité* (à New York), *Ce qui sépare et ce qui unit les hommes* (à Genève).

La guerre civile en Espagne porte un coup à cette image : d'abord réticent à la prise de pouvoir par les militaires, plusieurs faits tragiques, qui le touchent personnellement, le poussent à apporter en 1937 son soutien à Franco ; plus tard le régime fait de la reconstruction de la cathédrale de Vic, détruite par les Républicains, un emblème et un enjeu médiatiques, et Sert se prête, dans les dernières années de sa vie, à cette entreprise, à laquelle il ne survivra pas.

De l'enthousiasme au déni : les péripéties successives de la réception de son œuvre doivent beaucoup, on l'a compris, à cette insertion de l'artiste dans l'histoire sociale et politique de son temps. Mais aussi aux prises de position culturelles d'un artiste qui utilise de manière intense l'outil photographique, qui analyse de façon lucide l'avenir de l'art mural qu'ouvrent les structures de l'architecture moderne, qui ignore les avant-gardes et qui fait de l'anachronisme stylistique un projet.

Ces points sont soumis à des interprétations discutables, qu'on met en question ici. La portée des prises de vues photogra-

projet de Vic contribui também para criar o personagem de Sert. A envergadura do trabalho, o segredo que entorna os primeiros anos de trabalho, as constantes alusões a Goya, Michelangelo ou Tintoretto – frequentemente associados ao nome de Sert desde 1900 – são aspectos que vão ajudar a elaborar uma imagem do pintor, nutrido pela fé na imprensa e pelo próprio pintor. Entre as referências, o paralelo com Rubens parece o mais eficaz. O catálogo se serve de modelo para construir um personagem que ele pôe em cena a partir de sua juventude (...). As referências aos grandes mestres se integram ao discurso sobre o pintor para se tornar a norma (...). Nesta construção identitária, as características do projeto de Vic são tal qual um espelho que reenvia à imagem tornando-se Sert. Depois, sua vida privada, sua fortuna e suas viagens farão o resto, de tal maneira que na medida que o pintor se torna célebre, Sert, o personagem, assume o Sert artista.”

(Pilar Sáez Lacave, "La Célébrité de Sert", *Catalogue...*, p. 68)

Em Paris, durante a primeira Grande Guerra, sua inserção nos meios próximos do poder o conduz a manifestações claras de solidariedade com o patriotismo de seus clientes ingleses, aos quais ele consagra obras com temas explícitos: em 1915, *La Victoire des Alliés*, *L'Agression de la France par l'Allemagne*, e em 1915-1916, *Allégories de la Première Guerre Mondiale*.

Sua aura de decorador lhe dá em seguida acesso a encomendas prestigiosas (aquelas de Nelson Rockefeller, para o RCA Building em Nova York, em 1933, 1936 e 1938; aquela para o Palais de la Société des Nations, em Genebra, em 1935, por meio da qual seu prestígio na Espanha conduziu o governo da República espanhola a oferecer à Société des Nations). Os temas desses trabalhos lhe permitem unir o campo dos comanditários, adotando a figura de um humanista de progresso: *Les triomphes de l'humanité* (em Nova York), *Ce qui sépare et ce qui unit les hommes* (em Genebra).

A Guerra Civil na Espanha impõe um duro golpe a esta imagem: inicialmente reticente à tomada de poder pelos militares, inúmeros fatos trágicos, que o tocam pessoalmente, o impulsionam a levar em 1937 seu apoio a Franco. Mais tarde o regime faz a reconstrução da Catedral de Vic, destruída pelos Republicanos, um emblema e um problema midiático, e Sert se prontifica, nos últimos anos de sua vida, a esta empresa, à qual ele não sobreviverá.

Do entusiasmo à negação: as peripécias sucessivas da recepção de sua obra devem muito, entende-se, a esta inserção do artista na história social e política de seu tempo. Mas também às tomadas de posição culturais de um artista que utiliza de maneira intensa a ferramenta fotográfica, analisa de maneira lúcida o futuro da arte mural, abre as estruturas da arquitetura moderna, ignora as vanguardas e faz do anacronismo estilístico um projeto.

Estes pontos são submetidos a interpretações discutíveis que se colocam em questão aqui. O escopo de pontos de vista fotográficos, efetivados em Sert, é discussão atual, não sem excesso. Michèle Chomette, na galeria parisiense, desde 2000, assegura a promoção da obra fotográfica do artista, que multiplica as representações de modelos, nus e vestidos, de manequins e de santos. Tem fins instrumentais: as quadraturas de inúmeras tiragens não deixam nenhuma dúvida sobre a capacidade da imagem fotográfica em preparar o trabalho de composição e desenho das pinturas. Notar-se-á uma passagem em que “Sert tinha pedido que depois de sua morte todos os esboços e todas as suas fotografias, que ninguém tinha ouvido falar, fossem destruídos”<sup>4</sup>; além da viva consciência, na tradição do saber-fazer acadêmico, preconceitos hostis se mantêm no que se denota como uma hierarquia afirmada no valor da obra.

Nos propósitos mantidos por Sert e em seus escritos sobre a atualidade da arte mural, a firmeza e a profundidade da análise estão lá. Considerando que a arquitetura contemporânea dispõe de técnicas que lhe permitem superar a gravidade “do nível e do prumo”, ele afirma que “A arquitetura, para de ser um drama humano, uma tragédia da gravidade, ela para de interessar ao espírito”; ele anuncia que “novos sonhos estão aí, próximos a fluir de sua sensibilidade renovada, que o pintor vai apreender e fixar, mas esta vez, sobre o monumento de nosso tempo”<sup>5</sup>. E o fato se impõe: é errônea a constatação dos autores do catálogo, desde 1945, quanto ao “abandono definitivo da arte mural”<sup>6</sup>; a menos que ignorem os trabalhos na França, de Matisse e Léger; no Brasil, de Candido Portinari;

phiques, effectives chez Sert, est à l'ordre du jour, non sans excès. Michèle Chomette, dans sa galerie parisienne, depuis 2000, assure la promotion de l'œuvre photographique de l'artiste, qui multiplie les représentations de modèles, nus et habillés, de mannequins et de santons. A des fins instrumentales: les mises au carreau de nombreux tirages ne laissent aucun doute sur la capacité de l'image photographique à préparer le travail de composition et de dessin des peintures. On notera au passage que: “Sert avait demandé qu'après sa mort toutes ses esquisses et toutes ses photographies, dont nul n'avait entendu parler, soient détruites”<sup>4</sup>; au delà de la vive conscience, dans la tradition du savoir-faire académique, des préjugés hostiles, on retient ce qui dénote une hiérarchie affirmée dans la valeur de l'œuvre.

Dans les propos tenus par Sert et dans ses écrits sur l'actualité de l'art mural, la fermeté et la profondeur de l'analyse sont là ; en considérant que l'architecture contemporaine dispose de techniques qui lui permettent de s'affranchir de la gravité, «*du niveau et du fil à plomb*», il affirme que “L'architecture cesse d'être un drame humain, une tragédie de la pesanteur, elle cesse d'intéresser l'esprit”, il annonce que “*de nouveaux rêves sont là, tout prêts à jaillir de sa sensibilité renouvelée, que le peintre va saisir et fixer, cette fois encore, sur le monument de notre temps*”<sup>5</sup>. Et le constat s'impose: est erroné le constat que dressent les auteurs du catalogue, depuis 1945 de “l'abandon définitif de l'art mural”<sup>6</sup>; à moins d'ignorer les travaux en France de Matisse et de Léger, au Brésil de Candido Portinari, au Mexique de David Alfaro Siqueiros, pour ne mentionner que des artistes contemporains de Sert.

Demeure la question non résolue qui fait de l'anachronisme stylistique un projet qui alimente toute la démarche de l'artiste. Un projet que le peintre alimente avec sa verve, ses effets de virtuosité, sa sensualité visuelle. Le sens de cet écart — que les critiques acceptent d'artistes contemporains comme Ernest Pignon-Ernest — nous échappe peut-être; doit-il être porté au crédit (si on peut dire) de sa clientèle, dont les limites auraient été bornées par le goût pour les “*éléphants dorés et les saltimbanques*”, proposés par un “*charlatan de l'art*”<sup>7</sup>? Faut-il prendre

<sup>4</sup> Franck Delorieux, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>5</sup> Intervention de José María Sert, “Les rapports de l'architecture avec l'art figuratif”, *Convegno Volta*, Rome, 1936, *Catalogue...*, pp. 193-195.

<sup>6</sup> Pilar Sáez Lacave, *Catalogue...*, p. 70.

<sup>7</sup> Selon les propos, pour prendre ses distances avec cette qualification, de Pilar Sáez Lacave, *Catalogue...*, p. 70.

<sup>4</sup> Franck Delorieux, *Op. cit.*, p. 2.

<sup>5</sup> Intervention de José María Sert, “Les rapports de l'architecture avec l'art figuratif”, *Convegno Volta*, Rome, 1936, *Catalogue...*, pp. 193-195.

<sup>6</sup> Pilar Sáez Lacave, *Catalogue...*, p. 70.

acte de nos incapacités dans l'appréciation des arts visuels? Faut-il plutôt tenter de restituer, autour de 1900, l'état de dépendance, culturelle et technique, d'un peintre habitué par la conviction que l'art baroque est d'une puissance indépassable? Et que Delacroix triomphe de Puvis de Chavannes?

ou no México, de David Alfaro Siqueiros, para não mencionar apenas artistas contemporâneos a Sert.

Fica a questão não resolvida que faz do anacronismo estilístico um projeto que alimenta todo o processo do artista. Um projeto que o pintor alimenta com sua verve, seus efeitos de virtuosidade e sua sensualidade visual. O sentido desta lacuna – que os críticos aceitam de artistas contemporâneos como Ernest Pignon-Ernest – talvez nos escape; deve ser ele levado ao crédito (se assim podemos dizer) de sua clientela, cujos limites teriam sido impostos pelo gosto dos “elefantes dourados e pelos saltimbancos”, propostos por um “charlatão da arte”?<sup>7</sup> É necessário aceitar nossas incapacidades na apreciação das artes visuais? É necessário, antes tentar restituir, por volta de 1900, o estado de dependência cultural e técnica de um pintor habitado pela convicção de que a arte barroca é de uma potência inultrapassável? E que Delacroix triunfa sobre Puvis de Chavannes?

