



Prelúdios nas Histórias da Arte:
amplitudes conceituais e novas descobertas na arte paleolítica.

Manuella Frattini*

FRATTINI, M. **Prelúdios nas Histórias da Arte:**
amplitudes conceituais e novas descobertas na arte paleolítica.
História Social, n. 26, 2023, pp. 109-138.
<https://doi.org/10.53000/hs.n26.5192>

Resumo: Objetiva-se realizar uma breve exposição através do estudo da Arte Paleolítica acerca das questões, desenvolvimentos e transformações mais recentes no campo disciplinar da História da Arte. Sobretudo a partir da descoberta de novos sítios arqueológicos que evidenciam a difusão de exemplares e novas teorias no que concerne a evolução do humano simbólico e cognitivo.

Palavras-Chave: Historiografia da Arte. Arte Paleolítica. Virada Global.

* Licenciada em História da Arte (menor em Arqueologia) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Mestranda em História da Arte pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas pela Universidade Nova de Lisboa. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4109-9062>.



Preludes in Art Histories:

conceptual breadths and new discoveries in Paleolithic art.

Manuella Frattini

Abstract: The aim of this article is to carry out a brief display through the study of Paleolithic Art regarding the most recent issues, developments, and transformations in the field of Art History. Especially since the discovery of new archaeological sites that demonstrate the dissemination of examples and new theories regarding the evolution of the symbolic and cognitive human.

Keywords: Art Historiography. Paleolithic Art. Global Turn.

Introdução

Em que momento a história da arte deveria iniciar? Enquanto disciplina, ela possui uma capacidade adaptativa considerável. Giorgio Vasari (1511-1574), notadamente um dos grandes nomes evocados ao se considerar a gênese disciplinar da história da arte, concebeu um modelo “historiográfico” baseado no gênio individual – biográfico – (à maneira dos *Catalogue Raisonné*) que contaminou por muito tempo o campo. Seu projeto *As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos* (1ª ed., Florença, 1550) compila uma narrativa mitologizante que, dentre seus objetivos, buscou institucionalizar os rumos humanistas da arte da renascença que estavam expressos na sua própria contemporaneidade; a qual o próprio Vasari era um participante artístico ativo. A insidiosa prevalência de uma noção cíclica e biológica da arte em Vasari demonstra como, para ele, a questão do início da arte estava enraizada nas culturas clássicas da antiguidade (Egito, Grécia e Roma) partindo *do modelo das três idades* associados, respectivamente, a essas culturas (Infância, Juventude e Maturidade)². Embora nenhuma evidência de arte pré-histórica fosse conhecida na realidade quinhentista do artista sua compressão histórica e repertório mais longínquo recuava entre referências aos eventos bíblicos (como o Dilúvio) até a Roma Antiga. Para ele o verdadeiro início da arte, devido a sua elevada opacidade, era sustentado pela noção de que o primeiro artista foi Deus. Vasari escreve:

I know it is an opinion commonly accepted among almost all writers that sculpture, as well as painting, was first discovered in nature by the peoples of Egypt; and that some others attribute to the Chaldeans the first rough carvings in marble and the first figures in relief; just as still others assign to the Greeks the invention of the brush and the use of colour. But I would say that design, the basis of both arts, or rather the very soul which conceives and nourishes within itself all the aspects of the

² BOZAL, Valeriano. **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas**. 2.ª ed., Madrid, Visor, 1999, p. 138.

intellect, existed in absolute perfection at the origin of all other things when God on High, having created the great body of the world and having decorated the heavens with its brightest lights, descended with His intellect further down into the clarity of the atmosphere and the solidity of the earth, and, shaping man, discovered in the pleasing invention of things the first form of sculpture and painting.³

Uma parte considerável das inconsistências anedóticas e especulativas que assombram a história da arte tem, em sua origem, as ideias fundacionais vasarianas. Quase 500 anos se passaram desde Vasari e “novas” concepções de começos na história da arte foram estabelecidas (embora esse discurso já seja vigente há quase um século)⁴. Foi através das sucessivas descobertas na arte Paleolítica por volta 1860⁵ que o campo dos estudos pré-históricos se expandiu; desde as primeiras evidências de *arte móvel* encontradas nas cavernas de Périgord até as subsequentes explorações de exemplares de *arte parietal* (Altamira, Lascaux, El Castillo, Niaux, Santimamiñe, Grotte de la Mouthe etc.). Em meados do século XX, após uma intensificação sem precedentes do campo disciplinar, a arte do Paleolítico foi estabelecida como um prelúdio triunfal para o grande cortejo de taxonomias da História da Arte Ocidental. Os maiores best-sellers de ensino sobre História da Arte da atualidade, no caso, *A História da Arte* de Ernst Gombrich e *Art Thought de Ages* de Helen Gardner são exemplos precisos de como os rumos teóricos acerca da compreensão de um início da arte ainda está encadeado em um ciclo que serve ao cânone⁶ do naturalismo e do progresso na arte. Ainda que, em sua vasta

³ VASARI, Giorgio. **The Lives of The Artists**. Oxford University Press, USA, 1999, p. 3

⁴ ELKINS, James. **Stories of Art**. 1.^a ed. Taylor and Francis, 2013.

⁵ LARTET, É. CHRISTY, H. Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps préhistoriques dans l'Europe occidentale. **Revue archéologique, Nouvelle série**, 5e année, Volume IX, 1864, pp. 233-267.

⁶ Para demais informações acerca da noção de cânone ver: REINALDIM, I. Cânone(s), globalização e historiografia da arte. **ARS (São Paulo)**, v. 19, n. 42, 2021, pp. 221-260. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186741>; LEAL, J. C., SANTOS, M. P. D. S., TORRAS, B. F. (Eds.) (2021). Life outside the canon. Hommage to Foteini Vlachou (1975-2017). **Revista de História da Arte - Série W** (9).

maioria, ambos os livros estejam enredados por uma história da arte eurocêntrica e linear, interessa ressaltar que ambos os textos remontam as teorias do início pré-histórico da arte desenvolvidas a partir do século XX.

No primeiro capítulo do seu livro seminal sobre História da Arte intitulado “*Estranhos Começos: Povos pré-históricos e primitivos*” Ernst Gombrich diz:

É impossível entender esses estranhos começos se não procurarmos penetrar na mente dos povos primitivos e descobrir qual é o gênero de experiência que os faz pensar em imagens como algo poderoso para ser *usado* e não como algo bonito para contemplar.⁷

As páginas que seguem no livro de Gombrich estão preenchidas de imagens de pinturas parietais pré-históricas junto a artefatos pré-colombianos, máscaras e esculturas de povos nativos nigerianos, guineenses e maori – de séculos muito mais recentes – uma cronologia alargada de quase 17000 anos, lado a lado. Quer dizer, um buraco temporal preenchido por séculos da construção barbárica do “outro”; exótico, selvagem, atrasado, não civilizado, inferior, primitivo. No caso dos estudos da arte do Paleolítico Superior, o uso de paralelos etnográficos tornou-se completamente usual durante a primeira metade do século XX.⁸ Assim como Gombrich, o historiador da arte Solomon Reinach em seu texto *L’art et la magie* de 1903 partia de uma argumentação que depende de um discurso de analogias e paralelos (deslocados) que o fizeram chegar à conclusão de que: “Nossa única esperança em descobrir o porquê de os Trogloditas pintarem e esculpirem recai em direcionar a mesma questão aos povos primitivos da atualidade, com quem a

⁷ GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**; tradução Álvaro Cabral. [Reimpr.], Rio de Janeiro: LTC, 2015, p. 40.

