

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUEOLOGIA**

**AS EXÉQUIAS DO BUDA ŚĀKYAMUNI:
MORTE, LAMENTO E TRANSCENDÊNCIA NA
ICONOGRAFIA INDIANO-BUDISTA DE GANDHĀRA**

VOLUME I

Cibele Elisa Viegas Aldrovandi

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Arqueologia, do Museu de Arqueologia e
Etnologia da Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Doutor em Arqueologia.**

Orientadora: Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata

**São Paulo
2006**

*À memória daqueles que partiram
e permanecem em nossos corações,
como meu avô Domingos.*

Aos meus pais e irmão, meu amor e gratidão.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Elaine Farias Veloso Hirata pela valiosa orientação, generosidade, dedicação e entusiasmo com que acompanhou esta pesquisa durante todos esses anos. Também pela confiança constante e por acreditar que eu seria capaz de desenvolver um Mestrado e um Doutorado em uma área ainda incipiente em nosso país.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, pela concessão das bolsas de Mestrado e Doutorado, que viabilizaram esta pesquisa.

Ao assessor da Fapesp, que durante todos esses anos acompanhou cuidadosamente esta pesquisa, pelos pareceres circunstanciados e sugestões que sempre ajudaram no seu desenvolvimento.

Ao Prof. Vishwas Dattatreya Gogte, meu co-orientador no estágio de pesquisa e diretor adjunto do *Deccan College Post-Graduate and Research Institute*, em Pune, Índia, pela oportunidade de realizar minha pesquisa naquela instituição. À sua esposa Ms. Jaya e filha Shruti, pelo acolhimento e carinho. À amiga Rukshana Nanji, primeira zoroastriana que conheci, pelo companherismo e acolhida. Ao Prof. Abhijit Dandekar, Prof. Mate e suas observações precisas, Profa. Gouri Lad, Prof. Paddayya, Prof. Bruno Marcolongo e Profa. Giavanna Fuggetta Marcolongo. Ms. Trupti e Ms. Hole e os outros bibliotecários do *DC*. À Ditipriya Reddy, Kanchana B. Bhaisare, Ning, Bina, Anjina, Maitreyi e todas as meninas do *hostel*. Aos amigos Shivendra Kadgaonkar, Vikram Marathe, Sachin Joshi, Srikant Pradhan, Kavita e Omkar. Aos inesquecíveis Mr. e Mrs. Patil e família, Mr. Phuphy e Bhui “Peccial”.

Ao Prof. John Huntington e Profa. Susan Huntington, da Ohio State University, USA, pelos ensinamentos e ajuda generosa ao longo dos últimos sete anos.

Ao Prof. Dr. Mario Ferreira pela leitura minuciosa e rigorosa do memorial de qualificação, pelas sugestões e ajuda prestimosa ao longo da pesquisa. Ao Prof. Dr. Carlos Alberto da Fonseca pelo encorajamento e disponibilização do material bibliográfico. À Profa. Lilian Gulmini, pela ajuda generosa e entusiasmo constante. Agradeço também a ajuda na correção do vocabulário sânscrito, a exatidão dos termos certamente lhes é devida, as incorreções que porventura existirem são minha responsabilidade.

À Profa. Dra. Maria Beatriz Borba Florenzano pelas observações e recomendações na qualificação e pelo apoio constante. À Profa. Dra. Maria Isabel d’Agostino Flemming pelo estímulo, ajuda e amizade ao longo desses anos.

À Profa. Dra. Haiganuch Sarian pela bibliografia cedida, fundamental à análise do *Morrer* e da Morte na Grécia antiga. Ao Prof. Dr. André Chevitarese pela ajuda bibliográfica.

Ao Prof. Dr. Ricardo Mario Gonçalves, pioneiro nas pesquisas Budológicas nesta Universidade e país, fonte de inspiração em muitos momentos.

Aos amigos do *Arqueologus*, Profa. Dra. Maria Cristina Kormikiari, Prof. Vagner Carvalheiro Porto, Profa. Dra. Silvana Trombeta, Profa. Dra. Adriana Ramazzina e prof. Dr. Álvaro Alegrette, pelo incentivo e amizade constantes.

Às bibliotecárias do Mae, em especial Eliana e Eleuza, sempre prontas a ajudar.

À Denise Franco, por compartilhar idéias, pela amizade constante e rara. À Cristina Lee, pelos *up-grades* na vida. Às queridas Carmen V. Batista, Mirian Sasaki e Rita Torqueti. À Nami Amenomori, pela amizade e, é claro, pelo GPS que foi de grande valia em campo. Aos amigos do MAE. À Dária e Paulinho, pela amizade ao longo desses anos. À Glúcia Alencar Campos pela grande ajuda na finalização desta tese.

À Teresinha, pelas suas longas histórias, particularmente aquelas sobre a “cara fina”, como é chamada a morte na Paraíba. Minha gratidão a todos que revelaram essa rede intrincada de sentimentos, crenças, costumes e esperanças que permeia a práxis funerária. Aqueles que compartilharam seus pensamentos e sentimentos com generosidade e mostraram disponibilidade para discutir suas idéias sobre a grande aventura do *Morrer* e da Morte.

Aos meus amados Mestres, sempre.

Àqueles que eu possa ter esquecido de mencionar, minha gratidão sincera.

*To see a world in a grain of sand,
and a heaven in a wild flower,
Hold infinity in the palm of your hand,
And eternity in an hour.
(...)*

*Some are born to sweet delight,
Some are born to endless night.*

*We are led to believe a lie
When we see not thro' the eye,
Which was born in a night to perish in a night,
When the soul slept in beams of light.*

*God appears, and God is light,
To those poor souls who dwell in night;
But does a human form display
To those who dwell in realms of day.*

William Blake, *Auguries of innocence*, 1803.

RESUMO

ALDROVANDI, C.E.V. *As exéquias do Buda Śākyamuni: morte, lamento e transcendência na iconografia indiano-budista de Gandhāra*. Tese (Doutorado). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

Esta tese tem por objetivo verificar se a incorporação do esquema iconográfico do Lamento Fúnebre presente no repertório do Ciclo do *Mahāparinirvāṇa* do Buda Śākyamuni, possuiu uma origem estrangeira: a representação da *próthesis* — a exposição do morto — grega. Essa iconografia foi desenvolvida entre os séculos I e III d.C. em Gandhāra, na fronteira noroeste do subcontinente indiano. O *Corpus Documental* desta pesquisa é composto por uma vertente indiano-budista e outra greco-romana, sistematizadas em um Banco de Dados e Imagens. Foram utilizadas evidências arqueológicas assim como fontes textuais. A representação formal do Lamento Fúnebre é uma expressão imagética de um momento do ritual funerário entendido como um *rito de passagem*. Duas estruturas de análise distintas, a Arqueologia da Imagem e a Arqueologia da Morte, foram combinadas para fundamentar a análise e a interpretação do conjunto imagético de temática funerária investigado nesta pesquisa. A análise arqueológica foi realizada sob uma perspectiva de longa duração que permitiu inferir as mudanças fundamentais à compreensão dessa gênese iconográfica. Reconstruções da práxis funerária nas diferentes sociedades que forneceram elementos iconográficos para a formação do repertório imagético de Gandhāra foram elaboradas. As fontes gregas e védico-bramânicas apresentaram paralelos na lamentação do morto. As análises esquemática e temática do *Corpus Documental* possibilitaram verificar a dimensão da assimilação do esquema formal da *próthesis* grega na gênese da representação do *Mahāparinirvāṇa*, a adaptação desse esquema à temática indiano-budista e os desdobramentos que essa representação apresentou nas demais regiões da Índia e da Ásia. Essa abordagem teórica permitiu analisar as mudanças no discurso textual e iconográfico sobre as exéquias do Buda Śākyamuni e revelou quais os aspectos da *persona* social do fundador do Budismo foram favorecidos após o *Mahāparinirvāṇa*. O discurso budista de caráter proselitista, aliado à necessidade de criação de uma identidade budista, procurou desenvolver uma narrativa cada vez mais idealizada das exéquias de seu fundador. A *persona* social do *śramaṇa* Gautama se modificou ao longo dos séculos e foi reelaborada com base na figura heroicizada do *cakravartin* védico-bramânico, de modo a legitimar o discurso engendrado pelas comunidades monásticas cada vez mais hierarquizadas. A iconografia de Gandhāra está inserida nesse estágio de desenvolvimento do Budismo, em que algumas das modificações doutrinárias já tinham sido incorporadas ao discurso sobre o *Mahāparinirvāṇa* do Buda Śākyamuni. A partir desse período é observado um grande investimento dispendido com o aparato simbólico e a atenuação da ênfase iconográfica na morte e na lamentação a favor da transcendência.

PALAVRAS-CHAVE

Iconografia, Budismo, Gandhāra, *Mahāparinirvāṇa*, Lamento Fúnebre

ABSTRACT

ALDROVANDI, C.E.V.: *Buddha Śākyamuni's obsequies: death, lament and transcendence in the Indo-Buddhist iconography of Gandhāra*. PhD Thesis. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

The purpose of this thesis is to evaluate if the iconographic scheme of the funeral lament found in the *Mahāparinirvāṇa* of Buddha Śākyamuni scenes had a foreign origin, that is the depiction of the Greek *próthesis* — laying in state. This theme was developed during the 1st and 3rd centuries AD in Gandhāra, the norwest frontier of South Asian subcontinent. The *Documental Corpus* of this research is composed of an Indo-Buddhist and a Greco-Roman portion, systematized in a Data and Image Base. Archaeological and textual evidence is assembled. The formal depiction of the funeral lament is a visual expression of the funeral ritual, understood as a rite of passage. Two different theoretical structures are combined to establish the basis for an analysis of the funerary images investigated in the research: the Archaeology of Image and the Archaeology of Death. Archaeological analysis with a long duration perspective is undertaken, permitting the inference of fundamental changes in the iconographical genesis. The funeral praxis of the societies who contributed to the development of the Gandhāran repertoire is reconstructed. Both Greek and Vedic-Brahmanic sources reveal parallel mourning rites of their dead. Schematic and thematic analysis made it possible to verify the extent of assimilation of the Greek *próthesis* scheme in the development of the *Mahāparinirvāṇa* depiction; the adaptation of this scheme to the Indo-Buddhist theme; and the development of this depiction in other Indian and Asian regions. Through this theoretical approach we are able to analyse changes in the textual and iconographical discourses about Buddha Śākyamuni obsequies and to reveal which aspects of the social *persona* of the founder of Buddhism were favoured after the *Mahāparinirvāṇa*. Buddhist discourse, which had a proselytizing character associated with the necessity of creating a buddhist identity, developed an idealized narrative of its founder's obsequies. *Śramaṇa* Gautama's social *persona* was modified through the centuries and reelaborated on the basis of the heroicized figure of the Vedic-Brahmanic *cakravartin*. This was used to legitimize the discourse engendered by monastic communities while they became more hierarchical. Gandhāran iconography is part of this stage of development of Buddhism, in which some of these doctrinal changes were already incorporated in the discourse about the *Mahāparinirvāṇa* of Buddha Śākyamuni. From this period on high expenditure in the symbolic apparatus was observed as well as a decrease in the iconographical emphasis in death and lament in favour of transcendence.

KEY WORDS

Iconography, Buddhism, Gandhāra, *Mahāparinirvāṇa*, Funeral Lament

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| AGRADECIMENTOS | iii |
| RESUMO | v |
| ABSTRACT | vi |
| SUMÁRIO | vii |
| Nota sobre a transliteração e Pronúncia do Sânscrito | ix |
| | |
| VOLUME I | |
| INTRODUÇÃO | 1 |
| I. FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS PARA A ANÁLISE DO <i>CORPUS DOCUMENTAL</i> | 10 |
| PARTE 1. PRINCÍPIOS DA ARQUEOLOGIA DA IMAGEM | 11 |
| 1. 1 O TEMA E O ESQUEMA NA IMAGEM..... | 13 |
| 1. 2 A IMAGEM E O PODER DO DISCURSO IMAGÉTICO..... | 18 |
| 1. 3 O TEXTO E A IMAGEM, A IMAGEM E O TEXTO | 28 |
| 1. 4 O TIPO DE SUPORTE E A LINGUAGEM IMAGÉTICA | 32 |
| 1. 5 A SEMÂNTICA IMAGÉTICA: CONTINUIDADE E INOVAÇÃO NA IMAGEM..... | 35 |
| 1. 6 VISIBILIDADE E PROPORCIONALIDADE IMAGÉTICA COMO ELEMENTOS PARA ANÁLISE DE DISTINÇÃO SOCIAL..... | 44 |
| 1. 7 A LINGUAGEM NARRATIVA NA IMAGEM..... | 48 |
| PARTE 2. FUNDAMENTOS DA ARQUEOLOGIA DA MORTE | 49 |
| 2. OS CAMINHOS DO MORRER E DA MORTE NA ARQUEOLOGIA: UMA HISTORIOGRAFIA DAS PESQUISAS SOBRE AS PRÁTICAS FUNERÁRIAS E A MORTE... 52 | |
| 2. 1. No princípio, os vivos temem a Morte: Onde teria ido o Morto?..... | 52 |
| 2. 2. Ritos para o Morto: a Morte entre os Vivos..... | 55 |
| 2. 3 O Morto se Apresenta: a Morte não é Igual para Todos..... | 64 |
| 2. 4 A Simbologia da Morte: os Mortos Representam os Vivos..... | 79 |
| 2. 5 O Morto Real e o Morto Virtual: a Banalização da Morte..... | 96 |
| II. O MORRER E A MORTE NA GRÉCIA, ETRÚRIA E ROMA | 99 |
| II. 1 O MORRER E A MORTE ENTRE OS GREGOS | 100 |
| 1.1 AS EVIDÊNCIAS ARQUEOLÓGICAS: A PRÁXIS FUNERÁRIA E SEUS ESPAÇOS, O MOBILIÁRIO FUNERÁRIO..... | 101 |
| 1.2 AS FONTES ICONOGRÁFICAS: A IMAGÉTICA FUNERÁRIA..... | 114 |
| 1.3 AS FONTES ESCRITAS: A POESIA HOMÉRICA, OS TEXTOS CLÁSSICOS E A LEGISLAÇÃO FUNERÁRIA..... | 135 |
| 1.4 UMA PROPOSTA DE RECONSTITUIÇÃO DOS RITOS FÚNEBRES NA GRÉCIA ANTIGA..... | 145 |
| 1.5 O MORRER E A MORTE NA GRÉCIA ANTIGA: ALGUMAS INTERPRETAÇÕES..... | 160 |
| II. 2 O MORRER E A MORTE ENTRE ETRUSCOS E ROMANOS | 181 |
| 2.1 O MORRER E A MORTE ENTRE OS ETRUSCOS..... | 182 |
| 2.2 O MORRER E A MORTE ENTRE OS ROMANOS..... | 187 |
| III. O MORRER E A MORTE NA ÍNDIA ANTIGA | 202 |
| PARTE 1. O MORRER E A MORTE NOS PERÍODOS VÉDICO E BRAMÂNICO | 204 |
| 1. OS ANTECEDENTES DO PERÍODO VÉDICO E AS CONTROVÉRSIAS SOBRE OS INDO-ARIANOS..... | 204 |
| 2. O MORRER E A MORTE NO PERÍODO VÉDICO..... | 228 |
| 3. O MORRER E A MORTE NO PERÍODO ÉPICO-BRAMÂNICO..... | 253 |
| PARTE 2. O MORRER E A MORTE NO BUDISMO | 302 |
| 1. OS PRIMÓRDIOS DO BUDISMO DURANTE O PERÍODO BRAMÂNICO..... | 302 |
| 2. O MORRER E A MORTE NO BUDISMO PRIMITIVO — AS FONTES TEXTUAIS E A PAISAGEM FUNERÁRIA BUDISTA..... | 316 |

| | |
|--|------------|
| IV. A ANÁLISE DO <i>CORPUS DOCUMENTAL</i>: UMA ARQUEOLOGIA DA IMAGÉTICA DE TEMÁTICA FUNERÁRIA DE GANDHĀRA..... | 359 |
| 1. O <i>CORPUS DOCUMENTAL</i>..... | 360 |
| 2. A ANÁLISE ICONOGRÁFICA DAS EXÉQUIAS DO BUDA ŚĀKYAMUNI..... | 381 |
| 2.1 O CICLO NARRATIVO E AS FONTES ESCRITAS SOBRE O <i>MAHĀPARINIRVĀNA</i> | 381 |
| 2.2 O REPERTÓRIO ICONOGRÁFICO DO <i>MAHĀPARINIRVĀNA</i> DE GANDHĀRA..... | 384 |
| 2.3 NARRATIVA COMPARADA..... | 425 |
| 2.4 A REPRESENTAÇÃO DO <i>MAHĀPARINIRVĀNA</i> DO BUDA NAS DEMAIS REGIÕES DA ÍNDIA E ÁSIA: OS DESDOBRAMENTOS POSTERIORES..... | 438 |
| 2.5 O <i>MAHĀPARINIRVĀNA</i> DO BUDA ŚĀKYAMUNI: INCORPORAÇÃO E ADAPTAÇÃO DO ESQUEMA ICONOGRÁFICO DA <i>PRÓTHESIS</i> GREGA EM GANDHĀRA..... | 446 |
| 2.5 UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE A PRÁXIS FUNERÁRIA GREGA E VÉDICO-BRAMÂNICA: SUBSTRATO COMUM OU DESENVOLVIMENTO PARALELO..... | 468 |
| 2.6 A IDENTIDADE BUDISTA E A GÊNESE DA ICONOGRAFIA INDIANO-BUDISTA DE GANDHĀRA..... | 478 |
| CONCLUSÃO..... | 503 |
| VOLUME II | |
| APÊNDICE | |
| I. A PAISAGEM SAGRADA BUDISTA NA ÍNDIA ANTIGA: ASPECTOS ECONÔMICOS E POLÍTICOS NO DESENVOLVIMENTO DO BUDISMO PRIMITIVO NA REGIÃO DO DECCAN..... | 508 |
| 1.1 AS GRUTAS BUDISTAS DA REGIÃO DO DECCAN E KONKAN..... | 508 |
| 1.2 O CONTEXTO GEOGRÁFICO DA COSTA OESTE INDIANA..... | 510 |
| 1.3 CONTEXTUALIZAÇÃO DA FASE INICIAL DO PERÍODO HISTÓRICO NA COSTA OESTE INDIANA..... | 512 |
| 1.4 A ECONOMIA DA COSTA OESTE INDIANA E AS TROCAS COMERCIAIS..... | 516 |
| 1.5 A CONSTRUÇÃO DA PAISAGEM SAGRADA | 525 |
| 1.6 O BUDISMO E A PAISAGEM SAGRADA DA COSTA OESTE INDIANA..... | 527 |
| 1.7 DESCRIÇÃO DOS CONJUNTOS MONÁSTICOS DA COSTA OESTE INDIANA..... | 535 |
| II. A ESCAVAÇÃO ARQUEOLÓGICA DO SÍTIO PORTUÁRIO DE CHAUL NA COSTA OESTE DE MAHĀRĀṢṬRA, ÍNDIA — ETAPA 2005..... | 593 |
| 1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA REGIÃO DE CHAUL..... | 593 |
| 2. A PESQUISA ARQUEOLÓGICA NO SÍTIO PORTUÁRIO DE CHAUL | 600 |
| 2.1 AS ÁREAS DE OCUPAÇÃO ASSOCIADAS AO SÍTIO PORTUÁRIO DE CHAUL..... | 600 |
| 2.2 AS ETAPAS DE CAMPO NO SÍTIO PORTUÁRIO DE CHAUL..... | 629 |
| 2.3 RESULTADOS DA PESQUISA ARQUEOLÓGICA..... | 634 |
| 2.4. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 672 |
| III. A TRADUÇÃO DAS FONTES ESCRITAS SOBRE O <i>MAHĀPARINIRVĀNA</i> DO BUDA..... | 679 |
| 1. <i>MAHĀPARINIBBĀNASUTTA</i>: O SŪTRA DA TRANSCENDÊNCIA SUPREMA..... | 682 |
| 2. FO-SHO-HING-STAN-KING: O <i>Buddhacarita</i> de Aśvaghōṣa..... | 795 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 884 |
| ANEXOS | |
| I. GLOSSÁRIO..... | 956 |
| II. ABREVIATURAS..... | 971 |
| III. LEGENDAS DE MAPAS NO BANCO DE DADOS E IMAGENS..... | 975 |

Nota sobre Transliteração e Pronúncia do Sânscrito

Nesta tese de Doutorado, por razões de coerência e precisão, os nomes de divindades e títulos de textos religiosos, os conceitos e termos técnicos foram mantidos na forma transliterada do sânscrito (*saṃskṛta*), regida por convenções internacionais estabelecidas no Congresso dos Orientalistas de Genebra, em 1894, descritas abaixo na Tabela 1. Os significados das palavras assim transliteradas e não-hifenizadas poderão ser consultados no glossário também constante deste trabalho.

O sânscrito [palavra que quer dizer "refinado, elaborado, culto"] é membro da família das línguas indo-europeias, mais especificamente de seu ramo indo-iraniano, no qual também se encontra o persa. O estágio mais antigo do iraniano é representado pelo avéstico, a língua sagrada dos zoroastrianos, e pelo persa antigo, utilizado nas inscrições cuneiformes dos reis aquemênidas. Na Índia, o sânscrito - resultante da mistura da língua falada pelos indo-europeus com a língua falada pelos habitantes do vale do rio Indo - se difundiu pelo norte do país e se foi transformando ao longo da história daquela cultura, em conjunto com as formas não-cultas (os prácritos), em boa parte das línguas modernas utilizadas atualmente. O termo "indo-ariano antigo" compreende o sânscrito védico, o sânscrito bramânico e o sânscrito clássico. Os mais antigos registros do sânscrito aparecem nos hinos do *Ṛgveda* e, em seguida, nos outros três *Veda*, o *Sāmaveda*, *Yajurveda* e o *Atharvaveda*; depois deles foram compostos os textos dos *Brāhmaṇa*, *Sūtras* e das *Upaniṣad*. O sânscrito clássico reflete uma certa simplificação morfológica com relação à gramática do indo-ariano antigo.

A necessidade de transmitir esses textos sagrados sem alteração, de forma a preservar a pronúncia correta nos rituais religiosos, mas também de forma a impedir a corrupção dos textos durante sua transmissão oral, exigiu a realização de uma rigorosa análise lingüística, especialmente no que diz respeito à fonética. Essa análise levou ao desenvolvimento de uma metodologia também rigorosa para a escrita, chamada *devanāgarī*, que ainda é a escrita mais utilizada. A descrição do sânscrito, feita de forma sistematizada há mais de 2.500 anos por uma longa tradição de gramáticos indianos, culminou no importante *Aṣṭādhyāyī*, de Pāṇini, geralmente atribuído ao século IV a.C.

Os gramáticos estabeleceram uma classificação dos sons segundo os pontos de articulação em que eles são produzidos ao longo do aparelho fonador. Esse sistema fonológico distribui os sons nas seguintes categorias: gutural/velar, palatal, labial, retroflexa/cerebral/cacuminal e dental. No *devanāgarī*, que é uma escrita fonética, a cada sinal/letra corresponde um som do sistema fonológico.

O primeiro estágio do "indo-ariano médio" é representado pelo pāli, a língua indiana que preservou uma considerável parte das escrituras budistas primitivas. Alguns desses dialetos foram também utilizados nas inscrições do imperador Aśoka, durante o século III a.C.

| Sistema Fonológico | | | Gutural | Palatal | Retroflexa | Dental | Labial |
|--------------------|-----------------------|----------|-----------|-----------|------------|---------|---------|
| Vogais | simples | breve | अ - a | इ - i | ऋ - ṛ | ऌ - ḷ | उ - u |
| | | longa | आ - ā | ई - ī | ॠ - ṝ | | ऊ - ū |
| | ditongos | simples | | ए - e | | | ओ - o |
| | | composto | | ऐ - ai | | | औ - au |
| Consoantes | surdas não aspiradas | | क - ka | च - ca | ट - ṭa | त - ta | प - pa |
| | surdas aspiradas | | ख - kha | छ - cha | ठ - ṭha | थ - tha | फ - pha |
| | sonoras não aspiradas | | ग - ga | ज - ja | ड - ḍa | द - da | ब - ba |
| | sonoras aspiradas | | घ - gha | झ - jha | ढ - ḍha | ध - dha | भ - bha |
| | nasais | | ङ - ṅa | ञ - ña | ण - ṇa | न - na | म - ma |
| | semivogais | | ह - ha | य - ya | र - ra | ल - la | व - va |
| | sibilantes | | | श - śa/ça | ष - ṣa | स - sa | |
| Fonemas acessórios | <i>Visarga</i> | | ः - ḥ | | | | |
| | <i>Anusvāra</i> | | ◌ - ṁ / ṁ | | | | |
| | <i>Anunāsika</i> | | ◌ - ṅ | | | | |

Tabela 1 – Transliteração da escrita *devanāgarī*

INTRODUÇÃO



No último turno da noite, o Buda Śākyamuni deitado sobre seu lado direito partiu desse mundo para não mais retornar. Grande comoção e sofrimento permearam o bosque dos nobres de Kuśināgara e todos lamentaram pesarosos. Assim são descritos os últimos instantes da vida do fundador do Budismo nas fontes textuais e iconográficas.

Diante da imagem do *Mahāparinirvāṇa*¹ do Buda de Gandhāra, nosso olhar se detém em dois aspectos aparentemente conflitantes: a aparência serena do Iluminado no centro da composição contrastada à lamentação e inquietude ao seu redor, na qual os monges, leigos e seres celestiais, prestam de modos diversos suas reverências póstumas.

A presença recorrente do elemento formal do Lamento Fúnebre ao redor do Buda foi inicialmente verificada durante nosso projeto de mestrado², que evidenciou a incorporação de padrões de representação greco-romanos no repertório iconográfico desenvolvido na região de Gandhāra. Tais elementos foram assimilados ao longo dos primeiros séculos antes e depois da era Cristã, a partir da interação entre as populações que percorreram e habitaram essa área geográfica situada no noroeste do subcontinente indiano.

A pesquisa, cujos resultados são apresentados nesta tese de Doutorado, original em sua temática e abordagem, partiu da hipótese que a incorporação do esquema iconográfico do Lamento Fúnebre presente nos relevos narrativos associados ao Ciclo do *Mahāparinirvāṇa* do Buda Śākyamuni possuiu uma origem estrangeira, mais precisamente aquela encontrada na representação da *próthesis* — a exposição do morto — da Grécia antiga.

O único estudo mais aprofundado realizado sobre as representações do *Mahāparinirvāṇa* do Buda foi desenvolvido anteriormente por J. Ebert³, sob uma perspectiva

¹ A palavra sânscrita *mahā* significa “grande”, “vultoso”; *pari*, por sua vez, se refere a “total”, “completa”, “perfeita”; finalmente, o vocábulo *nirvāṇa* significa “cessação”, “extinção”, “liberação” ou “transcendência”. Nesse sentido, o título desse episódio da biografia do Buda Śākyamuni, traduzido geralmente como “A Morte do Buda”, se refere à grande e definitiva extinção — à “Suprema Transcendência” do fundador do Budismo. Ver *Sanskrit-English Dictionary* (MONIER-WILLIAMS, 1999, p. 596) e *Pali-English Dictionary* (RHYS DAVIDS e STEDE, 1908, p. 427-428).

² ALDROVANDI, Cibele. *Incorporação de padrões de representação greco-romanos no universo simbólico indiano-budista*. Dissertação (Mestrado). Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002, 255 p.

³ EBERT, Jorinde. *Parinirvāṇa, unstersuchugen zur ikonographischen Entwicklung von den indischen Anfängen bis nach China (Parinirvāṇa, Investigaçāo do desenvolvimento iconogrāfico de seus primórdios indianos até a China)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1985, 376 p.

estilística baseada em postulados da História da Arte. A estudiosa trabalhou sob uma premissa elaborada com base na Teoria Anicônica que considerou as representações de culto e devoção a objetos sagrados budistas como imagens anicônicas de adoração ao Buda. Essa teoria, no entanto, esteve associada à atribuição equivocada da origem da imagem do Buda ao contato com a arte greco-romana durante o período Kuṣāṇa, tema que também foi abordado durante o Mestrado⁴.

Nesse sentido, Ebert considerou as representações de *Adoração do Estupa* como as primeiras representações *anicônicas* do *Mahāparinirvāṇa* do Buda. Com base nessa perspectiva, a pesquisadora atribuiu a criação da imagem antropomórfica do Buda deitado em um leito fúnebre às representações de Gandhāra, que foram decorrentes de uma influência proveniente das figuras reclinadas dos tampos de sarcófagos romanos.

No presente trabalho são apontadas as divergências em relação a essa interpretação, considerada por demais parcial. Como veremos, as análises realizadas verificaram uma incorporação mais ampla da cena funerária e não somente da imagem do Buda sobre um leito fúnebre, como proposto por Ebert.

Nesse sentido, o objetivo desta pesquisa centrou-se primeiramente na verificação da assimilação do esquema formal da *próthesis* grega na gênese da representação do *Mahāparinirvāṇa* do Buda Śākyamuni. Sob essa perspectiva, propusemos uma incorporação tanto de esquema formal do leito funerário grego — *klíne* —, quanto do padrão iconográfico da Lamentação ao redor do morto, ambos observados na iconografia do *Mahāparinirvāṇa*. Entretanto, como veremos, tratou-se de uma incorporação esquemática, adaptada às descrições temáticas desse episódio, à biografia do Buda.

Com o propósito de verificar as vias de incorporação do esquema formal da *próthesis* grega nas representações das exéquias do Buda Śākyamuni foram utilizadas não apenas as evidências arqueológicas, mas também as fontes textuais primárias e secundárias. Na dissertação de mestrado, fez-se uso de uma metodologia semelhante, já que as fontes arqueológicas e textuais foram analisadas paralelamente e possibilitaram a reavaliação do tipo de interação que suscitou a gênese do repertório iconográfico de Gandhāra. Essa abordagem metodológica se mostrou adequada e por isso foi retomada nesta pesquisa.

Dessa forma, o levantamento sistemático de um *Corpus Documental* composto pelas vertentes indiano-budista e greco-romana foi um elemento fundamental à investigação das incorporações iconográficas que fizeram parte do diálogo imagético, objeto de estudo

⁴ Ver Aldrovandi (2002, p. 63-94); Aldrovandi (2002b).

desta pesquisa. A metodologia utilizada para embasar essa análise previu inicialmente a elaboração, organização e descrição dos conjuntos imagéticos em um Banco de Dados e Imagens, sistematizados com a intenção de viabilizar a análise iconográfica posterior.⁵

Por sua vez, as traduções e os estudos sobre as fontes escritas que abordaram o tema das exéquias do Buda Śākyamuni são numerosos e favoreceram consideravelmente a análise apresentada nesta pesquisa. As narrativas presentes nas fontes primárias budistas mencionam que o Iluminado recebeu as honras de um *cakravartin*, um Monarca Universal, personagem heróico glorificado durante o período Épico-Bramânico.

A utilização do registro formal do Lamento Fúnebre da *próthesis* grega na iconografia do *Mahāparinirvāṇa* do Buda suscitou, por sua vez, outras questões relacionadas às razões que favoreceram esse diálogo imagético.

A representação formal do Lamento Fúnebre ao redor do Buda não é apenas um elemento iconográfico de caráter decorativo como o são, por exemplo, os capitéis coríntios e as folhas de acanto encontrados nas esculturas e relevos do repertório imagético de Gandhāra. A representação da lamentação é uma expressão imagética de um momento do ritual funerário entendido como um *rito de passagem*, estudado pela Antropologia. Disso advém a necessidade de combinar duas estruturas de análise distintas, a Arqueologia da Imagem e a Arqueologia da Morte, para fundamentar a análise e interpretação do conjunto imagético investigado nesta pesquisa.

Essa análise utilizou os fundamentos teóricos e metodológicos desenvolvidos pela Arqueologia da Imagem, capazes de evidenciar as bases esquemática e temática de um determinado repertório imagético. Por outro lado, a pesquisa voltou-se também à discussão e compreensão dos motivos que suscitaram a assimilação do esquema grego da *próthesis*, numa sociedade e religião aparentemente tão distinta como a indiano-budista durante o início da era Cristã.

Portanto, essa questão está diretamente associada à esfera dos rituais de passagem e, mais especificamente, àqueles que envolvem o Morrer e a Morte — os ritos fúnebres. Assim, a análise de um repertório iconográfico de temática funerária como o Ciclo do *Mahāparinirvāṇa* do Buda em Gandhāra demandou que recorrêssemos também às abordagens desenvolvidas pela Arqueologia da Morte. Essas teorizações, como veremos, buscam reconstruir as sociedades do passado com base nos vestígios deixados durante a realização dos rituais funerários. Nesse sentido, a análise arqueológica ao trabalhar sob uma perspectiva de

⁵ Uma cópia do CD-ROM com o Banco de Dados e Imagens se encontra na contracapa posterior deste volume.

longa duração está capacitada a denotar mudanças no eixo sincrônico e diacrônico, uma característica fundamental à compreensão da gênese iconográfica abordada nesta pesquisa.