*Tradução: Martinho Júnior*

<sup>7</sup> Segundo os propósitos, para tomar distância com esta qualificação, de Pilar Sáez Lacave, *Catalogue...*, p. 70.

# *O Estranho Que Nós Amamos*: simetria de formas e afetos de Siegel e Eastwood

*The Beguiled: forms and affections' symmetries of Siegel and Eastwood*

DIRCEU CARLOS MARINS

*Doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (2012) e foi bolsista da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo)*

Doctor in History of Art by Universidade Estadual de Campinas (2012) and was scholarship holder by FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

**RESUMEN** O filme *O Estranho que nós Amamos* possui simetrias de montagem e narrativa que as aproximam da obra do diretor Clint Eastwood. Esses mecanismos estéticos podem ser lidos por meio dos movimentos com que a paisagem se insere na narrativa do filme. O modo como reaparecerão na obra de Eastwood sugere que elas possuem uma coesão estilística, que flutua por meio de diferentes temáticas e filmes.

**PALABRAS CLAVE** Siegel, Eastwood, cinema, paisagem, afetos, simetrias

**ABSTRACT** The movie *The Beguiled* had montage and narrative symmetries which approach of oeuvre by director Clint Eastwood. This esthetic mechanisms could read through the movements that the landscape insertions in the narrative of the movie. The way they reappear in the Eastwood's oeuvre suggests that they had a stylistic joined, which fluctuates on different thematic and movies.

**KEYWORDS** Siegel, Eastwood, cinema, landscape, affections, symmetries

“I wasn’t sure an audience was ready for that, or wanted that, but I knew I wanted it.”

Clint Eastwood<sup>1</sup>

*The Beguiled*, o que foi enganado, que foi objeto de diversão ou galhofa, numa tradução mais acurada, é a terceira colaboração da Produtora Malpaso entre Clint Eastwood e seu amigo e diretor Don Siegel.

Há um contraponto entre claridade e obscuridade – num sentido visual e simbólico – que se estabelece pelas oposições narrativas e as fusões na montagem, que são determinantes na sua estética. Os ambientes alternam, assim, entre o idílio e a ameaça.

O filme se detém na relação entre um soldado ferido e os afetos – desejos e outras variantes psicológicas – que se desenvolvem entre ele e as mulheres de um pensionato para moças. Visto até como fábula misógina pelas feministas na década de 1970, esta obra não se deixa amarrar por noções simples de estilo ou gênero. A sua localização é ainda mais incerta, pois ele pode até ser considerado um *western*. Ele se passa durante a Guerra Civil norte-americana.

Há, assim, uma tensão entre um drama intimista, um conto ‘gótico’ sulista e até uma comédia de humor negro que não se ‘resolve’ na obra. De modo que esses adjetivos apenas escondem ou dilatam suas complexidades. Não que as referências, já invocadas pelo próprio Siegel – quando da composição do roteiro – sobre Ambrose Bierce, Edgar Allan Poe, Tennessee Williams e Truman Capote não estejam presentes<sup>3</sup>. Elas habitam, entre

“I wasn’t sure an audience was ready for that, or wanted that, but I knew I wanted it.”

Clint Eastwood<sup>1</sup>

*The Beguiled*, that one was deceived or was fun object or jest, in his meaning, is the third collaboration in Malpaso Productions between Clint Eastwood and his friend and director Don Siegel.

There is a counterpoint among clarity and obscurity – in a visual and symbolic sense – that establishes by narratives oppositions and the dissolves in the montage, which are determining in his esthetics. So, the settings alter between idyll and threat.

The movie lingers in the relation between a wounded soldier and the affections – desires and others psychological variations – which developed among him and the women in a girl’s school. Seen it even as a misogynous fable by feminists in the 70’s, the film doesn’t been tied up by simple notions of style or genre. His location is even more uncertain, thus it has been considered as a western. It passes during the American Civil War.

So, there’s a tension between an intimate drama, a southerner ‘gothic’ tale and a dark comedy which doesn’t ‘solve’ in the work. In the ways that adjectives only hide or enlarges the complexity of the film. Nor that the references invoked by Siegel himself – when by the composition of the script – about Ambrose Bierce, Edgar Allan Poe, Tennessee Williams and Truman Capote doesn’t been presents<sup>3</sup>. They inhabit, among others, the film.

<sup>1</sup> Quoted in: SCHICKEL, Richard. *Clint Eastwood: A Biography*. London: Jonathan Cape, 1996, p. 237.

<sup>2</sup> *The Beguiled* (Universal/Malpaso, USA, 1971). The movie was a big commercial failure, as much the distribution and the publicity campaign so precarious by the part of Universal, as much Eastwood has been marked, at time, by his solitary character of italian westerns of Sergio Leone. In the same year Eastwood have début in direction with *Play Misty for Me* (Universal/Malpaso, USA, 1971). The aesthetic motives traced here joined with this work of Eastwood, in the same key idyll and astonishing. These are modulations between the locations, narratives and the resources of montage/edit. Both the works and the succession developments of his production, by the bias of the landscape, had analyzed by me in a doctorate thesis: MARINS, D. C. *Adrift and Outsiders – Modulations in Clint Eastwood’s Affective Landscapes*. IFCH/UNICAMP (Prof. Dr. Jorge Coli), February 27, 2012.

<sup>3</sup> The screenwriter Albert Maltz, according to Siegel, doesn’t giving up to transform the movie in a romantic love story. The director invoked these authors (as he re-

<sup>1</sup> Citado in: SCHICKEL, Richard. *Clint Eastwood: A Biography*. Londres: Jonathan Cape, 1996, p. 237. (“Eu não estava certo se uma audiência estava preparada para isso, ou queria isso. Mas eu sabia que eu queria.”)

<sup>2</sup> *The Beguiled* (*O Estranho que Nós Amamos*, Universal/Malpaso, EUA, 1971). O filme foi um fracasso comercial, tanto pela distribuição e campanha publicitária precárias por parte da Universal, como por Eastwood estar marcado, na época, pelo personagem solitário dos westerns italianos de Sergio Leone. No mesmo ano, Eastwood estreia na direção com o filme *Play Misty for Me* (*Perversa Paixão*, Universal/Malpaso, EUA, 1971). Os motivos estéticos aqui traçados se coadunam com essa obra de Eastwood, numa mesma chave idílica e perturbadora. São modulações entre as locações, narrativas e os recursos de montagem. Ambas as obras e os sucessivos desdobramentos de sua produção, sob o viés da paisagem, foram por mim analisadas numa tese de doutorado: MARINS, D. C. *Deriva e Outsiders – Modulações nas Paisagens Afetivas de Clint Eastwood*. IFCH/UNICAMP (Prof. Dr. Jorge Coli), 27 fevereiro de 2012.

<sup>3</sup> O roteirista Albert Maltz, segundo Siegel, não desistia de transformar o filme numa história de amor romântica. O diretor invocava esses autores (como ele referiu mais tarde), já que para ele e Eastwood, a narrativa deveria ter um caráter

Don't determine it, only scan his references field.

In his external shots were filmed near a ruined plantation in the region of Baton Rouge, Louisiana, and shoot by the 'prince of darkness', Bruce Surtees. There are in him a luminosity that been able to call 'anti naturalist'.

"(...) 'For the daylight scenes I made sure that no light came from on high', Bruce Surtees recalled. Both on location and soundstage he used old-fashioned arcs, with provide a very white, bright light, set outside the windows, as the main light source. His great contribution was to ground an exotic story in a kind of unnatural naturalism – his images were shadowed but not oppressively or portentously so. One always feels that someone might just throw open the shutters and let the healing sunlight in, thought that never happens"<sup>4</sup>.

This luminosity confer to the landscape spaces a huge plastic density, which join to the psychological aspects of the characters and the own story. Since toward many dissolves, the landscape and the actions features which confounded themselves in the montage.

The colors changes between a softy and tense register but which this fall aspect mentioned by Schickel. Some elements of landscape in light tones, but the blood effects our even a red blanket – very symbolic covers the soldier soon in the initials sequences – don't allow definitive affirmations.

Don Siegel: "Nous commençons en noir et blanc, nous terminons en noir et blanc. Nous commençons et terminons avec Clint et les champignons. Nous commençons avec Clint presque la mort et, à la fin, il est mort"<sup>5</sup>.

fer later), once for him and Eastwood the film's narrative should be a strange and fiercely aspect. In: SCHICKEL, Richard. *Op. cit.*, p. 238.

<sup>4</sup> SCHICKEL, Richard, *Op. cit.*, p. 240. The work with different photographers, among them Bruce Surtees, Jack N. Green and Tom Stern are the most expressive, embodied an alternation of luminosities – symbolic and aesthetics, in the films, genres and themes of Eastwood.

<sup>5</sup> Quoted in: BRION, Patrick. *Clint Eastwood: Biographie, filmographie illustré, analyse critique*. Paris: Éditions de La Martinière, 2001, p. 464. "We begins in black and white, we finished in black and white. We begin and finished with Clint and the mushrooms. We begins with Clint at close to death and, in the end, he is dead." In twenty seven films directed by Eastwood (until now), the landscape is determinate, as an opening and/or shutting, even in panoramic shots or of part of his details registers. Only in six movies are closed

outras, o filme. Não o determinam, apenas escandem seu campo de referências.

Filmado, em suas externas, próximo a uma plantação aruinada na região de Baton Rouge, Louisiana, e fotografado pelo 'príncipe das trevas', Bruce Surtees, há nele uma luminosidade que se pode chamar de 'antinaturalista'.

"(...) 'For the daylight scenes I made sure that no light came from on high', Bruce Surtees recalled. Both on location and soundstage he used old-fashioned arcs, with provide a very white, bright light, set outside the windows, as the main light source. His great contribution was to ground an exotic story in a kind of unnatural naturalism – his images were shadowed but not oppressively or portentously so. One always feels that someone might just throw open the shutters and let the healing sunlight in, thought that never happens"<sup>4</sup>.

Essa luminosidade confere aos espaços paisagísticos uma grande densidade plástica, que se coaduna aos aspectos psicológicos dos personagens e da própria história. Pois a partir de muitas fusões, a paisagem e os aspectos actanciais se confundem na montagem.