⁸ MORO ABADÍA, O. & GONZÁLES MORALES, M. R. Paleolithic Art: A Cultural History. **Journal of Archaeological Research**, v. 21, pp. 269–306, 2013 <https://doi.org/10.1007/s10814-012-9063-8>

etnografia revela conexões.”⁹ Para ele, povos pré-históricos e povos indígenas partilhavam sistemas de religiosidades e universos ritualísticos *iguais*; essa aproximação cronológica, para além de completamente alheia à realidade das violências coloniais, invés de ser uma medida de movimento e gradação para uma suposta evolução artística humana, apresenta-se como uma medida de estados, onde um está mais afrente que o outro; onde há atraso e avanço¹⁰, onde há o primitivo e o civilizado. A arte primitiva foi concebida em termos da sua natureza vernacular, funcional, religiosa e mundana. Esse tipo de abordagem impregnou e assombra o campo disciplinar, não apenas na História da Arte, mas também dentro da Arqueologia, da Paleontologia e da Antropologia. Aliado ao argumento da invenção do outro destaca-se a teorização de Edward Said acerca de como o Ocidente fabricou uma ideia de Oriente que convém a sua própria agenda ideológica a partir da promulgação de ficções que, por sua vez, ocupam o lugar da alteridade do outro. Said aponta que a construção da imagem do Oriente é propagada por um discurso de “exterioridade”¹¹, ou seja, segundo a qual o outro não é capaz de representar a si mesmo e em função disso deve ser, portanto, representado. No período dos anos 1960 e 1970 essa busca pelo outro, marginalizado, periférico, tornou-se uma obsessão e necessidade do Ocidente, aproximando-se de um horizonte múltiplo em alteridades. “Nós sempre fomos convocados a prover algo. No século XXI, somos convocados a prover subjetividade. Do mesmo modo como nos tiraram as terras, o ouro, a prata, agora exaurem nossos mundos, os nossos pensamentos”.¹² A posição mordaz do filósofo Ailton Krenak

⁹ LEWIS-WILLIAMS, J. Wrestling with Analogy: A Methodological Dilemma in Upper Palaeolithic Art Research. **Proceedings of the Prehistoric Society**, 57(1), 1991, p. 149. doi:10.1017/S0079497X00004941.

¹⁰ VLACHOU, Foteini. Why Spatial? Time and the Periphery. **Visual Resources**, 32:1-2, 9-24, 2016, p. 8. doi:10.1080/01973762.2016.1132500.

¹¹ SAID, Edward. W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 32-33.

¹² BERBERT, P. **Tecendo redes de alianças afetivas: algumas notas sobre arte indígena contemporânea e práticas curatoriais**. Monografia. Pós-graduação Lato Sensu em Estudos e Práticas Curatoriais. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 2019, p. 10.

demonstra a necessidade de considerar a carga ideológica totalizante e implicações das narrativas historicistas, que são tomadas como um terreno de aparente neutralidade universal na produção artística e teórica.¹³ Em seu ensaio *Ways of Seeing* o teórico marxista John Berger explicita que existem alguns vetores diferentes no ato da leitura de uma obra, isto é, aquilo que se vê, o que se sabe e o que se acredita em torno de uma imagem. Para Berger nenhuma imagem é inocente visto que se trata sempre de um ato de escolha/interpretação baseado no modo como o sujeito percebe a determinada cena. As condicionantes dessas escolhas são pautadas sempre como atos providos de cultura que estão para além da individualidade do sujeito. No caso da arte sempre há instâncias históricas, sociais, políticas e suposições pré-estabelecidas que conduzem a imagem a adequações de valor estético, simbólico e ao valor mercadológico.¹⁴

O impacto social e político dos entraves revolucionários, coloniais e nacionalistas da primeira parcela do século XX foi tão arrebatador que se tornou necessário, a nível ideológico e subjetivo, reinventar novas tradições a partir do passado para consolidação dos novos aparatos, “a busca por um mito apropriado à modernidade tornou-se primordial.”¹⁵ Toda história precisa de um começo, mitos de origem, tal qual os mitos criados entorno de artefatos como a Vênus de *Willendorf*; para David Harvey, o mito é o ingrediente ideológico essencial para a reprodução social uma vez que certas representações atuam como parte integrante para o reforço do domínio sobre a sociedade.¹⁶ Jonathan Harris ressalta sobre Gombrich:

A afirmação de Gombrich é, portanto, um exemplo clássico da defesa da neutralidade acadêmica, baseada na certeza de que o cânone de obras de arte na história da arte representa valor e

¹³ LEAL, J. C.; SANTOS, M. P. D. S.; TORRAS, B. F. Life outside the canon. Hommage to Foteini Vlachou (1975-2017). *Revista de História da Arte - Série W* (9), 2021, p. 5

¹⁴ BERGER, John. *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin, 1972, p. 27.

¹⁵ HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1990, p. 3.

¹⁶ HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1990, p. 217.

grandeza inquestionáveis (em sua História da Arte, como quase todos ligados ao campo da história da arte devem saber, não inclui uma única mulher artista.) O cânone da grande arte, bem como a sua confirmação na e pela história da arte são, portanto, partes integrantes do humanismo da sociedade liberal-democrática ocidental.¹⁷

Por volta da década de 1960, a noção interpretativa de arte como mágica embasada em etnocentrismos foi substituída pelo estruturalismo que, segundo Lewis-Williams, apenas produziram uma “ilusão de objetividade”. Nesse sentido, Jonathan Harris chama atenção para a “bagagem ideológica do estruturalismo”¹⁸ que se concentrou, nesse momento, apenas na natureza da produção de significados formais e binários. Tradicionalmente, arqueólogos e antropólogos mantiveram seus focos atentos na questão do significado na arte pré-histórica, a partir de métodos estruturais e semióticos e não tanto nas formas com que aquelas manifestações funcionavam em termos de uma cultural visual e material.¹⁹ De modo abrangente, entre 1900 e 1970 pode-se distinguir uma certa variedade de questões e traços que estruturaram o campo do estudo da arte Paleolítica. Em primeiro lugar, deve-se ressaltar que a vasta maioria dos especialistas eram franceses. Segundo, quase todas as publicações realizadas nesse período priorizavam uma região geográfica restrita ao palco Franco-Cantabriano, isto é, forjando a ideia de que arte Paleolítica era uma prerrogativa da Europa (sobretudo francesa e espanhola) e, em terceiro, a questão da solidificação do discurso dicotômico entre uma arte parietal (grandiosa, programada) e a arte móvel (ociosa, casual), debate que será abordado adiante.²⁰ O historiador Matthew Rampley²¹ argumenta

¹⁷ HARRIS, J. **The New Art History: A Critical Introduction**. Londres: Routledge, 2001. p. 37.