As perspectivas fornecidas pela Arqueologia da Imagem e Arqueologia da Morte favoreceram a investigação do Morrer e da Morte entre as civilizações que contribuíram para formação do repertório iconográfico que compõe o *Corpus Documental* desta pesquisa. Com base nos vestígios materiais e nas fontes textuais foram elaboradas reconstruções da práxis funerária na Grécia, Etrúria e Roma e em seguida na Índia védico-bramânica e budista. A construção desse quadro analítico foi fundamental à análise subsequente do *Corpus Documental*.

Nesse contexto, a aplicação de princípios teóricos fornecidos pela Arqueologia da Imagem e pela Arqueologia da Morte em um repertório imagético de temática funerária e não apenas na análise de vestígios de enterramentos é uma proposta inédita. Essa perspectiva teórico-metodológica permitiu analisar as mudanças no discurso textual e iconográfico sobre as exéquias do Buda Śākyamuni e, nesse sentido, compreender as questões socioreligiosas que favoreceram a gênese e o desenvolvimento do repertório imagético do *Mahāparinirvāṇa* do Buda em Gandhāra e nas demais regiões da Ásia.

Uma breve contextualização histórica

A região de Gandhāra possuiu grande importância estratégica do ponto de vista político e econômico na Antiguidade. As rotas terrestres que interligavam o Ocidente e o Oriente atravessavam invariavelmente essa área montanhosa e entremeada por vales férteis.

Essa área, como veremos nesta pesquisa, apresentou vestígios de ocupações que remontam à chamada Primeira Urbanização Indiana, associados à civilização do Vale do Indo, cujo apogeu de desenvolvimento ocorreu durante o terceiro milênio antes da era Cristã. A região também foi a porta de chegada dos povos de língua indo-ariana. Mais tarde, durante os primeiros séculos antes da era Cristã, esse território foi sucessivamente dominado por diferentes dinastias, como os persas Aquemênidas, os indianos Maurya, os Śaka (citas), os Partas, e finalmente no século I d.C., período de florescimento do repertório imagético indiano-budista de Gandhāra, a região esteve sob o controle dos Kuṣāṇa.

Esses períodos históricos foram analisados durante a pesquisa de Mestrado⁶ e, por essa razão, não serão abordados neste trabalho. Contudo, existem dois períodos históricos que

⁶ Para contextualização do repertório imagético de Gandhāra, consultar Aldrovandi (2002, p. 10-46).

efetivamente favoreceram os contatos transculturais entre Grécia, Roma e a Índia na área geográfica em questão e que devem ser mencionados, pois estão diretamente associados à temática tratada neste trabalho.

O primeiro deles teve início após a formação das colônias gregas no noroeste do rio Indo, área fronteira do Império de Alexandre, o Grande. Durante o século IV a.C., Alexandre subjugou o Império Aquemênida e marchou em direção à Índia, depois das campanhas vitoriosas — nas quais ocupou as áreas próximas ao Swāt, Jhelum e Kābul. Ele não conseguiu atravessar o rio Indo e faleceu enquanto retornava de suas campanhas no Oriente. Parte do exército de Alexandre permaneceu em solo indiano, mais especificamente na região da Bactria, e formou as chamadas dinastias indo-gregas ou greco-bactrianas. Essas colônias ocuparam diferentes porções da região bactro-gandhariana durante quase dois séculos até perderem definitivamente o território. Do ponto de vista político, essa área sempre esteve fragmentada, devido aos ataques ininterruptos das dinastias indianas (Maurya, Śuṅga), Śaka (Citas), iranianas (Partas), e dos Kuṣāṇa (Yüeh-chih), pois todas elas tinham forte interesse político e econômico por essa região.

O problema da atribuição da incorporação de padrões de representação exclusivamente ao período Romano, como aquele mencionado anteriormente, esteve em parte também associado ao desconhecimento da existência de colônias gregas e da arte helenística na Bactria, durante o início dos estudos sobre a arte de Gandhāra. A teoria da existência de uma arte bactriana helenizada havia sido postulada por Schlumberger, mas foi somente após a descoberta das ruínas gregas de Ai Khānum, no lado afegão do rio Oxus, em 1964, que essa tese foi efetivamente comprovada⁷.

O segundo período de contato entre a Índia e o Império Romano ocorreu devido às trocas comerciais entre essas áreas geográficas que se intensificaram a partir do século I a.C., tanto por via terrestre quanto marítima⁸. A chegada dos Kuṣāṇa ao noroeste da Índia também favoreceu o comércio com Roma. Essa dinastia foi originalmente um ramo dos Yüeh-chih, que se auto-intitulavam Kuie-shuang e habitaram a região de Gansu (Kan-su), no noroeste da China. O expansionismo da Dinastia Han de Oeste (206 a.C. - 9 d.C.) forçou-os em direção ao oeste e os Kuṣāṇa chegaram à Bactria por volta de 135 a.C. Contudo, essa dinastia só alcançou hegemonia na região durante o primeiro século da era Cristã. A política

⁷ Schlumberger (1960, p. 146, 165, 305; 1961, p. 91; 1970, p. 175-183), após a descoberta de um complexo de templos Kuṣāṇa em Surkh Kotal, no Vale do Qunduz afegão, em 1951, propôs a existência de uma cidade helenizada na Bactria a partir da qual teriam sido incorporados elementos gregos na arte de Gandhāra. Ver também Bernard (1967; 1985) e Francfort (1984).

⁸ Uma análise sobre os contatos entre a Índia antiga e Roma, com ênfase nas rotas comerciais marítimas, pode ser consultada no Capítulo II do Apêndice desta pesquisa.

expansionista Kuṣāṇa apropriou porções do território pelo qual passava a Rota da Seda, que permaneceram sob seu controle até o século IV d.C. A partir desse período, a região de Gandhāra foi novamente invadida, a supremacia Kuṣāṇa enfraqueceu e uma nova fragmentação política foi observada.

Não queremos, porém, que a atenção dada, aqui, a esses dois períodos históricos deixe a impressão de que eles foram as únicas fases relevantes à incorporação de elementos estrangeiros no repertório imagético de Gandhāra. A história dessa área geográfica, embora marcada pela fragmentação política, deve ser observada sob uma perspectiva continuada. Nesse sentido, os elementos helenizados que compuseram o repertório artístico e arquitetônico das colônias gregas, também fizeram parte da arte e arquitetura dos śāka e dos partas que ocuparam essa região. Essa continuidade, sem dúvida, propiciou o surgimento das características extremamente peculiares, ou mesmo únicas, da escola de Gandhāra.

As interações ocorridas entre essas sociedades antigas promoveram o influxo de diferentes tipos de referências intertextuais, ou se utilizarmos seu neologismo, referências intericônicas greco-romanas no desenvolvimento desse repertório imagético-religioso que esteve voltado à propagação do Budismo. Como foi observado na já referida dissertação de Mestrado, o contato com elementos helenizados favoreceu o desenvolvimento de um repertório narrativo que não encontra paralelos nas demais escolas artísticas indiano-budistas do período, questão que será retomada durante a análise do *Corpus Documental* desta pesquisa.

Sumário da Pesquisa

A estrutura desta tese de Doutorado foi dividida em dois volumes. O primeiro volume possui os quatro capítulos e a conclusão concernentes à análise do *Corpus Documental*. O segundo volume também compreende o Apêndice desta tese, que possui os dois capítulos resultantes do desenvolvimento do estágio de pesquisa no *Deccan College Post-Graduate and Research Institute*, em Pune, Índia, bem como duas traduções das fontes primárias relacionadas ao tema desta pesquisa.

Assim, no volume I, o capítulo I apresenta as abordagens teórico-metodológicas que fundamentaram a análise do *Corpus Documental* da pesquisa: as teorias elaboradas pela Arqueologia da Imagem aliadas às reflexões teóricas desenvolvidas pela Arqueologia da Morte. Elas foram divididas em duas partes: a primeira parte apresenta as principais teorias elaboradas pela Arqueologia da Imagem que foram utilizadas durante o desenvolvimento da

análise formal do repertório iconográfico que compões o *Corpus Documental*; a segunda parte expõe, numa perspectiva historiográfica, as principais abordagens provenientes da Arqueologia da Morte, capazes de fornecer elementos para a análise e interpretação das representações de temática funerária e do discurso sobre as Exéquias do Buda Śākyamuni.

O capítulo II trata da elaboração de um quadro analítico sobre o Morrer e a Morte no mundo greco-romano. Essa análise esteve especialmente voltada à reconstrução das cerimônias fúnebres e da presença da lamentação durante as exéquias na Grécia e em seguida na Etrúria e em Roma. Junto do repertório iconográfico levantado para compor a vertente greco-romana do *Corpus Documental*, foram focalizados os vestígios materiais e as pesquisas arqueológicas referentes às escavações de sepultamentos e paisagens funerárias, capazes de evidenciar os contextos funerários dessas sociedades antigas. As principais fontes — arqueológicas e textuais — que fornecem indícios sobre essa temática foram revistas e fundamentaram a reconstrução da práxis funerária nessas regiões. Enquanto a análise da iconografia das práticas funerárias e do lamento fúnebre grego buscou estar contextualizado ao longo dos períodos históricos, com o intuito de traçar seu desenvolvimento, abrangência e, principalmente, sua continuidade, o material referente ao estudo desses aspectos na Etrúria e Roma é bem mais conciso. A segunda parte desse capítulo, que abrange a sociedade etrusca e romana, procurou focalizar apenas os elementos capazes de demonstrar a persistência de determinadas características na iconografia e nos ritos funerários dessas sociedades que estão diretamente relacionadas ao nosso tema. Também fazem parte desse capítulo as fontes escritas, sobre as quais diferentes pesquisadores se debruçaram. Da mesma forma, apresentamos algumas análises sobre o Morrer e a Morte provenientes da História e Antropologia Social, que forneceram elementos pertinentes e propiciaram interpretações mais aprofundadas sobre a temática em questão.

O capítulo III está dividido em duas partes: a primeira parte abrange uma discussão sobre os primórdios da civilização indiana e em seguida uma análise do Morrer e da Morte nos períodos Védico e Épico-Bramânico subseqüentes; a segunda parte busca desvendar os aspectos da *persona* social do Buda Śākyamuni e em seguida analisar a práxis funerária do Budismo primitivo. Num primeiro momento, foram pesquisadas as fontes escritas mais antigas, que remontam ao período Védico e que possuem evidências fundamentais à compreensão dos rituais funerários e da lamentação realizados no subcontinente indiano durante o primeiro milênio antes da era Cristã e das divindades associadas a essa temática. Em seguida, nos debruçamos sobre as fontes textuais do período Épico-Bramânico, entre elas, as que discorrem sobre os rituais de caráter doméstico, nos quais

estão registradas as formas como eram realizadas as cerimônias fúnebres — os *Gr̥hyasūtra*. O Buda Śākyamuni, ou Buda Histórico, de acordo com as fontes escritas, viveu durante o período Bramânico. Já a segunda parte desse capítulo procurou apontar, inicialmente, os principais aspectos da *persona* social do Buda Śākyamuni. Em seguida, foi realizado um levantamento das fontes escritas e arqueológicas que possibilitaram recuperar e contextualizar a práxis funerária do Budismo primitivo.

O capítulo IV trata da análise do repertório imagético que compõe o *Corpus Documental* desta pesquisa, realizado com base no referencial teórico discutido no primeiro capítulo desta tese e nas análises apresentadas nos capítulos II e III. Inicialmente foi descrita a organização e a sistematização dos conjuntos imagéticos de cada vertente — uma indiano-budista, outra greco-romana — no Banco de Dados e Imagens. Depois disso, a análise voltou-se à descrição do ciclo narrativo do *Mahāparinirvāṇa* do Buda, apresentado pelas fontes textuais e pelo repertório iconográfico de Gandhāra. Também foi realizada uma análise comparada desses dois tipos de fontes. Em seguida foram verificados os desdobramentos posteriores que essa representação apresentou nas demais regiões da Índia e da Ásia. Com base nesses dados foi feita uma análise das *unidades mínimas formais* greco-romanas incorporadas no Ciclo do *Mahāparinirvāṇa* do Buda e, em seguida, foi discutida a adaptação do esquema iconográfico da *próthesis* grega ao tema das exéquias do Buda Śākyamuni. Num momento seguinte, foi realizada uma análise comparativa entre a práxis funerária grega e védico-bramânica para verificação dos paralelos existentes e de um possível substrato comum de origem indo-européia. Finalmente, foi realizada uma análise pormenorizada das fases da práxis funerária descritas nas fontes textuais e iconográficas, observadas no *Mahāparinirvāṇa* do Buda, que incluíram o tratamento do cadáver, a forma de deposição e o mobiliário funerário. Esses elementos foram comparados aos rituais védico-bramânicos, com o objetivo de estabelecer evidências de continuidade ou diferenciação no tratamento e ritual funerário. Essa análise permitiu demonstrar o favorecimento de alguns aspectos da *persona* social do morto e a transformação do discurso sobre as exéquias do Buda Śākyamuni, que estiveram diretamente associados ao desenvolvimento do Budismo. Esses elementos foram retomados durante o desenvolvimento da conclusão desta pesquisa.

O volume II é o Apêndice. Os dois capítulos presentes nele são o resultado da pesquisa realizada durante o estágio no *Deccan College Post-Graduate and Research Institute*, na cidade de Pune, estado de Mahārāṣṭra, Índia.

O capítulo I trata da interação do Budismo primitivo com a economia e a política da Índia antiga, que resultou do levantamento da paisagem sagrada budista da região oeste do

Deccan e do Konkan, composta por um extenso conjunto arquitetônico de grutas talhadas na rocha, distribuído ao longo das antigas rotas comerciais que ligavam as duas áreas. O surgimento dessa paisagem budista é paralelo ao desenvolvimento do Budismo na região de Gandhāra, fato que o torna um elemento importante na contextualização do Budismo na Índia antiga.

O capítulo II apresenta os resultados da pesquisa arqueológica realizada pela equipe do *Deccan College Post-Graduate and Research Institute* durante etapa de campo, em 2005, no antigo sítio portuário de Chaul, mencionado nas fontes textuais da Antiguidade como um dos maiores centros comerciais da costa oeste da Índia. As evidências arqueológicas recuperadas nas explorações e escavações comprovaram sua ocupação continuada desde os períodos Maurya e Sātavāhana. Os fragmentos de ânforas romanas encontrados confirmaram a existência de trocas entre essa região e o mediterrâneo durante os primeiros séculos da era Cristã.

Também fazem parte desse Apêndice duas versões integrais das principais fontes primárias a narrar o *Mahāparinirvāṇa* do Buda Śākyamuni, realizadas ao longo do primeiro ano desta pesquisa. Essas traduções foram utilizadas como bases *instrumentais*, isto é, com o objetivo de auxiliar na verificação da seqüência narrativa e o discurso sobre o *Mahāparinirvāṇa* do Buda Śākyamuni.

A primeira delas é a tradução da obra pāli — *Mahāparinibbānasutta* (ou *suttanta*), traduzida a partir da versão inglesa de Rhys Davids, presente nos *Buddhist Suttas*, nos *Sacred Books of the East*, v. XI, 1881. Essa obra, que pertence ao *Dīghanikaya*, é supostamente o mais antigo relato dos momentos finais e póstumos do Buda, que contém a doutrina que teria sido professada pela última vez pelo Iluminado, de forma condensada.

A segunda tradução compreende os capítulos finais do *Fo-sho-hing-tsan-king*, presentes no v. XIX dos *Sacred Books of the East*, uma tradução chinesa do *Buddhacarita* (*Vida do Buda*), de Aśvaghōṣa (o renomado poeta e contemporâneo do rei Kaniṣka), realizada pelo monge indiano Dharmarakṣa, por volta do ano 420 D.C., e traduzida para o inglês por Samuel Beal, em 1883. Essa obra poética foi escolhida porque possui especial relevância junto ao contexto iconográfico de Gandhāra, uma vez que seu autor teria vivido naquela região, na época em que compôs o poema.

I. FUNDAMENTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS PARA A ANÁLISE DO *CORPUS DOCUMENTAL*

Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude;
peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo dos catálogos;
agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo,
preparo-me para morrer, a poucas léguas do hexágono onde nasci.
Morto, não faltarão mãos piedosas que me joguem pela balaustrada;
minha sepultura será o ar insondável;
meu corpo cairá demoradamente e se corromperá
e dissolverá no vento gerado pela queda, que é infinita.(...)
Em aventuras como essas, prodigalizei e consumi meus anos.
Não me parece inverossímil que,
em alguma prateleira do universo, haja um livro total;
rogo aos deuses ignorados que um homem — um só,
ainda que seja há mil anos!
— o tenha examinado e lido.
(JORGE LUIS BORGES, *A biblioteca de Babel*, 1941).

As abordagens teóricas e metodológicas utilizadas para análise do *Corpus Documental* desta pesquisa têm seu eixo fundamentado nas teorias elaboradas pela Arqueologia da Imagem aliadas às reflexões teóricas desenvolvidas pela Arqueologia da Morte, posto tratar-se, como veremos, de um repertório iconográfico — o Ciclo do *Mahāparinirvāṇa* do Buda —, cuja temática envolve o Morrer e a Morte.

Este capítulo trata, portanto, da estrutura teórico-metodológica que embasou a análise e interpretação do conjunto imagético investigado durante a pesquisa. Divide-se em dois eixos teóricos: o primeiro apresenta as principais teorias elaboradas pela Arqueologia da Imagem, utilizadas durante o desenvolvimento da análise formal do repertório iconográfico; o segundo expõe, dentro de uma perspectiva historiográfica, as principais abordagens provenientes da Arqueologia da Morte capazes de fornecer elementos para a discussão e análise dessas representações.

O objeto de investigação desta pesquisa envolve a incorporação de elementos iconográficos estrangeiros no conjunto de representações associadas às Exéquias do Buda Śakyamuni, que pertencem ao repertório imagético-religioso próprio da região de Gandhāra e data dos primeiros séculos da era Cristã.

A representação formal do Lamento Fúnebre ao redor do Buda não é apenas um elemento iconográfico de caráter decorativo¹ como o são, por exemplo, os capitéis coríntios e as folhas de acanto encontrados nas esculturas e relevos daquela escola artística. A

¹ O levantamento dos elementos iconográficos greco-romanos presentes nesse repertório imagético pode ser consultado em Aldrovandi (2002). Ver também a discussão em Aldrovandi e Hirata (2005).

representação do lamento é a expressão imagética de um momento do ritual funerário entendido como um *rito de passagem*, estudado pela Antropologia.

Assim, as teorias provenientes da Arqueologia da Morte — que analisa as práticas, rituais, os aspectos simbólicos e ideológicos associados aos vestígios funerários — associadas às proposições da Arqueologia da Imagem podem fornecer uma estrutura teórico-metodológica capaz de fundamentar a análise iconográfica, ao ser confrontada com um conjunto iconográfico de temática funerária, assim como favorecer a interpretação do discurso sobre as Exéquias do Buda Śakyamuni.

A análise iconográfica, exposta mais à frente, baseia-se essencialmente nas perspectivas teóricas elaboradas por pensadores do que chamaremos de “Escola Francesa de Arqueologia”, bem como perspectivas decorrentes de outros teóricos voltados para o estudo das imagens. Essas teorias, como veremos, fundamentam-se na análise de dois aspectos inerentes à imagem: seu *Esquema* e seu *Tema*. Essa classificação dissociativa, por sua vez, permitiu embasar as questões que envolvem a presente pesquisa. Enquanto a análise *esquemática* forneceu respostas sobre as vias de incorporação de padrões iconográficos estrangeiros na cena do *Mahāparinirvāṇa* do Buda, o exame da *temática* imagética favoreceu a compreensão das possíveis razões dessa assimilação iconográfica que envolve questões mais amplas, associadas à análise dos rituais funerários realizados pelas antigas civilizações que contribuíram para formação desse repertório imagético — Grécia, Roma e Índia.

PARTE I. PRINCÍPIOS DA ARQUEOLOGIA DA IMAGEM

Ao iniciarmos a exposição das teorizações elaboradas pela Arqueologia da Imagem, é necessário observar que essas perspectivas e métodos fornecem respostas distintas daquelas elaboradas pela História da Arte.

A História da Arte realiza estudos cuja perspectiva está muitas vezes voltada à estética e à evolução estilística da obra de arte de períodos e escolas artísticas específicas. Assim, sua preocupação está fundamentalmente centrada no objeto artístico propriamente dito.²

² Existe uma quantidade extensa de material bibliográfico fundamental à compreensão das abordagens utilizadas pela História da Arte. Para citar apenas alguns estudos em iconografia e iconologia ver Panofsky (1955); Gombrich (1972, e a coletânea de 1996); para interpretação do simbolismo na arte, ver Panofsky (1973); e Saxl (1974). Para uma análise da psicologia na representação pictórica, ver Gombrich (1960); Arnheim (1965; 1992); Read (1955; 1965); e, também, o ensaio sobre a imagem na filosofia e na psicologia em Sartre (1987). Em relação às teorias de mudança estilística e sua ligação com o desenvolvimento histórico, ver Wölfflin

A formulação teórica desenvolvida por Panosky³, por exemplo, estabeleceu três níveis distintos a agir na obra de arte. Na terminologia do estudioso, o primeiro nível é denominado *Tema Primário ou Natural* e constituído pela descrição pré-iconográfica, a identificação das formas puras do objeto. O segundo, o *Tema Secundário ou Convencional*, envolve o mundo das imagens, histórias e alegorias e é chamado pelo estudioso de *Análise Iconográfica*. O terceiro estágio, o *Significado Intrínseco ou Conteúdo* é constituído pelo mundo dos valores simbólicos e denominado *Interpretação Iconológica*. Nas palavras do estudioso⁴:

A iconologia é um método interpretativo que advém da síntese mais que da análise. Assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico para uma correta análise iconográfica, também a análise exata das imagens, histórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica (...). Enquanto a análise iconográfica pressupõe a familiaridade com temas específicos e conceitos, transmitidos pelas fontes literárias, seja por leitura deliberada ou tradição oral. (...) A interpretação iconológica requer (...) a compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, as tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos. (...) Com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos da civilização historicamente relacionados a esta obra ou grupo de obras quanto conseguir: de documentos que testemunhem as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país sob investigação. Nem é preciso dizer que, de modo inverso, o historiador da vida política, poesia, religião, filosofia e situações sociais deveria fazer uso análogo das obras de arte. É na pesquisa de significados intrínsecos ou conteúdo que as diversas disciplinas humanísticas se encontram num plano comum, em vez de servirem apenas de criadas umas das outras.

Assim, nesta disciplina, a Iconografia envolve a descrição e classificação das imagens que embora sob certos aspectos possua limitações metodológicas, se adequadamente embasada, fornece elementos importantes para o estabelecimento de datas, origem e, por vezes, autenticidade das peças, assim como fornece as bases necessárias às interpretações ulteriores. Como lembrou o estudioso, esse tratamento que coleta e classifica a evidência, não está capacitado a investigar a gênese e significação da mesma e, por essa razão, constitui somente parte dos elementos que compõem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte e que precisam tornar-se explícitos para que a percepção desse conteúdo venha a ser articulada e comunicável.

É importante pontuar que muitas vezes o estudo iconográfico efetuado tradicionalmente pela História da Arte tratou os problemas de interação transcultural em

(1963; 1967) e, sobre estilo, Shapiro (1953). Sobre a psicologia do estilo, Worringer (1953); ver, também, Wittkower (1987) que estudou a migração de símbolos. Para uma perspectiva da História Social da Arte, Hauser (1951).

³ Panosky (1955, p. 47-87).

⁴ Panosky (1955, p. 54, 58, 62-63).

termos predominantemente estéticos, o que sempre promoveu abordagens restritivas e uma propensão à apreciação ou depreciação da obra, de acordo com o gosto da época, historicamente determinado. Assim, embasada por uma perspectiva histórica Evolucionista e Difusionista, essa disciplina conferiu à Arte Grega a condição de paradigma que contraposto às manifestações artísticas das demais civilizações procurou relegá-las ao campo do primitivismo.⁵

As questões sobre as quais a Arqueologia da Imagem se debruça, por sua vez, não envolvem apenas o levantamento e a análise dos elementos iconográficos presentes no repertório dos esquemas formais, tratados a partir da elaboração de um *corpus documental*. Essa disciplina volta-se essencialmente à análise dos conteúdos temáticos presentes no conjunto imagético e, além disso, busca inseri-los em seu contexto de surgimento e desenvolvimento no intuito de reconstruir e compreender os aspectos sociais, econômicos, políticos e religiosos que favoreceram sua criação.

Nesse sentido, além da necessidade de evidenciar os conteúdos esquemáticos e temáticos presentes num determinado repertório iconográfico, a análise arqueológica fornece um embasamento teórico capaz de interpretar a relação entre a produção imagética e o contexto histórico em que esses elementos — formais e temáticos — se desenvolveram. A identificação e interpretação desse tipo de conjunto vestigial, se tratadas a partir dessas perspectivas, permitem a elaboração de um quadro analítico e contextual capaz de fornecer resultados mais objetivos que aqueles encontrados na abordagem puramente estética.

A Arqueologia da Imagem, como veremos, foi desenvolvida a partir da década de 70 por arqueólogos franceses e pautada ora pelo formalismo descritivo e pelo estruturalismo, ora sob a influência da lingüística e semiótica.

1. 1 O TEMA E O ESQUEMA NA IMAGEM

Entre as principais linhas teóricas que abordam a Imagem na Arqueologia francesa destaca-se primeiramente a teoria imagética de P. Bruneau⁶, fundamental à investigação da hipótese proposta por esta pesquisa. Nela, o autor expôs a diferença entre *imagem* e *referente*. Em suas palavras: “a imagem serve para mostrar o universo das coisas numa relação não

⁵ Para uma análise desta questão, ver Gruzinski e Rouveret (1976, p. 159-219). Muito embora os estudiosos trabalhem com a questão da aculturação que atualmente não é mais um pressuposto teórico válido, eles abordam algumas questões historiográficas relevantes e que merecem atenção. Ver também as discussões mais recentes em Molyneaux (1997), especialmente Sparkes (1997, p. 130-155) e Russel (1997, p. 230-246).

⁶ Bruneau (1986).

idêntica, mas análoga ao referente”. Desse postulado surgem dois aspectos inerentes à imagem: o *tema*, que é relacionado ao *referente*, e o *esquema*, relativo à *técnica*, à ordenação de elementos formais com intuito de produzir a aparência ilusória do referente. Assim, como veremos durante a exposição dessa teoria, a imagem compreende a *reprodução* do *referencial* ou *tema* por meio de um *esquema*.⁷

Na concepção de Bruneau⁸ as imagens são definidas como “as obras que têm por fim produzir uma representação natural e, especialmente aqui, entre elas, aquelas que têm por objetivo imitar a realidade visível”. Ao qualificar a imagem, o autor a inclui na categoria mais ampla de *produtos da técnica*, que resulta de uma conduta por meio da qual os meios necessários são fornecidos para sua produção. Como lembrou o estudioso, logo no início de seu artigo⁹:

A imagem não é uma necessidade universal, ela pode não existir, seja ergologicamente, em razão do *savoir-faire*, seja, mais freqüentemente, axiologicamente, em razão do desejo ou direito de produzi-la; mas quando há a imagem, se encontram, obrigatoriamente, os processos próprios à técnica e à representação — o modelo encontra uma validade geral no fato de incluirmos o ético que tem como efeito particularizar toda produção.

Bruneau criou uma teoria própria da Imagem. O estudioso discordou dos três níveis estabelecidos pela teoria de Panofksy, descritos anteriormente. Segundo o arqueólogo, “a boa tradição da História da Arte, que se interessa quase que exclusivamente pela estética, considera a obra artística um mero jogo de formas”. Ao arqueólogo da imagem caberá revelar “a identidade dos processos sobre a diversidade infinita de realizações” presentes no conjunto imagético.¹⁰

⁷ Bruneau (1986, p. 256-259).

⁸ Bruneau (1986, p. 250, 268).

Entre as muitas definições de *imagem* encontradas, incluímos a seguir aquelas que nos parecem pertinentes à análise: 1. representação da forma ou do aspecto de ser ou objeto por meios artísticos; 2. representação de seres que são objeto de culto, de veneração; 3. estampa, sem caráter de obra original ou rara, que reproduz temas diversos ou, mais especificamente, motivos religiosos; 4. aspecto particular pelo qual um ser ou um objeto é percebido; 5. cena, quadro; reprodução estática ou dinâmica de seres, objetos, cenas etc. obtida por meios técnicos; 6. em derivações de sentido figurado: aquilo que apresenta uma relação de analogia, de semelhança (simbólica ou real); 7. réplica, retrato, reflexo; 8. na literatura: qualquer maneira particular de expressão literária que tem por efeito substituir a representação precisa de um fato, situação, etc., por uma alegoria, visão, evocação etc.; 8. na psicologia, a representação ou reprodução mental de uma percepção ou sensação anteriormente experimentada; 9. representação mental de um ser imaginário, um princípio ou uma abstração (HOUAISS, 2001). Na definição de Gombrich (1971, p. 225-237), a imagem, por meio das escolhas que opera, é uma formalização do real, no limite de uma *ritualização*, daquilo que ela representa, operação necessária a tornar-se legível aos seus destinatários.

⁹ Bruneau (1986, p. 249).

¹⁰ Bruneau (1986, p. 250, 252-256). Após definir seu campo de ação, no qual distingue o *processo artístico* — autoformalização da técnica —, dos *procedimentos arqueológicos* — formalização lógica daquele que a descreve; ele estabelece duas das formas de “tecnicizar a representação mental: por meio da imagem que dizemos representar isto ou aquilo; ou por meio da ação, profissional ou não, que chamamos também no teatro, uma representação”.

Nesse sentido, a construção de um modelo teórico do *referencial visual* pertinente à Arqueologia tem como ponto de partida aquilo que o estudioso considerou definidor de toda a imagem e de toda obra e sem o qual ela não pode existir, justamente aquilo que, de acordo com ele, o “pan-semioticismo reinante”, muitas vezes, negligenciou: sua “tecnicidade”. Em seguida, explicou a escolha do termo genérico de *referente*:

Definida, a grosso modo, como *imitante*, a imagem é, por sua vez, necessária à coisa imitada. É preciso um termo para designar genericamente aquilo que, na imagem, a técnica usa como *trajeto*, o que ela tem por fim mostrar o aspecto. A palavra *modelo* tornou-se uma concepção muito particularizada das ciências humanas e, sobretudo, supõe que a imagem deva representar, sempre, uma realidade previamente sensível, o que não é o caso. Acho mais cômodo o termo *referente*, mas se fiz aqui esse empréstimo da lingüística, não é devido à atual mania de encontrar em tudo a semântica, nem por confusão induzida da arte e da linguagem. É porque, precisamente nesse ponto, a imagem, que serve para mostrar o universo das coisas, está para ele não numa relação idêntica, mas análoga àquela da palavra, que serve ao dizer.¹¹

Assim, Bruneau verificou que a técnica está duplamente associada ao princípio da imagem, tanto na própria imagem quanto em seu referente, mas que isso não modifica em nada a sua relação com a referência¹². Em suas palavras:

A referência não supõe, de modo algum, a realidade da percepção, é por isso que preferi qualificar a imagem como *referencial* ao invés de *imitativa*. O referente muitas vezes não é mais que perceptível e nem efetivamente percebido. O referente pode não ser perceptível pela simples razão de ser destituído de toda realidade sensível, ele surge do que os franceses precisamente chamam a *imaginação*. A imagem não serve apenas para reproduzir com maior ou menor exatidão os aspectos do sensível de um referente, mas para dar um aspecto sensível aos referenciais dos quais eles são desprovidos, dentro da realidade não imagética. Porque a imagem é um produto necessariamente técnico em relação a um referente, é preciso distinguir aquilo que nela cabe ao referente, e que chamo de *tema*; e aquilo que cabe à técnica e que eu chamo de *esquema*. Em outros termos, o *tema* não é, cabe entender, o próprio referente, mas sua marca na imagem, que visa mostrar seu aspecto; o *esquema* é a ordenação dos pontos, linhas, superfícies ou volumes, próprios a produzir ilusoriamente a aparência do referente, resultante do modo como os meios são ordenados final e reciprocamente.¹³

A partir da Tabela 1 é possível observar as estruturas teóricas propostas para a análise imagética em Panofsky e Bruneau:

¹¹ Bruneau (1986, p. 256-257).

¹² Bruneau (1986, p. 257) citou o caso extremo da *réplica* definida como algo dotado da mesma eficácia ergológica que seu referente, mas que não tem em comum o mesmo status sociológico.

¹³ Bruneau (1986, p. 257-258). O estudioso esclareceu que as palavras *tema* e *esquema* não têm nada de estranho: “a primeira vem do sentido comum do grego antigo, do sujeito a tratar; quanto à segunda, eu a escolhi, por sua proximidade com o grego antigo, maneira de ser, aparência exterior”. Sobre a *imaginação*, ver o ensaio de Sartre (1987).