As cores possuem uma alternância entre um registro suave e tenso, mas com esse aspecto outonal mencionado por Schickel. Alguns elementos de paisagem em tons leves, mas os efeitos do sangue ou até de uma manta vermelha – muito simbolicamente cobrindo o soldado logo nas sequências iniciais – não permitem afirmações definitivas.

Don Siegel: "Nous commençons en noir et blanc, nous terminons en noir et blanc. Nous commençons et terminons avec Clint et les champignons. Nous commençons avec Clint presque

estranho e ameaçador. In: SCHICKEL, Richard. *Op. cit.*, p. 238.

<sup>4</sup> SCHICKEL, Richard, *Op. cit.*, p. 240. " (...) 'Para as cenas diurnas eu me certifiquei que a luz não viesse por cima', lembra Bruce Surtees. Tanto para as locações como para a gravação de áudio, ele usou velhos arcos voltaicos, o que provinha uma luz branca e muito intensa, postada fora das janelas, como a principal fonte luminosa. Sua grande contribuição foi trazer para uma estória exótica um tipo de naturalismo desnaturado – suas imagens eram ensombradas, mas não tão opressivas ou portentosas. Sente-se sempre como se alguém estivesse prestes a abrir as cortinas e deixar a saudável luz do sol entrar, embora isso nunca aconteça." O trabalho com diferentes fotógrafos, dentre os quais Bruce Surtees, Jack N. Green e Tom Stern são os mais significativos, corporificou uma alternância de luminosidades – simbólicas e estéticas, nos diferentes filmes, gêneros e temáticas de Eastwood.

la mort et, à la fin, il est mort”<sup>5</sup>.

A abertura e o fechamento do filme possuem uma simetria pelo registro fotográfico da paisagem de guerra (início) e do pensionato (final), com o tambor e a canção, na trilha incidental, como referência em ambas as partes. A montagem é de Carl Pingitore, egresso da televisão, tendo sido esta a sua primeira oportunidade num longa-metragem. A identificação com Siegel foi imediata, dado que ambos passaram suas carreiras sem ter tido o reconhecimento merecido.

Na abertura, esses tambores militares e chamados de batalha se mesclam na montagem, com as fotografias de Mathew Brady (1822-1896) sucedendo-se umas às outras, em branco e preto. As fotografias são tomadas em plano fixo e em deslocamento, criando uma junção entre os sons e a trilha incidental. Os créditos iniciais se dão por entre as imagens. Sons de batalha e cavalos, até que os planos mostram uma vala com corpos de soldados mortos, sucedendo-se outras imagens de idêntico teor<sup>6</sup>. Algumas vozes cantam *“When Johnny Comes Marching Home”*. A partir daí, o próprio Eastwood (cabo John McBurney) canta em surdina, até o momento em que surge a menina Amy apanhando cogumelos:

*“Don’t go for a soldier.  
Don’t join no army.  
For the dove she will leave you  
The raven will come.  
And death will come marching at the beat of the drum.  
Come all you pretty fair maids.*

<sup>5</sup> Citado in: BRION, Patrick. *Clint Eastwood: Biographie, filmographie illustré, analyse critique*. Paris: Éditions de La Martinière, 2001, p. 464. “Nós começamos em branco e preto, nós terminamos em branco e preto. Nós começamos e terminamos com Clint e os cogumelos. Nós começamos com Clint à beira da morte e, ao final, ele está morto.” Em vinte e sete filmes dirigidos por Eastwood (até o momento), a paisagem é determinante, como abertura e/ou fechamento, quer em tomadas panorâmicas ou registro de seus detalhes. Somente em seis filmes são ambientes fechados ou tomadas de conjunto externas, com detalhes de locação em que a paisagem não é determinante. Em ambos os casos, porém, aberturas e fechamentos são compostos de maneira a fixar uma simetria de sentidos (significados) e espaços.

<sup>6</sup> A fotografia aparece de modo determinante em alguns filmes dirigidos por Eastwood. Em *Josey Wales, o fora da Lei* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976), elas se mesclam nas sequências iniciais de uma forma similar. Há, também, a sua presença no ‘díptico’ de guerra *A Conquista da Honra* (*Flags of Our Fathers*, 2006) e *Cartas de Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006) e, também, em *Invictus* (*Idem*, 2009), trabalhadas num outro registro.

The film’s opening and shutting had a symmetry by photographic register of war landscape (initial) and of the school (end), with the drummer and the song on the soundtrack as references in both. The edit is from Carl Pingitore, emerged from television, and that was your first opportunity in a motion picture. The identification with Siegel was immediate, because both men spend your careers without the deserved recognition.

In the opening those military drums and battle callings mixed in the montage with the photographs of Mathew Brady (1822-1896), succeeding one by another in black and white. The photographs are taken in fixed shots and in movement, creating a junction between sounds and the main soundtrack. The opening credits appear among the images. Battle sounds and horses until the takes shows a hole with the bodies of dead soldiers, succeeding others images of identical drift<sup>6</sup>. Some voices sing *“When Johnny Comes Marching Home”*. From that start the Eastwood himself (Corporal John Macburney) sang stealthy, until the moment that arise the girl Amy catching mushrooms:

*“Don’t go for a soldier.  
Don’t join no army.  
For the dove she will leave you  
The raven will come.  
And death will come marching at the beat of the drum.  
Come all you pretty fair maids.  
Come walk in the sun.  
And don’t let your young man ever carry a gun.”*

The song reappears at the end establishing a narrative symmetry with the images, again transformed in photographs in black and white.

In the transition between the initial scenes a dissolve starts to interpolate photographs in a forest’s image. The soundtrack, by Lalo Schifrin, start in the middle of the Amy movements. Alternate some notes of strangeness, to start late through

sets or external ensemble shots, with details of the location which the landscapes don’t be determining. However, in both cases opening and shutting are compound in a way to fixes symmetries of meanings and spaces.

<sup>6</sup> The photograph appears in a determinate way in some films directed by Eastwood. In *The Outlaw Josey Wales* (1976) they blended in the initial sequences in a similar fashion. There are too the presence in the ‘díptych’ of war *Flags of Our Fathers* (2006) and *Letters from Iwo Jima* (2006) and so in *Invictus* (2009), worked in another way.

a melodic motive – almost childish – which the spring given space to a flute with bucolic accents. This image returns in the final sequences when Amy searching again mushrooms. These time, however, with diverse intention and a little bit dislocated from initial shots. Despite the subtle differences in the soundtrack a symmetrical motive yet.

Game of attraction and repulsion, like pointed Quim Casas about the film<sup>7</sup>.

In the transition (initial sequence), after the dissolve, the forest shows in track in and with *plongée* shot, revealing little by little Amy at the tangled of branches, leaves and lianes.

The sequence presents a photographic register in sepia tones. Gradually all the colors take the o frame [Figs. 1 - 3].

The metaphoric aspects of the dissolve start to operate in the initials shots, even in the images and the narrative. First of all, the photographs settled the space and historical time were the plot takes place.

Generate a strange opposition. The soldiers' bodies mixed with the landscape, disappeared in it. The girl arise with the soundtrack and we almost seen her like the pretty fair maids of the previous song (*Come walk in the sun*)<sup>8</sup>, harvest mushrooms among the dead. Landscape of death and destruction encounters themselves like in a shortly idyll, in the superposition of times and spaces.

All the plan sequence progress until Amy helped Macburney to stand up and them hiding behind a tree and branches, to misguide a southern patrol.

Among these shots we hear in *off* the Amy's thoughts, resource that will be used exhaustively

<sup>7</sup> “(...) Macburney es consciente de su atractivo y decide rentabilizarlo seduciendo y rechazando cuando le apetece a cada una de las mujeres del lugar, aunque eso no hace más que sacar a la luz los fantasmas de cada una de ellas e iniciar el progresivo proceso de humillación en el que se verá sumido el soldado”. [“(...) Macburney is conscious of his appealing and make a decision to profit with it, seduce and repelling, as your pleased, to each of the woman of the place, yet didn't more than brought the ghosts of them and start the progressive process of humiliation in which been submersed.”] In: CASAS, Quim. *Clint Eastwood: Avatares del Último Cineasta Clásico*. Madri: Ediciones Jaguar, 2003, p. 44.

<sup>8</sup> Since his beginning Eastwood evokes Irish echoes. As it's seen again in his film *Million Dollar Baby* (2004), in which the Irish nickname of the fighter and the poetry of Y. B. Yeats acquittal a similar allegoric role and, at the same time, prevalent in the plot.

*Come walk in the sun.*

*And don't let your young man ever carry a gun.”*

A canção reaparece ao final, estabelecendo uma simetria narrativa com as imagens, transformadas novamente em fotografias em branco e preto.

Na transição entre as cenas iniciais, uma fusão começa a intercalar as fotografias nas imagens de uma floresta. A trilha, de Lalo Schifrin, inicia-se em meio aos movimentos de Amy. Alternando algumas notas de estranheza, passa depois a um motivo melódico – quase infantil – em que as cordas cedem espaço a uma flauta com acentos bucólicos. Essa imagem retornará nas sequências finais, quando Amy novamente procura cogumelos. Desta vez, porém, com intenção diversa e um pouco deslocada da filmagem inicial. Motivo, porém, simétrico da trama, apesar das sutis diferenças na trilha.

Jogo de atração e repulsa, como observa Quim Casas sobre o filme<sup>7</sup>.

Na transição (sequência inicial), depois da fusão, a floresta apresenta-se em plano aproximado e com tomada em *plongée*, revelando aos poucos Amy sob os emaranhados de galhos, folhas e cipóais.

A sequência apresenta um registro fotográfico em tons de sépia. Aos poucos, todas as cores tomam o plano [Figs. 1 a 3].

Os aspectos metafóricos de fusão, tanto das imagens como da narrativa, começam a operar desde essas tomadas iniciais. A princípio, as fotografias dispõem o espaço e o tempo histórico em que se dá a trama.

Criam uma estranha oposição. Os corpos dos soldados se mesclam à paisagem, nela desaparecem. A menina surge com a trilha e quase a vemos como as belas donzelas da canção anterior (*venham andar sob o sol*)<sup>8</sup>, colhendo cogumelos entre os mortos.