¹⁸ HARRIS, J. **The New Art History: A Critical Introduction**. Londres: Routledge, 2001. p. 165.

¹⁹ ROBB, J. Art (Pre)History: Ritual, Narrative and Visual Culture in Neolithic and Bronze Age Europe. **J Archaeol Method Theory** 27, pp. 454–480, 2020, p. 463. <https://doi.org/10.1007/s10816-020-09471-w>

²⁰ MORO ABADÍA, O. & GONZÁLES MORALES, M. R. Paleolithic Art: A Cultural History. **J Archaeol Res**, v. 21, pp. 269–306, 2013, p. 280. <https://doi.org/10.1007/s10814-012-9063-8>

²¹ RAMPLEY, M. **The Construction Of National Art Histories And The ‘New’ Europe**. In:

sobre como a disciplina da história da arte foi uma chave poderosa na formação dos estado-nações modernos europeus ao longo do século XIX e XX e evidencia que os historiadores da arte atuaram como promotores patrióticos dessas identidades culturais. Para Rampley, é inevitável pensar a história da arte sem pensar nas formas como a disciplina se alinhou com os interesses dos seus estados, sendo promovida por políticas oficiais e recursos governamentais, inclusive pela institucionalização da disciplina no ensino superior e a partir da fundação de museus.

De modo geral, todos os antecedentes tratados até aqui de forma sumária trouxeram à tona uma miríade de investigações críticas aos parâmetros estabelecidos pelo século XX. Noções como “primitivo” ou “tribal” não são mais aceitas e são consideradas inapropriadas e racistas para um estudo sério do campo. Seja a virada “global”, “ontológica” ou “cultural”, o sentido da questão da alteridade é prevalente a partir do desmantelamento de conceitualizações ultrapassadas e nocivas. Para alguns pesquisadores do campo, as novas considerações globais e também as suas consequências produziram um impacto profundo nas estruturas do campo da história da arte e levaram a reformulações de métodos e reflexões, sobretudo ao se considerar o impacto dos estudos pós-coloniais e a crítica do cânone.²² Novas questões conduziram a novas perspectivas que dessem conta de trazer o debate para um campo onde se pudesse englobar o mundo de uma forma mais diversa, na sua multiplicidade. O historiador da arte Thomas Da Costa Kauffmann, por exemplo, escreve sobre como a necessidade de uma abordagem interconectada, internacional, horizontal e multicultural se faz cada vez mais necessária para a disciplina no momento. A questão da alteridade é fundamental para se compreender o impacto dessas viradas, sobretudo a ontológica, em relação as pesquisas das artes pré-históricas. No entanto, a “virada global” da disciplina sustenta-se através de uma perspectiva ambígua.

Art History and Visual Studies in Europe. Leiden, The Netherlands: Brill, 2012, pp. 233.

²² KAUFMANN, Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. **Circulations in the Global History of Art**. Burlington, VT: Ashgate, 2015, pp. 1-22.

Por um lado, a globalização – vista por autores como James Elkins de modo positivo – dilatou as fronteiras nacionais aprofundando os intercâmbios culturais, políticos, sociais e económicos. Por outro, essa expansão levanta a necessidade de uma reflexão mais profunda sobre o impacto da disseminação das epistemologias do Ocidente, especialmente à luz do triunfo do colonialismo e do capitalismo no mundo.²³ Para Elkins, a história da arte permanece focada em cânones que continuam vigentes mesmo com a inclusão de vozes periféricas, terceiro mundistas e racializadas. Os esquemas conceituais do Ocidente continuam inabalados e mesmo que as práticas recentes possam ser variadas no que tange assuntos, locais de produção, sujeitos, objetos e médium, os historiadores(as) partem do repertório de teorias, conceitos e metodologias já consolidadas pelo ocidente.²⁴ Para Jonathan Harris, a noção de um verdadeiro “campo global” compreenderia o desafiar de abordagens epistêmicas a partir de uma intervenção irrigada pela crítica ao poder ocidental no mundo, tal como ele é reproduzido, em termos culturais.²⁵

As inscrições pré-históricas, e seu valor como arte, se tornaram um objeto de debate assíduo entre arqueólogos e historiadores da arte. O termo *registro*, por exemplo, foi proposto ao invés do termo *arte*, visando superar a conotação estética da expressão.²⁶ Por mais de um século, arqueólogos e antropólogos assumiram a “arte” – na sua definição Ocidental moderna – como designação conceitual própria das imagens da Pré-história. Isto é, como representações e objetos com valor estético, de criação artística.²⁷ Especialmente ao se ponderar as pinturas e desenhos naturalistas – como os bisões-antigos das cavernas de Altamira e Lascaux

²³ REINALDIM, I. Cânone(s), globalização e historiografia da arte. **ARS (São Paulo)**, v. 19, n. 42, pp. 221-260, p. 186, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186741

²⁴ REINALDIM, I. Cânone(s), globalização e historiografia da arte. **ARS (São Paulo)**, v. 19, n. 42, pp. 221-260, p. 186, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186741

²⁵ HARRIS, J. **Globalization and Contemporary Art**. 1st ed. 2011. Reprint, Wiley, 2011, pp. 27.

²⁶ PEREIRA, T. Panorama da arte rupestre brasileira: o debate interdisciplinar. **Revista de História da Arte e da Cultura**, Campinas, SP, n. 16, pp. 21–38, 2021.

²⁷ ROBB, J. “Art” in archaeology and anthropology: an overview of the concept. **Cambridge Archaeological Journal**, 2017, pp. 1-3.

– os quais aproximam-se aos padrões canonizados pela arte moderna. Não raro, a concentração de trabalhos que seguiram sobre a área fundamentou-se em relação a arte parietal e a bidimensionalidade.

Discutia-se as imagens do Plistoceno e do Holoceno em termos do seu produto final. Para André Leroi-Gourhan, as representações do Paleolítico Superior obedecem a um plano ordenado de conjuntos simbólicos, binários e complexos na sua totalidade. Para o autor a gruta é um santuário organizado.²⁸ Ele declarou, por exemplo, que a Espanha Central e o Sul da França consistiam no território total da dispersão da arte parietal, sendo ela, portanto, endêmica ao território Europeu. Embora os teóricos e cientistas franceses como Henri Breuil, André Leroi-Gourhan, e Annette Laming-Emperaire tenham contribuído com pesquisas pioneiras e basilares no estudo da Arte Paleolítica, é também verdade que a disciplina foi marcada por idiosincrasias e pelas limitações do seu próprio tempo.²⁹ A arte do Paleolítico tem datações que variam de 40.000 a 8000 anos que, por sua vez, eclipsaram produções de outros períodos, incluso o Mesolítico e o Neolítico.³⁰ Entretanto, a pesquisa das últimas décadas do século XXI na área passou por um processo de mudança e diversificação profundo.