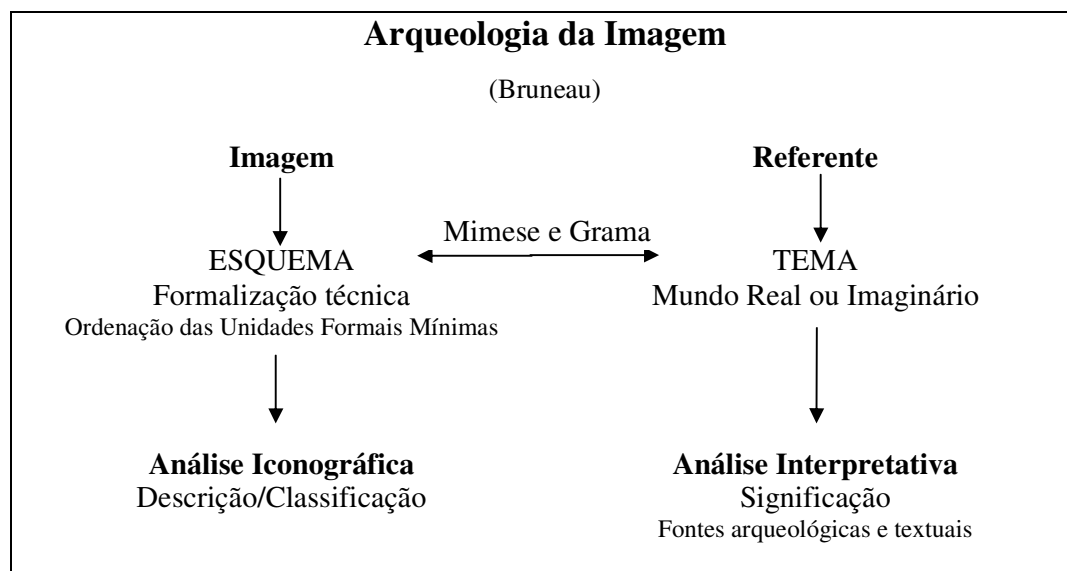
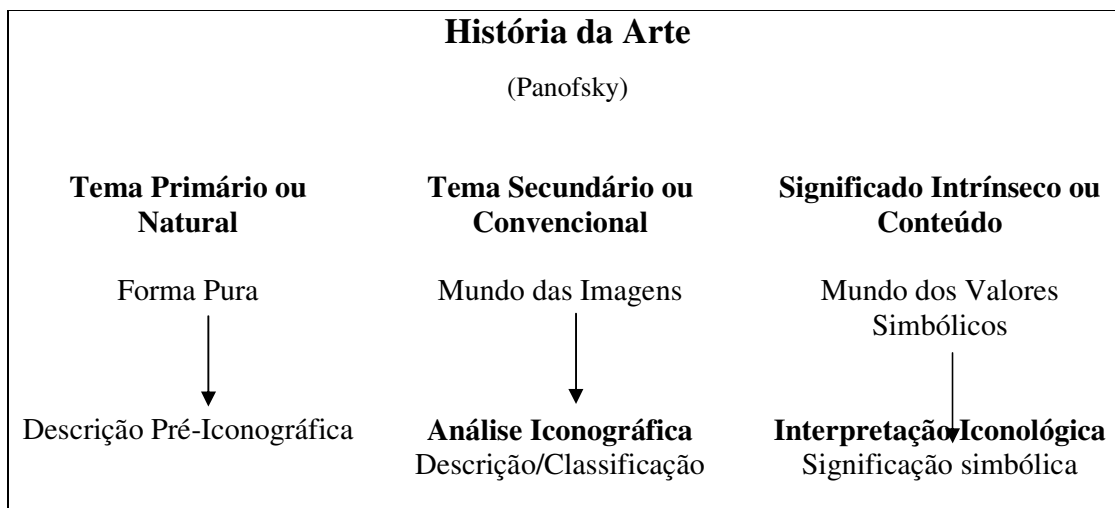


Tabela 1 – A Imagem de acordo com Panofsky e Bruneau.

De acordo com essa teorização, as imagens ou, como preferiu Bruneau, todas as obras podem ser classificadas temática ou esquematicamente¹⁴. Essa distinção entre “esquema e tema é fundamental à análise imagética, pois todo estudo da imagem supõe a escolha de um ou outro ponto de vista, uma vez que tais realidades distintas, mas dialeticamente solidárias,

¹⁴ Para Bruneau (1986, p. 259, 261) a diferenciação entre *esquema* e *tema* “é apenas uma comodidade de expressão para imaginar o efeito de uma dissociação ergológica geral”.

estão mescladas de modo concreto na imagem”.¹⁵ Muitos equívocos interpretativos residem, justamente, na ausência de distinção entre *esquema* e *tema*.

A noção de *esquema* e sua função mediadora foi também discutida por Sartre¹⁶, que o chamou “imagem abreviada, intermediária entre o puro sensível individual e o puro pensamento”, a estabelecer uma continuidade entre dois tipos de existência que, em última análise, são inconciliáveis, ele “supera e resolve em seu seio os conflitos entre imagem e pensamento”.

A função mais evidente da imagem, na teorização de Bruneau, é a de produzir uma imitação da realidade percebida e, nesse sentido, ela é qualificada pelo pesquisador como *mimese*. Ocorre que o tema implica não apenas na *mimese*, mas também em algo que ele denominou o *grama*¹⁷ — as inscrições que acompanham a imagem. Nas suas palavras:

Tais inscrições nominais, que aparecem na imagética grega, não são mais que a tecnicização facultativa de um componente constitutivo da imagem. Se a imagética recorre, tão freqüentemente, à escrita, que tem por fim tecnicizar a linguagem, é de se esperar que uma tenha qualquer coisa a ver com a outra. Na falta de inscrições inclusas, a imagem quase sempre possui um título constituído por palavras, por vezes, inscrito, posteriormente, sobre uma etiqueta de museu. Em suma, está claro que a imagem não passa de uma única *mimese*, resultante da representação visual do referente; ela também resulta de sua representação verbalizada, aculturada pela linguagem. Aquilo que, no tema participa, não mais do universo percebido, mas do universo dito e, portanto, conhecido. O *grama* designa todo sinal de implicação verbal. A imagem tem algo comum com a escrita e não nos surpreendemos que ela seja freqüentemente *epigráfica*. A inclusão, constante e necessária, do *grama*, como componente constitutivo na imagem, não tem nada de misterioso, a imagem carrega simplesmente a impressão daquilo que tem por objetivo tecnicizar (...). Em poucas palavras, a imagem não mostra apenas aquilo que vemos do referente, mas também aquilo que dizemos dele. O *grama* importa, portanto, à teoria da imagem e, por ser passível de ser marcado tecnicamente contribui, conseqüentemente, na sua produção. A imagem não faz ver aquilo que é visível na percepção do referente, mas aquilo que somente é acessível por meio da linguagem. Para fazer ver o dificilmente visível, a imagem explora a *polisemia* de uma palavra; ela mostra aquilo que sugere uma das acepções da palavra utilizada.

¹⁵ Tal concepção da Imagem é essencial, uma vez que se opõe a outras propostas que tendem a confundir a imagem com o referencial — o *esquema* com o *tema*. Isso ocorre, segundo Bruneau (1986, p. 266; 268), devido ao esquecimento da formalização técnica; da interposição do *esquema* entre a representação não imagética — o *referencial* e a imagem; uma prática costumeira entre os arqueólogos que conceberam a imagem como uma simples ilustração dos textos ou ainda atribuíram-lhe o papel de transcrição exata e visível daquilo que representa.

¹⁶ Sartre (1987, p. 64-65).

¹⁷ Bruneau (1986, p. 269, 272-273).

Steiner¹⁸, por sua vez, observou que a eficácia das estátuas, um tipo específico de imagem, depende de uma construção específica de ligação entre o sujeito e a figuração, um laço que não precisa se apoiar em nenhuma semelhança *mimética*, mas numa noção de substituição, equivalência ou concordância — uma relação *metonímica* — de aproximação, contigüidade, e não similaridade.

Como observou Vernant¹⁹, a capacidade do objeto instar, não tanto a aparência física do modelo, mas suas propriedades e valor, permite à imagem assumir um papel em uma dinâmica mais extensa de troca:

Sem se parecer com ele, o equivalente é capaz de apresentar alguém, de tomar seu lugar no jogo de trocas sociais. Ele o faz, não por uma questão de similaridade com o aspecto externo da pessoa (como num retrato), mas por meio de um compartilhamento de *valor*, uma concordância na questão das qualidades associadas ao prestígio.

1.2 A IMAGEM E O PODER DO DISCURSO IMAGÉTICO

Outro ponto importante, discutido por Bruneau e outros estudiosos, é que sempre faltará à Imagem parte do que existe em seu referente, ou, pelo contrário, pode haver algo incluído na imagem que não faz parte de seu referencial original. Assim, “a imagem é incapaz de ser equivalente ao referente, ela reduz o referente ao essencial”. Assim:

A imagem tem por fim reproduzir o aspecto da realidade percebida e, exatamente como a linguagem, é essa, entre todas as suas características, que nós retemos mais espontaneamente: sua capacidade de dizer o mundo, ao invés de sua incapacidade de o dizer, em toda sua propriedade²⁰.

¹⁸ Steiner (2001, p. 3-5) utilizou o interessante exemplo das estátuas na mitologia e história gregas que servem de representação daquele que está ausente ou do morto, figurando como a parte faltante e mantendo a comunicação entre aqueles separados pelo tempo ou espaço. Sobre os cenotáfios, ver o Capítulo II, nesta.

¹⁹ Vernant (1990b, p. 75).

²⁰ Bruneau (1986, p. 262-263, 268, 278-282). O autor lembra que o conceito de *estratagema* concebido por Gagnepain, como análogo artístico do conceito lingüístico de discurso, permite precisar a idéia que este é um discurso de imagens e responder àqueles que questionam se a imagem é portadora de um discurso. Existem várias formas de *estratagema* que consistem, basicamente, em figurar aquilo que se deseja mostrar de acordo com determinada circunstância. O autor utiliza conceitos interessantes a respeito da destinação da imagem que, segundo ele, se dividem em grupos correspondentes aos diversos planos da racionalidade. Entre eles, no plano da representação, o projeto imagético é produzido com a intenção de fazer ver, fazer saber, lembrar, e, portanto, destina-se à *evocação* — compreendendo as imagens utópicas que propõem uma outra visão de mundo. Por outro lado, no plano sociológico, a imagem que *representa toma o lugar*, de maneira fictícia, do que está ausente fisicamente, e é denominada *convocação*, o antigo *simulacro*. Ela é, por vezes, tão perfeita que a imagem pode ser tratada exatamente como seu referencial. Esta possibilidade explica, segundo o estudioso, os dois fenômenos inversos de idolatria e iconoclastia. Sobre a ingenuidade da teoria epicuriana dos *simulacros*, ver Sarte (1987, p. 36).

A função semântica da imagem foi originalmente debatida por C. Dugas²¹, que atribuiu ao seu conteúdo narrativo um papel preponderante e ao qual está subordinada a qualidade estética da mesma. Trata-se, de acordo com o autor, de um conteúdo fundamentalmente distinto que, condensado em um episódio ou episódios, possui um caráter eminentemente associado à linguagem. Ao evidenciar essa característica narrativa e não apenas estética da imagem, ele revelou seu caráter “comunicativo e capaz de estabelecer modelos culturais na sociedade. Assim, a contemplação destes paradigmas figurativos sugestiona e estimula o indivíduo e, portanto, pode instruí-lo por meio de mensagens dirigidas à coletividade”.

Como observou Molyneaux²² mais tarde, muitos acadêmicos pensam ser impossível que as imagens existam sem a linguagem. No entanto, compreender uma imagem requer educação e direção da atenção para seus aspectos significativos. Assim, revelar a *vida cultural das imagens* significa expor seu poder e influência como afirmação direta das idéias e relações sociais — mensagens visuais que podem ser tão fortes e distintivas quanto aquelas expressas nos textos.

Essa longa discussão sobre a relação entre a arte, a linguagem e o mundo, que parece certa e inevitável, foi retomada por Molyneaux que observou existir, do ponto de vista analítico, um problema em relação à integração perceptível da imagem:

O uso de imagens naturalísticas implica, supostamente, numa relação direta entre a representação do mundo - transparente e sem obstáculos interpretativos. As idéias representadas reivindicam uma verdade natural. É por isso, que espectadores e leitores se sentem confortáveis diante de imagens de elementos naturais: na arte, tais representações não requerem muita intervenção textual. Uma imagem de um humano pode ser reconhecida fora do domínio relativístico da linguagem, quer alguém fale hindi, inglês, etc., as ações humanas e objetos familiares podem ser detectados sem um guia. A idéia de que representações de elementos naturais fornecem informações simples, diretas e seguras, como a própria natureza, é muito sedutora. Não é de surpreender que o naturalismo (definido, aqui, como uma adesão muito aproximada da natureza ou

²¹ Dugas (1936, p. 440; ou 1960, p. 35). Ver também Dugas (1937), que elaborou a distinção entre iconografia e iconologia, antes mesmo de Panofsky (1939). O estudioso analisou um grande conjunto de imagens presentes nos vasos cerâmicos gregos, ao qual atribuiu autonomia e valor formativo próprios, decorrentes de fatores fundamentais da cultura — imagens que até então eram consideradas apenas em seu caráter decorativo ou como ilustrações derivadas da tradição literária. Ele foi provavelmente o primeiro a observar a função ativa das imagens e revalorizar seu papel social e educativo — sua *missão* e *ensinamento*, entre as diferentes camadas da sociedade grega. Essa concepção reaparece em Will (1955, p. 290) que concebe o signo, por si próprio, “como uma representação simbólica à qual importa mais significar que ilustrar”. Ver, ainda, Lissarrague e Schnapp (1981, p. 281); e Sarian (1987, p. 17), sobre a imagem como instrumento da memória. Sobre a história semântica do significado, ver Hoffmann (1988, p. 144) para quem os objetos não tem significação em si próprios e os símbolos só funcionam em conjunto; e, é claro, Gombrich (1960; 1972) sobre a multiplicidade de significados atribuído a uma imagem, de acordo com o contexto. Sobre a mobilidade e circulação dos vasos cerâmicos em seu uso doméstico ou cultural e a onipresença imagética na cidade grega, ver Bron e Lissarrague (1984, p. 17).

²² Molyneaux (1997, p. 1).

realidade - como a natureza parece ser) é um instrumento importante de propaganda, tanto política, religiosa ou de divulgação, uma vez que dá crédito às afirmações.²³

Sobre a primazia do naturalismo no esquema imagético, Sartre²⁴ ofereceu, uma década antes, um precioso questionamento:

Tendes — dizeis — presentemente, na consciência, uma representação abreviada, muito concreta para ser pensamento, muito indeterminada para ser assimilável às coisas que nos cercam; e denominais essa representação um esquema. Mas porque não seria simplesmente uma imagem? Não confessais, assim, constituindo para essas representações abreviadas uma classe à parte, que reservais o nome de imagem a cópias fiéis e exaustivas das coisas? Mas, talvez, as imagens não sejam nunca cópias de objetos. Talvez não sejam mais do que procedimentos para tornar presentes os objetos de uma certa maneira. Neste caso, o que é que passa a ser o esquema? Não é mais do que uma imagem como as outras, pois o que definirá a imagem será a maneira pela qual ela visa o objeto e não a riqueza dos detalhes por meio dos quais o torna presente.

Ressaltamos que se a imagem tem por função o discurso, diferente do texto escrito, que possui maior flexibilidade no que diz respeito à sua extensão, ela precisa ser concisa e direta, uma vez que está circunscrita ao espaço formal da obra. Nesse sentido, esta propriedade da imagem, aqui chamada *sintética* e seu próprio caráter visual propiciam uma difusão mais ampla e, portanto, também mais direta, ágil e persuasiva do discurso que engendra. Como observou Shapiro²⁵:

Artistas pictóricos vêem o mundo de modo distinto dos poetas, que recorrem às palavras. Nós não podemos mais reconstruir a experiência de ouvir uma performance de Homero ou Stesícoros, ou assistir a uma peça de Ésquilo, como os atenienses do século V o fizeram. Ao olhar o vaso grego, no entanto, podemos ter certeza de que estamos vendo o mesmo objeto que o comprador original e seus amigos viram. Nesse sentido, as artes visuais dos gregos, nos falam mais imediatamente e diretamente do que a poesia poderia. No entanto, existe aí, também, um perigo, pois nós estamos olhando os objetos com olhos distintos e pressupostos culturais, estéticos e perceptivos diferentes.

Como observou Bérard²⁶, em relação à qualidade semântica dos vasos, não se trata de negar o valor artístico dos vasos no plano da História da Arte, mas de verificar uma outra importante função da imagem: “a imagética retém o tema — a história narrada que pretende transmitir, assim, enquanto a história faz os tipos evoluírem, o estilo de cada época os modifica”.

Não é nenhuma novidade que o acesso aos textos escritos na Antiguidade era muito mais reduzido e limitado às elites do que as imagens. A linguagem escrita requer um

²³ Molyneaux (1997, p. 2).

²⁴ Sartre (1987, p. 65).

²⁵ Shapiro (1994, p. 10).

²⁶ Bérard (1974, p. 46-47). Ver a definição clássica de estilo em Shapiro (1953, p. 287-312).

conhecimento anterior, bem mais específico e vagaroso, para compreensão efetiva do discurso. A *leitura* da imagem, por sua vez, também exige um conhecimento prévio, mas este se dá de modo distinto daquele que é necessário à leitura do texto. Como recordou Sparkes, nas sociedades iletradas ou parcialmente letradas, as imagens têm um papel importante. Entre os gregos, observou o estudioso, o grande impulso verificado na oratória e nas imagens indica que o ouvir e o olhar eram mais influentes na vida cotidiana do que o ler.²⁷

Esta função *sintética*, por sua vez, foi interpretada, por Molyneaux²⁸, como a *inércia* da imagem:

O fortalecimento de idéias em algumas imagens é muito poderoso. Representações históricas ou religiosas de indivíduos, episódios ou eventos importantes, fornecem um resumo intenso, denso e engajado de eras inteiras e situações bastante complexas. Cada imagem captura literal ou figurativamente, um momento congelado no tempo, mas que pode eventualmente durar uma eternidade. Trata-se de um conceito estranho: a compressão de tempo e espaço em uma única imagem. O problema é que a imagem supera o tempo e a academia, ao capturar a essência imaginada de um evento de forma facilmente lembrada, replicada e transportada. Se for um evento humano, é ainda mais resistente à mudança. Nós tendemos a descartar ferramentas e tecnologias que não são mais necessárias, mas preservamos a arte, como *símbolos* que ainda são válidos à experiência humana. Imagens e outras representações visuais possuem, portanto uma *inércia* tremenda, um poder de permanência, que pode persistir por muito tempo, após as idéias por trás delas saírem de moda. Essa persistência e, freqüentemente, anacronismo, pode ser observado na arte ao longo da história.

Tal continuidade ou capacidade de permanência da imagem foi abordada por Shanks²⁹ a partir do conceito de *retórica do discurso* imagético.

Elementos de retórica incluem técnicas de persuasão, estilos de apresentação, formas de argumentação e arquivos para referência e apoio. Assim, em Arqueologia, uma afirmação ou uma imagem do passado arqueológico, não é forte e boa porque é verdadeira ou

²⁷ Sparkes (1997, p. 132). Para uma abordagem abrangente e mais recente, ver os demais artigos presentes em Molyneux (1997). Na atualidade isso se confirma quando observamos que a população tem acesso muito mais facilitado às formas de expressão visual que literárias, ou constatamos sua utilização indiscriminada na mídia, por meio de agentes do discurso verbal invariavelmente congregados ao discurso visual. A influência da imagem nos meios de comunicação de massa foi tema exaustivamente tratado por estudiosos da semiótica, mas não será abordado nesta pesquisa.

²⁸ Molyneux (1997, p. 6).

²⁹ Shanks (1997, p. 81-82) trabalhou com as imagens presentes em fotografias arqueológicas. O argumento do autor baseou-se no fato que a fotografia é um poderoso instrumento retórico para estabelecer objetividade: ela funciona como imagem e como produto da técnica que, aparentemente, captura um correlato objetivo. Isso levou o autor a introduzir o discurso como um conceito vital ao entendimento da produção social e histórica do conhecimento. Como já havia sido lembrado por Latour (1990), as imagens podem ter uma tremenda força retórica porque elas podem reunir várias coisas: informação, atitudes e relações. Alguns trabalhos interessantes sobre a verdade arqueológica como um efeito do discurso social e histórico, incluem Hodder (1989); Hodder et al. (1995); Tilley (1990), cujo foco de atenção permaneceu, em grande parte, no discurso como *texto e palavra*: escrever arqueologia. A imagética arqueológica e seu caráter discursivo específico também mereceram a atenção dos pesquisadores, ver, por exemplo, Berger et al. (1972). Sobre o papel do mito na tradição retórica grega, Loraux (1994).

objetiva, mas porque congrega e faz sentido, porque, quando interrogada, é considerada objetiva. Em que casos então uma afirmação ou imagem possui força, se não na objetividade? Pode não haver resposta, ou elas podem ser muitas. Uma imagem objetiva, uma verdadeira representação da realidade, é aquela conectada a algo mais sólido que ela mesma, de forma que, se for considerada não-representativa, tudo aquilo a que ela está conectada fica ameaçado de ruir. Retórica é a arte e a ciência de fazer tais conexões e persuadir as pessoas de sua força. Uma foto possui uma multiplicidade de conexões possíveis que fazem parte da heterogenicidade do trabalho fotográfico. A objetividade de um registro arqueológico, sua força, é uma realização retórica, mas nem por isso é real.

Shanks também afirmou que aquilo que consideramos realidade objetiva é uma construção retórica, uma vez que a objetividade e a verdade não se sustentam em si mesmas. Elas devem ser argumentadas e, assim, a força da objetividade advém, em parte, da retórica. Isto é, para fazer sentido, uma imagem precisa ter conexões e contextos estabelecidos que operem dentro e além da imagem, de forma que o espectador possa reconhecer ali relações sociais específicas. Isso pode ocorrer tanto com seu *tema* quanto com a composição, o *esquema*.

Muitos estudiosos nas décadas passadas voltaram-se para a análise da produção artística e dos artistas, em detrimento da influência do contexto na produção das imagens e da obra dos artistas, de acordo com as diferentes realidades regionais³⁰.

A análise estilística tradicional não favorece a aproximação da situação de produção das imagens, isto é, do contexto material e social em que o artista trabalhou, e nem mesmo dos indivíduos e da sociedade que os produziu. Estilo, como lembrou Molyneaux³¹, presume diferenças individuais e isso encoraja os analistas a generalizar. A alternativa, segundo o estudioso, é olhar para as referidas imagens com os olhos de um arqueólogo de campo, vê-las como:

Ambientes materiais que contêm várias áreas de atividade material e ideológica, locais onde indivíduos, imbuídos das atitudes de seu tempo, marcaram as superfícies das paredes. Pois, apesar da noção abrangente de obras de arte, como elemento raro e valioso, imagens são, geral e simplesmente, áreas contendo informação de um tipo (e densidade) diferente das paredes ou outras superfícies ao seu redor. Cada imagem registra traços da situação da produção artística, que inclui aspectos do estado físico e intelectual do artista, traduzido por meio de um pincel, cinzel ou outro instrumento, em feições materiais na superfície da imagem. Imagens terão, portanto, evidências visíveis das atitudes implícitas e explícitas do artista, ou da posição que eles tomam, diante do seu tema.

³⁰ Bandinelli (1961, p. 43-44) foi um dos pioneiros nessa abordagem, ao observar que o repertório imagético é adaptado a um discurso figurativo referente à realidade local e que a imagem possui uma função educativa e, portanto, social. Para análises da arte etrusca e das diferenças tipológicas da escultura funerária, condicionadas a um contexto urbano ou rural, ver Cristofani (1978, p. 140-153) e Torelli (1981). Um estudo interessante sobre contexto cultural e imagem também foi realizado por Hoffmann (1988). Ver também as observações em Sarian (1987, p. 16).

³¹ Molyneaux (1997, p. 109).

As representações surgem e permanecem inseridas em circunstâncias temporais específicas, condicionadas pelas pressões sociais, econômicas e políticas de um determinado momento. A sucessão do poder por novos grupos étnicos, sociais, religiosos estabelece demandas precisas que, por sua vez, condicionam o desenvolvimento do programa iconográfico. Nesse sentido, as observações de Molyneaux³² são bastante pertinentes:

Imagens são particularmente eficientes para reforçar poder e ideologia. A visibilidade das imagens como formas materiais emprestam força a qualquer mensagem que elas expressem. Esse estímulo perceptivo descreve a alteração de algum aspecto do ambiente percebido, de modo a ampliar a probabilidade que ele seja digno da atenção de uma diversidade de espectadores. A manipulação da atenção para chamar a atenção pode ser intencional. O *esforço pelo efeito*, freqüentemente, responde ao declínio de um estilo ou moda nas coisas culturais. O que sugere que a análise do conteúdo possui um papel potencialmente significativo no estudo das imagens, no estudo das variações da *forma do significado*, uma vez que este é afetado pela variação do estímulo ideológico. Estímulo perceptivo também é um atributo essencial, pois sugere não apenas que as imagens têm existência além da linguagem textual, mas que imagens e artistas não podem estar totalmente circunscritos pelo relativismo cultural, social ou perceptivo. O uso de estímulos visuais intensos ajuda a gerar o poder de persuasão utilizado tão eficazmente hoje na publicidade. É necessário examinar tanto os atributos materiais como sociais das imagens.

O estudioso tem uma abordagem bastante relevante em relação a essa temática, fundamentada pela análise do que chamou de *paisagem metafórica* da arte egípcia durante o Novo Império, supostamente revestida de uma aura atemporal e constante, a fim de encontrar a realidade social por meio das imagens. As mudanças encontradas na perspectiva diacrônica, como a localização e proporção dos templos e palácios, auxiliadas pela escultura monumental e a disseminação de imagens religiosas portáteis, sugerem que a adoração estava se tornando mais pública e, portanto, um espetáculo político de manipulação estatal. O crescimento da visibilidade desses instrumentos ideológicos sugere que o rei e o Estado ajustaram ativamente sua produção em resposta às mudanças do clima político. O estudioso conseguiu revelar, a partir das imagens visuais, a natureza do poder real e o grau de independência do rei, que na verdade estava circunscrito ao sistema do qual ele fazia parte.

A arte, conclui Molyneaux, é uma fonte lógica para o estudo do poder em uma sociedade, uma vez que é essencial ao aparato que reforça a ideologia para as massas. Assim, para examinar os efeitos do *estímulo metafórico e perceptivo*, que Molyneaux considerou a essência do poder das imagens, é necessário estudá-las em seu contexto de produção³³:

³² Molyneaux (1997, p. 4-5, 108-129). Para análise imagética do outro, na Grécia antiga, e o uso político na definição de uma identidade helênica ver Lissarrague (1990); Sparkes (1997); e também Vickers (1987, p. 20-22). Sobre iconografia e política ver também Verbank-Piérard (1985, p. 156-157).

³³ Molyneaux (1997, p. 5-6). Para as teorias correntes sobre significado pictórico e percepção imagética transcultural, ver também o artigo de Costall (1997). Esse autor divide as teorias em duas categorias

A simples razão é que o artista, não importa o quão esteja invisível no contexto científico ou qualquer outro, trabalha dentro de uma situação mediada por forças sociais e materiais. Infelizmente, a tradição científica ocidental suprimiu a individualidade no método científico, o que causou um desinteresse pelo processo artístico e pelos artistas. Sem essa informação, as representações só podem fornecer generalizações. Na Arqueologia, elas são tratadas como objetos inanimados, distribuídos em categorias estilísticas e usados para estabelecer diferenças e mudanças culturais. Na Antropologia, as circunstâncias de sua criação podem ser menos significativas que suas funções, pois elas são interpretadas como parte do processo social, como a religião ou a apresentação de identidades sociais. Artistas e espectadores se conectam a um discurso já em progresso, e nós podemos conhecer melhor as forças sociais que geram as imagens dentro desse discurso a partir das variações formais nas imagens individuais que, como elementos de informação, são manipulados como parte do estímulo perceptivo e metafórico.

Esse arqueólogo utilizou uma abordagem não-estilística, na qual o que é significativo diz respeito a como o artista representa a relação entre as figuras e outros elementos na imagem, em vez de como a representação, como um todo, se compara a outras versões do mesmo tema. O conteúdo é importante, mas apenas no nível temático. Ele se ocupou do estudo da *forma* particular, que qualquer conteúdo específico possui em um conjunto de imagens: a forma do seu significado, como essa forma aparece e se modifica ao longo do tempo e o que essa variação pode significar em relação ao efeito da ideologia na situação produtiva e de seu contexto social. A análise da forma do significado é uma análise de fatores informativos comuns que constituem expressões visuais e ajustes às situações ideológicas. Um exemplo importante dessa utilização ideológica reflete-se no tamanho específico da imagem: a *escala*.

Molyneaux³⁴ lembrou, ainda, que é possível identificar a posição do artista sem, necessariamente, conhecer o seu significado preciso em pelo menos um aspecto da arte: a forma e distribuição das figuras humanas e a representação de cenas e eventos sociais. Assim:

Representações de paisagens sociais são bastante sensíveis às situações ideológicas contemporâneas e, é claro, suscetíveis a uma variedade de leituras modernas, porque elas estão parcialmente preocupadas com o reconhecimento e apresentação do status social dos indivíduos. As variações e diferenças no tamanho relativo e na orientação de figuras individuais em uma cena, que a análise estilística torna clara, são nossas principais

principais: 1. teorias perceptivas — baseadas na idéia de semelhança; 2. teorias sociais — que insistem no papel essencial das práticas e convenções compartilhadas. Embora as duas pareçam inconciliáveis, tanto na lógica como nas implicações empíricas, pois ou o significado pictórico é intrínseco e universal ou é extrínseco e culturalmente relativo, é possível observar que as representações visuais possuem uma vida cultural muito ativa, o que não quer dizer que a teoria perceptualista esteja errada, pois embora tenha limitações claras, ela tem sua abrangência inegável. Após uma longa discussão a respeito da teoria da semelhança, o autor conclui que ambos os lados estão relativamente certos no que afirmam, embora amplamente errados no que negam, uma vez que muitas das práticas sociais que envolvem imagens dependem da semelhança postulada pelos perceptualistas.

³⁴ Molyneaux (1997, p. 111-112).

preocupações. Elas podem ser resultado de variações simples do esboço. Mas, elas também podem expressar uma atitude consciente ou inconsciente do artista diante do tema. Ao tomar o tamanho relativo como forma de representar significação, uma técnica comum em pinturas sem perspectiva, o artista provavelmente pintará a figura mais importante, ou as cenas, maior que as demais. Mesmo que nós desconhecamos mais ou menos os temas, significados, ou detalhes iconográficos da pintura, nós podemos observar a imagem e ao menos compreender a organização da significação na mesma. Se, nós observamos que tal padrão recorre em uma quantidade de pinturas de diferentes artistas, podemos especular que ela reflete uma atitude social mais predominante. Nesse ponto, conceitos como *código*, *convenção*, *ícone* ou *gênero*, costumam geralmente retirar a representação de seu contexto situacional, para poder servir a uma generalização à História da Arte ou à Semiótica. Nosso objetivo é resistir a tais tendências generalizantes, para que possamos manter o foco *no nível da superfície*, nos objetos em si e em seu ambiente, nos quais os detalhes formais das pinturas individuais refletem o trabalho de artistas individuais em situações específicas de produção. Dessa posição, nós podemos ser capazes de ver o dinamismo escondido nas imagens, que na superfície parece tão controlado e consistente — diferenças formais surgem de variações situacionais, refletem a veracidade da obra representacional do artista influenciada por circunstâncias psicológicas e práticas mutáveis, no local de trabalho.

Se o artesão é tanto fator causal quanto resultado da evolução artística, social e religiosa de sua época e se cada contexto propicia e resulta da interação desses diferentes fatores, eles não podem ser desconsiderados numa análise efetiva. Como lembrou Hoffmann³⁵:

A mera idéia, de que as imagens individuais nos vasos geométricos são imbuídas de *significados* diretos e mono-semânticos que o artista tinha em mente, é baseada em um equívoco profundo do que são símbolos e de como eles funcionam, e na crença errônea de que a expressão simbólica se opõe, de alguma forma, à expressão *direta* ou *representacional*. O pensamento simbólico se torna coerente, e seu estudo interessante, quando os símbolos empregados são examinados em conjuntos e quando a relação entre símbolos e conjuntos de símbolos é estudada dentro do contexto cultural como um todo.

Por outro lado, uma observação essencial feita por J. P. Vernant³⁶ refere-se à incerteza que envolve decifrar uma imagem. Nas suas palavras:

Nenhum sistema figurativo é a simples ilustração do discurso — oral ou escrito —, nem a reprodução fotográfica do real. A imagética é uma construção, não um decalque; é uma obra cultural, a criação de uma linguagem que como todas as outras línguas comporta um elemento essencialmente arbitrário. A palheta de formas figuradas, que cada civilização elabora e organiza, a seu modo e estilo, sobre uma determinada superfície, surge como um produto filtrado, uma codificação do real a partir das modalidades que lhe são próprias. Tal arbitrariedade social é que explica a dificuldade em decifrar as imagens e justifica o projeto de buscar, por meio delas, os traços específicos de uma cultura.

Nesse sentido, Bérard e Durand³⁷ lembraram que:

³⁵ Hoffmann (1985/6, p. 62)

³⁶ Vernant (1984, p. 5).