<sup>7</sup> “(...) Macburney es consciente de su atractivo y decide rentabilizarlo seduciendo y rechazando cuando le apetece a cada una de las mujeres del lugar, aunque eso no hace más que sacar a la luz los fantasmas de cada una de ellas e iniciar el progresivo proceso de humillación en el que se verá sumido el soldado.” [“(...) Macburney é consciente de seus atrativos e decide lucrar com isso, seduzindo e rechaçando, quando lhe convém, a cada uma das mulheres do lugar, ainda que não faça mais que trazer os fantasmas de cada uma delas e iniciar o processo progressivo de humilhação em que se verá submerso o soldado.”] In: CASAS, Quim. *Clint Eastwood: Avatares del Último Cineasta Clásico*. Madri: Ediciones Jaguar, 2003, p. 44.

<sup>8</sup> Desde seu princípio, Eastwood evoca ecos irlandeses. Como se verá, nova-

Paisagem de morte e destruição se encontra como que num breve idílio, na sobreposição de espaços e tempos.

Todo o plano sequência se desenrola até Amy ajudar McBurney a se levantar e se esconderem atrás de uma árvore e arbustos, para despistar uma patrulha sulista.

Entre essas tomadas, ouvimos em *off* os pensamentos de Amy, recurso que será utilizado exaustivamente pela narrativa com os outros personagens.

As simetrias narrativas ocorrem muitas vezes nesses espaços. As paisagens se tornam entranhadas nos personagens, pela aproximação com que a montagem insere a narrativa nos espaços de paisagem.

A escolha por lugares em que emaranhados de árvores e arbustos são filmados sob uma densidade de atmosfera – quase soturna – acentua esses contrapontos. A luminosidade é sempre difusa, mesmo com a presença das cores.

Amy retornará à mesma floresta (curta sequência), mas agora sua imagem surgirá em fusão com a paisagem. A interiorização dessa paisagem se dá nela, que ao final terá sentimentos de vingança para com McBurney: ele mata a sua tartaruga e trai seu afeto por ela, ao transar com Carol. A trilha alternando entre bucólica e soturna, sem sons externos.

Quando a personagem Martha conduz uma charrete sob um campo devastado pela guerra, suas memórias incidem sobre a paisagem em *flashback*. A sequência se dá entre Hallie barbeando McBurney e este saindo de muletas da mansão.

A primeira recordação do irmão ocorre sobre o retrato de ambos, enquanto ela e Hallie trocam as calças de McBurney. A imagem do irmão se funde rapidamente sobre McBurney, deitado. Ela se vê ao seu lado, com a trilha ressaltando sua tensão evocativa.

Novamente, como na sequência de Amy, a paisagem se dá com a personagem. Martha aparece em tomada panorâmica de *travelling*, sob um campo devastado. Uma estrutura poética eivada de elementos soturnos [Figs. 3 a 5].

O campo aparece em panorâmica e vai se deslocando, em *travelling*, em câmera subjetiva. Contracampo com tomada em *close*

mente, em seu filme *Menina de Ouro* (*Million Dollar Baby*, 2004), em que o codinome irlandês da lutadora e a poesia de Y. B. Yeats desempenham um papel alegórico e, ao mesmo tempo, determinante na trama.

by the narrative with the others characters.

Often, the narrative symmetries occur in these spaces. The landscapes become embodied in the characters, by reaching which the montage inserts the narrative in the landscape spaces.

The choice for places in the tangled of trees and branches are filming at an atmosphere's density – almost gloomy – accentuate these counterpoints. The luminosity is always diffused, even in the presence of colors.

Amy will be return to the same forest (short sequence), but now your image will be arise in dissolve with the landscape. That landscape's internalization occur in her, which at the end had feelings of vengeance to the Macburney: he kills your pet turtle end betray your affection for her when make love with Carol. Without external sounds the soundtrack alternating between bucolic and gloomy.

When the character of Martha rides a coach at a wasted field by war, her memories incised at the landscape in fhashback. The sequence appears among Hallie shaving Macburney and him leaving with crutches out of the mansion.

The first reminiscence of her brother happens at the portrait of both, while she and Hallie changed Macburney's pants. The image of the brother fusion quickly at Macburney, lay down. She sees at his side with the soundtrack emphasized her evocative tension.

Again, like the Amy's sequence, the landscape happens *with the character*: Martha appearing at a wasted field in a travelling panoramic shot. A poetic structure stained of dark elements [Figs. 3 - 5].

The field appearing in panoramic shot and goes forth, in travelling, with point-of-view shot. Reverse shot with take in close up of the Martha's face, now in dissolve with the memory's landscape – flourish – and the wasted landscape. The landscape of the memory dissolved with your face. Exterior sounds and dark soundtrack with strings and punctuations by wind instruments.

From this point she and her brother emerged in a romantic idyll, rolling in loving and playfulness way at the meadow and the flowers.

Fixed camera and sounds of voices' characters, with a string note, which is sharp when they revealed in the frame. The outward sounds disappearing and the sounds emits by the characters are hearing in another soundstage, stands it 'absence'

of the scene. Surveying pan with the flowers in foreground blurred, in the manner of Claude Lelouche<sup>9</sup>. This option it's very reveals of the Siegel and Eastwood's intentions, when used a romantic space in a disturbing key. All the sequence shall be read more for its guilt aspects, with the romantic connotations assuming a situation closely wicked. In the follow of the narrative's sequence, in which McBurney speaks how he loves the land and he is a Quaker, briefly incisions of his acts of war in flashback obeys to the same principle of dislocation and disturbing.

In its manifest allusions of omen and metaphor in the plot, the crow shows clearly the suggestions of Siegel about Edgar Allan Poe. It worked almost as an element of the terror cinema. Idyll that mixed up with a suspense, western that become a dark humor tale, affections and desires that expanded themselves and embodied in the nature and in the characters.

The sequence appears twice, in the sense of the symmetries which is intended to display here.

At the first, in a moment that McBurney is lifted unconscious by the women, after Amy bring him to the school. Travelling movement by the camera up until reveal the crow in long shot perched on a guard rail.

Next, medium shots and closed in fixed camera shows the bird and his efforts to set free of a string [Fig. 7]. In the last frame it immobilized on and ceased it's fight, hanging guard rail and dissolved with the Macburney's face. Allusions to Alfred Hitchcock may be brought, for his film *The Birds*. There are too equals camera movements, like in the first dinner on the school with circular camera of 360°.

When the sequence of the bird 'repeats' at the end, the camera down bellow and the movement of the scenes are opposite.

In two takes of connection during the narrative the school it showed in nocturnal shot over the rain, also with a climax of terror film.

Or their surroundings appearing with the dense trees in a same take in *contre plongée* with the char-

<sup>9</sup> “(...) Probably Claude Lelouche's *Un Homme et une Femme* (1966) popularized the romantic connotations of misty blobs of color swarming around the characters (...). Wayda and his cameraman called the fuzzy foreground shapes 'lelouches'. In: BORDWELL, David. *On The History of Film Style*. London: Harvard University Press, p. 248.

do rosto de Martha, já em fusão com a paisagem da memória – florida – e a paisagem devastada. A paisagem da memória se funde com seu rosto. Sons externos e trilha soturna, com cordas e pontuação de instrumento de sopro.

A partir daí, ela e seu irmão surgem num idílio romântico, rolando de forma amorosa e brincalhona sob a relva e as flores.

Câmera fixa e sons das vozes dos personagens, com uma nota – corda – mais aguda quando eles se revelam no plano. Os sons externos desaparecem, e os sons emitidos pelos personagens são escutados num outro registro sonoro, ressaltando sua 'ausência' da cena. Tomada em plano aproximado, com as flores em primeiro plano desfocadas, à maneira de Claude Lelouche<sup>9</sup>. Essa opção é bastante reveladora das intenções de Siegel e Eastwood, ao utilizarem um espaço romântico numa chave perturbadora. Toda a sequência se deixa ler mais por seus aspectos de culpa, com as conotações românticas assumindo uma situação quase perversa. Na sequência da narrativa, em que McBurney fala como ele ama a terra e é um *quaker*, rápidas incisões de seus atos de guerra como *flashbacks* obedecem ao mesmo princípio de deslocamento e perturbação.

O corvo, em suas alusões evidentes de agouro e metáfora na trama e evidenciando as sugestões de Siegel sobre Edgar Allan Poe, funciona quase como um elemento do cinema de terror.

Idílio que se mescla a suspense, *western* que se torna uma história de humor negro, afetos e desejos que se expandem e se entranham na natureza e nos personagens.

A sequência aparece duas vezes, no sentido das simetrias que se pretende evidenciar aqui.

Na primeira, no momento em que McBurney é carregado inconsciente pelas mulheres, depois que Amy o traz para a escola. A câmera, em *travelling*, sobe até revelar o corvo em plano de conjunto, pousado sobre uma amurada.

*Close* e planos médios em tomada de câmera fixa, em seguida, mostram o pássaro e seus esforços para se livrar de um

<sup>9</sup> “(...) Probably Claude Lelouche's *Un Homme et une Femme* (1966) popularized the romantic connotations of misty blobs of color swarming around the characters (...). Wayda and his cameraman called the fuzzy foreground shapes 'lelouches'. [“(...) Provavelmente Um Homem e uma Mulher (1966), de Claude Lelouche, popularizou as conotações românticas de pequenos pontos indistintos de cor enxameando os personagens (...). Wayda e seu cameraman chamaram as indistintas formas nos primeiros planos de 'lelouches'.]” In: BORDWELL, David. *On The History of Film Style*. Londres: Harvard University Press, p. 248.

barbante [Fig. 7]. No último plano ele se imobiliza e cessa sua luta, pendendo da amurada e funde-se com o rosto de McBurney. Alusões a Alfred Hitchcock podem também ser trazidas, por seu filme *Os Pássaros*. Há também movimentos de câmera similares, como no primeiro jantar no pensionato, com tomada circular de 360°.

Quando a sequência da ave se ‘repete’ ao final, a câmera desce e o movimento das cenas é contrário.

Em duas tomadas de ligação durante a narrativa, a escola é mostrada em cena noturna sob a chuva, também com um clima de filme de terror.

Ou seus arredores aparecem, com as árvores densas que a cercam, numa mesma tomada em *contre plongée* com a personagem Abigail caminhando.

A oposição aos aspectos, por assim dizer, bucólicos da paisagem, pode ser vista em duas tomadas de conjunto com o pensionato e os arredores.