Primeiramente através do questionamento do próprio conceito de arte como categoria válida para tratar das produções da Pré-história. A definição da palavra “arte” geralmente incorpora noções específicas, não-utilitárias e estéticas das quais muitos arqueólogos encontram problemas ao transpô-las para as manifestações imagéticas e materiais do *Homo sapiens* sucessivamente encontradas no Paleolítico.³¹ Assume-se que essas noções eram supostamente desconhecidas ao humano do período em questão. Muitos acadêmicos, segundo Michel Lorblanchet, acreditam que

²⁸ LEROI-GOURHAN, A. **As Religiões da Pré-história**, Lisboa, Edições 70, 1978, pp. 75

²⁹ MORO ABADÍA, O., & GONZÁLES-MORALES, M.R. Art in the Making: Recent Developments in the Study of Pleistocene and Holocene Images. **Springer Nature**, 2020, p. 4.

³⁰ MORO ABADÍA, O., & GONZÁLES-MORALES, M.R. Art in the Making: Recent Developments in the Study of Pleistocene and Holocene Images. **Springer Nature**, 2020, p. 4.

³¹ MORO ABADÍA, O., & GONZÁLES-MORALES, M.R. Palaeolithic art studies at the beginning of the 21st century: A loss of innocence. **Journal of Anthropological Research**, 2007, p. 532.

a utilização do termo “arte” guiou associações anacrônicas e monolíticas de um período complexo e profusamente variado nas suas manifestações em categorias fixas que, de todo, não expressam a totalidade da sua complexidade.³² Isto é, como essas pessoas percepcionavam e aderiam significado ao uso dessas imagens. Deve-se ponderar, portanto, as limitações dos discursos estéticos modernos acerca de reduções e soluções estilísticas pautadas apenas pela forma, pela beleza e pelo virtuosismo técnico rumo ao real.³³ As imagens criadas pelos Neantropianos – *que* são variadas em suas cronologias, regionalidades, suportes e formas de manifestação – foram avaliadas continuamente à luz da história da arte por conceitualizações em termos artísticos. Embora o debate seja frutífero, Lorblanchet³⁴ defende que seria simplista privar a dimensão estética, para uma meramente utilitária nos seres humanos antigos, negando-os o prazer da percepção de formas e cores. Ou seja, para o autor as funções estéticas e utilitárias, assim como em uma parcela significativa da arte, equacionam-se. No caso do Paleolítico, por propósitos religiosos e mágicos. O impacto visual e a beleza, figurativa ou abstrata, desde o princípio do Paleolítico – visto que anteriormente desconsiderava-se atividades artísticas dos Paleantropianos, ainda que em menor expressão³⁵ – tiveram, sobretudo, uma funcionalidade. Importa, antes de aprofundar as questões intrínsecas da “Arte do Paleolítico” sublinhar que a *Idade da Pedra Lascada* durou cerca de 2,5 milhões de anos, tendo em consideração o Paleolítico Arcaico no continente africano. Ou seja, essencialmente desde o surgimento dos primeiros homínídeos do género *Homo* e da recorrência de artefatos líticos até seu fim sob as condições periglaciares da Europa.³⁶

³² LORBLANCHET, M., & BAHN, P. G. **The first artists:** in search of the world’s oldest art. London and New York: Thames & Hudson, 2017, p. 4.

³³ IBIDEM., p. 5.

³⁴ IBIDEM., p. 5.

³⁵ Ver: HOFFMANN, D. L. et al. U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art. **Science**, v. 359 (6378), 2018, pp. 912-915. DOI:10.1126/science.aap7778

³⁶ ZILHÃO, CARVALHO, AUBRY. **Vale do Côa, Arte Rupestre e Pré-História.** Parque Arqueológico Vale do Côa, 1996, p. 10.

Comumente divide-se o Paleolítico em três fases: Inferior – o qual data os primeiros povoamentos da Europa – Médio e Superior. O caso da arte, na Europa, encontra-se em maior expressão, até então, no Paleolítico Superior. O qual enquadra-se em quatro subdivisões decorrentes da evolução dos utensílios líticos, no entanto, deve-se considerar as variações regionais. São eles, do mais antigo ao mais recente: *Aurignacense* (40.000 – 27.000 a.C.); *Gravettense* (27.000-21.000 a.C.); *Solutrense* (21.000-18.000 a.C.); e *Magdalenense* (18.000-10.000 a.C). O homem anatomicamente moderno, ou *Homo sapiens sapiens*, é o tipo de humano mais representado nas jazidas do Paleolítico Superior.³⁷ Ainda que estejam em aberto as questões de como, quando e dentre quais grupos homínídeos a arte surgiu, estudos recentes afirmam que as primeiras formas de ornamentação e motivos decorativos emergiram em África a cerca de 70.000 a.C..³⁸ Trata-se de um padrão diamante geométrico raspado e um hachurado desenhado com um ocre vermelho. Essa descoberta torna-os, possivelmente, alguns dos exemplares deliberadamente decorativos mais antigos descobertos até então. Fator que, além de dessacralizar a crença tradicional em uma origem europeia da arte, ampliou o horizonte cronológico do desenvolvimento comportamental do homem anatomicamente moderno. [figura 1 e 2]

In the Eurasian Upper Paleolithic after about 35,000 years ago, abstract or depictional images provide evidence for cognitive abilities considered integral to modern human behavior. Here we report on two abstract representations engraved on pieces of red ochre recovered from the Middle Stone Age layers at Blombos Cave in South Africa. (...) These engravings support the emergence of modern human behavior in Africa at least 35,000 years before the start of the Upper Paleolithic.³⁹

³⁷ ZILHÃO, CARVALHO, AUBRY. *Vale do Côa, Arte Rupestre e Pré-História*. Parque Arqueológico Vale do Côa, 1996, p. 13

³⁸ HENSHILWOOD; D'ERRICO; VAN NIEKERK; DAYET; QUEFFELEC; & POLLAROLO. An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa. *Nature*, 562, pp. 115–118, 2018. <https://doi.org/10.1038/s41586-018-0514-3>

³⁹ IBIDEM, p. 1.

Figura 1 - Gravura abstracta da Caverna de Blombos
(África do Sul) 100,000 - 75,000 a.C.



Fonte: <https://print.alvarezphotography.com/> Foto: Stephen Alvarez, Alvarez Photography

Figura 2 - Desenho em Ocre Vermelho da Caverna de Blombos
(África do Sul) 73,000 a.C



Foto: Craig Foster Fonte: Henshilwood, C.S., d'Errico, F., van Niekerk, K.L. et al. An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa. *Nature* 562, 115–118 (2018). <https://doi.org/10.1038/s41586-018-0514-3>

Antes de tudo, deve-se ter em conta que o objeto de estudo tratado aqui é irremediavelmente fragmentário. Não há como ter uma visão total da cacofonia dos vestígios que cobriram a terra, sobretudo de tempos remotos engolidos pelas margens do tempo. Os arqueólogos e paleoantropólogos dispõem-se a problemáticas severas ao enfrentar tarefas árduas como rastrear, reconhecer e interpretar muitos dos aspectos de elevada complexidade simbólica das sociedades pré-históricas a partir da materialidade. Muitas atividades são invisíveis a ela (rituais, danças, músicas, cânticos) quando não, perecem em razão da efemeridade dos materiais (pigmentos, pinturas em madeira, tecidos, bordados, pinturas corporais, plumas).⁴⁰ Segundo João Zilhão, a arte paleolítica agrupa-se em três categorias: a móvel, a parietal e a rupestre.⁴¹ A arte móvel associa-se – para além de objetos de adorno pessoal – a peças gravadas, pintadas ou esculpidas, que, pelas suas dimensões diminutas, podem ser transportadas e deslocadas. Como no caso da Vênus de *Willendorf* e da Vênus de *Brassempouy*. [figura 3 e 4.]