A leitura de uma imagem exige do observador moderno uma ginástica intelectual que não é complicada, mas que precisa de um treino progressivo; é sempre preciso considerar que nós estamos distanciados das condições que existiram durante sua elaboração. Nem os textos, literários ou epigráficos, nem as escavações em campo, nem o conjunto imagético permitem reconstituir totalmente a conjuntura histórica que torna compreensível o documento em questão (...). É na análise das regras que estruturam a combinação que o sentido da cena aparece progressivamente. O documento deve ser inserido em uma série de imagens e a estas devem ser comparadas as diferentes combinações que regem a nova imagem. Uma imagem isolada tem grandes chances de permanecer muda; uma rede de imagens, pelo contrário, quer pelas semelhanças ou diferenças que apresentam suas combinações, começam a fornecer as significações. É aí que reside a maior dificuldade da interpretação: para poder medir os desvios diferenciais que distinguem as imagens e, assim, estabelecer as regras compositivas obedecidas pelos artesãos, aquele que deseja as decifrar deve ter, constantemente, em mente o conjunto imagético; essa ginástica mnemônica se torna o melhor meio de se abordar as antigas condições de criação.

Algumas vezes, um repertório artístico intervém sob a forma de um programa iconográfico preciso e doutrinário, como no caso da arte religiosa. Como lembrou T. Champion³⁸,

As representações do passado, que compreendem a pintura e a escultura, são categorias complexas. Elas promovem indagações a respeito do poder de transmitir uma mensagem; tais imagens podem permear a sociedade e se tornarem duradouras se forem continuamente projetadas, repetidas e renovadas, se tiverem a capacidade de exercer uma influência e deixar um legado para além do tempo e espaço, ou da esfera cultural restrita em que foram originalmente criadas (...). O foco primordial está na produção e disseminação das imagens, embora isso não possa estar dissociado de uma consideração sobre o contexto político e ideológico.

Como bem observou Hoffman³⁹ em relação ao papel da imagética:

Primeiro, e antes de mais nada, existe a questão da visualização em geral. A religião não é uma simples questão de ver e acreditar. Ela é mais como uma enciclopédia, na qual certas visões de mundo são validadas e preservadas de geração em geração. O mundo invisível do mito é compartilhado por meio de imagens, especialmente entre as pessoas que não podem ler. A função da imagem é materializar, equilibrar e estabelecer a ideologia no tempo e no espaço.

Nesse sentido, Sparkes⁴⁰ observou que os mitos eram parte da tradição oral e visual, não eram algo congelado no tempo ou no texto, mas variavam em popularidade e conteúdo. Assim, estavam associados a tempos, espaços e ocasiões, tanto como as histórias

³⁷ Bérard e Durand (1984, p. 19, 21); e Bérard (1974, p. 33). Sobre o uso das pinturas nos vasos gregos como propaganda política ver também H. A. Shapiro (1983).

³⁸ Champion (1997, p. 213).

³⁹ Hoffmann (1988, p. 153); o autor analisou o uso da religião e das artes na difusão de ideologia política. Sobre o mito como história e descendência do povo grego, e o uso do mito como veículo de assuntos políticos, sociais e religiosos, ver Shapiro (1994, p. 1, 4).

⁴⁰ Sparkes (1997, p. 132).

narradas e as apresentações visuais. As lendas podiam ser usadas para celebrar o sucesso, da comunidade ou família, reforçar status no presente ou justificar novas direções. O passado tinha um papel prático na formação do presente. As histórias não eram ficções, eram realidades vivas com relevância social e política, podiam ser moldadas e reformatadas para persuadir seus espectadores a aceitar novas versões ou novos episódios do passado. Para o estudioso:

Mais que nos contar sobre verdades primordiais, os mitos gregos nos ensinam sobre as preocupações contemporâneas, tanto do estado como do indivíduo. Mitos são um meio extraordinariamente potente de expressar e informar sobre a experiência de cada sociedade no mundo. Assim, na Grécia antiga havia uma relação específica entre mito e história, na qual mitos específicos eram selecionados e, algumas vezes, reformulados a fim de serem percebidos como prefigurações de eventos recentes e passados. Imagens públicas e privadas, os vasos possuíam cenas mitológicas e da vida cotidiana contemporânea, às vezes ambas, o que tornava ambígua a distinção entre passado e presente. A obra pode se referir ao passado, mas necessariamente responde ao contexto em que foi produzida.

Nesse mesmo sentido, Steiner⁴¹ propôs que:

Como artefatos-chave na paisagem cultural, as imagens também se desenvolvem junto das mudanças e desenvolvimentos no tempo e espaço. Colocar as imagens nesse contexto mais amplo nos permite recuperar muitas atitudes e crenças acerca das mesmas, e algumas das respostas que elas teriam suscitado. Nenhuma escultura foi erigida sem uma função a realizar. Seja com intenção apotropaica, talismânica, admonitória, consoladora, votiva ou comemorativa, estátuas eram, primeiramente e acima de tudo, vistas, não como objetos representacionais ou estáticos (embora sua beleza e qualidade fossem geralmente cruciais ao desempenho de seu papel), mas como agentes performativos e eficazes, capazes de interagir em uma variedade de maneiras com aqueles que as patrocinaram e veneraram.

Esses eram elementos conhecidos e, certamente, empregados, pelos patrocinadores da arte e das imagens, na difusão dos ideais contemporâneos vigentes, quer políticos ou religiosos. O próprio Budismo, que tem sua doutrina fundamentada por um extenso conjunto de sutras, perpetuada originalmente por meio da oralidade e, mais tarde, pelos textos escritos, recorreu de modo considerável à narrativa visual, como um importante fator na difusão de seu discurso religioso, de caráter eminentemente proselitista⁴².

⁴¹ Steiner (2001, p. xii) procurou resgatar, em sua análise, as ações e crenças que envolvem as esculturas gregas do período Arcaico e Clássico, principalmente a partir das fontes literárias que mencionam as estátuas; e verificar como a estatuária afeta a imaginação literária e filosófica. Embora a grande maioria das estátuas tenha se perdido, a autora recorre às evidências de outro tipo como traços no solo, inscrições em bases, leis sagradas, indicadores literários sobre as práticas rituais e eventos que cercavam as imagens; que atestam tais objetos como profundamente inseridos no contexto social, político e religioso da Grécia antiga.

⁴² Ver a discussão em Aldrovandi e Hirata (2005).

1.3 O TEXTO E A IMAGEM, A IMAGEM E O TEXTO

Uma outra questão importante e amplamente discutida também pelos estudiosos da Imagem, diz respeito à confrontação entre as fontes textuais e visuais da Antiguidade.

Ao longo do século XIX, as pesquisas iconográficas foram desenvolvidas sob uma perspectiva que tendeu associar ou submeter a imagem ao texto. Baseada na abordagem filológico-histórica, na qual a Arqueologia era considerada subordinada à Filologia, a imagem era concebida como mera ilustração das fontes escritas. Se os estudiosos não encontrassem respostas nas imagens, procuravam-nas nos textos e, se estes não as fornecessem, imaginavam uma fonte literária perdida.

Nessa época, os arqueólogos imputavam aos atributos um papel determinante nas imagens. Mas, o avanço das pesquisas revelou que não havia uma relação direta entre imagem e texto e que os atributos não eram determinantes, pois existiam outros fatores envolvidos na interpretação da imagem, que até então, tinham sido ignorados.

O valor absoluto do atributo que recebeu primazia entre os eruditos foi discutido por Metzger⁴³, que resumiu a questão ao postulado: “a imagem, para aquele que a produz e para aquele que a recebe, possui necessariamente um sentido preciso e inequívoco”. Por vezes, tal sentido escapa à perspicácia do erudito moderno e, nesse caso, o *tema* permanece desconhecido. Para esse estudioso, diante de um jogo de imagens em que a composição parece clara, mas a sintaxe pouco evidentemente, o arqueólogo encontra-se na situação do lingüista, procurando decifrar uma língua morta transcrita em caracteres conhecidos ou, ao encontrar uma linguagem iconográfica incerta, na situação do viajante, cujos interlocutores falam uma língua totalmente desconhecida. O arqueólogo dos registros figurativos, que não dispõe de um código de tradução infalível, procede a fazer aproximações e, por vezes, até regredir. Assim, a circunstância da descoberta pode ter um papel decisivo para a pesquisa: um documento isolado pode não ser compreendido, mas o surgimento de outro pode ampliar a certeza. No entanto, é sempre preciso atentar para a ambigüidade de um atributo e, portanto, na visão desse estudioso, é necessário reduzir o número de seus significados e reagir com prudência diante da multiplicidade de significantes.

Outro problema interpretativo que existiu nesse período foi a suposta igualdade entre documentos imagéticos mais antigos e mais recentes, como se estes constituíssem uma mera genealogia iconográfica. Sob a influência do Evolucionismo, a Antropologia, a História

⁴³ Metzger (1985, p. 173-179).

das Religiões e a Arqueologia Clássica demoraram a perceber que existem marcos importantes na constituição da imagem e que, muitas vezes, não é possível instituir uma filiação direta.

Houve, ao mesmo tempo, um exagero na atribuição da influência da *Grande Arte* nas artes menores. Toda vez que uma pintura era estudada em vaso cerâmico, imaginava-se um original escultórico ou uma pintura que teria servido de modelo, mas que se perdera no tempo. No entanto, as pesquisas mais recentes verificaram que não se pode comparar de forma direta produtos provenientes de produções intelectuais distintas, muitas vezes produzidos e dirigidos a diferentes camadas da sociedade.⁴⁴

O positivismo engendrado pela iconografia descritiva durante o século XX e que deu ênfase ao formalismo de inspiração estruturalista foi mais tarde confrontado a abordagens de cunho antropológico e semiológico. O componente social também passou a ser considerado fundamental para análise da imagética grega. Assim, os estudiosos passaram a se interessar pela descoberta dos níveis semânticos por trás do fenômeno descritivo.⁴⁵

Nas palavras de Lissarrague e Schnapp⁴⁶:

As imagens não são mera decoração, arbitrária ou gratuita; elas não podem ser um produto cultural insignificante (...). As imagens não são o complemento figurado de uma realidade social que os textos, mais ou menos, nos revelam. Não há imagem que seja, em si mesma, um documento sociológico; identificar um artesão, um escravo, um meteco, por exemplo, não basta. O que é apresentado são as várias categorias: velhos, mulheres, cavaleiros, hoplitas, por exemplo, que na imagem são agentes narrativos, não dados estatísticos. Para evidenciar as regras funcionais da imagem, único passo possível, devemos utilizar a obra dos lingüistas e dos teóricos da arte, para tentar construir uma *semântica da imagem visual*. (...) Tal análise do sistema icônico conduz ao reconhecimento do trabalho do imaginário social, o modo como os gregos se viam. Fornecer acesso às representações mentais não é o menor paradoxo dessa pesquisa.

Nesse sentido, como observou Gombrich⁴⁷, a arte “não é apenas um instrumento de informação, mas também um meio de expressão”. Entre a língua falada e figurada, sempre haverá essa diferença, uma recorrerá a signos arbitrários, a outra às formas que, “por serem simbólicas ou convencionais não têm menos fundamento na realidade, mesmo que já filtradas por representações mentais”.

⁴⁴ C. Clermont-Ganneau (1878;1880) foi o primeiro a discutir as questões e chamou a atenção para a proeminência da imagem ao cunhar o termo *mitologia iconológica*. Mais tarde, o próprio Dugas (1937) redigiu um artigo em que contrapôs a tradição literária à gráfica, no qual abordou a imagem como forma de expressão particular e independente da produção textual; cada uma com modos de produção diferenciados.

⁴⁵ A partir da década de 80 é que os estudos iconográficos tomam novo fôlego. Para historiografia dos estudos iconográficos ver Lissarrague e Schnapp (1981); Hoffman (1985/6, p. 61-66) e a chamada *iconologia interpretativa*; e também Sarian (1987, p. 15-48).

⁴⁶ Lissarrague e Schnapp (1981, p. 281).

⁴⁷ Gombrich (1960, p. 388-389).

A antiga suposição de que as fontes escritas teriam invariavelmente originado o repertório imagético não se confirmou durante as análises da iconografia grega, e a existência de uma tradição figurativa independente da tradição literária conseqüentemente foi atestada. Embora em alguns casos a literatura tenha servido de ponto de partida ou fio condutor na produção dos monumentos figurativos, tal premissa revelou-se falaciosa, pois negligenciava toda a influência que não fosse literária.

A pesquisa realizada por Moret⁴⁸, por exemplo, conduziu a essas constatações. Quanto mais se escrutinou os documentos, menos transpareceu a idéia geralmente aceita de uma primazia absoluta do texto como fonte de inspiração da imagem. Ao demonstrar que os pintores trabalharam a partir de fórmulas preestabelecidas, o estudioso pôde verificar as proporções da suposta influência literária e restituir a parte de criação que coube à tradição figurativa. O fato de elementos intercambiáveis condicionarem a formação das representações lendárias modificou sensivelmente a idéia que se fazia da mitologia figurada. Seu estudo mostrou-se extremamente interessante ao verificar que certos procedimentos de composição ali analisados revelaram um modo particular de transmissão e evolução dos mitos em uma zona periférica do mundo grego.

No caso da Grécia, cabe lembrar, essa dissociação e autonomia entre imagem e texto esteve possivelmente associada ao fato da religião grega não possuir uma doutrina canônica rígida. Embora o panteão grego seja o mesmo, a fragmentação política permitiu a cada região, seja na Grécia ou em suas colônias, apresentar variações na natureza das divindades e lhes imprimir características regionais próprias e, por vezes, distintas. Tal especificidade acabou por se refletir na arte grega, na qual mestres e artesãos, favorecidos por essa ausência dogmática, puderam exercer uma liberdade criativa e expressiva única, que apenas se tornaram cânones formais durante o período Clássico e Helenístico. No entanto, é preciso lembrar que tratavam-se de cânones artísticos, de caráter estético e não-religioso.⁴⁹

O conhecimento dos textos é indispensável, mas como demonstrou Panofsky⁵⁰, não podemos aplicar qualquer texto a qualquer imagem. O fato de um determinado texto

⁴⁸ Moret (1975).

⁴⁹ Nesse sentido, Shapiro (1994, p. 7) observou que a imagética do mito grego nunca foi constituída por um dogma religioso como foi a iconografia cristã e, por isso pôde ter muito mais liberdade, tanto na escolha do tema como na forma de representação: “se os gregos escolheram se cercar de imagens, foi mais por uma razão estética que religiosa”. Como também verificou Meneses (1967, p. 35), ao discutir o uso da perspectiva na imagética Clássica, não havia na Grécia, como em outras civilizações, entraves a essa busca, pois “o individualismo da vida religiosa grega evitou a formação de cristalizações formais e não pôs obstáculos à especulação que fazia da natureza, para um grego, e sob todos os seus aspectos, fundamentalmente e antes de mais nada, um objeto para um exercício da razão humana”.

⁵⁰ Panofsky (1939, p. 25-27).

fornecer a melhor chave para interpretação de uma cena não implica necessariamente que o pintor o tenha utilizado como inspiração para compor sua cena. Além disso, a comparação entre imagens e textos serve para evidenciar a independência das duas tradições, que se medem, nesse caso, em termos de desvios diferenciais.

A maior parte das cenas lendárias, para as quais existe necessidade de textos explicativos, era para os gregos objeto de conhecimento natural. Elas estavam enraizadas de alguma forma na mentalidade coletiva, na qual o mundo fabuloso se confundia com o passado nacional e os heróis míticos eram parte da realidade histórica.

Como observou Bruneau⁵¹, o problema de considerar a imagem como a ilustração dos textos decorria da crença tácita na transparência da imagem, como se ela fosse a cópia fiel das coisas que mostra e a transcrição exata visível da representação mental que ela informava com toda segurança. O estudioso lembrou que nas civilizações sem texto o *grama* da imagem é esquecido, mas a Arqueologia, desenvolvida a partir das civilizações com texto, o privilegia a tal ponto que a imagem não passa de uma ilustração, um reflexo, um substituto do texto e, assim, deduz-se que a imagem procede apenas da linguagem:

A imagem pode proceder tão bem mimeticamente, de um perceptível que não pode ser concebido, de um visto que é sempre dizível, e, gramaticamente, de um conhecido que podemos tornar perceptível, de um dito visualizável, porque *imageável*, portanto, imagético. Ela imita tão bem o visto, que visualiza o dito. Se a técnica for colocada de lado, as representações visuais e verbalizadas são, na realidade concreta, muito intimamente mescladas, para que uma preceda ou domine a outra. Por outro lado e, sobretudo do ponto de vista que nos importa, a técnica, sem a qual não haverá imagem, pode indiferentemente servir à *mimese* e ao *grama*. O esquema não distingue imagens *realistas* e *imaginárias*.⁵²

Em relação à análise imagética e textual, Steiner⁵³ propôs uma reconciliação:

Os textos são necessários porque apenas as fontes literárias contemporâneas são capazes de nos fazer entender como os gregos conceituavam a escultura; e, as imagens são necessárias aos textos porque, sem elas, não podemos compreender o papel da escultura - como uma classe de objetos. E, em certos casos, como um instrumento literário utilizado na poesia, retórica e filosofia. A escultura é uma tipologia única, a sua tridimensionalidade, a ocupação do mesmo espaço real que o espectador habita, e seu lugar central nas práticas sociais, políticas, religiosas e mágicas, a imbuem de facetas únicas. Os textos contemporâneos fornecem informações a respeito das práticas rituais e tradições anedóticas a respeito das imagens antigas. Textos posteriores possuem mentalidades e programas diferentes. Por isso, existe a necessidade de uma abordagem mais ampla, em que o todo gere uma narrativa mais coesa e completa do papel das estátuas na vida cotidiana, nos pensamentos e práticas dos antigos espectadores.

⁵¹ Bruneau (1986, p. 266, 174).

⁵² Bruneau (1986, p. 175).

⁵³ Steiner (2001, p. xiv).

Dessa forma, a análise de Shapiro⁵⁴ demonstrou que o repertório do pintor possuía um fluxo constante que era em parte uma resposta ao estímulo externo, como as novas obras literárias ou, mais tarde, representações teatrais, mas que ao mesmo tempo era um reflexo da dinâmica interna dessa forma de arte.

1.4 O TIPO DE SUPORTE E A LINGUAGEM IMAGÉTICA

Embora existam estudos que concebem a análise imagética como um campo de pesquisa independente, não necessariamente associado ao seu suporte, cabe notar que os vasos cerâmicos gregos são objetos arqueológicos *portadores de imagens*⁵⁵ e que esse repertório se expressou e evoluiu de acordo com o suporte que lhe serviu de apoio. Assim, o tipo de suporte em que um conjunto imagético foi criado também merece atenção e sua análise deve considerar a especificidade de cada tipo de objeto.

Como observou Bérard⁵⁶, outro importante arqueólogo francês, diferente da *obra de arte* que encerra uma qualidade estética de criação original, os vasos cerâmicos na Grécia — objeto principal das pesquisas imagéticas francesas — possuem uma qualidade primária de cunho discursivo — seja essa de temática mítico-religiosa ou secular. Os ceramistas, por sua vez, tinham um repertório relativamente limitado de *unidades formais mínimas*, para transcrever temas muito variados. Essa conceituação, mais tarde, foi explicitada da seguinte maneira:

Os elementos constitutivos da imagem são, portanto, estáveis e constantes. É este que chamamos o *repertório de unidades formais mínimas*; este repertório é comum a todos os artesãos e conhecido de todos os clientes. Por outro lado, as combinações variam. É no nível combinatório que se obtém o sentido da imagem (...). As unidades figurativas combinam-se, entre si, de modo quase mecânico, a fim de produzir um sentido livre, o mais possível, de ambigüidade. Nessa perspectiva, a relação de referência com a realidade importa menos que a relação de significação. O imagista constrói sua imagem por

⁵⁴ Shapiro (1994, p. 6). Sobre a autonomia da imagem e texto, as discordâncias e concordâncias das duas linguagens, ver também Rinuy (1986, p. 300-304).

⁵⁵ Ver Lissarrague e Schnapp (1981, p. 275); e Sarian (1987, p. 15). Como lembra essa estudiosa: “é possível que nunca uma cultura antiga tenha produzido em um espaço de tempo tão curto um repertório imagético tão extenso e tão significativo”.

⁵⁶ A posição entre a imagética e a arte foi discutida por Bérard (1974, p. 47, 51, 163). O artista não se prende aos limites e fronteiras do repertório de “possibilidades pré-conhecidas, representações pré-fabricadas”; sua criação, toda vez, é uma construção original e por isso ele evita o uso de convenções coletivas. Nesse sentido, Sparkes (1997, p. 131) lembrou que “a ilustração, assim como tradução, nunca é uma simples questão de transcrição”. Sobre a riqueza iconográfica presente nos vasos gregos, sua temática e o uso dos mesmos, ver Lissarrague e Schnapp (1981, p. 282); Bron e Lissarrague (1984, p. 7-18); Sarian (1987).

aproximação à imagética e não em obediência fiel às leis da reprodução, quase fotográfica, da vida cotidiana.⁵⁷

Assim, enquanto os artistas buscavam escapar dessa limitação esquemática do sistema imagético, renunciando ao procedimento icônico e recorrendo aos comentários de tipo lingüístico, os melhores artesãos eram aqueles que conseguiam *bricolar* as unidades formais mínimas num esquema, por meio de combinações variadas, até manifestar claramente a intenção de comunicação que deveria ser o menos ambígua possível. A expressão que nesse sentido é mais próxima da linguagem do que da arte, é obtida a partir de um conhecimento anterior do repertório das unidades formais utilizadas pelos artesãos para compor suas imagens.

Bérard⁵⁸ observou que a “estabilidade formal do esquema fixado pela tradição permanece e, mesmo que novas situações surjam, os elementos figurativos constitutivos provêm de um patrimônio comum”. Se o artesão suspeitava da ambigüidade de uma interpretação, ele a remediava por meio do acréscimo de um signo adequado e conhecido, ou seja, *recognitivo*, que permitirá a leitura correta da imagem. O único meio de se chegar a esse objetivo é utilizar as unidades figurativas estáveis combinadas sistematicamente.

Assim, para Berárd⁵⁹, a principal chave de decifração, tanto no nível de criação das imagens quanto no de sua leitura, reside na inclusão de um certo número de unidades formais que permitam ao leitor operar a passagem do *esquema* ao *tema*. Os detalhes das cenas eram, segundo o pesquisador, os detentores do sentido da imagem. O funcionamento das unidades formais mínimas depende do conhecimento prévio do espectador — a população precisa conhecê-los para identificá-los e, assim, compreendê-los, para que possa então reconhecer a cena. Tais unidades, que incluem os personagens, seus atributos e gestos, depois de um longo tempo, se tornavam parte da bagagem de toda a coletividade. Um enorme conjunto de imagens difundiu-se por todas as camadas sociais e a leitura dessas cenas era feita por qualquer camada social, mesmo sem requinte erudito.

Em alguns casos, as unidades não ocorrem em número suficiente para permitir que o *tema* surja claramente a partir do *esquema*, ou seja, de forma que a imagem possa ser identificada. As dificuldades provêm precisamente, acredita o estudioso, das tendências erradas adotadas pelos arqueólogos que tendem a descrever apenas aquilo que está

⁵⁷ Bérard e Durand (1984, p. 23).

⁵⁸ Bérard (1974, p. 47, 165).

⁵⁹ Berárd (1985, p. 164-166, 168-169).

relacionado às imagens — o *esquema*, ao passo que são as unidades formais mínimas que criam os elementos diferenciais geradores dos *temas* — o sentido.

As unidades formais mínimas podem, em certas circunstâncias, se tornar um atributo de acordo com a sua posição gramatical ou sua função sintática, por combinação com outras unidades, mas não são definidoras. Como observou Berárd, o resultado é que não é possível trabalhar sobre uma imagem, ou um grupo de imagens, centrado em um só tema. Teoricamente, cada imagem só é compreensível quando estudada em relação a todo o conjunto imagético e a relação entre as unidades formais mínimas deve ser estabelecida *in praesentia* ou *in absentia* dos traços constitutivos da imagem, a fim de determinar aquelas que lhe são pertinentes.

Assim, não existe um atributo distintivo e, jamais, uma única combinação possível, mas, por outro lado, também não há um número infinito de combinações, como havia previsto Bruneau ao considerar a imagética greco-romana “um sistema fundado sobre combinações infinitas de traços com finalidade temática igualmente infinita”. Nesse caso, Bérard considera que “a imagética não é regida por nenhuma síntese, tudo é possível, e portanto, impossível de compor, impossível de ler”.

Assim, diferente do sistema lingüístico, o sistema iconográfico é fechado porque a imensa maioria das unidades formais mínimas, suscetíveis de combinação, não é arbitrária. Existe, portanto, uma limitação esquemática e, no melhor dos casos, uma abertura temática — as diferenças provêm, sobretudo, de fatores estilísticos e, portanto, estéticos. Contudo, essa abertura é obtida artificialmente pelo folheado ou enxerto dos signos icônicos, senão de comentários de tipo lingüístico. Essas manipulações são, segundo o estudioso, de grande interesse, porque elas provam a intenção de comunicação, ou seja, a transformação de um *esquema* em *tema*. Para o autor, a formação da imagem divina procede não da sobrecarga de unidades em que a combinação contrapõe a sintaxe, mas do despojo e retorno ao denominador comum: o *esquema*.

A mesma idéia foi compartilhada por Moret⁶⁰, outro estudioso da Imagem, pois “longe de ter um papel passivo o espectador também constrói a cena que tem diante dos olhos em função dos esquemas preexistentes”. O conhecimento que ele tem do mito ou que, em

⁶⁰ Moret (1975, p. 4, 299) utilizou uma abordagem semiótica em sua análise iconográfica a fim de verificar o papel dos vasos pintados como meio de difusão, a agir sobre toda a massa da população. Sua pesquisa acabou por denotar a independência da tradição figurativa em relação à tradição literária. Nas palavras do autor, “o código icônico estabelece uma relação semântica entre um signo gráfico e um significado perceptivo já codificado. Existe uma relação entre a unidade pertinente do sistema gráfico e a unidade pertinente do sistema sêmico que depende da codificação precedente de uma experiência perceptiva”. Ver também Gombrich (1960, p. 203-240).

alguns casos precisamente, não tem, dita o seu comportamento diante da imagem: ele projeta sobre a mesma aquilo que já sabe, aquilo que espera encontrar. Nos vasos, o observador não saberá o sentido se não conhecer antes o tema e entender de mitologia grega para decifrar o conteúdo das representações. Mesmo o especialista, diante de uma cena que não é descrita nos textos ou cujas fontes não fornecem um testemunho correspondente, será incapaz de encontrar a chave para a interpretação. Para o arqueólogo:

O elemento visual é, sem dúvida, primordial, mas é apenas um modo de representação. A imagem tem uma semântica de segundo grau. A leitura é sempre referencial, ou seja, ela remete a um dado que não está inteiramente contido na imagem. O termo *leitura* é, nesse sentido, mais que uma metáfora na medida em que há uma assimetria entre a leitura e a visão.

Tal fenômeno foi explicitado por Barthes⁶¹, que observou:

A imagem se torna escrita no instante em que se torna significativa, ao ser atravessada pelo olhar que se carrega de sentido é aniquilada enquanto imagem pelo olhar-leitor. No significante mítico, a forma é vazia, mas presente, o sentido está ausente e, portanto, pleno. A imagem tem, de alguma maneira, o papel de catalisador, despertando no espírito mecanismos reminiscentes e associativos que fazem com que o espectador conecte a cena que tem diante dos olhos a um contexto familiar.

Nesse sentido, Sarian⁶² observou que:

Na narração e na transmissão de mitos e ritos, o pintor imprime nas imagens uma versão que corresponde às crenças coletivas, aquelas que se cristalizaram na aceitação popular. O universo imagético tinha, por isto, um grande alcance: inspirado na tradição e voltado para o grande público estava na confluência dessas direções, o meio propulsor e o meio receptor. A tal ponto que para o grego antigo, identificar imagem mítica ou religiosa era reconhecer o seu próprio patrimônio espiritual.

1.5 A SEMÂNTICA IMAGÉTICA: CONTINUIDADE E INOVAÇÃO NA IMAGEM

O modo como o repertório imagético evolui, seja na forma ou significado, sincrônica ou diacronicamente, é algo extremamente pertinente e abordado de modo recorrente pelos estudiosos da Imagem. Assim, a verificação dos elementos intrínsecos ou extrínsecos que condicionam a estabilidade ou as modificações esquemáticas e temáticas e que afetam diretamente a semântica imagética merecem algumas considerações.

Como observou Focillon⁶³, pode-se conceber a iconografia de muitos modos:

⁶¹ Ver Barthes (1970, p. 195, 209).

⁶² Sarian (1987, p. 48).

⁶³ Focillon (1970, p. 6).

Seja como a variação das formas sobre um mesmo sentido, seja como a variação dos sentidos sobre a mesma forma. Um método ou outro traz, igualmente, à luz a independência respectiva dos dois termos. Tanto é, que a forma exerce uma espécie de magnetismo sobre os diferentes sentidos, ou mais que isso, ela se apresenta como uma concha oca, na qual o homem derrama, de vez em vez, matérias muito diferentes que se submetem à curva que as comprime e, assim, obtém uma significação inesperada. Logo, a rigidez obsessiva do mesmo sentido se apropria de experiências formais que ela não necessariamente provocou. Acontece que a forma se esgota completamente, ela sobrevive por um longo tempo à morte de seu conteúdo, mesmo que ela se renove de uma estranha riqueza.

Alguns conceitos da lingüística, pertinentes à presente pesquisa, foram utilizados por Moret⁶⁴ como empréstimos comparativos para análise da *linguagem iconográfica* nas cenas presentes em um conjunto imagético. O primeiro deles se refere à *diacronia* e *sincronia*. O estudioso observou que o arqueólogo tem à sua disposição um material que se estende por muitos séculos e pode, portanto, englobar, em um só olhar, toda a história de um tema iconográfico e, assim, conhecer não apenas os antecedentes, mas também as transformações ulteriores das cenas que estuda.

No entanto, a situação dos antigos era outra: o costume de enterrar os vasos junto com os mortos e mesmo o caráter friável das peças de uso cotidiano, as colocava logo fora de circulação⁶⁵. Nesse sentido, as gerações sucessivas de pintores e clientes puderam conhecer somente uma porção ínfima da imensa produção que as escavações recuperaram. Assim, segundo o estudioso, não é adequado lhes emprestar uma visão que só o erudito de hoje pode ter graças ao suficiente distanciamento e à documentação que dispõe. Essa é uma observação importante, pois embora o arqueólogo trabalhe com um registro fragmentário do passado, este mesmo oferece, certamente, possibilidades analíticas interessantes.

A abordagem *diacrônica* que a Arqueologia utiliza é, portanto, consideravelmente relevante para evidenciar a criação e evolução do esquema, bem como do tema, no conjunto imagético. De início, é necessário pormenorizar a origem do motivo iconográfico e, em seguida, descrever sua aplicação temática. Tal análise permite esclarecer a relação entre o

⁶⁴ Moret (1975, p. 293), que utilizou as teorias saussurianas em sua análise, questionou quais são as condições para que o mito mantenha sua significação na imagem. Para o autor, as cenas lendárias que decoram os vasos gregos ou italianos são “imagens falantes”; uma espécie de narrativa figurada, um equivalente gráfico do mito que ela representa na tradição oral ou escrita.

⁶⁵ Sobre o assunto ver a observação de Hoffman (1985/6, p. 64). Sobre a questão do valor dos bens oferecidos nas tumbas não estar diretamente associado à riqueza e estabilidade política, ver Hoffmann (1988, p. 151-152).

sentido original de um motivo e as diferentes aceitações que ele recebeu ao longo da evolução. Como lembrou Moret⁶⁶:

A significação de um motivo, em um determinado momento de sua evolução, não depende apenas de sua história, mas deve ser estabelecida a partir dos documentos contemporâneos. A dimensão histórica, por outro lado, permite compreender como as cenas se constituem em seu estado presente e como atuam sobre as demais. Muitas vezes, existe um arquétipo, uma representação-modelo, a partir da qual a influência se difundiu e que originou as demais dentro de sua órbita. Algumas são derivadas da primeira. Esse ponto de vista genealógico não tem sentido, entretanto, no plano horizontal ou sincrônico. Dizer que um motivo está esvaziado de sentido, ou que seu emprego é inapropriado em determinado contexto, só é concebível em uma perspectiva histórica; na ótica do pintor e de sua época, uma asserção desse tipo seria imprecisa ou mesmo errônea.

Outro conceito proveniente da lingüística, emprestado por Moret⁶⁷, diz respeito às *transformações analógicas*. O princípio da analogia é aquele que rege a maior parte das transformações iconográficas. Na própria imagem deve haver uma afinidade iconográfica que facilite a evolução analógica das duas cenas. Essa semelhança pode ocorrer no nível do mito, como um paralelismo de situação que permita a convergência das representações figuradas. Para o estudioso, o caso mais freqüente é o da associação de idéias — *temas* —, algumas vezes, no entanto, a similitude formal — o *esquema* — é suficiente para justificar a passagem de um motivo de uma cena a outra.

Ocorre que a analogia é tanto um fator de transformação e renovação quanto pode desenvolver uma tendência à simplificação e à banalização, uma vez que opera em favor da regularidade e unificação dos procedimentos de formação e flexão. Nesse caso, ela *remodela, sobre um mesmo paradigma, cenas de origens diferentes*. Mas, também, pode, muitas vezes, empobrecer a linguagem iconográfica, mais que a enriquecer. À medida que seu emprego se torna mais freqüente, o valor original do motivo se altera. De modo inverso, essa atenuação do sentido original permite que ele se adapte a cenas mais numerosas. Para o pesquisador⁶⁸,

⁶⁶ Moret (1975, p. 294). Como lembra Shanks (1997, p. 102), é necessário conceber texto e imagem dialéticos como tangenciais ao passado — um vetor (do presente) que toca o passado no ponto do sentido e depois se move para explorar seu próprio curso, compartilhando da atualidade, a temporalidade da memória.