Também a sequência em que Martha sonha e as fusões incorporam uma pintura religiosa nas imagens – *Lamentação sobre o Cristo Morto com Santos* (c. 1409), de Sandro Botticelli, pode ser trazida num registro claustrofóbico e até místico. Os afetos e desejos se entranham no sonho de Martha por Edwina e McBurney. Já que o jogo de afetos transita entre seu antigo caso com o irmão, o desejo velado por Edwina e, mais explícito, por McBurney.

Uma *mise-en-scène* em que a composição plástica da pintura se encarna na vivência psicológica da personagem, à maneira de um *tableaux vivant*. As duplicações e metáforas da trama e dos personagens também se entranham na pintura, mas de formas evocativas e indiretas [Figs. 8, 9 e 10].

A pintura passa a ser ‘habitada’, embora condicionada aos seus aspectos narrativos de sonho. Como na sequência em que Martha molda a paisagem com suas lembranças, a carga simbólica de desejo e transgressão não é efetuada no plano da ‘realidade’ da personagem, mas de forma onírica e por entre a narrativa principal. (Esse recurso de distanciamento com sonhos ou mesmo por meio da montagem e trilha sonora, operado na própria representação de realidade dos filmes, foi levado adiante em quase toda a obra de Eastwood. Seus pistoleiros e detetives, por exemplo, fletam, aqui e ali, com formas que poderíamos chamar de místicas e/ou ‘fantasmáticas’, de modo que suas ambiguidades nunca

acter Abigail walking.

The opposition to the aspects bucolic of the landscape, so speak, could be viewed in two takes of long shot with the school and their surroundings.

Even so the sequence in which Martha dreams and the dissolves embodied a religious painting in the images – *Lamentation over the Dead Christ with the Saints* (c. 1409), by Sandro Botticelli, could be brought in a claustrophobic way and even mystic. The affections and desires inscribed in the de Martha’s dream for Edwina and McBurney. Therefore, only the game of affections runs between your old affair with the brother, the hidden desire for Edwina and more explicit for Macburney.

In a manner of a *tableaux vivant a mise en scène* in which the plastic composition of the painting embodied in psychological living of the character. The duplications and metaphors of the plot and of the characters also embodied in the painting but in evocative and indirect forms [Figs. 8, 9 e 10].

The painting passes to be ‘inhabited’, however conditioned to the narrative aspects of dream. Like the sequence in which Martha tailor the landscape with heirs reminiscences, the symbolic weight of desire and transgression isn’t effectuated in the level of ‘reality’ of the character but in a oneiric form among the main narrative. (That resource of remoteness with dreams or even so through the montage and soundtrack, operates in the very representation of reality in the movies, was coming forth in almost all the work of Eastwood. Your gunfighters and detectives, for example, flirt here and there with the forms that allow us to call mystics and/or ‘phantasmatics’. His narrative terrains, in a way, have ambiguities that never allow us to sit it certainly).

*“It’s a dark and claustrophobic piece and, precisely because the setting is so isolated and so spatially compressed, very intense.”<sup>10</sup>*

That relationship is amplified by internal and external spaces. There is only a panoramic shot with the horizon (towards the end of the film), that shows beyond the surroundings in which the narrative occur. It’s when Martha e Amy spotting the fireworks of Yankee soldiers which camping near to the school.

<sup>10</sup> SCHICKEL, Richard. *Op. cit.*, p. 238.

The school show us like a form of refuge and prison to the characters, in their microcosm of lectures and household duties. In it the presence of Macburney its gets the affective game and the ghosts of the women.

The threatening and dark picture, however, complete itself with the leg's amputation of Macburney, after he is pushed down by the stairs by Edwina. The sequence reveals the 'prison' of Macburney and the compression of time and space.

Macburney had your leg cut off and while delirious with fever the dissolves with reactions shots of the main character occurs with the secondary characters, the landscape and the school. Only Carol appears between those images. Martha, Hallie and Edwina don't mix visually in the dissolves. The passage of time merges in the montage, with the spaces which showing the delirious and the recovering of Macburney among the vigilant and dispersed girls. A melodic motive and cadenced by organ and after followed by winds and strings interpolates the sequence in counterpoint [Figs. 11 - 25].

Almost like a summation of the led narrative elements the sequence shows a compositional way that refers the same scenic spaces. As though the whole plot have been seen like a characters' vertigo from start to finish. It's the vertigo that inducing the arrival of the character to the school and it is that marks his death.

So there are something phantasmatic, therefore the dissolves interpolate the close ups of Macburney like he is a spirit which fluctuates above the spaces with the women. He stands between the agony, the doubt and the rest.

The first dissolve arise under the balcony, point of observation from Doris and Lizzie seems to wait the outcome. This stage from the character was seen when he enter moribund in the school or when Doris intend to deliver him to the southern troops. Or Carol enters in *contre plongée* camera under these trees always dense, as though crossing symbolically the entire film. The balcony spaces return in pan shots also in *contre plongée* and we don't know if is Doris or Amy whom walked under backlight, which refer the passages of time with the evening. It's almost metaphoric the distancing. The girl Abigail who appears reading in medium shot establishes other duration and luminosity, like a back to the school's routine. Until the landscape

permitem situar ao certo seus terrenos narrativos.)

*"It's a dark and claustrophobic piece and, precisely because the setting is so isolated and so spatially compressed, very intense."*<sup>10</sup>

Essa relação se acentua pelos espaços internos e externos. Há somente uma tomada de panorâmica com o horizonte (quase ao final do filme), que mostra além das cercanias onde decorre a narrativa. É quando Martha e Amy avistam as fogueiras de soldados ianques, que acampam próximos ao pensionato.

O pensionato nos aparece como uma forma de refúgio e prisão para os personagens, no seu microcosmo de leituras e afazeres domésticos. Nele, a presença de MacBurney vem desencaixar o jogo afetivo e os fantasmas das mulheres.

O quadro ameaçador e soturno, porém, se completa com a amputação da perna de MacBurney, depois que ele é empurrado por Edwina na escada. A sequência revela a 'prisão' de MacBurney e a compressão de tempo e espaço.

MacBurney tem sua perna amputada, e enquanto delira de febre, as fusões com *reactions shots* do personagem principal se dão com as personagens secundárias, a paisagem e o pensionato. Somente Carol aparece por entre elas. Martha, Hallie e Edwina não se misturam imagetivamente nas fusões. A passagem de tempo se funde na montagem, junto aos espaços que vão mostrando o delírio e a recuperação de MacBurney por entre as moças vigilantes e dispersas. Um motivo melódico e cadenciado com órgão e, depois, seguido por cordas e sopros, entremeia a sequência em contraponto [Figs. 11 a 25].

Quase como um somatório dos principais elementos narrativos, a sequência apresenta um modo de composição que refere os mesmos espaços cênicos. Como se toda a trama se deixasse mostrar como uma vertigem do personagem do início ao fim. É a vertigem que induz a chegada do personagem ao pensionato, e ela que marca sua morte.

Há também algo de fantasmático, em que as fusões intercalam os *closes* de MacBurney como se ele fosse um espírito que flutua sobre os espaços com as mulheres. Entre a agonia, a dúvida e o repouso.

<sup>10</sup> SCHICKEL, Richard. *Op. cit.*, p. 238. ("É uma peça escura e claustrofóbica, muito intensa, precisamente porque as locações são isoladas e comprimidas espacialmente.")

A primeira fusão surge sob o terraço, espaço de observação de onde Doris e Lizzie parecem aguardar o desfecho; esse palco de onde o personagem foi avistado quando entra moribundo no pensionato ou quando Doris pretende entregá-lo às tropas sulistas. Ou Carol entra em *contre plongée* sob essas árvores sempre carregadas, como que simbolicamente atravessando todo o filme. Os espaços do terraço voltam em tomadas panorâmicas também em *contre plongée* e não sabemos se é Doris ou Amy quem passeia sob contraluz, referindo as passagens de tempo com o anoitecer. O distanciamento é quase metafórico. A menina Abigail que aparece lendo em plano médio já estabelecendo outra duração e luminosidade, como uma volta à rotina do pensionato. Até que a paisagem surja em nova fusão sob as mesmas árvores esgarçadas e pendentes, com Janie. A imagem se diluindo na fusão final, com o repouso e Doris agora sob o anoitecer.

Como que bíblica, uma última ceia, quando o personagem morre de um ataque cardíaco, acreditando ter sido envenenado por Amy. Alternâncias entre o profano e o sagrado marcam todo o filme, com a pintura e as referências de muitas situações vividas pelos personagens. Mas, também, com essas paisagens de idílio e ameaça como espaços de obscuridade.

Ao final, o corvo também está morto, dependurado pelo barbante. A câmera filma agora de dentro para fora do pensionato.

Em *contre plongée*, ela se aproxima da ave em plano médio e vai subindo até a amurada para, depois, em tomada de profundidade e panorâmica, revelar as mulheres ao longe carregando MacBurney. A simetria entre a entrada de MacBurney e sua 'saída' é evidente. Carregado pelas mulheres, como que uma deposição de Cristo parece compor essa saída, referindo a pintura anterior e criando um efeito de circularidade narrativa.

A voz de Martha é ouvida em *off*, dizendo a Lizzie como fazer a costura corretamente. A partir daí, um *close* na agulha e mãos de Lizzie.

Os planos seguintes mostram as mulheres costurando uma mortalha para o cadáver de MacBurney.

As mulheres são surpreendidas em seus afazeres pela chegada de MacBurney ao início e, em paralelo, essa situação retorna ao final como um afazer e retorno da normalidade anterior.

Elas conversam por entre o cadáver, falam como ele não deve ter sofrido. O rosto e as falas irônicas de Martha e Amy em

arise in new dissolve under the same trees frayed and hanging with Janie. The image diluted itself in the final dissolve with the resting and Doris now under evening.

Something like biblical, a last supper, when the character dies by heart attack, believing been poisoned by Amy. Alternations between the profane and the sacral marks the entire film, within the painting and the references by many situations lived by the characters, but also with these landscapes of idyll and threat as spaces of obscurity.

At the end the crow is also dead, hanging by the string. Now the camera shots the school from inside to outside.