Figura 3 - Vênus de Willendorf – 28,000 a.C



Foto: Mathias Kabel, 2007 Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Venus_von_Willendorf_01.jpg. Acesso em: 18 fev. 2019.

⁴⁰ D'ERRICO, FRANCESCO & HENSHILWOOD. Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music: An Alternative Multidisciplinary Perspective. **Journal of World Prehistory**, 2003, pp. 1-70.

⁴¹ ZILHÃO, CARVALHO, AUBRY. **Vale do Côa, Arte Rupestre e Pré-História**. Parque Arqueológico Vale do Côa, 1996.

Figura 4 - Vênus de Brassempouy. 23,000 a.C.



Foto: Jean-Gilles Berizzi. Fonte: Domínio Público.

Uma descoberta da arte móvel em investigações recentes⁴² sugere que a gravação de padrões abstratos já se associava ao controle neuromotor do *Homo erectus asiático*. Trata-se de um achado isolado de uma concha de mexilhão de água doce em Trinil, na Indonésia [figura 5] que remonta a 430.000 anos atrás.⁴³

Figura 5 - Padrão abstrato em concha. (Java) Indonésia - 430.000 a.C.

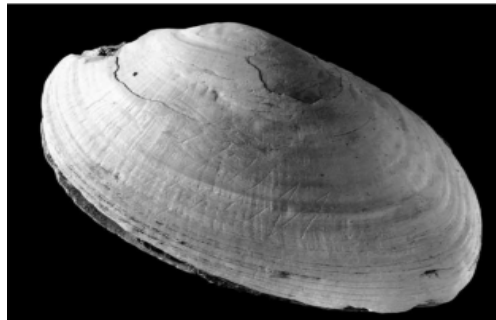


Foto: Wim Lustenhouwer, VU University Amsterdam. Fonte: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/oldest-engraving-shell-tools-zigzags-art-java-indonesia-humans-180953522/>

⁴² JOORDENS, D'ERRICO, WESSELINGH. Homo erectus at Trinil on Java used shells for tool production and engraving. *Nature*, 518, 2015, p. 2.

⁴³ LORBLANCHET, M., & BAHN, P. G. **The first artists:** in search of the world's oldest art. London and New York: Thames & Hudson, 2017.

Isto é, consideravelmente mais antigas que os padrões mencionados anteriormente na África do Sul. As práticas e atividades prescritas aos humanos do Paleolítico englobavam gravar marcas nos ossos dos animais que caçavam. Há inúmeros exemplares de fragmentos ósseos, alguns de forma organizada, que são considerados simbólicos.⁴⁴ Sendo assim, os suportes da arte móvel são variados e extensivos, dentre eles destacam-se: ossos, seixos, dentes, lajes, marfins, blocos de argila etc. Tradições interpretativas do século XIX, como a ideia de “Arte pela Arte”, assumiam que esses objetos móveis requeriam menos técnica e esforço do que uma pintura parietal e, portanto, que esses elementos portáteis se articulavam meramente como uma tendência estética de embelezamento e deleite, recusando uma dimensão simbólica.⁴⁵ O arqueólogo experimental Wulf Hein, utilizou técnicas típicas do período *Aurignacense* para recriar, em marfim, o *Homem Leão de Hohlenstein-Stadel*. [figura 6]

Figura 6 - O Homem Leão de Hohlenstein-Stadel – 32.000 a.C.

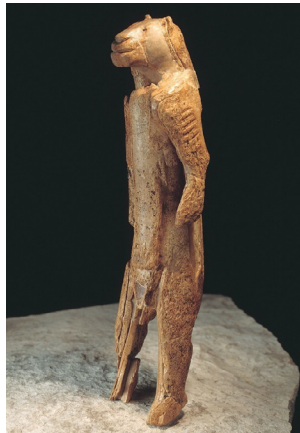


Foto: Thomas Stephan, copyright Ulmer Museum. Fonte: Vyshedskiy, Andrey. (2022). Language evolution is not limited to speech acquisition. *Research Ideas and Outcomes*. 8. 10.3897/rio.8.e86401.

⁴⁴ LORBLANCHET, M., & BAHN, P. G. **The first artists:** in search of the world's oldest art. London and New York: Thames & Hudson, 2017.

⁴⁵ SANCHIDRIÁN, J. L. **Manual de arte prehistórico**, Barcelona, Ariel, 2001, p. 338.

A pesquisa do arqueólogo revelou que, após 360 horas de trabalho exaustivo, a peça não era simples ou uma vaidade inútil, mas um elo de transmissão de saberes simbólicos e cosmológicos. O arqueólogo menciona como a pessoa que fez a escultura certamente teve que se retirar das atividades de subsistência da comunidade (como caçar e pescar) para se dedicar integralmente à elaboração da peça.⁴⁶ A imagem mais antiga comumente associada a teriantropia é o *Homem Leão*, (32.000 a.C) parte homem, parte leão. Ele é tratado como uma das evidências fulcrais da capacidade de fundir o conceito de homem e animal em uma categoria abstrata; fator que efervesce o debate acerca das origens da religião precisamente por abarcar a possibilidade e a habilidade de imaginar a existência de coisas que não existem no mundo material. Há uma evidente lógica dicotômica no pensamento do século XIX que distingui uma categoria de arte como maior e outra menor (tal qual no caso da arte parietal em confronto com a móvel). Isto é, uma reflexiva, grandiosa, programada – ao ponto de criarem-se associações análogas aos canônicos afrescos da arte da antiguidade clássica e renascentista⁴⁷ – e uma outra ornamental, passiva, corporal, ociosa. Evidenciando assim, a transposição de conceitos modernos à produção do Paleolítico.

(...) The paintings on the walls of the caves were then considered analogous to “the great frescoes of classic art” (Leroi-Gourhan 1957:109) or to the “Sistine Chapel” (Breuil 1952). These examples illustrate that the parietal/mobiliary dichotomy does not refer to an objective conceptualization of Paleolithic art but to a distinction based on the projection of our modern ideas on to the Paleolithic.⁴⁸

Felizmente a atualidade compensa as disparidades criadas. Buscando e reconhecendo, na arte móvel, um dos testemunhos fundamentais para

⁴⁶ HEIN, W. Löwenmensch 2.0. **EXAR (Hrsg.):** Experimentelle Archäologie in Europa. Bilanz, 2010.