⁶⁷ Moret (1975, p. 295) lembrou que Panofsky [“zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst” in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, 1964, p. 90-91] já havia demonstrado que a ação da analogia na imagética antiga foi mais marcante que a de qualquer fonte literária.

⁶⁸ Moret (1975, p. 296) observou que a História das linguagens ensina que o uso freqüente incorpora um emprego difícil de explicar, que se manifesta notadamente na lexicologia. Os exemplos de tal desvalorização de um motivo iconográfico são numerosos na cerâmica italiota que no início aparece carregada de sentido preciso e acaba por ter um aspecto fragilizado mais tarde. O autor lembra que a passagem de um sentido forte a um frágil caracteriza a História do tipo ajoelhado, inicialmente uma posição de defesa, depois de ataque, na época Helenística e Romana, se tornou um dos esquemas *passee-partout*, dos quais os imagistas freqüentemente se serviram. Também cita exemplos em que o altar ou a estátua aparecem tanto nas cenas de morte ou súplica, assim sendo, tais elementos não permitem mais distinguir umas das outras.

As transformações funcionais podem ser explicadas tanto como inovações ou conservadorismo iconográficos: em um sintagma icônico (...) intervêm relações contextuais tão complexas que parece difícil distinguir entre elas as unidades pertinentes de variantes facultativas, as variantes facultativas se tornam traços pertinentes e vice-versa, de acordo com o código decidido pelo desenhista, os códigos frágeis fazem parte dos códigos icônicos.

Assim, pode acontecer de uma cena lendária ser destituída de seu sentido original para tornar-se apenas um quadro vivo suscetível a receber o conteúdo de um outro mito⁶⁹. Aquilo que Barthes chamou “permutação paradoxal das operações de leitura, a regressão anormal do sentido à forma”.

Todavia, Moret observou que “de forma geral, é mais fácil constatar o resultado da ação analógica que determinar os mecanismos dessa ação isolando um fenômeno preciso da mutação”. A partir da intenção estilística inerente à arte, o pesquisador considerou ser difícil conceber que os pintores da Antiguidade não fossem sensíveis aos imperativos decorativos pois, segundo ele, é possível demonstrar, em exemplos precisos, que são justamente as pesquisas ornamentais que conduziram às transformações iconográficas. Embora sejam exemplos de inovações individualizadas, a cerâmica antiga, justamente por ser produzida em série, esteve exposta, mais que qualquer outro gênero artístico, aos fenômenos de contaminação⁷⁰:

Os linguistas afirmam que a língua evolui sob a influência daqueles que a utilizam, mas, sem seu conhecimento, a língua se transmite por leis que não têm nada em comum com aquelas da criação refletida. Pode-se dizer o mesmo da iconografia, cada imagista contribui na transformação da herança recebida, sem que para isso esteja consciente dela, e nem mesmo se pode determinar qual transformação coube a cada um deles. Os imagistas italianos certamente não estavam conscientes de tais questões pois lhes faltava o distanciamento necessário e a consciência histórica. Não é possível saber em qual cena um motivo específico apareceu originalmente.

Em relação ao conceito de *sinonímia e homonímia*, também emprestado da linguística, Moret⁷¹ observou que o único termo de referência que pode ser contraposto à imagem não é a palavra e nem a frase, mas o texto inteiro. Assim, se quisermos seguir a comparação entre *linguagem iconográfica* e *linguagem comum* (sic), existe uma dificuldade que advém do fato dos sinônimos na linguagem existirem no nível das palavras ou, no máximo, das frases. Não é possível dizer que dois textos são sinônimos, mas podem-se

⁶⁹ Barthes (1970, p. 203).

⁷⁰ Moret (1975, p. 296).

⁷¹ Moret (1975, p. 296-297).

imaginar dois textos que exprimem a mesma idéia ou que contam a mesma história com frases e palavras diferentes.

No caso da iconografia, o estudioso define os *sinônimos* como: “as representações de um mesmo episódio lendário em esquemas gráficos diferentes”. Contudo, lembra que é preciso atentar para o fato de que toda modificação formal — em nível da composição — quase que necessariamente causa uma modificação no sentido da imagem. Assim, no jogo de ações e reações exercidas pelo mito sobre a imagem, e da imagem sobre o mito, ocorre a metamorfose de duas entidades. É por isso que o estudioso afirma que na iconografia só se pode falar de *sinonímia* em sentido figurado, situando essa identidade de significação para além da cena representada. A escolha dos temas responde a um plano premeditado e as cenas lendárias, em vez do valor em si mesmas, convergem em direção a uma mesma idéia, na qual o sentido se manifestará apenas na unidade do programa ao qual ela será subordinada. Ressaltamos que Grabar⁷² definiu os *sinônimos iconográficos* como imagens que, apesar dos temas diferentes, têm o mesmo valor semântico — de significação.

Em relação ao fenômeno da *homonímia*, Moret⁷³ o descreveu como “as imagens de aspecto idêntico, ou quase idêntico, às quais são atribuídos sentidos distintos”. O equivalente lingüístico seria o da poesia ou dos esquemas métricos fixos, sobrepostos aos códigos comuns e suscetíveis a receber conteúdos semânticos diferentes. Na expressão escrita, a precisão não é a mesma, os sentidos se cristalizam com a ajuda de elementos ou de signos secundários. Na iconografia esses traços precisos também existem: são os elementos decorativos, os atributos ou elementos secundários que permitem estabelecer a situação lendária em questão.

Assim, pode-se falar de determinação contextual. Do mesmo modo que na linguagem o sentido de uma palavra depende do contexto em que aparece, na iconografia, um motivo pode mudar de acepção de acordo com a cena em que é empregado. O contexto deve indicar com clareza sem que reste qualquer dúvida. A cena deve ser lida em sua totalidade para poder precisar o valor do motivo e determinar aquele, entre os sentidos, que convém à

⁷² Grabar (*Cristian Iconography*, 1968, p. 112-115 apud MORET, 1975, p. 297). Segundo Moret, a iconografia grega ou italiota não apresenta exemplos análogos, em que diferentes níveis semânticos se sobrepõem a uma mesma imagem, elas não retratam nada mais que aquilo que representam imediatamente. Isso porque o mito, nos séculos V e IV, ainda tinha um conteúdo muito real para que uma transposição fosse possível. Foi apenas na época Romana que os artistas conseguiram traduzir com êxito essa dupla potencialidade e que, então, o valor simbólico dos mitos se sobrepôs à sua significação imediata.

⁷³ Moret (1975, p. 298) apresenta casos em que duas lendas diferentes comportam situações tão semelhantes que se tornam intercambiáveis. A mitologia grega possui casos parecidos de reduplicação ou desdobramento em que a analogia da situação é tal — similitude de atributos — que é impossível dizer a que momento se referem os monumentos figurados. Essa duplicidade também é possível em mitos diferentes, nos quais todos os elementos são de tal modo generalizados na iconografia, que seria perigoso os ter como critério.

ocorrência. Do contrário, a ausência de todo traço pertinente conduzirá a uma ambigüidade irreduzível.

No momento em que o pintor esboça a cena, lembrou Moret⁷⁴, ele também se refere ao mito específico, do qual tem um conhecimento mais ou menos preciso. A menos que ele copie uma outra representação figurada, ainda assim, trata-se de uma transcrição por referência: “as inovações ocorrem, quase sempre, nos detalhes, mesmo no caso de uma situação inteiramente nova e, até então, desconhecida, não podemos provar que o pintor não se inspirou em uma tradição literária que não chegou até nós”. Como vimos, uma origem nas fontes textuais é apenas uma das diferentes possibilidades existentes para a gênese de uma representação, prová-la ou não nem sempre está ao alcance do pesquisador.⁷⁵

Sobre a questão das inovações na imagética, Moret⁷⁶ observou, ainda, que embora a tradição figurada esteja na origem de uma ou outra inovação, ainda resta prová-lo:

Ao ser exposto a um sistema secundário, enxertado na tradição figurativa e não mais à linguagem mítica comum, ou seja, separado de toda ligação com o mito, o sistema funciona, então, em circuito fechado, no qual há uma autonomia maior em relação às fontes literárias, mas também uma tendência acelerada à degeneração, como se os imagistas tivessem perdido o conhecimento dos mitos e, ao mesmo tempo, seu talento de desenhistas (...). O argumento cronológico nem sempre é definitivo; ele não é suficiente para que os monumentos figurativos forneçam testemunho mais antigo de uma versão lendária, para que este tenha sido necessariamente inventado pelos imagistas. A questão da origem ainda não é decisiva. Em matéria de iconografia e, particularmente, em se tratando de uma arte como a cerâmica, o problema não é tanto o da invenção, mas o da transmissão. Como os riscos de deformação são grandes, o que se percebe é que, na verdade, as cenas evoluíram menos pelas pesquisas deliberadas de originalidade, que pelas tendências à simplificação e à uniformização.

Moret verificou, em sua análise, que os pintores da Itália meridional seguiram procedimentos com base em modelos figurativos. No caso etrusco, a dissociação entre imagem e narrativa mítica transpareceu nas seguintes características: um grande número de representações mitológicas contém *erros* — inversão do esquema, substituição de figuras, fusão numa mesma cena de episódios lendários distintos — o que deixa transparecer que o pintor trabalhou sobre modelos dos quais ele não compreendia bem a significação; os

⁷⁴ Moret (1975, p. 301).

⁷⁵ A constatação de que os imagistas não partem de textos, mas de esquemas figurativos preexistentes, foi verificada por Grabar (1968, p. 41) em seu estudo sobre a iconografia cristã: os tipos iconográficos das religiões pagãs foram adaptados aos temas cristãos para, em seguida, passar para a arte ocidental da Idade Média.

⁷⁶ Moret (1975, p. 301-302). Sobre os problemas cronológicos e metodológicos na análise da arte grega, Vickers (1987) observou que: “apenas quando os vestígios materiais de uma civilização são datados com segurança é que o conteúdo iconográfico pode fazer sentido”. Nesse sentido, como lembrou Rinuy (1986, p. 300), ao falhar em contextualizar a imagem no conjunto de seu tempo, arrisca-se a tomar como um traço característico do tema, o que é um hábito técnico relevante, na imagem, como esquema. Os erros na interpretação decorrem da confusão dessas noções.

imagistas se mostram mais sensíveis ao valor ornamental — por meio da duplicação de certas figuras — do que ao conhecimento intrínseco do mito; eles procedem de modo eclético, renunciam à interpretação do conjunto; dos modelos eles mantiveram componentes isolados e justapostos a elementos estrangeiros, quando necessário, emprestados de outras cenas. Os elementos de *contaminação* são numerosos, mesmo que não tenham conduzido a representações absurdas.

A abordagem de Lissarrague e Schnapp⁷⁷, por sua vez, seguiu outra direção. Para os autores, a imagem não pode ser lida como uma mera ilustração — de um texto, de um ritual ou de um evento político —, mas como um conjunto de signos com sua lógica própria. Por isso, lhes interessam as fórmulas, as repetições, mais que os detalhes, ou as singularidades. Assim, o lugar da imagem no vaso e sua relação com as demais cenas figuradas no mesmo vaso, remetem a uma significação tão importante quanto a evolução ou a difusão da própria imagem.

Uma outra consideração feita por Moret⁷⁸ diz respeito à composição das cenas:

O esquema utilizado tem um papel mais importante que o mito, quando não é inexistente, o elemento narrativo está subordinado a uma função decorativa que se manifesta notadamente na busca de simetria. Pouco importa ao imagista que essas inovações esvaziem a cena de seu conteúdo original ou traíam sua significação; do mito, que eles conhecem superficialmente ou aproximadamente, eles não esperam dar mais que uma representação genérica, sem se ater a um momento preciso da ação. Trata-se de um modo particular de transmissão, no qual a imagem não tem sentido em si mesma, mas é compreensível somente para aquele que conhece o conteúdo da lenda. A tradição literária nunca é ignorada, nem se separa completamente da figurativa, pois só pode haver uma mitologia figurativa por referência a uma tradição anterior e exterior à imagem. A mitologia não era mais uma realidade viva e se condensou em um conjunto de cenas convencionais, nas quais não era mais possível realizar grandes mudanças. Quanto às formas, elas se tornarão conchas nas quais poderemos colar, indiferentemente, qualquer conteúdo lendário. Os dois elementos da representação, outrora inseparáveis, levarão uma vida autônoma, a coerência perfeita da arte arcaica e clássica é suprimida.

O estudioso concluiu que da cerâmica Ática à italiota a evolução é sintomática. Na elaboração das imagens, a contribuição literária se deu regressivamente e os pintores recorreram mais e mais aos modelos de ateliês e às formas de *passe-partout* (chave-mestra). A consequência foi, de acordo com o estudioso, uma esquematização da iconografia lendária, os imagistas procedem, de uma cena a outra, a uma mudança de motivos e a um verdadeiro trabalho braçal de traços distintivos, que permitem ao espectador reconhecer e saber, então, a que lenda ele se remete. É interessante que nessa tendência à contaminação, os pintores não

⁷⁷ Lissarrague e Schnapp (1981, p. 285).

⁷⁸ Moret (1975, p. 303-305).

tenham cometido mais confusões: *as imagens equivocadas não são raras, mas os casos extremos são excepcionais*. Longe de artificializar o mito, como entre os etruscos, as transformações afetaram a cena apenas superficialmente, sem modificar a significação.

Autônoma, a tradição figurativa evoluiu independentemente da tradição literária. Essa liberdade não causou, imediatamente, a desintegração dos tipos nem a ruína da imagética lendária, mas, nesse processo de fusão e padronização, as cenas foram banalizadas. No mundo greco-italiota, a dissociação entre texto e imagem foi conseqüência de dois fatores: a liberdade dada ao pintor e ao poeta de transformar o mito herdado do passado e o remodelar em suas fantasias — nesse sentido ele difere do ilustrador medieval que deve permanecer fiel aos textos e as escrituras; e as condições técnicas próprias de cada gênero, pois as possibilidades do imagista são mais limitadas que a dos poetas — o arsenal de formas é menos rico que o de palavras. O repertório de temas representados torna-se sempre mais restrito em meios novos de expressão. Aí reside a razão do emprego de esquemas iguais para temas diferentes.

Assim, segundo Moret⁷⁹, o fenômeno de sobrevivência da forma apesar da morte do conteúdo original, descrito por Focillon, era impossível de acontecer no período de formação da mitologia figurativa:

Forma e conteúdo ainda não eram elementos independentes, associados ocasionalmente, mas, componentes indissociáveis de uma mesma e única realidade: a representação. Inseparáveis, os dois termos eram função um do outro, a significação do episódio era amplamente condicionada pela maneira como era representado e, inversamente, o meio de expressão era ditado por seu tema. Não poderia ser de outra maneira, por que o imagista recriava cada vez sua representação, ou dito de outra forma, reinventava simultaneamente a forma e o conteúdo em um mesmo ato da imaginação. A variação dupla só é viável em um estado avançado de evolução, em que os dois termos em jogo, tipo formal de um lado, situação lendária de outro, adquiriram uma rigidez suficiente. A iconografia romana responderá exatamente a essa definição.

Em relação à temática das mudanças esquemáticas ou temáticas, cabe mencionar, ainda, dois conceitos utilizados por estudiosos da imagem para explicar os mecanismos que agem no processo ou produção imagética: a colagem e a montagem. Nas palavras de Shanks⁸⁰:

Colagem é uma extensão da palheta do artista, ou do vocabulário do escritor, prosa e poesia, a incluir partes verdadeiras de realidade, ou fragmentos, aos quais o artista ou escritor, se refere. Citação direta, repetição literal, ou citação de algo retirado de seu contexto e colocado em outro. Montagem é o corte e reagrupamento de fragmentos de significados, imagens, coisas, citações e empréstimos, para criar novas justaposições. Quando reconhecida por aquilo que é, a colagem apenas questiona a noção de

⁷⁹ Moret (1975, p. 305).

⁸⁰ Shanks (1997, p. 83-84). Sobre o conceito de colagem, ver, antes, Levi-Strauss (1962).

representação, ao encontrar alguma *correspondência* com uma realidade externa. A *realidade* é trazida para a imagem, a colagem pode ser uma representação tangível sem tentar se tornar alguma forma de ilusão. Ela representa em termos de mudança — a mudança de empréstimos de um contexto a outro, da *realidade* à *representação*, e da *representação* à *representação*. Na verdade, a distinção fica suspensa: a realidade é na verdade colocada entre aspas (...). O surgimento de um novo significado depende da percepção da instabilidade, da manutenção de energias de interrupção e ruptura — as aspas interrompem a fluidez da superfície ou texto, elas distraem. A interrupção da ilusão e da distração, pela colagem, estabelece alusões por meio de elementos justapostos e montados. Assim, o novo entendimento vem por intermédio da representação *contaminada*, ao invés da referência pura ao tema representado. As citações são cortadas, fora de seu contexto, para criar novos significados. Rupturas, cortes e justaposições fazem do discurso um conjunto instável de ligações entre imagens, palavras e conceitos, e o mundo material — entre significante e significado. Coisas, palavras e imagens sempre podem ser desconectadas de seu significado e inseridas em novas combinações. Essa desconexão deve ser constante, (...) um certo grau de surpresa é necessário, mudar quando a justaposição se torna muito familiar. Assim a colagem mantém sua ambigüidade de presença e ausência: a presença de fragmentos de itens ausentes é referenciada. Montagem e colagem podem ocorrer em eixos sintáticos e paradigmáticos. O discurso pode utilizar seqüências sintáticas e narrativas de imagens e palavras; a conexão paradigmática é uma harmonia da associação entre a foto e sua leitura.

Essas observações remetem aos conceitos de intertextualidade e intericonicidade que retomaremos durante a análise do *Corpus Documental* desta pesquisa. A intertextualidade, termo cunhado por Kristeva⁸¹, foi utilizada pela lingüística para designar a influência ou a utilização de um texto, de uma multiplicidade de textos, ou excertos de textos preexistentes, que são utilizados como modelo ou ponto de partida e cuja interação resulta na elaboração de um novo texto literário. A intericonicidade, por extensão de significado, remete aos processos de produção de uma imagem, a partir da reutilização de outra imagem preexistente, ou dos elementos formais de uma imagem na elaboração de uma nova imagem. Assim, uma imagem, ou imagens, é transportada para um outro contexto imagético diferente daquele original e tais representações podem até, nos casos mais extremos, adquirir uma outra significação. A intericonicidade está, portanto, associada não apenas ao contexto de produção artística, no qual se deu sua aplicação, mas também remete a todos os aspectos da dinâmica social, política e ideológica do período em que se desenvolve.

No caso aqui tratado, o conceito de intericonicidade refere-se à assimilação de diferentes padrões iconográficos, de origem autóctone ou estrangeira, anterior ou contemporânea, em uma determinada representação ou conjunto imagético, capaz de criar diálogos distintos dos originais e favorecer o desenvolvimento de novos esquemas iconográficos.

⁸¹ Kristeva (1967, p. 438-465).

1.6 VISIBILIDADE E PROPORCIONALIDADE IMAGÉTICA COMO ELEMENTOS PARA ANÁLISE DE DISTINÇÃO SOCIAL

Algumas teorias da percepção aplicadas à imagem a consideram um processo de varredura visual que envolve atenção seletiva em elementos informativos específicos. Assim, quanto mais visível está um elemento em uma representação em relação aos demais, maior a probabilidade dele ser encontrado e observado pelo espectador. A *distribuição e visibilidade* relativa dos elementos materiais dessa informação representada podem, portanto, ter uma relação demonstrável com a sua significância comunicativa.⁸²

Por outro lado, as teorias sociais lembram que o relativismo cultural pode limitar nossa habilidade de mesurar *visibilidade* e, portanto, de derivar significado das imagens⁸³. Esses argumentos carregam uma noção implícita de *relativismo perceptivo*, bem como a noção de que o mundo visível é, em essência, uma construção social, geralmente mais mediada pela língua e discurso do que pela percepção. Existe, no entanto, uma visão alternativa e baseada na noção de que a atividade humana é uma negociação de situações em um ambiente de informações sociais e materiais, no qual a percepção individual é situada e dinâmica, mudando conforme a paisagem social é modificada⁸⁴.

Unidas, essas abordagens da percepção e ação remetem à idéia de que o ambiente de interação social é um contexto dinâmico de relações situacionais, no qual diferentes condições *informacionais* influenciam de modos distintos a atividade, comunicação e produção⁸⁵. Mais significativamente, essa análise confere às representações um direito legítimo de realidade, na medida em que as atividades socialmente mediadas têm lugar tanto em ambientes de produção quanto na percepção.

Acontece, como observou Molyneaux⁸⁶, que a representação da informação em si é sensível ao estímulo ideológico durante a situação da produção. A partir dessas várias

⁸² Molyneaux (1997, p. 112) observou que os artistas certamente acreditam nisso, pois utilizam meios visuais para levar os olhos do espectador para a informação significativa: “sua percepção é guiada pela manipulação da escala, disposição das figuras, visibilidade e ação das pessoas na cena, luz e sombra, cor, etc”.

⁸³ Sobre o tema da percepção imagética transcultural ver Costal (1997). Ver também Ackermann (1988), que discute a filosofia de Wittgenstein [*Philosophical Transactions*, 1958], bem como o trabalho de um grande número de semioticistas e estudiosos da teoria crítica.

⁸⁴ Ver Gibson (1979). Um complemento psicológico e social dessa teoria da percepção é a noção de *situação social* elaborada por Vygotsky (1978), na qual a cognição não é apenas fisiológica, mas é mediada pela tarefa e natureza da troca de informação no contexto daquela tarefa.

⁸⁵ Ver as discussões Douglas (1975) e o modelo de informação e atividade desenvolvido por Hillier e Hanson (1984), que demonstra como a atividade pode ser associada e afetada por diferentes formas e intensidades de estímulo social. A partir da análise de atributos individuais e sociais, em uma variedade de tipos de cultura material, Wiessner (1989) demonstrou que o equilíbrio ideológico entre questões individuais e sociais pode ser identificado na análise dos estilos artísticos.

⁸⁶ Molyneaux (1997, p. 103, 114-115).

estruturas teóricas, esse estudioso preferiu partir da idéia que as forças ideológicas, atuantes em uma sociedade, afetam a posição que o artista toma (física, intelectual e emocionalmente) em relação a temas específicos e, portanto, influenciam a organização da significação social nas representações. Em sua análise da arte egípcia foi verificado que o estilo artístico e iconografia mostram claramente que mudanças ideológicas de grande porte ocorreram:

Os egípcios utilizavam o passado para manter a continuidade ideológica, preceitos e crenças antigos foram utilizados deliberadamente como guias para as políticas e comportamentos correntes, durante épocas de mudança, seu efeito era o de reforçar a visão de mundo tradicional. A arte do faraó simboliza o oposto, uma ruptura conceitual com o passado. Infelizmente isso é o quão longe o estilo pode ser utilizado para resolver o problema, ele não pode nos dar uma visão mais profunda da situação real — principalmente evidenciar até que ponto a população aceitou as mudanças. O desafio da análise situacional reside em verificar se a aparente integridade e aceitação social da ideologia radical do novo faraó reflete a situação social ou apenas um estilo oficial.

Nesse sentido, o pesquisador⁸⁷ observou que o impacto visual pode ser descrito como um *estímulo metafórico*. As representações ampliam e reforçam mensagens existentes que aparecem em outras formas. A análise da paisagem social, apresentada pelo autor, decorre do estudo da interação social e das relações de status presentes nas representações visuais, por meio das quais o artista consegue comunicar o status individual das figuras utilizando a forma. Isto é, o esquema formal é utilizado como um *instrumento de estímulo na paisagem metafórica da imagem*, como meio de chamar a atenção para seus aspectos significantes.

O artifício compositivo mais direto a informar o status e poder da realeza é a *visibilidade*, pois esta é representada em escala monumental para chamar, num primeiro momento, a atenção do espectador. Mas o artista recorre a estratégias mais sutis que a escala, para dirigir o olhar do espectador a outros elementos compositivos: o *movimento*.

O pesquisador investigou o movimento, a fluidez da ação, que favorecia o dono da tumba por meio da *manipulação da estrutura narrativa*. Ele constatou que a maior parte das cenas tem uma fluidez contínua de atividade ao redor de um evento principal, mas se o tempo é fracionado, o dono da tumba pode aparecer mais de uma vez — ou até nove vezes. O artista elabora uma *estrutura temporal múltipla*, por exemplo, com o aumento da frequência das imagens do dono da tumba, em frisos menores. Se os esquemas metafóricos utilizados para representar a família real se sobrepunham ao restante da paisagem social, de maneira semelhante aos enormes edifícios e estatuária monumental reais que surgiram gradualmente diante da população, os artistas tinham que ser inventivos para comunicar o status dos leigos.

⁸⁷ Molyneaux (1997, p. 3,116-117).

Assim, as manobras na utilização de esquemas formais para levar a atenção do espectador ao dono da tumba são significativas: embora as tumbas pareçam ser, num primeiro olhar, totalmente devotadas à ideologia da realeza divina, com a família real como objeto de devoção, a análise verificou que o dono da tumba não estava tão subordinado ou passivo como pareceu no início. Assim, as diferenças nas relações ideológicas presentes no âmbito social são sinalizadas pelas distinções na visibilidade dos respectivos indivíduos ou elementos no campo da arte. Uma análise dos fatores informacionais, externos ao significado, favorecem a verificação dos ajustes visuais presentes em diferentes situações ideológicas, num longo período de tempo.

Segundo Molyneaux⁸⁸, é possível analisar e interpretar a visibilidade relativa das figuras de uma maneira neutra e objetiva, simplesmente ao medir e comparar os vários atributos *proxêmicos*, ou seja, as representações espaciais das relações sociais das figuras — como altura, distância entre uma figura e outra, postura e posição dentro das cenas. A *análise proxêmica* é estudo das distâncias físicas que as pessoas estabelecem espontaneamente entre si no convívio social e das variações dessas distâncias de acordo com as condições ambientais e os diversos grupos ou situações sociais e culturais em que se encontram.

Esse estudioso utilizou a análise proxêmica no aspecto formal mais visível de diferenciação de status nas pinturas das tumbas: a altura. A altura relativa pode variar por meio de estratégias como a utilização de braços elevados, penteados e adornos de cabeça altos; figuras estão mais diminutas quando aparecem prostradas — é o caso dos estrangeiros de nações conquistadas; figuras sentadas tendem a ser elevadas, na composição, para manter a superioridade física e social — reis e deuses em tronos; leigos em cadeiras sobre plataformas. Também o tamanho e forma dos frisos refletem a correlação entre altura e status: a situação central está no friso maior de uma cena; os frisos subsidiários tendem a ser extensões da ação principal ou de atividades associadas. Assim, as figuras de status mais elevado ocupam o friso principal, no qual eles podem ser dispostos de modo mais proeminente.

A sua análise revelou que a altura é um meio de enfatizar figuras principais e indicar a direção da significação da atividade na cena: o dono da tumba é quase sempre mais alto que os demais, tornando-o o ponto focal; e nos casos em que é menor que a figura adjacente, ele as defronta, menos proeminente, mas ainda parte da ação principal. Sua altura depende do status das pessoas com quem ele figura e também varia com a distância social: mais próximo em altura de sua esposa, sua família, outros leigos e figuras de maior status.

⁸⁸ Molyneaux (1997, p. 122-123). Ver também Hall (1969).

A relação entre as posturas também foi cuidadosamente trabalhada, de modo que cada figura adotasse uma postura e posição específicas, de acordo com seu status. Tais resultados são segundo Molyneaux, bastante sugestivos: “se as imagens são paisagens metafóricas, nós podemos presumir que variáveis proxêmicas, como altura, eram determinadas socialmente”. O dono da tumba aparece disposto em relação a categorias sociais claramente definidas — reis, deuses, esposa família, colegas oficiais, escravos — não pessoas reais. Ao mesmo tempo, os artistas trabalharam a representação de status em uma situação de produção sensível às considerações políticas ou ideológicas da época.

A premissa básica dessa análise é que o artista representa a significação de várias pessoas e objetos em uma imagem, por meio do aumento da sua visibilidade de algum modo material, a fim de dirigir a atenção do espectador. Assim, é possível ter uma idéia da mudança de significação ideológica por meio da visibilidade — literalmente medindo e comparando a quantidade de informação devotada aos indivíduos de status diferentes em uma determinada cena. A evidência de respostas individuais e pragmáticas nas representações sustenta a noção de que exista uma diferença significativa entre a ideologia do estado e a forma em que o meio social o reforça e responde ao mesmo — a diferença entre representação e realidade.⁸⁹

A precisão teórica que fundamentou a análise do estudioso permitiu verificar que enquanto os textos oficiais narraram uma integração ordenada entre os valores sociais e religiosos — o tipo de idealismo positivista que alguém pode esperar nas palavras associadas à fundação de qualquer assentamento ou nação; a escavação arqueológica produziu outros dados: as casas, por exemplo, tinham sido construídas desordenadamente. O contraste entre as fontes textuais e os vestígios do assentamento refletem a diferença entre uma comunidade ideal e a situação real. Se a organização lógica do setor estatal e, fora da cidade, o vilarejo dos trabalhadores de baixo status são consistentes com os textos, isto é, refletem o poder da elite governante e a falta de poder dos setores inferiores da sociedade; a área residencial ao redor do centro estatal, pelo contrário, ocupa o espaço social intermediário, com seus habitantes detendo diversas formas de status e poder. A ordenação aparente pode, portanto, ser enganosa. O poder absoluto de um rei egípcio era distribuído num ambiente material e social altamente complexo, com graus variados de penetração e aceitação. É importante considerar o poder a partir desse ponto de vista *ambiental* (i.e. proxêmico), pois este revela o impacto desigual do controle ideológico.

⁸⁹ Molyneaux (1997, p. 125-126).

As imagens conflitantes da ordem social sugerem, no mínimo, porque a comunidade não era tão uniforme como os textos afirmavam. Assim foi possível ao pesquisador especular que tenha existido uma descontinuidade entre a ideologia do estado e a situação social real, as representações reais e religiosas conspícuas eram parte da solução política. As pinturas e relevos das tumbas incorporaram o estímulo ideológico da realeza e a nova ideologia expressa nos temas e imagens, elas são imbuídas de um dinamismo que sugere mudanças significativas na paisagem social. Como a análise das cenas mostrou, os artistas criaram essas imagens de um modo influenciado, talvez dissimulado ou inconsciente, mas ainda visível no contexto das representações, nos temas e atividades tradicionais utilizadas para representar o status dos donos de tumba. Pela sua natureza estratégica, as cenas não estão mais próximas da realidade que suas precedentes, mas são mapas dessas relações, uma definição e ordenação intensa do mundo, de forma a manter tudo em seu devido lugar, elaboradas por meio de um naturalismo fictício, por um estado que aspirava controlar a ideologia e a atividade social.

1.7 A LINGUAGEM NARRATIVA NA IMAGEM

Outro estudioso a fornecer uma importante teorização sobre a linguagem imagética foi Snodgrass⁹⁰. O autor identificou quatro tipos principais de métodos narrativos — sinótico, monocênico, cíclico e contínuo — utilizados no processo de construção da imagética grega. Tais métodos serão descritos a seguir:

1. método *sinótico* — trata-se da convenção por meio da qual se representa em um campo delimitado uma narrativa de episódios que são sucessivos nas versões orais ou literárias; porém, (condição muito importante) sem que uma figura individual apareça duas vezes (o protagonista é apresentado uma única vez na cena). Ele envolve a combinação de diferentes momentos ou episódios de uma história em uma única representação, na qual não existe unidade temporal ou mesmo espacial. A ação é articulada em diferentes momentos e lugares, exprimindo relações de espaço e tempo com grande economia de meios, mas dotada de riqueza semântica, capaz de garantir articulação e compreensão. A imagem corresponde a um momento impossível que não poderia ser fotografado.⁹¹

⁹⁰ Snodgrass (1982, p. 5).

⁹¹ Snodgrass (1987, p. 11, 13) adota a terminologia utilizada por Gombrich (1960, p. 113-119), para lembrar que as imagens sinóticas, que contêm mais de um episódio, nos revelam inevitavelmente muito do *como* e, ao mesmo tempo, do *o que* de uma narrativa. Ele inclui exemplos de tipo *sinótico por alusão*: imagens nas quais se representam um momento único de uma narrativa, mas com alusão a um acontecimento anterior ou posterior, que seria um tipo de substituto da representação sinótica propriamente dita.

2. método *monocênico* — é a representação de um episódio isolado e preserva a unidade de tempo e espaço, no momento culminante da ação. Também é chamado *fotográfico* pelo autor.
3. método *cíclico* — a narração dos episódios se dá por meio de quadros sucessivos, separados fisicamente, com a repetição da figura do protagonista e outros personagens em cada cena.
4. método *contínuo* — é uma variante do *cíclico*, no qual não há limites físicos entre os episódios individuais. Ele não foi uma invenção grega, mas do Oriente próximo e aparece na Arte Romana.⁹²

A classificação dessas técnicas narrativas, proposta pelo estudioso, foi utilizada durante a análise do *Corpus Documental* desta pesquisa e será retomada mais à frente, no capítulo que trata da análise desse conjunto imagético.