In *contre plongée* it approaches by the bird in medium shot and rises until the balcony. After that, in depth of field take and panoramic shot, revealing the women at distance lifted Macburney. The symmetry between the arrival of Macburney and his 'exit' is evident. Carried by the women, in this exit seems like a deposition of Christ, referring the previous painting and create a narrative circularity effect.

The voice of Martha are heard in *off*, saying to Lizzie how make sewing correctly. From there a close shot in the needle and the hands of Lizzie.

The following frames show the women sewing a shroud for the corpse of Macburney.

The women are surprised in their homecare by the arrival of Macburney at the beginning and, in parallel, this situation return at the end like a simple task and the back to the normality before.

They talk among the corpse, speaking how he doesn't suffer. In counterpoint the face and the ironic speeches of Martha and Amy, with the sad and cold expression of Edwina. She said that loving him and places a napkin over the Macburney's face like a Veronica over the Christ, almost an Icon of affection.

The outside war will be lost but the inner one was gain between movements of affection and repulse. Again, the song and the drummers at the end.

In the moment in which Martha ask to Lizzie and Amy to open the gates, it's heard again very softly the song from the beginning.

The song repeats the verses before and ends over *the beat of the drummer*.

The distant drummers echoing over the colors and the frames of the landscape. Then the im-

ages back to the sepia and black and white tones among the final credits. Outside sounds of birds throughout the sequence and the twittering of a dove in the last frame, heard as symbolically. The metaphors of birds crossing the film.

The symmetries closed with the fixed landscape like a photograph [Figs. 26 - 28].

So, the film takes aesthetic solutions in which the landscape motives displayed through the dissolves/fades, symmetries and oppositions that linked the entire narrative. The appearances come and go in a way that the narrative correlations established themselves. As well by the relation with the surroundings of the mansion/school, as well the 'sinking' in which the others landscapes overlap to the environment of the film.

These resources allow to an operation of situation and even so of dislocation throughout the whole narrative.

The dissolves appear in a way in which the intimacies and affections may be read as a movement drove to the landscape, happening in it. The aesthetic elements of these apparitions arise *with and through* the landscape, but without rid of the narrative of it participation. The resource to the flashbacks in edit obey to the same principle, with the exception of the reminiscence of Hallie, that occurs in the barn and don't in the school.

It gives by a choice apparently simple by narrative oppositions: photographs, forest space, birds, surrounding of the school, the reminiscences and the affections. The way like they return in different keys go compound a succession of the same spaces that allows to established the narrative symmetries and of the montage.

It may be said in a manner which the work establishes a rhythm of de vertigo that faced the characters. There are the narrative resources with the birds and some takes with the camera itself making up this vertigo with the dissolves and connected takes of the gloomy scenes. These compositions marks as well the inner phantoms of the characters as well the war situation, allays present. Even the domestic situations of the women or the movements of Macburney, integrating with this 'order', only reveals discomfort. His movements became to triggering not only his vertigo, but that of the women as well.

When the order 'back' under the school's spaces

contraponto com a expressão fria e triste de Edwina. Ela diz que o ama e deposita um lenço sob o rosto de McBurney, como uma Verônica sob o Cristo. Quase como um ícone de afeto.

A guerra externa será perdida, mas a interna foi ganha entre movimentos de afeto e repulsa. Ao final, a canção e os tambores.

No momento em que Martha pede a Lizzie e Amy que abram os portões, ouve-se novamente em surdina a canção do início.

A canção repete os versos anteriores e termina *sob a batida do tambor*.

Os tambores distantes ecoam sob as cores e os planos da paisagem, que tornam ao sépia e ao preto e branco, sob os créditos finais. Sons externos de pássaros durante a sequência e o chilreio de uma pomba, no último plano, ouvido como que simbolicamente. As metáforas com pássaros atravessam o filme.

As simetrias se fecham com a paisagem imóvel como fotografia [Figs. 26 a 28].

O filme guarda, assim, soluções estéticas em que os motivos paisagísticos dispõem-se por meio de fusões, simetrias e oposições que concatenam a narrativa. As suas aparições vão e vêm de um modo com que as correlações narrativas se estabelecem. Tanto pela relação com os arredores da mansão, como pelos 'afundamentos' em que outras paisagens se sobrepõem à do ambiente do filme.

Esses recursos permitem uma operação de situação e também de deslocamentos ao longo de toda a narrativa.

As fusões aparecem de uma forma em que as intimidades e os afetos podem ser lidos enquanto um movimento dirigido pela paisagem. Nela acontecem, e os elementos estéticos dessas aparições surgem *com e através* da paisagem, mas sem que se possa desvencilhar a narrativa de sua participação. O recurso aos *flashbacks* obedece ao mesmo princípio, com exceção da lembrança de Hallie, que ocorre no celeiro e não no pensionato.

Isto se dá por uma escolha aparentemente simples de oposições narrativas: fotografias, espaço da floresta, pássaros, os arredores do pensionato, as lembranças e os afetos. A forma como retornam em diferentes chaves vai compondo uma sucessão dos mesmos espaços que permite estabelecer as simetrias narrativas e de montagem.

Pode-se falar num modo como a obra estabelece um ritmo de vertigem que acomete os personagens. Há os recursos narrativos com os pássaros e algumas tomadas com a própria câmera perfazendo essa vertiginosidade, junto com as fusões e as tomadas de ligação soturnas. Essas composições marcam tanto os fantasmas internos dos personagens quanto a situação, sempre presente, da guerra. Mesmo as situações domésticas das mulheres ou os movimentos de McBurney, integrando-se a essa 'ordem', só fazem revelar um desconforto. Seus movimentos acabam por desencadear não só a sua vertigem, mas as das mulheres.

Quando a ordem 'volta' sob os espaços do pensionato e a fotografia congelada da entrada com as árvores, as imagens se prolongam como um idílio perverso. Como se Jane Austen encontrasse Edgar Allan Poe.

A forma como alguns desses recursos reaparecerão nos filmes dirigidos por Clint Eastwood mostra como – mesmo que cada obra possua diferentes abordagens e temáticas, estruturas estéticas similares – podem ser aferidas ao longo de diferentes períodos, mesmo que compostas num outro formato.

Ademais, mostra como os 'inícios' de Eastwood já demonstram um apreço pela experimentação de formas e temáticas. E que os filmes que dirigiu não se tornaram 'sensíveis' de uma determinada obra para outra. Ao contrário, eles seguem uma forma fluante, com alternâncias de motivos estéticos e narrativos, ao longo de sua carreira como cineasta e ator. Essa marca estilística, de difícil sistematização, pode ser lida nesses aspectos de paisagem, narrativa e montagem ao longo de toda a sua obra até o presente.

Os aspectos de produção e retorno financeiro o obrigaram, até os anos 1990 (quando da consagração, com o filme *Os Imperdoáveis/ The Unforgiven*, 1992), a alternar essas produções 'autorais' e 'comerciais'. Mas Eastwood e seus colaboradores não deixaram de inserir, nessas diferentes composições estéticas, um modo de estruturação que tem, aqui, um de seus 'modelos'.

and the frozen photograph of the entry with the trees, the images extended themselves like a perverse idyll. As if Jane Austen met Edgar Allan Poe.

The way how some resources will reappear in the films directed by Clint Eastwood shows how, even each work have different approaches and themes, there are similar aesthetic structures that may be take throughout different periods. Even that works are compound in another formats.

Furthermore, shows like the 'beginnings' of Eastwood demonstrate appreciation for the experimentation of forms and themes. And that the directed films by him don't become 'sensitive' from one determinate work to another. To the contrary, they follows a fluctuate form, with alternations of aesthetic and narrative motives, throughout your career as filmmaker and actor. This stylistic mark of hardest systematization can be read in these aspects of landscape, narrative and montage further his whole work until nowadays.

Until the 90' (when the consecration with the film *The Unforgiven*, 1992), the aspects of production and financial profits obliges him to alternate 'auteur' and 'commercial' productions. But Eastwood and your collaborators have not to insert, in these different aesthetic compositions, a manner of structuring that have in here one of his 'models'.

## Resenha

QUATREMÈRE DE QUINCY

*Lettres to Miranda and Canova on  
the abduction of antiquities from  
Rome and Athens*

Tradução para o inglês Chris MILLER e  
David GILKS. Los Angeles: The Getty Re-  
search Institute, 2012, 208 p.

ISBN: 1606060996

O confisco das obras-primas da arte italiana e da Europa setentrional pelas tropas do general Napoleão Bonaparte, no intuito de formar um Museu no Louvre, é legítimo? A chegada dos mármores do Partenon a Londres deve ser celebrada ou condenada? São estas as questões que acirram os debates nos círculos de artistas, eruditos e acadêmicos na Europa entre as décadas de 1790 e 1810. Tais contendas extrapolam a esfera das artes, e sua dimensão também política inflama os debates na imprensa e movimenta a opinião pública.

Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (Paris, 1755-1849) — escultor, *homme des lettres* e antiquário — expressa sua reação a estes eventos publicando duas obras na forma de um suposto intercâmbio epistolar: *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galeries, musées, etc.* (1796), originalmente publicadas na forma de panfleto e conhecidas como *Lettres à Miranda*, em razão do nome

do seu destinatário<sup>1</sup>; e *Lettres écrites de Londres à Rome, et adressées à M. Canova, sur les marbres d'Elgin ou les sculptures du temple de Minerve à Athènes* (1818).

No empenho de traduzir para a língua inglesa textos que constituem o *corpus* da teoria e história da arte e da arquitetura, o *Getty Research Institute* apresenta a primeira tradução para a língua inglesa destas duas obras de Quatremère de Quincy. As cartas são apresentadas pelo ensaio crítico de Dominique Poulot<sup>2</sup>, que além de discutir o contexto original de sua publicação, discute sua relevância para o debate contemporâneo relativo aos museus e à preservação do patrimônio histórico.

A obra profícua de Quatremère de Quincy — ensaios, restituições arqueológicas, tratados filosóficos sobre a beleza e a imitação nas belas artes, o *Dictionnaire d'Architecture* na *Encyclopédie Méthodique* — bem como suas orientações políticas, o alçam a uma posição de prestígio como *Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts* na França (1816-1839). Sua defesa intransigente do ideal clássico na *Académie* constitui-se em crepuscular libelo contra mudanças em curso na passagem do século 18. Entretanto, apesar de sua insistência em ocupar posições de poder diante do ecletismo nascente, revela-se inábil para influenciar a arte na França do século 19. Próximo ao fim de sua carreira é ricularizado pelos jovens na *Académie*.