⁴⁷ MORO ABADÍA, O., & GONZÁLES-MORALES, M.R. Palaeolithic art studies at the beginning of the 21st century: A loss of innocence. **Journal of Anthropological Research**, 2008, p. 534.

⁴⁸ IBIDEM., p. 533.

transmissão de informação, expressão e senso de identidade do *Homo sapiens* no Paleolítico Superior. Por sua vez, a “arte parietal” tem por suporte paredes de grutas e cavernas. Ou seja, vincula-se com locais interiores e rochosos. Dentre as manifestações ressalta-se a pintura, a gravura (incisão, picotagem, abrasão, raspagem) e a escultura (modelagem, relevos naturais). A sua distribuição pelas paredes das grutas ocorre desde locais com maior exposição de luz até os mais profundos, onde deve-se assumir, necessariamente, a utilização de luz artificial.⁴⁹

Previamente, os exemplares mais antigos de arte figurativa em conjunto interativo encontravam-se precisamente na Europa, em Lascaux, [figura 7] assim como a representação de teriantropia mais antiga. Entretanto, o conjunto narrativo e figurativo mais antigo está atualmente na Indonésia.⁵⁰ Em 2017, no sítio de Leang Bulu’Sipong 4, foi descoberto um painel de pedra com pinturas monocromáticas que são interpretadas como formas teriantropicas em uma cena de caça com animais endêmicos datada por volta de 43.900 a.C. [figura 8] Ou seja, uma produção significativamente mais antiga que os conjuntos narrativos do cânone da História da Arte, fator decisivo que atestar que a capacidade de conceber entidades não-reais não derivam apenas da Europa originalmente. Com a idade mínima de 40.800 anos,⁵¹ a arte parietal mais antiga geralmente associada ao *Homo sapiens* na Europa é um disco em ocre no *Panel de las Manos em El Castillo* na Espanha. [figura 9]

The cave painting from Leang Bulu’ Sipong 4 suggests that there was no gradual evolution of Paleolithic art from simple to complex around 35,000 years ago — at least not in Southeast Asia.⁵²

⁴⁹ ZILHÃO, CARVALHO, AUBRY. **Vale do Côa, Arte Rupestre e Pré-História**. Parque Arqueológico Vale do Côa, 1996.

⁵⁰ AUBERT, M. Earliest hunting scene in prehistoric art. **Nature**, 576, 2019, p. 1.

⁵¹ PIKE, A. W. G. U-series dating of Paleolithic art in 11 caves in Spain. **Science**, 336, pp. 1409–1413, 2012. Ver em: <https://science.sciencemag.org/content/336/6087/1409.abstract>

⁵² AUBERT, M., LEBE, R., OKTAVIANA, A.A. et al. Earliest hunting scene in prehistoric art. **Nature**, 576, 442-445, 2019. Ver em; <https://www.sci.news/archaeology/cave-painting-therianthropes-07902.html>

Figura 7: Pormenor de teriantropia Caverna de Lascaux, França – 17.000 a.C.



Fonte: I, Peter80, CC BY-SA 3.0 <<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>>, via Wikimedia Commons

Figura 8: Pormenor cena de caça, Caverna de Leang Bulu'Sipong, Indonésia - 43.900 a.C.



Foto: Ratno Sardi. Fonte: Aubert, M., Lebe, R., Oktaviana, A. A., Tang, M., Burhan, B., Hamrullah, Brumm, A. (2019). Earliest hunting scene in prehistoric art. *Nature*, 576(7787), 442–445. doi:10.1038/s41586-019-1806-y

Figura 9: Paineis de las Manos, El Castillo, Espanha.
“Disco de Ocre” - 40.800 a.C.



Foto: Gabinete de Prensa del Gobierno de Cantabria. Fonte: <https://www.cantabria.es/>

Segundo Bernard Wood, há duas discussões que concernem o surgimento do humano anatomicamente moderno. Isto é, uma que diz respeito precisamente a sua morfologia, e a outra, ao comportamento moderno. O autor menciona que anteriormente, a alegada falta de arte parietal em África era suficiente para desclassificá-la como potencial origem do comportamento humano moderno. Ele diz: “Primeiro que há arte parietal em África. Segundo que, para se ter arte parietal é necessário ter grutas e cavernas, sendo que em muitas partes do continente isso não é uma realidade.”⁵³ Importa ressaltar que a África (semelhante a outras regiões do terceiro-mundo) possui uma história própria que impele sair da obscuridade e a qual diverge muito da sua história colonial.⁵⁴ Do ponto de vista do paradigma ideológico, o continente africano foi estrangulado por séculos de opressão e enviesamentos historiográficos a partir do

⁵³ WOOD, B. **Human Evolution**: a very short introduction. Oxford University Press, USA. p. 109.

⁵⁴ KI-ZERBO, Joseph (editor)- **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África** – 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010, p. 53. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249>

envenenamento desse discurso colonial. A arqueologia em África começou no início do século XIX e XX, em um contexto de domínio europeu. Isto é, quando vingava a teoria social darwinista e do evolucionismo. Por muito tempo assumia-se pelos historiadores e arqueólogos que os povos da África subsaariana não possuíam uma história digna de ser estudada e que, de todo, recusavam considerar os povos africanos como criadores de culturas férteis e complexas. Para a arqueologia existe o paradigma das duas Áfricas. Ou seja, a “branca”, do Norte e do Magrebe; a zona colonizada pelos humanos “civilizados” onde prosperaram as conexões com as culturas clássicas do mediterrâneo. E a zona abaixo, selvagem, a “África negra” dos povos subsaarianos. Nesse sentido há uma diferença muito pronunciada acerca do que se sabe, em termos arqueológicos, entre o Norte da África e o restante do continente. A história da arqueologia norte africana fixou-se como uma arqueologia de período, na qual valorizou-se mais a busca de sítios romanos, do qual integra também o Egito e civilizações pré-clássicas. Esses enviesamentos, para além de ferir a busca por vestígios pré-históricos, também des-considerava as camadas estratigráficas do período islâmico. Em suma, trata-se de uma arqueologia que desconsiderou qualquer civilização que sucedeu o período bizantino e precedeu o romano. Joseph Ki-Zerbo ressalta como os estudos etnológicos contribuíram para um “exercício ‘científico’ forçosamente ambíguo” por parte dos pesquisadores pater-nalistas da Europa. Ele diz: “Seu principal pressuposto era muitas vezes a evolução linear: à frente da caravana da humanidade ia a Europa, pioneira da civilização, e atrás os povos “primitivos” da Oceania, Amazônia e África.”⁵⁵ Esse paradigma foi pautado principalmente pela noção de que a região subsaariana não dispunha de fontes escritas extensas e continha poucos monumentos pétreos; mas também porque essas regiões estariam associadas a uma realidade pré-histórica longínqua, primitiva.⁵⁶ Ainda hoje sabe-se muito pouco sobre a pré-história africana

⁵⁵ KI-ZERBO, Joseph (editor)- **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**– 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010, pp. 46. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249>

⁵⁶ KI-ZERBO, Joseph (editor)- **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da**

no Norte, por exemplo, fala-se sobretudo de alguns locais onde há arte rupestre; existem bons exemplos na Argélia Tassili n'Ajjer (Jabbaren, Sefar, Tissoukai, Djanet, etc.) – e no Marrocos. Por muito tempo houve dúvidas acerca da existência de arte pré-holoceno no Norte da África, no entanto, recentes descobertas revelaram a existência de arte rupestre do Plistoceno no sítio de Qurta no Egito.⁵⁷ Painéis e figuras individuais foram identificados ao longo do rio Nilo somando um total de 180 petroglifos, sobretudo auroques datados entre 23,000-11,000 anos. [figura 10]

Figura 10: Petroglifos de Qurta II, Egito. Pormenor de Auroques.
23.000-11.000 a.C.