PARTE 2. FUNDAMENTOS DA ARQUEOLOGIA DA MORTE

Uma vez apresentadas as principais abordagens teóricas da Arqueologia da Imagem a embasar a análise iconográfica do *Corpus Documental*, faz-se necessário apontar as teorias desenvolvidas pela Arqueologia da Morte que irão viabilizar a interpretação temática desse conjunto imagético diretamente associado ao Morrer e à Morte.

Desde seus primórdios a Arqueologia esteve envolvida com o estudo dos sepultamentos e, conseqüentemente, com as práticas funerárias e o mundo dos mortos. O ramo da Arqueologia que aborda a temática ligada às práticas, rituais e símbolos associados aos vestígios funerários é chamado na atualidade de *Arqueologia da Morte*. Esse termo foi cunhado na Inglaterra e nos E.U.A. durante os anos 70 e a partir dessa época passou a designar os aspectos investigativos da Arqueologia que tratam da cultura material proveniente ou associada aos sepultamentos praticados pelas sociedades antigas.

Uma das principais características que distinguem o comportamento humano dos demais animais é o tratamento intencional do morrer e dos mortos que, em muitos casos, permaneceu impresso nos vestígios materiais e datam de um passado longínquo⁹³.

⁹² Assim como Snodgrass, Moret (1975. p. 299) lembra que na narração de imagens o princípio de ação contínua é estrangeiro ao gênio grego: “no período arcaico, vemos por vezes duas ou três imagens sucessivas inseridas numa mesma imagem, mas esse procedimento foi abandonado rapidamente; as exceções do período clássico são vasos em que as duas faces possuem imagens sobre a mesma ação, dois momentos separados no tempo e escolhidos arbitrariamente”.

As práticas funerárias realizadas pelos indivíduos de uma sociedade, uma vez constatada a morte iminente de um de seus membros, são expressas por meio de regras e costumes preestabelecidos. Os rituais se inserem na chamada *Ideologia da Morte*⁹⁴, uma linguagem simbólica elaborada como resposta coletiva à ameaça de perda da coesão do grupo diante da ausência do indivíduo morto.

Nesse sentido, o sepultamento é apenas um dos estágios do ritual funerário, ou seja, do conjunto de cerimônias realizadas pelos vivos em face do morrer e da morte, cujas características variam de acordo com as diferentes formas de tratamento a que foi submetido o corpo do morto — como a inumação, cremação, mumificação ou exposição.

Muitas vezes, esses rituais foram acompanhados de um aparato simbólico que permaneceu visível no registro arqueológico e, portanto, passível de evidenciar aspectos da vida das sociedades antigas e possibilitar a análise e compreensão da estrutura social dos diferentes grupos humanos. Os vestígios funerários são elementos significativos e determinantes que não devem ser estudados isoladamente, mas dentro do contexto de atividades de uma sociedade.

Nesse sentido, os sepultamentos humanos — remanescentes das práticas funerárias das sociedades do passado — são uma das classes mais frequentes de traços culturais encontrados e analisados pela Arqueologia. A maior parte dos dados arqueológicos observados no registro material de origem funerária está relacionado ao tratamento e destino dado ao corpo, à forma de deposição dos restos mortais, às oferendas, mobiliário e estrutura funerária.

O tratamento do corpo do morto é uma operação determinante no encadeamento das operações funerárias⁹⁵. O *mobiliário funerário*, constituído pelos objetos depositados

⁹³ Muitos dos testemunhos da humanidade que permaneceram visíveis no registro arqueológico foram estruturas construídas para abrigar e honrar os mortos ou outras forças sobrenaturais. Os vestígios materiais que revelam uma consciência da morte e uma possível tentativa de transcendê-la aparecem em registros de pelo menos dez ou doze mil anos. Embora as datas permaneçam controversas, alguns autores propõem que tal percepção do morrer pode ser ainda mais recuada e remontar a cerca de 100.000 anos (PARKER-PEARSON, 1999, p. 148).

⁹⁴ Outro conceito presente nos estudos europeus, a *Ideologia Funerária*, se refere aos aspectos ligados às crenças, aos rituais e ao universo simbólico utilizados pelas sociedades para mediar sua relação com a morte (VERNANT; GNOLI, 1982, p. 7), assim, trata-se da *porção mediadora e invisível do universo dos vivos e dos mortos*. Nesse sentido, a idéia da morte pode ser considerada a verdadeira musa da filosofia, o mistério eterno no centro de nossos sistemas de pensamento religioso e filosófico. Nossa experiência de tempo está moldada pela consciência da morte, procuramos compreender a condição humana e estar conscientes do significado pleno da vida diante da certeza da nossa própria extinção. Assim, nossa vida é vivida em função da nossa própria finitude e visa transcender nossa trágica limitação (PARKER-PEARSON, 1999, p. 142).

⁹⁵ Foucault (1977) concebeu o corpo como um produto de poder e conhecimento construído socialmente, condicionado a partir das miríades de práticas sociais nas quais está ou esteve envolvido. A forma como uma sociedade trata seus mortos pode dizer muito sobre as atitudes que tem para com o corpo humano. O corpo humano não é apenas uma superfície pela qual nós categorizamos o mundo e lhe damos significado mas é, também, a base da experiência humana e da sua integração com o mundo. Um exemplo de modificação

junto ao morto — sejam eles pertences ou oferendas —, pode possuir propósitos variados como, por exemplo, acompanhá-lo em sua jornada e evitar seu retorno ao mundo dos vivos. Assim como as demais variáveis envolvidas na pesquisa arqueológica voltada ao morrer e à morte, a análise desses vestígios requer um embasamento teórico consistente, capaz de nortear a pesquisa e evitar, portanto, interpretações falaciosas. Como observou Parker-Pearson⁹⁶:

Diante da morte, as atitudes para com o cadáver são variadas e mutáveis. O que é feito com o corpo de um morto, em que lugar e de que forma é disposto, como essa pessoa é lembrada ou esquecida revelam as maneiras de tentar compreender a vida e a morte de um indivíduo e, portanto, de nós mesmos. O corpo não é uma simples entidade biológica, mas um artefato cuidadosamente elaborado e, também, transformado após a morte. Ele é utilizado para fornecer informações sobre a morte e a pós-morte, sobre os limites sociais, sobre a natureza humana e a ordenação do mundo social. O tratamento do cadáver envolve conceitos complexos sobre a natureza da morte. Assim, os vestígios arqueológicos são o ápice dos ritos de passagem que servem para separar os mortos dos vivos e colocá-los em outra dimensão do conhecimento humano. Não existem, no entanto, interpretações universais para a forma como o corpo é utilizado nas diferentes sociedades, por diferentes pessoas. Cada investigação deve ser contextualizada, a fim de recuperar atitudes e conhecimentos passados.

Assim, a qualidade e quantidade de objetos na sepultura e sua disposição espacial podem, se corretamente tratados, evidenciar parte da *Ideologia Funerária* expressa por meio da linguagem simbólica. Da mesma forma, a localização do enterramento em relação à área de habitação e demais relações espaciais passíveis de observação devem ser consideradas, posto que a separação espacial dos mortos, ou sua presença em espaços sagrados e seculares, pode indicar o tipo de relação firmada entre os vivos e os mortos.

Como veremos, a partir da evidência material e espacial é possível analisar, ainda que parcialmente, as fronteiras estabelecidas entre a vida e a morte, sejam estas de caráter físico ou simbólico, bem como a forma de incorporação dos mortos na cosmologia e as práticas sociais realizadas pelos indivíduos em memória do morto e, portanto, tornar apreensíveis partes dos sistemas sociais do passado.

corpórea durante as práticas funerárias é a raspagem do cabelo dos enlutados realizada em algumas sociedades — como entre os hindus —, ou mesmo o fato de deixá-lo crescer sem corte a partir daquela data está, segundo Leach (1958), associado à passagem do tempo. No entanto, é o cadáver que recebe as transformações mais importantes e radicais. O tratamento do cadáver representa um *acabamento* da forma humana e, assim, pode informar sobre as atitudes passadas diante da morte.

⁹⁶ Parker-Pearson (1999, p. 45, 71).

2. OS CAMINHOS DO MORRER E DA MORTE NA ARQUEOLOGIA: UMA HISTORIOGRAFIA DAS PESQUISAS SOBRE AS PRÁTICAS FUNERÁRIAS E A MORTE

O estudo das principais abordagens voltadas à análise do Morrer e da Morte tornou necessária uma incursão de caráter historiográfico neste universo das Ciências Humanas, a fim de observar o desenvolvimento das teorias postuladas pelas diferentes áreas de conhecimento que pesquisaram as práticas funerárias.

Não se trata, certamente, de esgotar um assunto de tamanha amplitude, mas sim de esclarecer as principais vias de interpretação desenvolvidas pelos estudiosos que forneceram, ao longo do último século, as bases para o surgimento da estrutura teórica utilizada pela Arqueologia da Morte.

Como veremos, ao longo de sua História, esse ramo do conhecimento fez uso de teorias e métodos desenvolvidos por disciplinas correlatas, como a Antropologia, a Etnologia e a História, em suas pesquisas. Mais tarde, incorporou as abordagens das Ciências Biológicas e Exatas, capazes de aprimorar seu referencial teórico e fornecer novas possibilidades para interpretação do potencial arqueológico. O crescimento da interdisciplinaridade e da análise multidimensional se mostrou extremamente enriquecedor para a Arqueologia e, certamente, continuará a viabilizar o aprofundamento das análises e, conseqüentemente, refinar a compreensão das práticas funerárias nas sociedades do passado.

Assim, passamos a seguir à enunciação e contextualização das principais teorias elaboradas pela Arqueologia da Morte, expostas com o propósito de evidenciar as abordagens que viabilizaram o desenvolvimento desta pesquisa.

2.1 No Princípio, os Vivos temem a Morte: Onde teria ido o Morto?

Os primórdios das incursões científicas em busca da compreensão dos temas associados ao Morrer e à Morte datam do final do século XIX. Naquele período, os estudos e interpretações se desenvolveram sob a égide do Evolucionismo e do Difusionismo. A Teoria Evolucionista explicava o desenvolvimento das culturas com base no processo evolutivo continuado e pautado em um modelo no qual as sociedades apresentam um maior ou menor grau de evolução, tendo como parâmetro principal a cultura ocidental. A Teoria Difusionista, por sua vez, afirmava que um elemento ou traço cultural inovador era, invariavelmente,

transmitido de uma cultura *superior* a outra *inferior*, ou dos grandes centros a outros sob sua influência.

Assim, enquanto a Antropologia procurou observar e interpretar o significado das práticas funerárias nas comunidades consideradas *primitivas*, a Etnologia pesquisou tais aspectos interpretativos nos diferentes grupos estudados. Já a Arqueologia forneceu os dados materiais necessários à confirmação das teorias desse período.

As perspectivas mais influentes do período foram formuladas por E.B. Tylor⁹⁷ e J.G. Frazer⁹⁸ e tinham como ponto focal as crenças sobre a morte e a existência futura. As abordagens foram, mais tarde, denominadas Intelectualistas porque tentaram reconstituir as soluções elaboradas pelos povos antigos para questões impostas pelos fenômenos naturais.

No campo da Etnologia, Tylor desenvolveu sua argumentação com base na crença nos espíritos que, segundo ele, nascia da contemplação do sono, do sonho e da morte. Data também desse período a tentativa de estabelecer, cientificamente, a dicotomia entre corpo e espírito: a sobrevivência do último, após a decadência do primeiro.

Essa idéia foi reelaborada por Frazer, para quem os rituais funerários eram resultantes do medo do espírito do morto e, portanto, utilizados para apaziguar os mortos. O estudioso entendia que as oferendas, as lápides e as vestimentas do morto eram provas desse temor e da busca pelo controle da situação. Esses dois pesquisadores atribuíram ao conceito de alma a origem da religião que, naquela época, era considerada uma tentativa falha e antiga de ciência.

No campo da História, Fustel de Coulanges⁹⁹ elaborou a perspectiva de uma crença na vida após a morte. O estudioso considerava a morte e o morto como o início da reflexão humana sobre o sobrenatural e os mistérios da vida e assim observou que as sociedades da Antiguidade tinham sido fundadas a partir do culto ancestral às tumbas. A Arqueologia, durante esse período, procurou incorporar essas interpretações e comparou os túmulos a reproduções ou adaptações da representação das habitações.

Durante a passagem do século XIX para o século XX, a Antropologia enveredou pelo Difusionismo. A teoria lançava o postulado que o contato entre grupos mais e menos evoluídos provocava alterações nestes últimos, o que permitia explicar o surgimento de novas tecnologias. Nesse mesmo sentido, a Arqueologia utilizou o conceito de *cultura*, desenvolvido

⁹⁷ Tylor (1878).

⁹⁸ Frazer (1890; ver também 1909; 1913-22).

⁹⁹ Fustel De Coulanges (1864, p. 17). Sobre o Tanatismo, que considera o surgimento da religião como resposta frente a morte, ver Díez de Velasco (2002a,p. 360).

inicialmente por Tylor¹⁰⁰, para estabelecer e delimitar os domínios, as áreas de contato, assim como a ancestralidade dos grupos humanos.

Apesar das novas perspectivas na abordagem das práticas funerárias, esse momento histórico esteve caracterizado, sobretudo, pela busca das origens, pela construção de cronologias por meio das tipologias e de métodos estratigráficos que fossem capazes de oferecer subsídios para a formação de modelos da evolução humana.¹⁰¹

Desse modo, a chamada *cultura arqueológica* foi utilizada no início da Arqueologia da Morte para determinar as culturas pertencentes a diferentes regiões. Ao observar o registro funerário, acreditava-se que fosse possível trazer à tona aquilo que podia ser considerado parte de uma cultura específica e o que lhe era estranho. As explicações para presença de elementos externos eram estabelecidas a partir da idéia de contato e assimilação entre grupos mais e menos evoluídos.

Contudo, foi somente a partir de 1893 que Emile Durkheim, fundador da Sociologia Moderna, postulou alguns importantes questionamentos que se opunham ao modelo evolucionista. Suas teorias permearam, como veremos, a Antropologia e Arqueologia.¹⁰²

A perspectiva Evolucionista, elaborada a partir do conceito de *difusão cultural*, forneceu, como vimos, as bases para as pesquisas arqueológicas sobre práticas funerárias realizadas no início do século XX. A Arqueologia da Morte continuou a concentrar-se em estudos de caráter tipológico e descritivo, procurando identificar, a partir dos vestígios encontrados em sepultamentos, as formas de *contato cultural*, a origem e as mudanças ocorridas nas diferentes culturas.

Acreditava-se que a existência de traços culturais semelhantes em locais distintos era decorrente da difusão ocasionada pela migração de determinadas comunidades que, por meio do contato cultural, se apropriavam de determinados elementos de um universo cultural supostamente *superior*. Como exposto mais tarde por Trigger¹⁰³, tratava-se da suposta *transmissão unilateral* de aspectos culturais de sociedades mais evoluídas às mais primitivas.

Com base nessa perspectiva, os estudos sobre práticas funerárias se transformaram em um local privilegiado para a identificação de características culturais reunidas no que se acreditava ser um *compartimento temporal estático*. Essa suposta *imobilidade* permitia, por

¹⁰⁰ Tylor (1878)

¹⁰¹ Bartel (1982, p. 34).

¹⁰² Durkheim (1893; 1895; 1912).

¹⁰³ Trigger (1989, p. 165).

sua vez, acesso aos objetos que acompanhavam os mortos, possibilitava a identificação de seu uso e, conseqüentemente, ajudava na formulação de cronologias relativas.

Nesse período, Gordon Childe¹⁰⁴ postulou a *resistência das características culturais às mudanças*, o que viabilizava a identificação das diferentes culturas. Entre as características resistentes às mudanças estavam as práticas funerárias.

A. L. Kroeber¹⁰⁵, por sua vez, se opôs à idéia de conservação dos traços culturais, especificamente ao tratar das práticas funerárias. O pesquisador identificou as práticas funerárias como *modismos passíveis de mudança* a partir do contato entre grupos. Os exemplos estudados pelo autor foram suficientes para estabelecer flutuações no tratamento dado ao morto, em vez da relativa estabilidade que um primeiro julgamento podia indicar. Apesar dessa importante verificação, o estudioso dissociava as práticas funerárias da atividade cultural, pois as considerava pouco ou sequer relacionadas às necessidades biológicas e aos comportamentos sociais primários. Assim, o tratamento dado ao morto não apresentava um grau elevado de integração com os domínios do comportamento que eram suscetíveis à formalização ou codificação — como as leis, a religião e a organização social.¹⁰⁶

Apesar do trabalho desenvolvido por Kroeber, a *difusão cultural* continuou a ser utilizada como eixo teórico dos estudos arqueológicos e persistiu durante décadas. O trabalho desse pesquisador foi retomado décadas mais tarde por autores como Binford¹⁰⁷ e Bartel¹⁰⁸, como veremos mais à frente.

2. 2. Ritos para o Morto: a Morte entre os Vivos

Muito embora as análises no campo da Arqueologia tenham permanecido baseadas nas interpretações difusionistas, os novos modelos sociológicos desenvolvidos por Emile Durkheim¹⁰⁹ e as abordagens dos *ritos de passagem* elaboradas por Robert Hertz¹¹⁰ e Arnold Van Gennep¹¹¹ forneceram à Antropologia uma perspectiva mais ampla e fundamental à análise das práticas funerárias ao inseri-las na complexidade social.

Apesar de Durkheim não trabalhar especificamente com as práticas funerárias, a relação dos ritos às demais instituições do sistema social foi ressaltada pelo sociólogo. A

¹⁰⁴ Childe (1925).

¹⁰⁵ Kroeber (1927).

¹⁰⁶ Kroeber (1927, p. 313-314).

¹⁰⁷ Binford (1971, p. 6-29).

¹⁰⁸ Bartel (1982).

¹⁰⁹ Durkheim (1912).

¹¹⁰ Hertz (1907).

¹¹¹ Van Gennep (1909).

dicotomia entre corpo e espírito postulada por Tylor foi substituída, em Durkheim, pela dicotomia mais abrangente do sagrado e profano¹¹². A coesão moral da sociedade e sua expressão na religião passavam a ser explicadas com base em fatores sociológicos e não mais como meras reações ao medo e à imaginação de personalidades individuais. Nessa abordagem, as variações encontradas no ritualismo foram associadas às modificações na estrutura social.

Ao apresentar o funcionamento das religiões primitivas como semelhantes às das religiões nas ditas sociedades civilizadas, Durkheim¹¹³ rompeu definitivamente com o Evolucionismo: “não há, pois, no fundo, religiões que sejam falsas. Todas são verdadeiras à sua maneira: todas respondem, ainda que de maneiras diferentes, a determinadas condições da vida humana. Na verdade, não é possível dispô-las segundo ordem hierárquica”.

Enquanto as crenças primitivas em Tylor e Frazer forneceram respostas às questões sobre a origem e a natureza das religiões, em Durkheim, as concepções sobre a morte tornaram-se parte do problema e não a solução. Trata-se certamente de uma importante mudança de paradigma. A teoria formulada pelo sociólogo esteve focada na integração do indivíduo à vida comunitária e foi posteriormente desenvolvida em relação à complexidade das crenças e conceitos coletivos. O autor explorou o modo como as representações coletivas uniam os indivíduos, ao mesmo tempo que explicitavam suas identidades específicas. Isso criava uma *tensão* dinâmica entre a autonomia individual e a identificação social, que era mediada pela utilização da linguagem e dos símbolos. Essas idéias fundamentaram os estudos das formas simbólicas que se desenvolveram na Antropologia Social, após a segunda metade do século XX.

Nesse sentido, a morte e a religião, como mais tarde sugeriu Grainger¹¹⁴, sempre incluem uma à outra, pois a demanda por respostas urgentes para as questões ontológicas e teológicas suscitadas pela morte se referem à origem e ao propósito da vida:

Os rituais funerários são fundamentais para se compreender nosso próprio destino final, suas ações conferem significado específico à existência, de forma que a morte revela o significado da vida, enquanto a religião dá significado à morte. Os funerais são uma celebração da dignidade e da humanidade, uma afirmação do valor e mérito do indivíduo, um marco existencial que localiza o morto no espaço e no tempo e o separa dos vivos.

Os antropólogos do século XIX tinham procurado traçar, dentro de uma visão anacrônica, a ascensão da humanidade por meio de uma série de estágios, cada qual mais

¹¹² Durkheim (1912). Ver também Binford (1971, p. 7); e Bartel (1982, p. 39).

¹¹³ Durkheim (1989, p. 31).

¹¹⁴ Grainger (1998, p. 54).

complexo, moral e racional que o precedente. Com tal intuito, recorreram à contraposição dos exemplos mais bizarros que puderam ser fornecidos pela Etnologia.

Um pouco mais tarde, o trabalho etnográfico de Bendann¹¹⁵ considerou a complexidade envolvida nos costumes funerários. Ao pretender se opor à visão evolucionista e à vertente difusionista que procuravam similaridades culturais em diferentes sociedades, essa estudiosa procurou ressaltar as limitações de abordagens como a de Tylor e, também, das generalizações dos métodos dedutivos desenvolvidos por Durkheim. As abordagens propostas pelo sociólogo foram consideradas inválidas pela pesquisadora, uma vez que não apresentavam uma visão histórica das fases culturais pelas quais as sociedades passavam. Assim, ela propôs que a partir da identificação da cultura do grupo estudado, os estágios de desenvolvimento cultural deviam ser observados dentro do processo histórico por meio de uma metodologia indutiva, de forma a verificar se existia uniformidade no material comparado. A pesquisa foi realizada em diferentes áreas geográficas, como a Melanésia, Austrália, Sibéria e Índia. Ao longo de sua análise, ela evidenciou a interação entre os costumes funerários, os aspectos culturais e a organização social dos grupos pesquisados, a partir dos quais observou a correlação entre as formas de enterramento, o status e a idade do morto, assim como a identificação da conduta e dos ritos funerários com a estrutura social, que perdiam seu significado se dissociados dos aspectos culturais. Cabe notar, entretanto, que sua análise discorre a partir do ponto de vista do *homem civilizado*, em contraponto ao *selvagem* — isto é, ainda estava claramente influenciada pela perspectiva difusionista:

Apesar de encontrarmos referências definitivas que nos mostram que freqüentemente as concepções éticas dos primitivos são distintas das nossas, uma investigação dos motivos que parecem influenciar alguns selvagens revelam o fato de que eles são movidos por uma atitude moral, tal qual aquela que se esperaria de um membro de uma civilização mais evoluída.

Como observou Köpping¹¹⁶, muitos acadêmicos do século XIX e início do século XX se refugiaram em explicações simplistas, baseadas em uma quantidade determinada de costumes estranhos registrados em diferentes culturas e, respectivamente, inseridos nos *cabinetes de curiosidades*. Esses costumes eram, nesse período, considerados formas irracionais de comportamento utilizadas para combater o medo do desconhecido, que foram perpetuadas e permearam as teorizações de muitos funcionalistas. Entretanto, como vimos, a

¹¹⁵ Bendann (1930, p. 7, 15-16; 269, 271, 281).

¹¹⁶ Köpping (1999, p. 36-37).

Escola dos Anais, fundada por Durkheim conseguiu ir além dessas noções simplistas e modificou definitivamente as abordagens voltadas ao Morrer e à Morte.

Assim, o início do século XX viu surgir alguns trabalhos inovadores, como aqueles formulados por R. Hertz¹¹⁷ — ele mesmo um discípulo de Durkheim —, e Van Gennep¹¹⁸. As obras elaboradas por esses pesquisadores analisaram as práticas que envolvem o Morrer e a Morte como parte dos *ritos de passagem*, mediadores entre o mundo natural e sobrenatural.

A importância das análises apresentadas pelos referidos pesquisadores residiu, entre outros aspectos, na subversão de toda a estrutura etnocêntrica evolucionista que permeava, até então, o meio científico. Essas novas abordagens consideravam a crença no sobrenatural como resultado da contradição entre a continuidade do sistema social e a natureza transitória dos membros da sociedade. Assim, o comportamento cerimonial não pertencia mais à esfera de superstições de eras passadas, mas a elementos de uma lógica universal da vida social. Os ritos funerários passaram, naquela época, a ser observados como *organizadores* da sociedade dos vivos.

Tais ritos, segundo Van Gennep¹¹⁹, eram passíveis de modificação de acordo com o status do morto na comunidade, sua idade e o tipo de morte. Assim, o tratamento da morte, como elemento de transformação social e biológica, foi analisado na obra desse pesquisador.

O conceito *tripartite* de rito de passagem, utilizado pelos dois estudiosos, foi elaborado a partir da verificação de uma práxis que seguia a seguinte estrutura:

1. No primeiro estágio havia o *rito de separação* em que os participantes saíam de seu papel social original, para um estado alterado ou *limítrofe*.
2. No segundo estágio, o *rito marginal* ou de *transição* colocava os participantes em uma posição extraordinária, de *liminaridade*, freqüentemente associada à sujeira, poluição e inversão de papéis, vestimenta ou comportamento.
3. No terceiro estágio, os participantes finalmente alcançavam um novo estado de *estabilidade* por meio do *rito de reintegração* ou *incorporação*. Os participantes retornavam ao convívio social, mas sem o morto; o cadáver era deposto; a alma podia encontrar os ancestrais. Os vivos estavam livres de seu estigma após o período de afastamento do convívio social. De acordo com a cultura, esse período podia ser marcado por festividades ou simplesmente indicar um retorno à vida social.

¹¹⁷ Hertz (1907).

¹¹⁸ Van Gennep (1909).

¹¹⁹ Van Gennep (1909, p. 125-128). Ver também Metcalf e Huntington (1979, p. 8-17); Morris (1987, p. 30; 1992, p. 9); Humphreys e King (1981).

O trabalho de Van Gennep, que procurou ser mais abrangente, constatou que os rituais possuíam um começo, meio e fim, e comprovou que tal estrutura era recorrente em uma ampla gama de rituais. O autor postulou que as similaridades não eram analogias aleatórias, mas faziam parte de um fenômeno único e generalizado. Assim, os *ritos de passagem* costumavam acompanhar as principais mudanças de status durante a vida — nascimento, puberdade, casamento e morte —, em um sistema culturalmente definido.

Para Van Gennep¹²⁰, o propósito das cerimônias estava associado à *reafirmação da ordem social* em face à desordem. Além dessa importante conceituação, o autor contribuiu para o estudo da natureza da classificação social e da lógica das categorias. Por causa de sua ênfase no processo, o aspecto estruturalista de sua abordagem foi mais tarde criticado. No entanto, o próprio Van Gennep observou que seu conceito *tripartite* estava estabelecido em uma *distinção binária* — entre dois status sociais — que nem sempre estava visível na superfície dos rituais e cerimônias.

Por outro lado, Hertz¹²¹, cuja análise se baseou especificamente em rituais funerários em Borneo, na Indonésia, discutiu as sociedades que não consideravam a morte como algo instantâneo. O pesquisador criou um quadro teórico consistente ao trabalhar, com um rigor metodológico inovador, temas diversos como a crença em fantasmas, a natureza da alma, o tratamento do corpo, as regras da lamentação e deposição, acompanhadas de seus respectivos tabus.

Para tentar explicar o medo engendrado pela morte, ele analisou os processos de enterramento secundário. Sua abordagem focalizou essa forma elaborada de representação da morte por meio da manipulação do cadáver. O pesquisador evidenciou aspectos recorrentes desse tipo de tratamento do morto:

1. Primeiro o corpo precisava de um *tempo de decomposição*, somente então, o corpo livre de poluição podia ser sepultado.
2. O morto permanecia por algum tempo em um *período intermediário*, no qual a alma ainda não tinha alcançado sua morada e era, portanto, objeto de temor para a família e a comunidade — daí a série de restrições existentes no tratamento do cadáver em decomposição —, somente depois é que o morto podia se reunir aos ancestrais.
3. O final desse primeiro período era marcado por um banquete ou festividade, durante o qual os restos mortais eram recuperados, processados ritualmente e realocados; a alma havia

¹²⁰ Van Gennep (1909, p. 146).

¹²¹ Hertz (1907, p. 29; 37; 75).

alcançado a terra dos ancestrais; a sociedade e os parentes precisavam desse tempo para se reestruturar e renovar os laços sociais.

De acordo com Hertz, a morte era percebida como uma força externa que atacava a sociedade, abalava suas raízes e a crença em si mesma. A destruição de um indivíduo era equivalente a um *sacrilégio* e impunha sérios problemas à sociedade como um todo. O cadáver, a alma e os sobreviventes eram submetidos a relações diferentes das anteriores à morte. Para facilitar a passagem desses três atores a seus novos status sociais e resolver o problema de suas relações, algumas mudanças deviam acontecer com cada um deles, até que se encontrasse, novamente, após um período de tempo variável, o equilíbrio social.

O pesquisador identificou três níveis dramáticos em que os estágios rituais deviam acontecer, a fim de que os três atores do funeral realizassem suas diferentes funções. Esse antropólogo enfocou as três relações estabelecidas entre os três pares de atores e, ao mesmo tempo, percebeu a transição paralela sofrida pelos mesmos. Em seguida, evidenciou a associação dos enterramentos secundários ao sacrifício, no qual os objetos deviam ser destruídos neste mundo, a fim de assegurar a passagem para um próximo estágio. O final do luto era geralmente marcado por um sacrifício, o que denotava o caráter sobrenatural da morte ou a considerava, por vezes, decorrente da maldade de outras pessoas. Nesse sentido, a morte era vista pelo estudioso como um fenômeno social que se traduzia em “um processo doloroso e dual de desintegração e síntese, somente após o término desse processo é que a sociedade, ao recuperar sua paz, vencia a morte”.¹²²

De acordo com Hertz, o impacto da morte de um indivíduo nos sobreviventes de um grupo podia variar consideravelmente e dependia da posição ocupada pelo morto na sociedade, bem como da escala e forma dos rituais de separação utilizados para efetivar sua partida deste mundo. Os rituais funerários, assim como o tratamento do cadáver, permitiam extravasar as emoções e demarcar a separação. Em última instância, tais elementos deviam reintegrar os participantes ao restante da sociedade, a partir daí, sem o morto.

Essa visão foi compartilhada por Radcliffe-Brown¹²³, para quem o indivíduo ocupava um lugar definido na sociedade, com uma certa participação na vida social que sustentava a rede de relações sociais. A morte foi concebida pelo pesquisador como a destruição parcial da coesão social, na qual a vida social cotidiana ficava temporariamente desorganizada e o equilíbrio social era, portanto, perturbado. Depois do funeral, a sociedade

¹²² Ver Hertz (1907, p. 77). Ver também Huntington e Metcalf (1979, p. 62); e Diez de Velasco (2002b), sobre a *metamorfose* do morto em ancestral benéfico.

¹²³ A.R. Radcliffe-Brown (1922, p. 285).

devia se reorganizar e alcançar um novo equilíbrio.

Nesse sentido, os ritos de passagem possuíam uma função apaziguadora. As cerimônias, por sua vez, eram as produtoras dos vestígios materiais escavados pelo arqueólogo. Parte da estrutura social ideal aparecia no processo funerário e possuía o potencial para entrar no registro arqueológico por meio de sua manifestação material. Por um lado, o status do morto afetava a escala de ritos necessários para alcançar a separação e, por outro, a reintegração dos participantes na sociedade precisava de uma readequação da estrutura social e da relação entre os vivos e os mortos. Esse princípio, concluíram os estudiosos, estava por trás da variabilidade observada empiricamente nos costumes funerários de qualquer sociedade.¹²⁴

Outra relação relevante estabelecida por Hertz¹²⁵ foi aquela existente entre o *cadáver e a alma*. O processo funerário devia promover, também, a separação da alma do corpo, geralmente considerada imediata e, então, após passado algum tempo, atuar como uma cerimônia para marcar a integração da alma com os ancestrais. No entanto, o antropólogo observou que existia uma certa ambigüidade e confusão a respeito da separação desses estágios, uma vez que o estado físico do cadáver e o estado da alma estavam, freqüentemente, muito associados. Somente quando o cadáver atingia uma forma física estável, fosse ao se decompor ou ser cremado, ou seja, apenas no final do processo funerário, é que a alma se tornava integralmente parte do outro mundo. Nesse ponto, seus laços com os vivos estavam finalmente rompidos. No funeral, a separação do corpo da alma passava por um estágio *limítrofe* em que a alma alcançava um estado intermediário para, em seguida, ser incorporada à sociedade dos mortos.

Uma outra relação em que o funeral operava era, segundo Hertz¹²⁶, entre a alma e os sobreviventes. A separação da alma do mundo dos vivos era um processo gradual que ocorria durante o período *limítrofe* descrito acima e, portanto, estava fortemente ligado ao estado físico do cadáver. Nesse estágio, aqueles que eram próximos do morto, fisicamente ou em grau de parentesco, permaneciam em um estado *limítrofe*, um estado *metafisicamente poluído*. Dessa forma, o processo funerário tinha funções extras, além de marcar a separação da alma e do corpo, as ligações da alma com os vivos deviam diminuir gradualmente com a passagem do tempo e por meio da realização correta de rituais. O final do processo era marcado pela liberação final da alma e a reintegração dos vivos à comunidade, com o

¹²⁴ Ver Hertz (1907 p. 29-30,76-78); e, mais tarde, Morris (1987, p. 32).