O interesse crescente pela obra de Quatremère de Quincy se dá a partir da década de 1960, quando, diante das limitações do Movimento Moderno para lidar com as questões urbanas, parte da cultura arquitetônica italiana insiste na necessidade de se buscar uma teoria capaz de explicar a continuidade formal e estrutural entre as partes antigas e novas das cidades. Neste contexto, Giulio Carlo Argan e Aldo Rossi retomam as definições

<sup>1</sup> Quatremère revela, no prefácio da edição de *Lettres à Miranda*, de 1836, a identidade de seu interlocutor: Francisco de Miranda, créole nascido em Caracas, na Venezuela e militante ativo nas guerras de independência das colônias da América Espanhola e dos Estados Unidos. Miranda e Quatremère de Quincy comungam uma orientação liberal, ligada aos ideais de uma monarquia constitucional, fundamentada nos princípios de 1789 e se opõem à política de conquistas e hegemonia do Diretório, que implicam uma situação de guerra perpétua e na conseqüente instauração, na França, de um regime autoritário que impede qualquer tentativa de restauração de uma monarquia moderada.

<sup>2</sup> Dominique Poulot é professor de História da Arte na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, e autor de *Une histoire du patrimoine en occident* (2006), publicado no Brasil: POULOT, D. *Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores*. Tradução Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009, 240 p.

de tipo e modelo formuladas por Quatremère de Quincy. No âmbito das discussões sobre os conceitos de caráter e linguagem arquitetônica, relevantes para as tendências pós-modernas da arquitetura contemporânea, as revisões da historiografia do século 18 realizadas por Anthony Vidler e George Teyssot também retomam as ideias de Quatremère de Quincy. Na década de 1990, o papel proeminente de Quatremère de Quincy na fundação de uma consciência sobre as questões relativas ao patrimônio histórico e a crítica à criação dos museus modernos é reconhecido<sup>3</sup>.

É no campo de estudos da gênese dos museus e das noções sobre os monumentos e patrimônio histórico que a reedição de *Cartas a Miranda e a Canova* se inscreve. No ensaio introdutório, após apresentar uma biografia concisa do autor, revelando seu papel na Revolução Francesa<sup>4</sup>, Dominique Poulot destaca que a publicação dos dois conjuntos de cartas coincide com a reavaliação dos cânones universais da arte que a reconfiguração das coleções públicas consolida e enriquece. No contexto de definição de uma nova ordem geopolítica na Europa, o grande debate do período são as questões relativas ao contexto e à propriedade das obras-primas da Arte.

*Lettres à Miranda* (1796) é um manifesto corajoso contra o confisco das obras de arte praticadas pela França nos países ocupados pelos exércitos republicanos. A exegese do texto levanta questões sobre as relações complexas entre a ideologia da Revolução Francesa e o destino das grandes obras de arte do passado.

A França revolucionária se julga legatária universal do patrimônio da humanidade. A dominação do tempo — inaugurando um novo calendário; e do espaço, garantido pelas conquistas dos territórios europeus — legitima a assunção da herança, fundamento da noção de patrimônio. Na doutrina revolucionária, o confisco das obras da Itália é tido como uma repatriação, pois, após a época de seu surgimento, as obras da Antiguidade e do

<sup>3</sup> Na França, os estudos Françoise Choay, Édouard Pommier e Dominique Poulot.

<sup>4</sup> Em *Considérations sur les arts du dessin en France* (1791), Quatremère de Quincy propõe uma nova organização para o ensino das artes após a dissolução da Academia Real. Foi responsável pelo único grande projeto artístico realizado pela Revolução ao conceber o programa e dirigir os trabalhos de transformação da igreja de *Sainte-Genève* em *Panthéon* francês, de 1791 a 1793, aplicando os conceitos publicados no primeiro volume do seu *Dictionnaire d'Architecture* (1788). Permaneceu ligado ao liberalismo de 1789, e como era favorável à implantação da monarquia constitucional, foi preso sob o Terror.

Renascimento são vítimas de uma espécie de exílio: o despotismo, a decadência e a corrupção as privam de seu significado. A Revolução teria então o poder de lhes restituir a vida e o retorno ao seu domicílio natural: a pátria da liberdade.

*Lettres à Miranda* constituem, portanto, um texto contrarrevolucionário que questiona as ações da política externa da Revolução. Quando são publicadas, em julho de 1796, o confisco das obras na Itália estava em curso. Por meio de ações sistemáticas e em grande escala, as obras-primas da pintura italiana da Renascença e do século 12 e as antiguidades de Roma teriam um novo domicílio. A política do Diretório com relação à Itália ganha contornos mais espetaculares do que antes, na Bélgica, pois são os fundamentos da tradição artística europeia que estão em jogo, o que explica a reação radical e urgente de Quatremère de Quincy. As cartas foram publicadas em jornais, na forma de artigos, e tiveram ampla repercussão na imprensa parisiense.

As cartas devem ser compreendidas no contexto das ideias sobre a formação do artista no final do século 18 e do papel de Roma como centro do cosmopolitismo europeu da ilustração, objeto não apenas da admiração estética, mas também da pesquisa sistemática que decifra os monumentos. O teor das cartas é coerente com as ideias de Quatremère de Quincy sobre o ensino das artes: as obras da Antiguidade deveriam ser estudadas *in situ*, tanto em Roma quanto no sul da França.

Um dos temas principais das cartas é a rejeição absoluta de todas as medidas que tendem a desmembrar e dispersar o museu total e integral que Roma e Itália constituem. A decomposição do museu de Roma seria a morte de todos os conhecimentos, cuja unidade é o princípio; portanto, qualquer projeto de desmembramento do museu de Roma é um atentado contra a ciência, um crime de lesa-instrução pública. O corolário deste argumento é a ideia frequentemente expressa por Quatremère de Quincy de que os museus formados por fragmentos de obras ou de pares de coleções em nada contribuem para o avanço na formação do artista.

*Lettres à Canova* são uma oportunidade para Quatremère de Quincy resumir suas concepções sobre a beleza ideal, a teoria da imitação e a relação da arte grega com a religião. Sua contribuição sobre a polêmica dos mármores de Lord Elgin exclui quase inteiramente qualquer referência ao direito dos gregos ou à identidade de uma nação grega putativa.

À época da publicação, os eruditos europeus se referem à Grécia apenas para lamentar a perda da sua antiga civilização, para lá viajam em busca das ruínas de templos e cidades, se extasiam com os vestígios da Antiguidade, mas não demonstram nenhuma reverência à população que lá vivia.

A controvérsia sobre os mármores do Partenon mantém-se restrita à Inglaterra, e neste sentido é muito diferente da pilhagem empreendida pela França revolucionária na Itália, que reverbera por toda a Europa. As ações de Elgin são consideradas por muitos eruditos como algo positivo que permite que as esculturas, antes isoladas em um país distante e inacessível, possam ser conhecidas pelo público e pelos estudiosos da arte.

Os mármores do Partenon permitem uma revisão das concepções de Quatremère: preenchem uma lacuna na história da arte e do gosto na Grécia que modifica suas noções sobre a concepção e o tratamento da beleza entre os contemporâneos de Péricles.

Embora contrário aos museus, que promovem a descontextualização das obras, e defensor da dependência que as esculturas arquitetônicas guardam de maneira geral, Quatremère se revela entusiasta da proximidade criada na forma de exposição dos mármores do Partenon, e da conseqüente autonomia que os fragmentos adquirem nesta forma de exposição.

A relevância das *cartas* transcende seu contexto original na passagem do século 18 para o 19 e se inscreve nos debates contemporâneos sobre a expansão dos museus, o cosmopolitismo e a fetichização da obra de arte. Também é possível interpretá-las como o primeiro indicador do triunfo da abordagem contextualista, própria das ciências sociais contemporâneas.

RENATA BAESSO PEREIRA

*Professora do Curso de Pós-Graduação em Urbanismo da  
Pontifícia Universidade Católica de Campinas (CEATEC – PUC /  
Campinas – SP)  
Brasil*



# Referências das imagens

## Mundos Virtuais em arqueologia

- 1 Administração (Philermon, 1883).
- 2 Refeitório (Philermon, 1883).
- 3 Casa dos Tropeiros (Philermon, 1883).
- 4 Serraria (Philermon, 1883)
- 5 Ferraria (Philermon, 1883).
- 6 Loja (Philermon, 1883).
- 7 Casa dos Mineiros (Philermon, 1883).
- 8 Vila do Abade (Philermon, 1883).
- 9 Nuvem de Pontos.
- 10 Modelo Abade.

## Cerâmica arqueológica do Vale do Taquari/RS

- 1 Mapa com a distribuição de sítios arqueológicos na região do Vale do Taquari. Fonte: ECKHARDT, Rafael Rodrigo. *Zoneamento ambiental do Vale do Taquari*. Lajeado: UNIVATES, 2005. Monografia.
- 2 Área da planície de inundação onde se encontra o Sítio RS T 101. Fonte: Setor de Arqueologia/MCN/Univates.
- 3 Quantificação e caracterização das classes de vasilhas. Fonte: ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. *Documentos 06*. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996, pp. 89-91.
- 4 Quantificação e caracterização das classes de vasilhas. Fonte: ROGGE, Jairo H. Adaptação na floresta subtropical: a tradição Tupiguarani no Médio Rio Jacuí e no Rio Pardo. *Documentos 06*. São Leopoldo: IAP Unisinos. 1996, pp. 89-91.