Foto: RMAH, Brussels. Fonte: archive.archaeology.org/1203/trenches/paleolithic_rock_art_qurta_egypt.html

África– 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010, pp. 12-15. URL: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000190249>.

⁵⁷ HUYGE, VANDENBERGHE, DE DAPPER, MEES, CLAES, & DARNELL. First evidence of pleistocene rock art in north africa securing the age of the qurta petroglyphs (Egypt). *Antiquity*, 85, pp. 1184–1193, 2011.

Em 1968 o antropólogo multidisciplinar André Leroi-Gourhan, dentre os seus diversos contributos, buscou expor um breve aprofundamento sobre como a Arte Paleolítica evoluiu e como encaixá-la cronologicamente em termos de espaço-tempo. A introdução do seu texto intitulado “*The Evolution of Paleolithic Art*”, na revista *Scientific American* ocupa-se em relatar como os vestígios materiais das primeiras formas de arte, sobretudo aqueles passíveis de datação, foram criadas na Europa entre 30.000 e 10.000 a.C. Leroi-Gourhan invoca a possibilidade de que os humanos do Paleolítico, ao invés de trabalhar ao acaso, introduziram ordem às composições parietais de forma esquemática. Essa teorização tornou-se essencial para a valorização da complexidade da arte parietal do Paleolítico enquanto um programa, uma composição.⁵⁸ De acordo com João Zilhão, atualmente, o método exposto por Gourhan em 1968 é negado visto que se trata de uma perspectiva evolucionista linear que vai se complexificando ao longo do tempo.⁵⁹ Cria-se a partir dessa lógica formalista a base para a cronologia de Leroi-Gourhan, ou seja, associando as formas mais simples, abstratas e cruas a cronologias mais afastadas. Os ecos dessa leitura evolutiva reportam ao século XVIII sob o contributo do Johann Joachim Winckelmann, o qual pauta suas análises pelo julgamento do objeto artístico através da maior correspondência com o real, partindo do virtuosismo técnico como exemplo de avanço.⁶⁰ Muito se falou e foi teorizado acerca das primeiras recorrências da arte ao longo da história, nota-se nesse trabalho que todos esses “começos” estão espalhados pela história humana na sua totalidade, tendendo a multiplicar-se por volta do Paleolítico Médio. Sabe-se hoje que a emergência de uma arte propriamente figurativa, entre 35.000 e 40.000 antes da era comum, tanto na arte parietal quanto na móvel, não implica um avanço evolutivo de

⁵⁸ LEROI-GOURHAN, A. *The Evolution of Paleolithic Art*. *Scientific American*, 218, no. 2, 1968, pp. 58–73.

⁵⁹ ZILHÃO, CARVALHO, AUBRY. *Vale do Côa, Arte Rupestre e Pré-História*. Parque Arqueológico Vale do Côa, 1996, pp. 19.

⁶⁰ FERNIE, Eric. *Art History and its methods*. A critical anthology, London: Phaidon Press Limited, 1995. pp. 62-78.

apuramento de virtuosismo técnico – tal qual proposto por André Leroi-Gourhan – [figura 11] visto que, segundo Lorblanchet a coexistência de abstrações e figurações sempre foi uma realidade.⁶¹

Figura 11: Tabela realizada por LEROI-GOURHAN, A. em: *Les religions de la préhistoire. Paléo-lithique.* Paris: Presses Universitaires de France, 1964, pp. 88

PERIODE	STYLE	CHEVAUX	FIG. HUM**	SIGNES
MAGDALENIEN RECENT 10.000	RECENT IV			
MAGDALENIEN ANCIEN 13.000	ANCIEN			
MAGDALENIEN ANCIEN 15.000	RECENT III ANCIEN			
SOLUTREEN 20.000	II			
GRAVETTIIEN 25.000				
AURIGNACIEN 30.000	I			
CHATEL-PER. 35.000	PRÉ FIGURAT.			

No domínio artístico e material dessas produções, observa-se, portanto, que a ideia de uma ruptura ou revolução criativa no Paleolítico Superior é debatível e não pode ser ponderada em absolutos⁶². Isto é, de

⁶¹ LORBLANCHET, M., & BAHN, P. G. **The first artists:** in search of the world's oldest art. London and New York: Thames & Hudson, 2017.

⁶² BAR-YOSEF, O. The Upper Paleolithic revolution. **Annual Review of Anthropology**, 31:363-93, 2002.

um estado desprovido de arte para outro plural em variedades imagéticas. O que é demonstrado é uma alternância gradual que provavelmente associa-se, entre outros aspectos, ao aumento da densidade populacional. É notável que o Paleolítico Superior foi um período prolífico e extremamente criativo na Europa, entretanto, ele não diz respeito a toda produção do período. Atesta-se, igualmente, que o discurso de um berço da arte e, portanto, da ideia de civilização, não existe empiricamente. O surgimento da arte – se assim puder ser chamada – prova-se como um fenômeno disseminado e germinado entre todas as mais diversas geografias e cronologias que escapam ao desenvolvimento eurocêntrico do Paleolítico Superior. Os debates continuam férteis e o campo de trabalho é profuso e diversificado. Embora ainda não haja consenso em relação a utilização do termo “arte” há defensores que, embora críticos, acreditam que certas noções de arte são aplicáveis na definição das imagens do passado e seus objetos contanto que elas sejam alargadas para além das suas fronteiras usuais, limitantes e etnocêntricas⁶³. Em conclusão, para além desses questionamentos, houve também novos estudos acerca dos processos técnicos que demonstram que o fazer dos artefatos era tão complexo quanto uma pintura parietal, ou seja, analisando a Arte Paleolítica como um processo, não um produto. O impacto da globalização e da descentralização do estudo das suas fronteiras eurocêntricas proporcionaram descobertas de novos sítios, juntamente aos mais recentes métodos de datação, que estenderam a geografia para muito além do campo tradicional. Novas descobertas, novos conceitos, novas controvérsias, novos paradigmas, novas tecnologias e metodologias contribuíram amplamente para a transformação do campo de arte pré-histórica em uma área dinâmica e plural de pesquisa. Mudanças dramáticas na compreensão simbólica, como demonstrado, podem ocorrer profundamente a partir da descoberta ocasional de muitos poucos artefatos e registros. O alicerce das novas empreitadas na área de Arte Paleolítica deve partir de modelos flexíveis para guiar novas interpretações, não

⁶³ ROBB, J. “Art” in archaeology and anthropology: an overview of the concept. **Cambridge Archaeological Journal**, 2017, p. 14.

estabelecendo limites rígidos entre períodos, regiões ou tipos de humanos, que de todo, criam disparidades e discursos hegemônicos a serviço de premissas coloniais.