¹²⁵ Hertz (1907, p. 83).

¹²⁶ Hertz (1907, p. 62-64); e, também, Huntington e Metcalf (1979, p. 67).

desaparecimento dos eflúvios impuros que cercavam os participantes. A reafirmação da estrutura da sociedade, que tem um papel importante na primeira relação, também possui importância nesta etapa.

Como lembrou mais tarde Parker-Pearson¹²⁷, os conceitos elaborados entre *poluição*, *pureza* e *perigo* encontram nas circunstâncias que envolvem a morte sua confrontação mais precisa. O *perigo* da morte permeia não apenas o tecido social, mas também está presente na possível *contaminação física* que o cadáver representa. A poluição simbólica dos enlutados, do cadáver e dos bens materiais impressiona os vivos e deve, durante o estágio *limítrofe* do ritual de passagem, ser remediada por meio de ritos de purificação e atos de transferência que associam a poluição a pessoas e objetos específicos.

Nesse sentido, o caráter inovador das pesquisas de Hertz reside, principalmente, em sua percepção e interpretação da integração de elementos contraditórios nos rituais funerários. Essa ambigüidade pôde ser verificada em questões como: o cadáver é impuro, mas deve ser alimentado por determinado período; embora temido, é transformado em um ancestral benevolente; o sofrimento gerado pela perda do indivíduo é transformado em felicidade quando a alma encontra os demais ancestrais; e, finalmente, a ruptura que a morte representa é superada por meio da renovação das identidades sociais.

A abordagem de Hertz possibilitou a criação de generalizações sobre as estruturas rituais por trás dos vestígios funerários. Seu principal problema, no entanto, esteve relacionado à noção de um “organismo social unificado que respondia à erupção dos fatos sociais e biológicos da morte”, concebendo o funeral como espécie de *representação coletiva*. As principais críticas ao seu trabalho estiveram voltadas a essa questão, que considerava a sociedade como uma entidade estática a agir sobre o indivíduo. Esse pesquisador que, como vimos, foi aluno de Durkheim, compartilhou com o mesmo o desenvolvimento da sociologia comparada.¹²⁸

Embora tenham sido publicadas no início do século XX, as teorias de Hertz e Van Gennep somente foram incorporadas à Arqueologia na década de 60, em uma fase de

¹²⁷ Parker Pearson (1999, p. 24).

¹²⁸ Hertz foi extremamente influente na Escola dos Anais Sociológicos, chefiada por E. Durkheim. Como outros membros do grupo, ele tendeu a tratar o conceito de sociedade como um objeto concreto, o que, segundo Morris (1987, p. 33), o levou a cometer alguns enganos. No entanto, não há dúvidas de que suas contribuições foram fundamentais ao desenvolvimento da Antropologia. A Escola dos Anais postulou a correlação entre categorias mentais e simbólicas fundamentadas pela estrutura social, influenciou variadas linhas teóricas de análise estrutural na mitologia, como a obra de Granet (1934;1951) sobre os sistemas de pensamento chinês; como também de Dumézil (1948) em sua abordagem sobre Mitra-Varuna no panteão indo-europeu; e os trabalhos de Levi-Strauss (1962), que por sua vez influenciaram as abordagens de muitos classicistas, como o próprio J.P.Vernant, que retomaremos mais à frente no capítulo que discorre sobre a morte na Grécia antiga.

renovação posteriormente denominada Processualismo, época em que suas obras foram traduzidas para a língua inglesa¹²⁹.

Assim, durante a primeira metade do século XX, a Antropologia e a Arqueologia tenderam às explicações funcionalistas da sociedade e do comportamento humano. As sociedades foram consideradas *organismos sociais* com necessidades e sistemas operacionais que se adaptavam ao ambiente de forma muitas vezes inconsciente. As interpretações funcionalistas consideravam os rituais funerários confirmações dos laços sociais entre os enlutados, como também elementos fortalecedores da autoridade política frente ao perigo, medo, fascinação e repulsa causados pela presença do cadáver.

Esses temas receberam atenção de dois expoentes do funcionalismo na Antropologia Social: o já mencionado Radcliffe-Brown¹³⁰ e Malinowski¹³¹, que abriram algumas perspectivas na análise dos sistemas sociais enquanto um complexo de elementos funcionalmente interdependentes.

Radcliffe-Brown¹³² procurou compreender o papel social dos indivíduos nas instituições e, a partir daí, o papel social do morto como causa das práticas que envolvem o ritual fúnebre e o sepultamento que, por sua vez, condicionam as ações realizadas nesse ritual. Esse estudioso conceituou a *personalidade social* como o conjunto de papéis que um indivíduo desempenha na sociedade dos vivos. Tais relações são manifestadas no momento da morte e nos rituais funerários, ocasionando uma reação social contra a destruição dos laços de solidariedade que unem o indivíduo ao grupo. Assim, embora a morte desequilibre a organização social, não aniquila a *personalidade social* do morto, ela apenas a transforma. A expressão cerimonial, coletiva, de qualquer sentimento serve tanto para mantê-lo no grau de intensidade requisitado pela mente do indivíduo, como para transmiti-lo de uma para outra geração.

A abordagem de Malinowski¹³³, por sua vez, considerou a morte uma disfunção biológica capaz de gerar um sentimento de autopreservação e revelar emoções associadas a distúrbios fisiológicos nos participantes do ritual funerário que ficavam traumatizados pelo evento. Se por um lado, a morte era vista como uma ruptura da solidariedade social, ela era, sobretudo, considerada um foco de medo e ansiedade, causado pela perturbação gerada na sociedade. As cerimônias que circundam a morte vinham contrapor essas *forças centrífugas*

¹²⁹ Ver Needham (1973).

¹³⁰ Radcliffe-Brown (1922).

¹³¹ Malinowski (1925).

¹³² Radcliff-Brown (1922, p. 234-239).

¹³³ Malinowski (1922, p. 53).

de medo, consternação e desmoralização, fornecendo ao grupo a melhor maneira de resolver a dissonância criada pela perda de um de seus membros e reconstituir a solidariedade social posta em perigo.

2.3 O Morto se Apresenta: a Morte não é Igual para Todos

O resgate das teorias sociológicas e a reconciliação com a Antropologia Social ocorreu a partir da década de 60 com a Nova Arqueologia, também chamada Arqueologia Processual.¹³⁴ A associação dos estudos da Nova Arqueologia com a Antropologia levou os arqueólogos a uma mudança de paradigma baseada no Neo-Evolucionismo, cujo conceito de cultura passava a ser estabelecido em termos de *sistemas*. Tais sistemas deviam ser capazes de revelar aspectos da cultura dos povos que deixaram seus remanescentes materiais, bem como reconstruir o comportamento humano que os originou.

A partir desse período, os estudos associados aos sistemas culturais passaram a ser realizados de modo sincrônico e com o objetivo de encontrar padrões de comportamento que permitissem formular leis gerais que explicassem o desenvolvimento das culturas.

O intuito de transformar a Arqueologia em uma disciplina científica e interpretativa baseada em um corpo teórico próprio levou à utilização dos métodos antropológicos de análise social. Os vestígios escavados durante o período Processual se tornaram um instrumento para reconstrução dos sistemas sociais do passado. Assim, o método hipotético-dedutivo das Ciências Exatas foi assimilado pela Arqueologia e as hipóteses passaram a ser formuladas a partir de leis gerais de comportamento cultural.

Mais do que utilizar paralelos etnográficos como forma de embasar comparações entre diferentes sociedades, esses estudos passaram a servir como referência para a exploração de regularidades e generalizações transculturais. Pesquisadores como Saxe, Binford e Brown, procuraram estabelecer leis axiomáticas para definir e descrever as relações entre o comportamento funerário e seus vestígios arqueológicos, a fim de construir uma teoria geral para a dinâmica social humana.¹³⁵

¹³⁴ Ver Binford (1962; 1971).

¹³⁵ Ver Saxe (1970); Binford (1971); Brown (1971). As abordagens arqueológicas das práticas funerárias, desenvolvidas nesse período, possibilitaram a elaboração de teorias para a reconstrução dos paleo-ambientes, a partir, por exemplo, da análise polínica, proveniente das sepulturas, dos vestígios alimentares associados ao mobiliário funerário, que, conjugados à análise osteológica, possibilitaram a reconstituição de dietas e verificação de enfermidades. Alguns estudos também procuraram verificar o aspecto sazonal dos enterramentos.

A análise etno-arqueológica da Nova Arqueologia foi inaugurada por P. Ucko¹³⁶. Esse autor observou que a evidência etnográfica podia ser utilizada para inferir considerações funcionais sobre a determinação das práticas funerárias em grupos extintos. O uso de tal pressuposto possibilitou demonstrar que o cerimonial associado ao enterramento e às práticas funerárias podia *não estar visível* no testemunho arqueológico, o que podia dificultar e alterar a interpretação dos sepultamentos. Nessa abordagem, os enterramentos e estruturas funerárias, embora ainda considerados itens estáticos de uma escavação, passavam a ser concebidos como resultado de uma série de processos sociais.

A utilização dos paralelos etnográficos ampliou os horizontes do pesquisador e aumentou a variabilidade da interpretação arqueológica. A amplitude dessa abordagem possibilitou uma reavaliação do material arqueológico. Em seu artigo, Ucko¹³⁷ questionou a crença na vida após a morte, postulada a partir dos objetos enterrados, e apontou a possibilidade de ocorrerem erros de interpretação na utilização de critérios como *ausência* ou *presença* de objetos para diferenciação do status social ou econômico do morto, freqüentemente postulada pela Nova Arqueologia. Embora o pesquisador tenha verificado a *intencionalidade* na escolha e deposição das oferendas, ele também concluiu que os critérios de seleção permanecem desconhecidos do arqueólogo.

Como já havia sido observado por G. Childe¹³⁸, embora uma sociedade pudesse, em alguns casos, ter se tornado mais rica, os sepultamentos podiam apresentar um grau de formalização menos luxuoso, como ocorrera na Grécia durante o período Clássico. Embora essa análise tenha sido relegada ao esquecimento, o autor foi pioneiro em vários dos conceitos utilizados mais tarde pelas abordagens pós-processuais, em especial, a relação entre poder e status nos rituais funerários e a consciência de que a cultura material proveniente de funerais nem sempre revela um reflexo direto do status social do indivíduo.

Apesar de Childe ter sido insistentemente criticado, outro ponto fundamental de seu trabalho foi a observação de que a *monumentalidade funerária* está associada a momentos de instabilidade política e que a ostentação funerária nas elites contribuía para sua própria legitimação política. Tais noções foram retomadas por Parker-Pearson¹³⁹ que associou a monumentalidade funerária a momentos de incerteza política, pessoais ou institucionais, nos quais as inovações são estabelecidas por grupos de status relativamente elevado, cujo exemplo

¹³⁶ Ucko (1969, p. 262-290).

¹³⁷ Ucko (1969, p. 262-264).

¹³⁸ Childe (1945). Seu estudo revelou que a aparência das tumbas reais se devia à forças econômicas internas — comércio de longo alcance — ou, ainda sob a influência da perspectiva difusionista, a contatos com *civilizações mais desenvolvidas*.

¹³⁹ Parker-Pearson (1982).

tende a ser disseminado, posteriormente, nos chamados *ciclos de legitimação do poder*, também identificados por Morris¹⁴⁰.

Para Goody¹⁴¹, que pesquisou grupos etnográficos africanos, o *sacrilégio* da morte em Hertz, mais que um elemento externo que desequilibrava o grupo social, devia ser observado a partir da contradição entre a relativa perpetuação dos grupos que constituem a sociedade e a transitoriedade dos seus membros. Os rituais funerários e as crenças na vida após a morte promoviam a existência desses grupos transgeneralizados. Os ritos podiam variar de acordo com a importância do morto e a ameaça imposta ao grupo pela ausência do mesmo. O interesse desse etnólogo esteve também voltado às modificações nas relações sociais geradas com a morte de um indivíduo, voltadas especialmente à análise da propriedade e da herança.

Nesse sentido, o funeral é o ponto de ligação entre esse mundo e o outro lado, entre a sociedade e os agentes sobrenaturais. Goody observou nessas forças uma projeção das relações sociais. Os mortos fazem parte do grupo social estudado pelos antropólogos, na medida em que o morto, em algumas sociedades, torna-se um ancestral e o funeral tem o propósito de criar esse ancestral.¹⁴²

No entanto, as postulações iniciais de Goody foram mais tarde questionadas por Ucko¹⁴³. Esse último observou que as diferentes formas de sepultamento realizadas por uma sociedade, na maior parte das vezes, estavam relacionadas ao status do indivíduo. Em alguns casos etnográficos as práticas funerárias podiam caracterizar uma sociedade particular, mas em grande parte dos estudos existiam exemplos mistos de cremação e inumação num mesmo grupo. Elementos que para arqueólogos são considerados determinantes na interpretação dos sepultamentos — como a orientação da cabeça e posição do corpo — não se mostraram relevantes em muitos estudos etnográficos. Ucko, de modo perspicaz, chamou a atenção para o perigo existente na interpretação das inferências diretas.

Durante o surgimento da Arqueologia Processual, na década de 60, os postulados foram construídos em oposição ao evolucionismo de Tylor e Frazer, considerado mistificado e, portanto, sem utilidade para Arqueologia, que não podia escavar crenças. Dessa forma, os processualistas aproximaram-se mais das teorias desenvolvidas por Malinowski que das propostas de Radcliffe-Brown. Isso, por sua vez, explica a demora na apropriação do conceito de *personalidade social* do morto como uma questão a ser respondida pelas escavações de

¹⁴⁰ Morris (1991; 1992, p. 128-155).

¹⁴¹ Goody (1959; 1962, p. 27).

¹⁴² Goody (1996, p. 146-147).

¹⁴³ Goody (1959); Ucko (1969, p. 265).

vestígios funerários. Esse distanciamento levou os arqueólogos processuais a interpretar erroneamente as propostas de Durkheim e Hertz, afastando-as da verdadeira teoria sociológica. Isso porque as representações coletivas eram consideradas, nesse período, tão difíceis de recuperar por meio dos vestígios funerários quanto as próprias crenças.

As teorias de Radcliffe-Brown, relacionadas às práticas funerárias, foram retomadas nos trabalhos de Goodenough¹⁴⁴. Esse pesquisador definiu, de forma sistemática, conceitos como *identidade social*, *relações de identidade* e *persona social* do morto. Ele também observou a multiplicidade dessas identidades sociais passíveis de ser simbolizadas durante os ritos funerários, nas formas materiais e imateriais.

Assim, o termo *identidade cultural* correspondia ao que os arqueólogos costumam chamar *status social* e está relacionado à função social, enquanto as *relações de identidade* são os diversos papéis assumidos pelo indivíduo ao longo de sua vida, estabelecidos nas relações com o grupo. A *persona social* é um conjunto das várias *identidades sociais* selecionadas em uma determinada situação, considerada apropriada para uma dada interação social.

Nesse sentido, a diferenciação entre status *adquirido* em vida — camada social — e o status *atribuído* — sexo, idade, etnia —, conceitos enfatizados pelos sociólogos, foi utilizada pelos arqueólogos de maneira diferente. As sociedades *igualitárias*, ou horizontais, eram aquelas que apresentavam status *adquirido*, enquanto nas sociedades *estratificadas*, ou verticais, o status era *atribuído* por descendência.

A Arqueologia da Morte utilizou a noção de *persona social* do morto, na qual as identidades sociais são selecionadas para a representação do morto e eternizadas na morte. Durante esse momento, determinados papéis e funções relacionados à idade, sexo e *status social* são enfatizados. Assim, os mortos são capazes de “falar” sobre os vivos, na medida em que o status social, deduzido a partir do contexto funerário, viabiliza a reconstrução da organização social dos vivos. Tal conceito também foi discutido por Saxe, Binford, Brown e revisto, entre outros, por O’Shea¹⁴⁵.

A pesquisa desenvolvida por Saxe¹⁴⁶ tornou-se um dos principais referenciais no desenvolvimento da Arqueologia da Morte. A análise sistemática dos vestígios de práticas funerárias, extraídos de dados etnográficos, realizada pelo estudioso, procurou verificar sua

¹⁴⁴ Radcliffe-Brown (1922); Goodenough (1965).

¹⁴⁵ Saxe (1970); Binford (1971); Brown (1971); O’Shea (1984, p. 8-13).

¹⁴⁶ Saxe (1970), que estudou as dimensões sociais das práticas funerárias numa população mesolítica do Sudão, considerou o tratamento individual do corpo como um reflexo da posição ocupada num sistema de status em vida, assim, as diferenças individuais apresentadas pelos enterramentos refletiam o tipo de sistema de status que esteve em uso por essa população extinta.

relação com outros componentes de um sistema social. A premissa utilizada na época pelo pesquisador considerou que os remanescentes arqueológicos resultantes das deposições funerárias podiam conter traços tecnológicos, econômicos, biológicos e religiosos da população extinta. Desse modo, os sepultamentos eram potencialmente capazes de evidenciar elementos de todos esses subsistemas e da complexidade na organização da estrutura social que os teria produzido, a partir do grau de *redundância* e *entropia* encontrado nos esquemas classificatórios.

Esse mesmo pesquisador concebeu o funeral como a ocasião em que uma seleção de várias identidades sociais pertencentes ao morto, quando ainda vivo, a *persona social* — a *personalidade social* de Radcliffe-Brown — recebia reconhecimento simbólico. A *persona social* podia ser composta por algumas ou por todas as identidades assumidas pelo indivíduo em seu convívio social. A escolha dos papéis significativos no funeral era determinada pelos princípios organizacionais da sociedade, ou seja, o tipo de *persona social* que o indivíduo podia manifestar em uma interação era determinado pelas características de organização do sistema social. Por essa razão, era provável que o sujeito da *persona social* pudesse fornecer informações sobre os princípios de organização de uma sociedade particular, essas *personae* sociais deviam ser *arqueologicamente visíveis*.¹⁴⁷

Os dados trabalhados por Saxe¹⁴⁸ foram baseados numa documentação detalhada das práticas funerárias coletadas e disponibilizadas nas pesquisas de antropólogos sociais. Sua pesquisa centrou-se nos casos em que os grupos apresentavam práticas distintas para o tratamento do morto. Assim, o autor procurou demonstrar a forma como a *persona social* estava representada diversamente num mesmo domínio (dimensão) de tratamento dado ao morto, assim como as diferentes estruturas sociais que estavam representadas de forma diferenciada pelos diversos domínios do tratamento.

O pesquisador propôs oito hipóteses que foram testadas em três sociedades distintas¹⁴⁹. De modo sucinto, os oito são:

1. Os diferentes aspectos do tratamento funerário, se combinados, deverão apresentar um conjunto de *permutações* no qual as combinações diferentes poderão representar diferentes *personae* sociais.
2. A forma como a *persona social* é decidida e criada está associada aos princípios

¹⁴⁷ Ver: Radcliffe-Brown (1922, p. 285-296) e Saxe (1970, p. 6-7).

¹⁴⁸ Ver Saxe (1970, p. 30-31, 65). Esse autor utilizou uma quantidade ampla de informações referentes à idade, sexo, patologia, tratamento do corpo e forma de deposição do morto e estabeleceu, a partir dessa análise, diferentes tipos de dados relevantes sobre os enterramentos humanos.

¹⁴⁹ Os Ashanti, do oeste da África; os Kapauku, da Nova Guiné; os Bontoc Igorot, das Filipinas.

organizacionais da sociedade. As sociedades mais complexas possuem mais dimensões (posição social, status) que interferem nos princípios igualitários de idade, sexo e capacidades pessoais.

3. *Personae* de status social mais baixo são evidenciadas por menor quantidade de mobiliário funerário e o oposto ocorre com pessoas de status mais elevado. Os pesquisador afirma que isso ocorre em sociedades igualitárias e nas sociedades estratificadas dependendo da camada ou do estrato social.
4. Quanto mais elevado o status de um indivíduo, maior é a possibilidade que suas identidades mais significativas sejam representadas na morte, ao contrário de suas identidades menos importantes.
5. Quanto mais elevado o grau de *redundância* — correlação entre os atributos do sepultamento —, mais complexa e hierárquica é a sociedade; de maneira oposta, quanto mais entrópica (paradigmática) a sociedade, mais igualitária.
6. Quanto mais simples a sociedade, maior a chance de haver uma relação entre o número de componentes simbólicos, o número de conjuntos utilizados para defini-los e o significado social dos símbolos. O oposto também é verdade.
7. Quanto mais simples a sociedade, menor a variação funerária no tratamento dos excluídos.
8. Áreas exclusivas para deposição formal e sepultamento dos mortos são mantidas por grupos corporativos legitimados por meio da descendência ancestral sobre os direitos a recursos cruciais e restritos.

As hipóteses testadas por Saxe causaram grande impacto no meio acadêmico e criaram um novo alento entre os especialistas que trabalhavam com a Arqueologia da Morte. Mais tarde, elas foram discutidas e refutadas por Hodder e Morris¹⁵⁰.

Como observou Parker Pearson¹⁵¹, as dificuldades encontradas por Saxe foram reconsideradas e, principalmente, atribuídas à tentativa de estabelecer interpretações transculturais dos levantamentos, o que dependia da acuidade dos registros etnográficos (objetividade, imparcialidade e compreensão). Assim, os levantamentos transculturais provenientes de dados escritos podiam promover discrepâncias, uma vez que procuravam aplicar métodos das ciências experimentais às ciências observacionais, como a Arqueologia e a Antropologia.

O marco inaugural dessa Nova Arqueologia da Morte foi firmado por L. Binford que inicialmente discutiu as proposições de Kroeber e definiu as bases mais recentes de

¹⁵⁰ Hodder (1982c, p. 196-199); Morris (1991). As hipóteses de Saxe (1970) também foram revistas por Goldstein (1981) e Bartel (1982).

¹⁵¹ Parker Pearson (1999, p. 30).

interpretação para as práticas funerárias¹⁵². Esse antropólogo rastreou o tratamento das práticas funerárias e rituais realizados pela Antropologia Social e incorporou as contribuições de Durkheim, Hertz e Van Gennep ao seu arcabouço teórico¹⁵³. Com base na análise de aproximadamente quarenta casos etnográficos, ele evidenciou um eixo fundamental entre o domínio funerário e a organização social. Ao consultar uma quantidade expressiva de literatura etnográfica, Binford procurou confirmar a tese de que a variabilidade nas práticas funerárias devia ser entendida como variabilidade na forma e organização dos sistemas sociais, e não dos modos normativos do comportamento. Um outro argumento relevante de sua pesquisa foi a discussão da *continuidade* das práticas funerárias ao longo do tempo.

A partir da literatura existente sobre as práticas funerárias, o pesquisador identificou três classes gerais de informações:

1. A documentação relativa à perspectiva filosófica que os estudos abordam na busca de explicações para várias facetas dos costumes funerários;
2. O inventário de argumentos específicos e generalizações empíricas, proposto para explicar e descrever as variações na prática funerária;
3. Os documentos que fazem avançar as considerações sobre a forma da configuração espacial dos enterramentos, enquanto tendências observáveis nas seqüências temporais e nas mudanças formais das práticas funerárias.

Binford ponderou sobre a existência de certo grau de *isomorfismo* — correlação entre a complexidade da estrutura de status em um sistema sociocultural e a complexidade da cerimônia funerária — em relação ao tratamento diferenciado das pessoas que ocupam as várias posições sociais. De acordo com o autor, nas sociedades simples a distinção primária da diferenciação pelo status podia ser medida por variáveis como idade, sexo e as realizações do morto em vida.¹⁵⁴

Após esse período, o conceito de *personalidade social* do morto ganhou ênfase nos estudos arqueológicos e possibilitou a leitura dos diferentes tipos de vestígios funerários como consequência de diferenças sociais baseadas em sexo, idade, status social e filiações nas unidades sociais. O *status* social do morto, cuja manifestação antes estava no valor dos

¹⁵² Binford (1971); Kroeber (1927).

¹⁵³ Durkheim (1893); Hertz (1907); Van Gennep (1909).

¹⁵⁴ Ver Binford (1971, p. 18). Cabe observar que a utilização dos costumes funerários como evidência de diferenciação racial ou crença religiosa postuladas pelo Evolucionismo foi firmemente rejeitada, não somente por esse autor (ibid. 23-25) como também por Snodgrass (1971, p. 147), que estudou casos específicos da Idade do Ferro, na Grécia.

objetos que o acompanhavam no túmulo, foi concebido como diretamente associado à sua posição social e econômica no grupo.¹⁵⁵

A principal generalização proposta por Binford¹⁵⁶ esteve relacionada ao caráter heterogêneo presente nas práticas funerárias, que é característico de uma única unidade sociocultural e varia numa medida diretamente proporcional à complexidade hierárquica do status social, como também da organização total da sociedade em relação às unidades comunitárias e outras formas de solidariedade. Assim, em relação às dimensões da *persona social* expressas nos rituais funerários, o autor observou que:

1. As dimensões específicas da *persona social* geralmente são reconhecidas na diferenciação do ritual funerário e podem variar significativamente de acordo com a complexidade organizacional da sociedade, mensurada por meio da verificação das diferentes formas de práticas de subsistência.
2. O número de dimensões da *persona social*, geralmente observáveis nos rituais funerários, deve variar significativamente de acordo com a complexidade organizacional da sociedade, quando mensurada a partir das diferentes formas das práticas de subsistência.
3. As *formas*, como diferenciações no ritual funerário realizado, devem variar significativamente e de acordo com as dimensões da *persona social* simbolizada.

Com base nessas formulações, Binford estabeleceu um pressuposto geral para o estudo das práticas funerárias, no qual a generalização da forma e da estrutura que caracterizam as práticas funerárias de qualquer sociedade está condicionada pela forma e complexidade das características de organização de cada sociedade.

O estudioso¹⁵⁷, no intuito de estabelecer correlações entre as características da *persona social* evidenciada no tratamento funerário diferenciado e a forma da diferenciação ritual, postulou três variáveis: o tratamento do corpo; o tipo de deposição; o mobiliário funerário associado. A primeira variável do processo funerário — o tratamento do corpo — possui as seguintes distinções: 1. a preparação; 2. o tratamento; 3. a deposição do corpo. A preparação ocorre com as distinções feitas pela lavagem, higienização diferenciada e apresentação do corpo antes dos rituais de sepultamento. Distinções como a mumificação, mutilação ou cremação fazem parte dessa variável. A segunda variável — a deposição — fornece distinções entre a preparação da cova ou invólucro no qual o corpo é depositado. Ela

¹⁵⁵ Binford (1971, p. 9-15).

¹⁵⁶ Binford (1971, p. 14-15).

¹⁵⁷ Binford (1971, p. 23).

está subdividida em três categorias observáveis em contexto arqueológico: 1. a forma; 2. a orientação; 3. a localização da cova. Em relação à forma, trata-se de uma característica diferencial, reservada a indivíduos com diferentes status, tamanho e variação nos materiais construtivos empregados. A orientação, por sua vez, está relacionada ao eixo longitudinal do enterramento, associada aos pontos de referência estabelecidos, como as direções cardeais, ângulos do solstício e ocorrências do relevo que possam revelar preferências na forma de orientação do morto. A localização ou o espaço da cova pode ser observado na área do assentamento ou em locais reservados intencionalmente aos sepultamentos — cemitérios. A terceira variável — o mobiliário funerário — presente no interior ou exterior da cova nas diferentes deposições está subdividida em três categorias: 1. forma ou tipo de oferenda; 2. quantidade e disposição; 3. forma associada à quantidade de oferendas.

Essas variáveis e categorias servem, segundo o pesquisador, ao estudo das diversas formas de tratamento funerário enquanto unidades de um sistema cultural que podem variar em função da frequência do caráter simbolizado. Esse caráter está representado pela forma funerária, número e distribuição das diferentes características simbólicas presentes no tratamento funerário e é interpretado em função de sua complexidade e grau de diferenciação característico da sociedade analisada. Tratados dessa forma, os elementos possibilitam a formulação de hipóteses sobre as relações intersociais e os processos de contato e mudança cultural e, também, eram capazes de evidenciar que a elaboração de todas essas atividades mobilizava a sociedade dos vivos em diferentes graus.

Nessa época, as abordagens procuraram caracterizar as práticas funerárias pela existência da imposição de um controle social dos mortos. Assim como Binford, outros autores enfatizaram os três aspectos principais da análise dessas categorias de vestígios arqueológicos: o tratamento do cadáver; sua forma de deposição; os bens pessoais, provisões ou oferendas, associados à deposição. Nesse tipo de interpretação, as oferendas dispostas ao redor do corpo compõem uma mensagem complexa que se integra ao dispositivo funerário. A partir da qualidade, quantidade e disposição no espaço, os objetos presentes na sepultura fazem parte de um discurso. A deposição das oferendas conclui, assim, o ciclo das operações funerárias.

Os estudos reunidos e organizados por J. Brown¹⁵⁸ procuraram explicar o modo como vários elementos presentes nas práticas funerárias de uma sociedade servem para diferenciar os mortos. A análise dos vestígios possibilita traçar correlações com o propósito

¹⁵⁸ Brown (1971), entre os quais o do próprio Binford.

de acessar a antiga sociedade que os produziu. Nesse sentido, o caráter fragmentário dos vestígios funerários de sociedades passadas é determinante do seu próprio potencial analítico-interpretativo.

A análise formal-estrutural, de acordo com Brown¹⁵⁹, foi empregada para expressar simbolicamente o comportamento associado à deposição do morto em contextos arqueológicos. Para o autor, um problema geral a desafiar o investigador, que procurava obter inferências antropológicas gerais a partir do registro arqueológico, era a necessidade de desenvolvimento de uma metodologia interpretativa que não fosse completamente dependente das formas costumeiras de analogia, isto é, dependentes do controle da etnografia e da etno-história comparadas. Esse pesquisador acreditava que era possível estabelecer uma analogia entre os paradigmas formais de diferentes culturas, desde que fossem construídos com base em dimensões semelhantes.

Segundo Brown, a *dimensionalidade* do status podia ser examinada nas formas do sepultamento. Essas análises se concentraram na reconstituição das camadas sociais a partir do *status* dos mortos, cujo valor dos objetos e da energia gasta para a elaboração do sepultamento era diretamente equivalente à riqueza.

A interpretação de alguns aspectos da *persona* social representada em contextos funerários foi também utilizada por Peebles¹⁶⁰ como base para distinguir desigualdades sociais, características das sociedades estratificadas. Quanto mais complexa a sociedade, maior a variabilidade das práticas funerárias, já que existe um maior número de papéis sociais. Outra noção postulada por esse estudioso referiu-se à idéia de que os indivíduos tratados de forma diferenciada em vida também o são na morte, o que fornece a possibilidade de se obter as leituras de seus papéis sociais.

Como observou Tainter¹⁶¹, a análise formal dos dados de enterramentos e a subdivisão da população, com base na presença ou ausência das variáveis utilizadas por Saxe e Brown, eram impraticáveis em conjuntos mais amplos e diversificados.

O pesquisador desenvolveu um outro modelo teórico para mensurar a complexidade da estrutura social e o grau de organização social a partir das práticas funerárias. Em seu estudo, ele considerou variáveis como a complexidade envolvida no tratamento do corpo do morto, a construção e a localização da cova, a extensão e a duração do

¹⁵⁹ Brown (1971, p. 92-112).

¹⁶⁰ Peebles (1971).

¹⁶¹ Saxe (1970); Brown (1971); Tainter (1975, p. 1-3). A extensão com que as pressões sociais tendem a sobrepujar fatores puramente pessoais no ritual funerário foram observadas pela abordagem paleopsicológica de Gluckman (1937; 1962) e, mais tarde, retomadas por Metcalf e Huntington (1979).

ritual funerário, a fim de evidenciar a relação entre o status social e o tratamento diferenciado do morto.

Assim, o status mais elevado de um indivíduo morto devia corresponder a uma maior mobilização da coletividade e a uma perturbação mais elevada das atividades normais da sociedade. Por conseguinte, o investimento de energia devia estar refletido nos costumes funerários por meio de traços, como a forma e o grau de elaboração da sepultura, a preparação e deposição do corpo, a natureza do mobiliário funerário.¹⁶²

Os debates que se seguiram procuraram mensurar o *status* social com base na riqueza que acompanhava o morto. O padrão para a interpretação de *status* social foi associado à quantidade de energia gasta no tratamento dado ao morto.

Ao analisar mais de uma centena de casos etnográficos, Tainter utilizou a noção de *investimento de energia* na realização das práticas funerárias em cada um desses grupos humanos, para em seguida confrontá-la a um caso arqueológico¹⁶³. A cremação foi considerada pelo pesquisador um gasto elevado de energia e por isso devia ser abordada como um padrão indicativo de *status* elevado, ainda que não acompanhada por objetos de valor. Dessa forma, um status social elevado correspondia a um alto gasto de energia nas atividades de funeral e sepultamento do corpo do morto. Para o autor, o gasto de energia resolvia alguns problemas arqueológicos, como a falta de objetos associados ao morto.

Nesse estudo, Tainter acusava os arqueólogos de utilizarem as chamadas *tipologias evolucionistas*, nas quais certas formas de organização social, como tribos, chefias, sociedades igualitárias possuíam um determinado número de atributos e a partir da constatação de sua presença, a forma de organização social era classificada. Havia, segundo ele, uma tendência em interpretar as ausências de atributos associados ao morto como uma indicação de sociedade igualitária. Embora o ritual funerário seja um sistema de comunicação no qual certos símbolos são empregados para expressar informações sobre o *status* do morto, esse sistema podia induzir a erros ou distorções pela introdução de elementos estranhos — *ruídos* — no interior das mensagens decodificadas pelos arqueólogos.