## Antonio Pollaiolo como modelo para Michelangelo.

- 1 Michelangelo (já atribuído a Baccio Bandinelli). *Hércules e Anteu*. 79 x 41mm. Inv. 1991.150.3, National Gallery of Art, Washington.
- 2 Michelangelo. *Hércules e Anteu e outros estudos* (detalhe). Sanguina, 288 x 427mm. Inv. WA1846.63 r, Ashmolean Museum, Oxford.
- 3 Michelangelo. *Estudos de cabeças e duas figuras lutando* (detalhe). Sanguina, 254 x 348mm. Inv. 1859,0625.557 r, British Museum, Londres.
- 4 Michelangelo (a partir de). *Sansão e os filisteus*. Bronze, 36,8cm. Inv. 1916.2.40, The Frick Collection, Nova Iorque.
- 5 Daniele da Volterra. *O Massacre dos inocentes*, 1557. Óleo sobre madeira, 51 x 42cm. Inv. 1429, Uffizi, Florença.
- 6 Federico Zuccari. *Retrato de Giambologna*, 1576-7. 261 x 188mm. National Gallery of Scotland, Edimburgo.
- 7 Tintoretto. *Sansão e os filisteus*. 404 x 258mm. Inv. 5228 r, Staatliche Museen, Berlin.
- 8 Antonio Pollaiolo (escola de). *Quatro estudos de diferentes pontos de vista de uma meia figura masculina barbada e sem os braços*. Inv. 267 E v, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florença.
- 9 Baccio Bandinelli. *Cópia do Laocoonte*, 1525. Mármore, 213 x 120cm. Inv. 284, Uffizi, Florença.

## Un peintre oublié: J-M Sert

- 1 José María Sert. *Les triomphe de l'humanité, le triomphe du travail*, 1936. Huile sur toile, 124 x 55cm; esquisse du panneau central du RCA Building, New York. Photographie: Daniel Couty. Collections du Musée franco-américain du château de Blérancourt, Aisne, France.

## Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909)

- 1 Maria Luísa de Sousa Holstein. *O Pescador*, 1870. Fonte: <<http://ww3.scml.pt/media/revista/>

rev\_18/Historia%20cultura.pdf>.

- 2 Maria Luísa de Sousa Holstein. *Diógenes*, 1883. Fonte: <[http://ww3.scml.pt/media/revista/rev\\_18/Historia%20cultura.pdf](http://ww3.scml.pt/media/revista/rev_18/Historia%20cultura.pdf)>.
- 3 Maria Luísa de Sousa Holstein. *Santa Teresa de Jesus*, 1885. Fonte: SALDANHA, Sandra Costa. “Nobre amadora, Mulher escultora. A obra de Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909), 3ª duquesa de Palmela”. *Margens e Confluências*. Guimarães. Escola Superior Artística do Porto: N° 11, p. 107.
- 4 Maria Luísa de Sousa Holstein. *1º Marquês de Sá da Bandeira*, 1883. Mármore, 92 x 59 cm. Fonte: <<http://www.geira.pt/Militar/Actividades/marquês.jpg>>.
- 5 Maria Luísa de Sousa Holstein. *Fiat Lux*, 1900. Mármore, 92 cm. Fonte: <<http://www.matriznet.imc-ip.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=200687>>.
- 6 Maria Luísa de Sousa Holstein. *Negra*, 1885. Fonte: <[http://ww3.scml.pt/media/revista/rev\\_18/Historia%20cultura.pdf](http://ww3.scml.pt/media/revista/rev_18/Historia%20cultura.pdf)>.
- 7 Maria Luísa de Sousa Holstein. *Simy*, 1888. Fonte: <[http://ww3.scml.pt/media/revista/rev\\_18/Historia%20cultura.pdf](http://ww3.scml.pt/media/revista/rev_18/Historia%20cultura.pdf)>.
- 8 Maria Luísa de Sousa Holstein. *Alegria*, 1891. Fonte: <[http://ww3.scml.pt/media/revista/rev\\_18/Historia%20cultura.pdf](http://ww3.scml.pt/media/revista/rev_18/Historia%20cultura.pdf)>.
- 9 Maria Luísa de Sousa Holstein. *Amado*, 1885. Fonte: SALDANHA, Sandra Costa. “Nobre amadora, Mulher escultora. A obra de Maria Luísa de Sousa Holstein (1841-1909), 3ª duquesa de Palmela”. *Margens e Confluências*. Guimarães. Escola Superior Artística do Porto: N° 11, p. 108.
- 10 Maria Luísa de Sousa Holstein. *Busto de menino*, 1887. Fonte: <[http://ww3.scml.pt/media/revista/rev\\_18/Historia%20cultura.pdf](http://ww3.scml.pt/media/revista/rev_18/Historia%20cultura.pdf)>.



The **Journal of Art History and Archaeology** is published by the Center of Art History and Archaeology (Campinas State University). The main aim of the **Journal** is to promote a broader development in Brazil of both Art History and Archaeology, putting them in close contact with an international production in these fields. It is also the first Brazilian Journal dealing with both disciplines in a related way.

The **Journal** aims at publishing papers by Brazilian and foreign scholars about any subject within the scope of art history and archaeology, as well as at addressing a learned and interested larger audience. The publication of papers in two languages, Portuguese and English, French, Italian, Spanish or German will enable Brazilian and foreign readers to be acquainted with the papers. Documents and reference texts, still unavailable in Portuguese, reviews and news are also included.

#### Publication Norms

Those interested in publishing at **RHAA**, on any of the thematic sections, should submit texts in accordance to the *Publication Norms* and to the *Formatting Parameters* available at [www.unicamp.br/chaa/rhaa](http://www.unicamp.br/chaa/rhaa).

The merit of the proposed texts will be judged by the **RHAA** editors as well as by two or more specialists in the area, considering being most relevant criteria the originality of content and its compatibility to the studies in Art History and Archaeology. For e-mail contacts: [rhaaunicamp@gmail.com](mailto:rhaaunicamp@gmail.com).

#### Exchange, Interchange

The Art History and Archaeology Center accepts exchanging and interchanging with universities, schools, research centers, libraries, foundations, publishing houses and periodicals committing itself to sending the **RHAA** volumes regularly.

The exchange proposals should be forwarded to our "Secretaria do Departamento de História", through the following e-mail address [rhaaunicamp@gmail.com](mailto:rhaaunicamp@gmail.com), with copy to [rhaadivulga@gmail.com](mailto:rhaadivulga@gmail.com), or to the following address:

---

**Universidade Estadual de Campinas**  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Secretaria do Departamento de História  
Cidade Universitária "Zeferino Vaz"  
Caixa Postal 6110  
CEP 13081-970 – Campinas/SP – Brasil

---

#### Chairmen Status

Chairmen should follow the **RHAA** editorial policy by suggesting collaborators, references, and evaluating the quality of the published works. All chairmen should be at least "doctors" and also be renowned researchers on the respective areas and specialties of Art History and Archaeology.

There is no defining limit for the participation period of the members of the Council, and the new ones will be chosen and invited under the established criteria and necessities of the **RHAA** editors.

A **Revista de História da Arte e Arqueologia** é uma publicação do Centro de História da Arte e Arqueologia da Universidade Estadual de Campinas. O principal objetivo da **RHAA** é promover um maior desenvolvimento da História da Arte e Arqueologia no Brasil, relacionando-a com a produção internacional da área. É também a primeira revista científica brasileira que trata essas duas disciplinas de modo correlato.

A **RHAA** tem por objetivo a publicação de trabalhos de especialistas brasileiros e estrangeiros sobre qualquer assunto de História da Arte e Arqueologia, e ainda alcançar um público amplo e interessado. A publicação de trabalhos em duas línguas — português e inglês, francês, italiano, espanhol ou alemão — possibilita o acesso a leitores brasileiros e estrangeiros. Documentos, textos de referência não traduzidos ainda para o português, resenhas críticas e informes também são incluídos.

#### Normas para publicação

Os interessados em publicar na **RHAA**, em qualquer uma das seções temáticas, deverão enviar os seus textos de acordo com as *Normas para publicação* e os *Parâmetros de formatação* disponíveis em [www.unicamp.br/chaa/rhaa](http://www.unicamp.br/chaa/rhaa).

O mérito dos textos propostos será julgado pelos editores da **RHAA** e por dois ou mais pareceristas da área, tendo como critérios mais relevantes a originalidade do conteúdo e a sua compatibilidade com os estudos de História da Arte e de Arqueologia. Para contatos por e-mail: [rhaaunicamp@gmail.com](mailto:rhaaunicamp@gmail.com).

#### Permuta, intercâmbios

O Centro de História da Arte e Arqueologia aceita fazer permuta e intercâmbios com universidades, escolas, centros de pesquisa, bibliotecas, fundações, editoras e demais periódicos, se comprometendo a enviar os volumes da **RHAA** regularmente.

As propostas de permuta deverão ser encaminhadas à Secretaria do Departamento de História do nosso Instituto pelo e-mail [rhaaunicamp@gmail.com](mailto:rhaaunicamp@gmail.com), com cópia para [rhaadivulga@gmail.com](mailto:rhaadivulga@gmail.com), ou ao seguinte endereço:

---

**Universidade Estadual de Campinas**  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Secretaria do Departamento de História  
Cidade Universitária "Zeferino Vaz"  
Caixa Postal 6110  
CEP 13081-970 – Campinas/SP – Brasil

---

#### Estatuto dos Conselheiros

Os conselheiros devem acompanhar a política editorial da **RHAA**, sugerindo colaboradores, referências e avaliando a qualidade dos trabalhos publicados. Todos os conselheiros devem possuir no mínimo a titulação de "doutor" e ser pesquisadores reconhecidos nas devidas áreas e especialidades da História da Arte e da Arqueologia.

Não há prazo determinado para o período de participação dos membros no Conselho, e os novos membros serão escolhidos e convidados sob os critérios e necessidades estabelecidos pelos editores da **RHAA**.

Proibida a reprodução total ou parcial  
de qualquer artigo sem a prévia  
autorização dos editores.

Todos os artigos assinados são de  
inteira responsabilidade de seus  
autores, não cabendo qualquer  
responsabilidade legal sobre seu  
conteúdo à revista  
ou à gráfica do IFCH.

Revista de História da Arte e Arqueologia / Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. n. 1 (1994) -  
Campinas : UNICAMP/IFCH/CHAA, 1994.  
210p.

2012 (18)  
ISSN 1413-0874

1. Arte - História. 2. Arqueologia. I. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Centro de  
História da Arte e Arqueologia. II. Título.

CDD – 709.01

Catálogo na Fonte – Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP  
CRB n° 08/ 3387 / Cecília Maria Jorge Nicolau Consul

Partial or full reproduction of any  
article is expressly forbidden without  
the editor's previous authorization.

All signed articles are of the  
entire responsibility of its authors,  
not having any legal responsibility  
over its contents the Journal  
or the IFCH press.