De fato, fazer parte da humanidade não implica apenas em ser humano, mas também em ser reconhecido como par em termos de direitos e de complexidade, significa compor relações nas quais identidades e alteridades revezam-se em uma dinâmica de autorreconhecimento mútuo⁶⁴.

Referências

- AUBERT, M. Earliest hunting scene in prehistoric art. *Nature*, 576, 2019.
- AUBERT, M., LEBE, R., OKTAVIANA, A.A. et al. Earliest hunting scene in prehistoric art. *Nature*, 576, 442-445, 2019.
- BAR-YOSEF, O. The Upper Paleolithic revolution. *Annual Review of Anthropology*, 31:363-93, 2002.
- BERBERT, P. *Tecendo redes de alianças afetivas: algumas notas sobre arte indígena contemporânea e práticas curatoriais*. Monografia. Pós-graduação Lato Sensu em Estudos e Práticas Curatoriais. São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 2019.
- BERGER, John. *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. 2.^a ed., Madrid, Visor, 1999.
- D'ERRICO, FRANCESCO & HENSHILWOOD. Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music: An Alternative Multidisciplinary Perspective. *Journal of World Prehistory*, 2003.
- ELKINS, James. *Stories of Art*. 1.^a ed. Taylor and Francis, 2013.

⁶⁴ RAPCHAN, E. S., & NEVES, W. A. Primatologia, culturas não humanas e novas alteridades. *Scientiae Studia*, 12(2), pp. 309-329, 2014. <https://doi.org/10.1590/S1678-31662014000200005312>

FERNIE, Eric. *Art History and its methods*. A critical anthology, London: Phaidon Press Limited, 1995.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*; tradução Álvaro Cabral. [Reimpr.], Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1990.

HARRIS, J. *The New Art History: A Critical Introduction*. Londres: Routledge, 2001.

HARRIS, J. *Globalization and Contemporary Art*. 1st ed. 2011. Reprint, Wiley, 2011.

HEIN, W. Löwenmensch 2.0. *EXAR (Hrsg.): Experimentelle Archäologie in Europa*. Bilanz, 2010.

HENSHILWOOD; D'ERRICO; VAN NIEKERK; DAYET; QUEFFELEC; & POLLAROLO. An abstract drawing from the 73,000-year-old levels at Blombos Cave, South Africa. *Nature*, 562, pp. 115–118, 2018. <https://doi.org/10.1038/s41586-018-0514-3>

HOFFMANN, D. L. *et al.* U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art. *Science*, v. 359 (6378), 2018, pp. 912-915. DOI:10.1126/science.aap7778

HUYGE, VANDENBERGHE, DE DAPPER, MEES, CLAES, & DARNELL. First evidence of pleistocene rock art in north africa securing the age of the quarta petroglyphs (Egypt). *Antiquity*, 85, pp. 1184–1193, 2011.

JOORDENS, D'ERRICO, WESSELINGH. Homo erectus at Trinil on Java used shells for tool production and engraving. *Nature*, 518, 2015.

KAUFMANN, Thomas DaCosta; DOSSIN, Catherine; JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Circulations in the Global History of Art*. Burlington, VT: Ashgate, 2015.

KI-ZERBO, Joseph (editor)- *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*– 2.ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

LARTET, É. CHRISTY, H. Cavernes du Périgord. Objets gravés et sculptés des temps préhistoriques dans l'Europe occidentale. *Revue archéologique, Nouvelle série*, 5e année, Volume IX, 1864.

LEAL, J. C., SANTOS, M. P. D. S., TORRAS, B. F. (Eds.). Life outside the canon. Hommage to Foteini Vlachou (1975-2017). *Revista de História da Arte - Série W*, (9), 2021.

LEROI-GOURHAN, A. The Evolution of Paleolithic Art. *Scientific American*, 218, no. 2, 1968, pp. 58–73.

LEROI-GOURHAN, A. *As Religiões da Pré-história*, Lisboa, Edições 70, 1978.

LEWIS-WILLIAMS, J. Wrestling with Analogy: A Methodological Dilemma in Upper Palaeolithic Art Research. *Proceedings of the Prehistoric Society*, 57(1), 1991, pp. 149.

LORBLANCHET, M., & BAHN, P. G. *The first artists: in search of the world's oldest art*. London and New York: Thames & Hudson, 2017.

MORO ABADÍA, O., & GONZÁLES-MORALES, M.R. Palaeolithic art studies at the beginning of the 21st century: A loss of innocence. *Journal of Anthropological Research*, 2007.

MORO ABADÍA, O. & GONZÁLES MORALES, M. R. Paleolithic Art: A Cultural History. *Journal of Archaeological Research*, v. 21, pp. 269–306, 2013 <https://doi.org/10.1007/s10814-012-9063-8>

MORO ABADÍA, O., & GONZÁLES-MORALES, M.R. Art in the Making: Recent Developments in the Study of Pleistocene and Holocene Images. *Springer Nature*, 2020.

PEREIRA, T. Panorama da arte rupestre brasileira: o debate interdisciplinar. *Revista de História da Arte e da Cultura*, Campinas, SP, n. 16, pp. 21–38, 2021

RAPCHAN, E. S., & NEVES, W. A. Primatologia, culturas não humanas e novas alteridades. *Scientiae Studia*, 12(2), pp. 309-329, 2014. <https://doi.org/10.1590/S1678-31662014000200005312>

REINALDIM, I. Cânone(s), globalização e historiografia da arte. *ARS (São Paulo)* v. 19, n. 42, 2021, pp. 221-260.

ROBB, J. “Art” in archaeology and anthropology: an overview of the concept. *Cambridge Archaeological Journal*, 2017.

ROBB, J. Art (Pre)History: Ritual, Narrative and Visual Culture in Neolithic and Bronze Age Europe. *J Archaeol Method Theory*, 27, pp. 454–480, 2020.

SAID, Edward. W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANCHIDRIÁN, J. L. *Manual de arte prehistórico*, Barcelona, Ariel, 2001.

VASARI, Giorgio. *The Lives of The Artists*. Oxford University Press, USA, 1999.

VLACHOU, Foteini. Why Spatial? Time and the Periphery. *Visual Resources*, 32:1-2, 9-24, 2016. doi:10.1080/01973762.2016.1132500

WOOD, B. *Human Evolution: a very short introduction*. Oxford University Press, USA.

ZILHÃO, CARVALHO, AUBRY. *Vale do Côa, Arte Rupestre e Pré-História*. Parque Arqueológico Vale do Côa, 1996.

Enviado em: 09/10/2023

Aceito em: 13/12/2023