Para esse pesquisador era evidente que tanto as sociedades igualitárias quanto as estratificadas eram caracterizadas pela diferenciação quantitativa e qualitativa dos materiais associados aos enterramentos. No entanto, era de se esperar que em sociedades igualitárias a diferenciação na qualidade ou no tipo de associações do túmulo fosse menos pronunciada que na população estratificada. A natureza simbólica do ritual funerário, reconhecida na existência

¹⁶² Tainter (1977, p. 332).

¹⁶³ Tainter (1978, p. 113).

de símbolos associados aos sepultamentos, ainda não havia sido analisada. Esse autor não acreditava que tais elementos fossem passíveis de interpretação, pois considerava sua natureza *arbitrária* e, portanto, não havia razão intrínseca para que as distinções sociais fossem simbolizadas pelas associações funerárias.

Ainda assim, as pesquisas antropológicas norte-americanas forneceram importantes contribuições à Arqueologia da Morte, principalmente decorrentes da eficácia operacional no estudo do comportamento funerário das diferentes sociedades. Um trabalho nesse campo, cuja abordagem permaneceu como obra de referência para os estudos do Morrer e da Morte, foi a pesquisa desenvolvida por P. Metcalf e R. Huntington¹⁶⁴. Esses estudiosos acreditavam que o tema da morte era capaz de revelar os valores culturais mais importantes de uma sociedade, a forma como as pessoas viviam e avaliavam suas experiências. As respostas dadas pelos indivíduos diante da morte fornecem uma oportunidade importante de analisar a natureza da vida humana. Dessa forma, aspectos sociais e culturais fundamentais do grupo foram evidenciados pelos estudiosos e o contato com novas visões sobre a morte produziu uma revisão dos próprios conceitos ocidentais.

P. Metcalf e R. Huntington estudaram aspectos da vida social em comunidades de Borneo e Madagascar, respectivamente. Durante o trabalho de campo, os pesquisadores se depararam com os funerais, eventos fundamentais na vida dessas comunidades, e observaram a forma diferenciada como o grupo se comportava diante da morte. Em sua obra, eles procuraram num primeiro momento observar as nuances das respostas diante da morte, em termos universais, nas culturas, como a relação entre ritual e emoção. Em seguida, avaliaram as teorias de Hertz e Van Gennep, nas quais a morte era concebida como um processo gradual. Depois disso, examinaram a relação sociopolítica polarizada, observada na morte dos chefes políticos ou o significado político do ritual. Finalmente, avaliaram a cultura funerária americana moderna e buscaram uma nova síntese antropológica da morte. Os estudiosos rejeitaram a idéia de explicar rituais complexos e muito diferenciados por meio de uma psicologia universalista e mecanicista. Dessa forma, observaram que a morte, embora fosse uma verdade universal, não era vista em todos os lugares sob a mesma ótica. A visão simplista sobre a função política da morte procurou ser evitada, justamente para não suprimir sua criatividade histórica, por vezes, até subversiva.

Nos estudos sobre simbolismo existe um tênue equilíbrio entre padrões universais, quase universais e específicos. O próprio Tylor, um século antes, já havia observado que

¹⁶⁴ Metcalf e Huntington (1979, revisada em 1991).

existiam certas associações, valores e metáforas que eram recorrentes em diferentes culturas. Desde então, grande parte das pesquisas antropológicas se voltou para a identificação dessas ocorrências e das condições necessárias para sua existência, fossem elas internas ou externas.

Os pesquisadores observaram que esse tipo de estudo, longe de incorrer na concepção de padrões humanos universais, na maior parte das vezes explicitava os aspectos restritos do simbolismo — regionais, localizados ou muito raros, mas mundialmente reincidentes. Nesse sentido, os estudos sobre os rituais funerários seguiram nesse período uma tendência que negligenciou tais sutilezas e estabeleceu padronizações universais, talvez baseadas na suposta uniformidade da morte e do impacto causado pela mesma.

Como vimos, no início do século XX, os estudos comparados eram de extrema importância para a maioria dos antropólogos. Durante a década de 70, houve um interesse crescente a respeito das múltiplas facetas da morte, antes considerada um tema tabu¹⁶⁵. A literatura cresceu consideravelmente, nas abordagens legais, médicas, morais e a Tanatologia se transformou em assunto de interesse na mídia.

De acordo com Metcalf e Huntington¹⁶⁶, talvez pelo próprio mistério da morte, a *liminaridade* alcançada nos funerais foi considerada por Van Gennep a mais autônoma dessas formas de transição, que nunca se distanciou inteiramente dos demais contextos rituais nem apareceu separada da noção de mudança, processo e passagem. O ensaio de Hertz, por sua vez, exigiu mais atenção e sua análise atingiu o objetivo de evidenciar reações rituais gerais sobre a morte, em razão de revelar a dinâmica de um caso específico ou extremo. Dessa forma, permitiu que se observasse uma dinâmica semelhante em ritos mais simples ou mais familiares. Por se tratar de um estudo etnográfico, o modelo se tornou facilmente reutilizável, o que não é dizer que se trata de um modelo universal.

Por sua vez, Bloch e Parry¹⁶⁷ contestaram a leitura de Hertz, em Metcalf e Huntington. Os primeiros disseram que ambos tinham ignorado completamente sua principal preocupação com a construção social da emoção e a relação entre o indivíduo biológico e a coletividade social. Esses autores observaram a conexão entre ritual e emoção em termos causais e privilegiaram o ritual. Eles possuíam uma visão específica de ritual que basicamente

¹⁶⁵ A noção de transgressão de limites — cadáver, sangue menstrual —, enquanto elementos de poder e perigo, foi tratada por Kristeva (1982) dentro da perspectiva estruturalista. Leach (1958, p. 171-173) categorizou esses limites entre este e o outro mundo. Para ele o cadáver devia ser cremado, devorado ou enterrado, a fim de atingir o outro mundo, que se localiza abaixo da terra, ou no céu, além dos muros, ou em templos sagrados. Tais conceitos foram úteis para a reelaboração conceitual da disposição do morto na paisagem. Nesse sentido ver também a discussão em Parker-Pearson (1982, p. 110).

¹⁶⁶ Metcalf e Huntington (1991, p. 10-11).

¹⁶⁷ Bloch e Parry (1982, p. 5).

era concebida como uma forma de controle social. Assim, a sociedade modelava as emoções dos indivíduos por meio do ritual.

Por outro lado, para Metcalf e Huntington¹⁶⁸ o trabalho de Durkheim fora vulgarizado sob uma ótica em que os ritos cerimoniais eram o resultado da liberação espontânea da emoção coletiva. No entanto, uma leitura mais aprofundada da obra do estudioso deixava claro que toda demonstração violenta de emoção era governada por uma organização social preexistente. Para esses autores, a visão de Bloch e Parry, de que as ocasiões específicas de função ritual serviam para ativar emoções apropriadas nos participantes, era uma leitura fortemente sociológica, na qual a sociedade e a representatividade coletiva governam as respostas individuais e não o contrário. No entanto, não havia nada de determinista na teoria de Durkheim. Na sua visão, as ações eram determinadas, não as emoções. Dessa forma, a relação entre ritual e emoção não era determinada sob uma perspectiva causal. Ao perpetuar tal visão, Bloch e Parry deram continuidade à posição de Radcliff-Brown. Por outro lado, conceber os rituais como um simples dispositivo da organização social era uma versão rígida do funcionalismo. Embora os rituais estejam presentes nas relações de poder, os resultados nem sempre são previsíveis, pois as culturas podem variar enormemente nas formas com que percebem e avaliam estados emocionais, o que muitas vezes foge da mera classificação e nomenclatura.

Os estudos de Van Gennep e Hertz forneceram tamanha sofisticação às pesquisas sobre rituais funerários que permanecem como referência até os dias atuais. O conceito de *rito de passagem* se aproximou dos três maiores temas da sociologia moderna: a integração do indivíduo na sociedade; a natureza do significado simbólico; e a relatividade moral e intelectual das culturas.

O conceito de *liminaridade* cunhado por Van Gennep e mais tarde trabalhado por Turner¹⁶⁹ exerceu uma forte influência nos estudos sobre simbolismo durante os anos 70. Esse último estudioso expandiu as categorias rituais a ponto de praticamente transformar todo ritual em parte de um *rito de passagem*. O *estado de transição*, postulado em sua pesquisa, considerou os indivíduos como afastados de seus papéis sociais normais e próximos de “um estado transcendente e sagrado no centro dos valores sociais e morais”.

Muitos dos referenciais teóricos da Antropologia desse período tinham o comportamento diante da morte como ponto focal, uma vez que tal postura sempre esteve

¹⁶⁸ Metcalf e Huntington (1991, p. 3-5); Durkheim (1912).

¹⁶⁹ Turner (1967, p. 64).

relacionada à Antropologia da vida social. Elas não apenas refletiam valores sociais, mas também tinham poder suficiente para moldá-los.

Nesse sentido, a relação entre ritual funerário e estrutura social estava associada a conflitos e lutas pelo poder. Os dados provenientes das práticas funerárias e crenças sobre a morte foram fundamentais para o desenvolvimento inicial da evolução humana, do surgimento das civilizações antigas e das instituições sociais e culturais.¹⁷⁰

Embora fosse evidente o potencial que a morte possui para liberar as mais fortes emoções, muitas vezes se pressupôs que essa razão explicava os ritos que se seguiam à morte. Nas décadas de 70 e 80 esse assunto foi negligenciado e associado à Escola Funcionalista¹⁷¹.

A reconstrução dos sistemas sociais antigos tornou-se o objetivo dos antropólogos sociais, assim como dos arqueólogos, durante a Nova Arqueologia. No entanto, a reconstrução não era o único objetivo dos arqueólogos, muitos deram prioridade às mudanças sociais em seqüências de longa duração, o que, por sua vez, foi negligenciado pelos antropólogos. As controvérsias surgiram tanto nos estudos específicos quanto nas premissas teóricas.¹⁷²

Durante a fase processual da Arqueologia, a Antropologia social buscava casos etnográficos para contrapor ou inverter cada generalização, o que Chapman¹⁷³ chamou de *contos preventivos* ou *cautelosos*. Para o autor, o problema com a obsessão em encontrar uma escala de complexidade em uma determinada sociedade, era derivado de um paradigma evolucionista que presumia uma relação direta entre a elaboração do mobiliário e arquitetura funerária e a hierarquia social

Nesse período, os antropólogos consideravam questionável a utilidade do trabalho arqueológico, uma vez que muitos acreditavam que somente os estudos etnográficos das tradições vivas eram capazes de fornecer, de modo direto, o que a evidência material dificilmente podia revelar. A queixa da Arqueologia, por outro lado, era que os etnólogos baseavam suas proposições em curtos encontros com a outra cultura, o que invalidava ou, no mínimo, tornava suas generalizações restritas.

A distribuição de sepultamentos a partir de padrões específicos em uma necrópole foi, freqüentemente, o único remanescente das atividades simbólicas das sociedades antigas. Por essa razão, as reconstruções funerárias eram muitas vezes mais impressionantes. As

¹⁷⁰ Geertz (1973, p. 94-98;167-169).

¹⁷¹ Nesse período, Radcliff-Brown (1952) recebeu fortes críticas e seus argumentos foram considerados reducionistas.

¹⁷² Ver a discussão em Chapman, Kinnes e Randsborg (1981).

¹⁷³ Chapman (1987, p. 203).

estruturas elaboradas para os mortos forneciam informações sobre a ideologia e valores das sociedades antigas. Por sua vez, a maior parte dos etnólogos desse período percebeu os limites de suas experiências. Alguns antropólogos procuraram escapar dos limites funcionalistas por meio dos registros históricos e das narrativas de contato com os europeus, no entanto, os resultados não chegaram a fornecer mudanças substanciais. Em relação à *longa duração* os antropólogos recorreram aos historiadores e arqueólogos. Enquanto os historiadores utilizavam bases teóricas de *senso comum*, os antropólogos tinham sérias restrições em aplicar esse tipo de abordagem para explicar diferenças culturais. O que dificultou a desejada integração entre antropólogos e historiadores foi a diferença nas abordagens.¹⁷⁴

Como bem observado por Metcalf e Huntington¹⁷⁵, o uso indiferenciado do emprego de analogias etnográficas podia causar problemas. As generalizações estatísticas utilizadas por processualistas pressupunham, em alguns casos, que um percentual significativamente alto de casos etnográficos validava os estudos de culturas pré-históricas. Apesar dos problemas, a analogia etnográfica deu à Antropologia Social um papel construtivo. Em vez do caráter comprometedor que apresentara na fase anterior, tudo passava a depender da noção compartilhada na interpretação.

2.4 A Simbologia da Morte: os Mortos Representam os Vivos

As décadas seguintes ao Processualismo foram marcadas por importantes avanços nas análises dos vestígios funerários, o que resultou em abordagens interdisciplinares cada vez mais complexas. A formulação de críticas aos principais expoentes da Nova Arqueologia partiu da necessidade de se compreender os propósitos das ações humanas, a individualidade dos grupos e a contextualização histórica das sociedades antigas, em uma perspectiva diacrônica e não apenas sincrônica, como havia sido antes enfatizado.

Nesse sentido, a Antropologia, que influenciou diretamente a Arqueologia Processual, continuou a fornecer importantes elementos para embasar a teoria arqueológica,

¹⁷⁴ Ver Metcalf e Huntington (1991, p. 20).

¹⁷⁵ Metcalf and Huntington (1991, p. 14, 19-21). Essa técnica é bem diversa da simples comparação etnográfica, uma vez que o método estatístico possui um poder positivista ou de predição, enquanto a analogia comparativa pode apenas sugerir interpretações que devem, por sua vez, ser consubstanciadas pelos dados arqueológicos. A analogia não prova nada em si mesma. É importante considerar que há uma diferença entre as analogias próximas e distantes. Enquanto a analogia aplicada em locais geograficamente distantes tem que considerar as diferenças significativas existentes entre os estudos que podem até invalidar a comparação, as analogias realizadas entre grupos étnicos com características próximas às do sítio observado — lingüística, etnológica, ou histórica — estão mais próximas e as semelhanças e os contrastes estão mais evidenciados.

mas, a partir desse momento, a contribuição da História Social, anteriormente deixada de lado, foi incorporada às pesquisas.

A Arqueologia pós-processual, do final do século XX, buscou compreender cada sociedade em suas especificidades, inseridas numa perspectiva temporal e não em modelos padronizados de comportamento social previstos em leis gerais, como buscara antes a Nova Arqueologia. Os modelos e hipóteses surgidos na década de 60 e 70 foram revistos e reelaborados com o intuito de construir teorias e perspectivas mais consistentes que aquelas propostas pelo Evolucionismo, a Ecologia Cultural, o Funcionalismo e o Materialismo Histórico.

As abordagens que surgiram a partir de estudos comparados sobre a morte, no início da década de 80, tornaram visíveis as diferenças entre perspectivas de pesquisa e dados trabalhados pelas diversas áreas das Ciências Humanas. No entanto, o foco, tanto das análises antropológicas como arqueológicas, se tornou firmemente centrado na morte como fenômeno social.

Nesse período, o objetivo dos estudos se voltou à verificação do comportamento cerimonial e do discurso simbólico a ele associado. Enquanto a Arqueologia Processual revelava uma tendência a conceber as práticas funerárias e a *persona* social do morto como reflexos do comportamento humano, capazes de fornecer um registro da classe e do status, os arqueólogos do pós-Processualismo procuraram evidenciar as distorções presentes nessas abordagens e passaram a considerar os funerais como *eventos dinâmicos*, nos quais os papéis sociais eram manipulados, adquiridos e descartados.

Nesse sentido, o vivo podia ser representado de forma totalmente diversa após a morte. A cultura material resgatada pelo arqueólogo — nesse caso, os vestígios dos ritos funerários — não era mais considerada objeto passivo de uma realidade estática, mas resultado de comportamentos dinâmicos e ativos da sociedade, isto é, parte da manipulação ativa das percepções, crenças e ações das pessoas.

Uma discussão interessante surgida nessa época refere-se ao fato de que enquanto o antropólogo era capaz de abordar questões de posicionamento espacial do morto em relação aos vivos, os arqueólogos, por sua vez, podiam considerar tal possibilidade apenas se tivessem dados mais consistentes sobre as relações entre assentamentos e cemitérios, o que geralmente não estava disponível no registro material. A concepção arqueológica do que era uma amostra adequada ou representativa e de uma definição concreta de sítio, como unidade de pesquisa, foi bastante questionada pelas perspectivas apresentadas por outras disciplinas.

Pesquisadores como Orton e Hodson¹⁷⁶ buscaram evidências qualitativas e quantitativas nos enterramentos e enfatizaram a necessidade de amostragens consistentes. Como foi observado por Ucko, um único cemitério podia não conter uma amostra representativa da população — sexo, idade, status social, causa *mortis*, condição física na época da morte. Além disso, podia ter existido variação no tratamento do morto tanto nas culturas, bem como entre as culturas. Dessa maneira, não era possível considerar as práticas funerárias como necessariamente estáveis ou correlacionadas a outros aspectos da estrutura social ou das crenças. Era pouco provável que duas sociedades quaisquer fossem semelhantes o suficiente para que um arqueólogo ou historiador pudesse fazer interpretações diretas de dados etnográficos e eliminar as falhas no conhecimento sobre as sociedades antigas.

As pesquisas de M. Bloch¹⁷⁷, um antropólogo físico, abordaram explicitamente o problema com o qual os arqueólogos vinham se deparando ao tentar interpretar a cultura material como base de informação sobre a cultura e a estrutura social. O estudioso considerou que, embora um único sítio pudesse produzir material de muitos milênios, um conjunto único de enterramentos escavados era de forma geral muito restrito para fornecer uma base estatística segura e se chegar a conclusões consistentes. O mesmo problema ocorria com o tamanho da amostragem, se os arqueólogos desejassem usar dados de um cemitério como base para reconstrução de padrões de estratificação.

Em seu estudo sobre as sepulturas e caixões em duas comunidades em Madagascar, M. Bloch observara que enquanto na primeira comunidade as sepulturas megalíticas possuíam um caráter permanente e eram utilizadas para demarcar o território, essas estruturas contrastavam fortemente com as habitações dos vivos, feitas de material impermanente. Os membros da família deviam ser enterrados na sepultura familiar e o processo envolvia a retirada dos corpos dos mortos, a dança e a recolocação¹⁷⁸. O grupo considerava as tumbas importantes porque continham pessoas indiferenciadas e não membros específicos do grupo. Num outro grupo as sepulturas eram impermanentes e contrastavam com as habitações bem mais elaboradas. Assim, fez-se necessário considerar que cada sistema produzia os resultados materiais de si mesmos e era muito difícil observar todas as nuances simbólicas da organização social somente a partir do registro material. O pesquisador demonstrou, dessa maneira, certas tendências contraditórias entre as noções vividas e idealizadas da estrutura social. Assim, a ausência de informações sobre a ideologia ou

¹⁷⁶ Orton e Hodson (1981, p. 103-115); Ucko (1969).

¹⁷⁷ Bloch (1981, p. esp.146-147).

¹⁷⁸ Ver Bloch (1971).

qualquer outra fonte de dados sobre a estrutura social podia certamente resultar em conclusões inadequadas e equivocadas.

Bloch¹⁷⁹ também observou que a expressão dos direitos e deveres mútuos dos participantes nos rituais surgia como ferramenta central para sustentar a desigualdade. Dessa forma, a morte não criava uma estrutura tripartite de ritual de passagem em cerimônias e funerais. Em vez disso, certos indivíduos usavam a crise vivida no momento de mudança — nascimento, puberdade, casamento ou morte — para estabelecer rituais que socializavam outros membros do grupo que assim aceitavam e preservavam a ordem imutável de dominação. Na concepção desse autor, as práticas funerárias eram práticas ideológicas centralizadas, já que se baseavam no tipo de argumento de três estágios que caracterizam a ideologia: 1. eles tomavam certo fenômeno pré-cultural ou biológico de forma a *representá-lo*, no caso, a morte, a dor, a poluição; 2. essa *representação*, então, incorporava tal fenômeno de forma que parecesse homogêneo e legitimado; 3. a autoridade era verificada ao parecer natural, porque de um lado ela incorporava o processo biológico evidente e, de outro, correspondia às emoções fortes sentidas. Bloch também lançou o importante argumento de que os grupos, em uma sociedade, podiam usar linguagem ou ritual formalizado para legitimar suas posições e, assim, criar uma estrutura social idealizada.

A importante obra editada por Humphreys¹⁸⁰, no início da década de 80, introduziu abordagens interessantes sobre a morte sob a perspectiva da Antropologia Social. Alguns dos pontos da análise, dessa pesquisadora, que merecem atenção são, por exemplo, a consciência da construção de um discurso sobre a morte e a influência do grau de envolvimento emocional durante a observação dos fenômenos por parte do pesquisador. A antropóloga considerou os numerosos estudos de sepulturas e monumentos funerários como uma forma de *salvamento* frente à transitoriedade humana. Enquanto os funerais eram concebidos como fenômenos efêmeros e, portanto, receberam menor atenção, as sepulturas-monumento individualizavam e preservavam a memória dos mortos da cultura ocidental e, por isso, mereceram maior atenção.

Data dessa época a consciência de que a própria cultura ocidental tinha uma tendência a conceber a morte como algo que acontece aos outros. De acordo com

¹⁷⁹ Bloch (1977; 1982, p. 223-227, 229-230). Ver, também, Bloch e Parry (1982, p. 42).

¹⁸⁰ Humphreys analisou os artigos publicados em *Mortality and Immortality* (1981) como discursos sobre a morte, que podiam revelar algo mais sobre a cultura que os produziu. Ela analisa o caso dos etnógrafos da Grécia antiga que situaram as práticas funerárias gregas no centro de um espectro que passava da mais profunda negligência praticada pelos sacerdotes Persas — que expunham o cadáver para ser *maltratado* pelos cães e abutres [Heródoto I. 14], à suprema incorporação do morto ao mundo dos vivos praticada pelos egípcios [ibid, II. 78] e, do outro lado do discurso evolucionista. Cf. Rossellini e Said (1978) que discorrem sobre tribos indígenas que devoram seus mortos [ibid. III.99].

Humphreys¹⁸¹, parte das pesquisas passara a olhar a morte como a remoção da pessoa social da sociedade, no entanto, a morte promove ocasiões e materiais para um discurso simbólico sobre a vida, por meio dos diferentes tratamentos dados àqueles cuja vida terminou. Como havia observado Wiener¹⁸², embora a morte represente uma enorme perda, ela também constitui o maior mecanismo regenerativo dentro do sistema.

Humphreys também observou que assim como no século XIX, quando se tentara explicar o comportamento cerimonial por meio de algum esquema pré-concebido de crenças a respeito da vida após a morte, as novas perspectivas também negligenciavam alguns temas tradicionalmente importantes nos estudos comparativos sobre a morte, como o lugar do morto em diferentes religiões e, mais especificamente, conceitos sobre a alma e suas implicações na conceituação da personalidade, ou, ainda, a associação de diferentes destinos após a morte e a conduta moral durante a vida. Somente Vernant¹⁸³ havia olhado a morte do ponto de vista do homem que a confronta. Decorre daí sua contribuição fundamental aos estudos sobre a morte.

Por outro lado, ao deter-se nas teorias sobre o que ocorre após a morte, a maior parte dos estudiosos adotou, sem pensar, a perspectiva elaborada por Vernant, na qual a vida era associada à individualidade, enquanto a morte era uma ameaça que podia por fim a essa diferenciação, a menos que o morto fosse resgatado da finitude da morte, por meio da preservação de sua memória enquanto indivíduo.¹⁸⁴

¹⁸¹ Humphreys (1981, p. 10).

¹⁸² Wiener (1980, p. 81-82).

¹⁸³ J.P. Vernant (1981, p. 286-292) demonstrou que a visão sobre a morte estava associada àquela presente na poesia épica grega, na qual o destino dos aspectos socialmente significativos da pessoa — status, relações pessoais, os grandes feitos — era o que permanecia. A experiência da morte na Grécia, em Vernant, foi transportada para um plano ético e estético, com uma dimensão metafísica. Nela, os gregos tinham construído um conceito de morte enquanto idéia, que socializava e civilizava a morte — ou, por assim dizer, a neutralizava, ao torná-la o *tipo ideal* de vida. O conceito grego da morte ideal — a *bela morte* —, era uma tentativa de evitar o horror do caos, amorfo e sem significado, e de afirmar a permanência social da individualidade humana que devia, pela sua própria natureza, ser destruída e desaparecer. Uma discussão mais aprofundada sobre Vernant e a experiência da Morte na Grécia antiga pode ser consultada no próximo capítulo.

¹⁸⁴ Para a análise do modelo de comemoração da individualidade heróica na Índia, ver Thapar (1981, p. 293-315) e, na Melanésia, Strathern (1981, p. 205-224). O trabalho desenvolvido por Thapar (1981, p. 293-315) parte da constatação da recorrência de uma grande quantidade de estelas funerárias, distribuídas pelo subcontinente indiano, especialmente durante o período medieval, dedicadas a homens que morreram em atos heróicos — os *vīragal*. Esses memoriais funerários, associados às *pedras-satī* (estelas que comemoram as esposas que se imolaram nas piras funerárias dos maridos ou ao saber da morte do esposo em combate) chamaram a atenção dos pesquisadores por constituírem uma evidência ou, uma contradição importante, ao que teria sido geralmente considerado como a *visão indiana* da morte e da pós-morte. A divinização do herói e a crença de que ele viveria no paraíso após morrer, segundo a autora, sugerem a popularidade de uma alternativa à crença na reencarnação: o herói estava livre da morte. A análise dessa historiadora trata da evolução do aspecto formal das estelas e da distribuição territorial numa perspectiva diacrônica que, posteriormente, foi confrontada com as fontes literárias e forneceu evidências de uma possível mudança no significado da morte. Acima de tudo, a morte heróica indicou uma mudança do status do morto. Embora os heróis geralmente tivessem pertencido a um estrato mais alto da sociedade — um grupo guerreiro —, nem todos dessa camada social se tornavam heróis.

A análise de Humphreys¹⁸⁵ elaborou uma questão associada à estrutura temporal da morte, enquanto rito de passagem, por meio do qual uma pessoa se transforma de um vivo a um morto. Tal processo de transição, entre morrer e estar morto, envolvia desde a constatação de que a hora da passagem chegara até o completo cessar das ações sociais dirigidas aos vestígios, sepulturas, monumentos ou outras relíquias que representavam o morto. O que incluía os rituais de remoção do corpo das proximidades dos vivos e as formas de deposição, assim como a transformação do cadáver em uma representação material estável do morto. Nesse processo de reorganização das relações sociais há um limite temporal que envolve o tornar-se um morto. Mais do que um assunto privado, a reorganização dos direitos e dos papéis assumidos pelos parentes, de diferentes status, pode fornecer elementos importantes sobre valores culturais de uma sociedade.

Assim, Humphreys associou o modelo apresentado por Hertz, de deposições primárias e secundárias dos mortos, ao processo de decomposição do morto, à regulamentação imposta sobre os parentes e à suposta experiência do espírito do morto. Uma vez finda a decomposição e realizado o enterramento secundário, o sofrimento dos vivos chegava ao fim e o espírito do morto se estabelecia definitivamente em sua nova existência. Existem, segundo a antropóloga, três maneiras de atingir esse objetivo:

1. O morto pode ser identificado com um objeto material estável, geralmente um receptáculo ou representação de seu próprio corpo;
2. O morto pode ser reincorporado à sociedade na forma de um ancestral ou pela reencarnação;
3. O morto pode iniciar uma nova vida no mundo dos mortos.

Essas alternativas frequentemente coexistem. A primeira, em particular, é fundamental à pesquisa proposta, pois está relacionada à Arqueologia da Imagem.

Outra questão abordada por Humphreys¹⁸⁶ diz respeito ao tipo de tempo ou atemporalidade que caracteriza o mundo dos mortos. Assim, permitir que os ossos de um morto se separem da carne que anteriormente os conteve é apenas uma das formas de representar a separação de uma parte da pessoa que é capaz de alcançar a imortalidade, daquela sujeita à destruição pelo tempo.

¹⁸⁵ Humphreys (1981, p. 263-268). Ver também, Metcalf e Huntignton (1979); Bloch (1971). Para considerações sobre a morte e a memória ver Hinard (1987).

¹⁸⁶ Humphreys (1981, p. 263-268).

A sociedade atual apresenta uma relutância em olhar a possibilidade de que exista uma ampla variedade de atitudes em relação à própria morte, o sofrimento ou a liberação do sofrimento que ela pode gerar. Nesse sentido, a relutância em integrar fatores naturais e sociais no estudo das sociedades foi responsável por omissões e distorções em muitos estudos da Antropologia e da História Social, especialmente no tocante às estruturas sociais. Ao procurar padrões normais ou típicos de relações sociais, as pesquisas desenvolveram uma tendência a olhar a morte prematura como anormal e acidental, mesmo em sociedades em que isso fosse estatisticamente freqüente.

Nesse período, existiu um consenso de que os estudos comparados deviam ser baseados em abordagens históricas, o que até recentemente não havia ocorrido nos estudos antropológicos. As observações de Bourdieu¹⁸⁷, sobre o uso de estratégias em vez de regras, apontavam para essa mesma direção, pois mesmo dentro de uma única sociedade, situações periódicas e recorrentes não eram reproduzidas de forma exata. Se a morte enfatizava a impermanência e não repetia a experiência social, segundo o pesquisador, deviam haver tentativas de preservar ou recriar alguns aspectos da morte de forma permanente.

Enquanto no início dos anos 80 os historiadores tiveram de aprender a pensar em termos de efeitos agregados de padrões demográficos, os antropólogos precisaram integrar a dimensão temporal e a consciência do significado de um evento histórico específico — como a morte — em suas análises, mesmo em situações de curta duração.

O próprio fato dos arqueólogos apresentarem uma tendência, em suas pesquisas, a prestar maior atenção aos sinais de estratificação social para deduzir status social, com base no mobiliário funerário ou na forma das estruturas e monumentos, sem dúvida refletiu uma preocupação desse momento histórico.

As implicações surgidas a partir das novas abordagens exigiram uma nova postura da Arqueologia e da Antropologia, capaz de denotar o reconhecimento da aproximação da morte, os ritos do morrer e sua duração, a atenção ao tratamento diferenciado do morto nas diferentes idades, a duração temporal dos rituais aos ancestrais, os problemas de gerenciamento de tempo que a morte traz e a estrutura temporal da pós-morte.

A visão estruturalista da Antropologia, desenvolvida por Lévi-Strauss¹⁸⁸ recebeu fortes críticas na década de 80. Entre os principais problemas, apontados por Hodder¹⁸⁹, esteve a falta de uma *práxis* — uma teoria prática aplicada. Outra questão falha estava

¹⁸⁷ Bourdieu (1977).

¹⁸⁸ C. Lévi-Strauss (1968).

¹⁸⁹ Ian Hodder (1982a;b;c; 1986b).

relacionada à dicotomia existente entre a perspectiva diacrônica e sincrônica, esta última predominante nos estudos estruturalistas que tinham negligenciado a dimensão histórica. Finalmente, o principal problema existente nessa abordagem teórica era, segundo o arqueólogo, desconsiderar o papel do indivíduo que, no Estruturalismo, estava subordinado à organização mecânica do inconsciente.

Segundo Hodder¹⁹⁰, o teste transcultural proposto por Binford se baseou em generalizações que dependiam de uma correlação preconcebida entre formas de produção de subsistência e complexidade social. Essa correlação preestabelecida formava a base do pensamento histórico materialista. Sua principal crítica à posição desse segundo estudioso era que a representação simbólica, que ocorre durante o funeral, podia não ser direta ou indistinta. Esse autor argumentou que o enterramento não podia ser transformado num reflexo passivo dos outros aspectos da vida. O vestígio material era construído de modo significativo e as generalizações transculturais deviam considerar conjuntamente os aspectos ideacional e ideológico. A cultura material não constituía uma imagem perfeita da organização social. As relações entre os indivíduos podiam ser e freqüentemente eram reinterpretadas no momento de um falecimento. Assim, ao morrer, as pessoas freqüentemente se tornavam o que não tinham sido em vida. O funeral afirmava a ordem em face à desordem, mas essa ordem podia não ser a mesma que os membros dessa sociedade seguiam no cotidiano. Dessa maneira, os papéis e relações estabelecidos nos rituais, detectados pelo arqueólogo, não refletiriam as relações da vida real.

Nessa perspectiva pós-processualista, Hodder e outros arqueólogos procuraram se distanciar dos métodos anteriores, que tinham tentado examinar os registros etnográficos de maneira a elaborar hipóteses comportamentais às quais as sociedades antigas deviam se encaixar¹⁹¹. A analogia indireta entre contextos etnográficos e arqueológicos, baseada na estruturação das relações sociais, foi refutada¹⁹². Além disso, o chamado momento antropológico congelado passava a ser considerado totalmente inadequado para estabelecer comparações com as seqüências de mudanças nas sociedades passadas. As postulações passaram, nessa época, a buscar uma perspectiva dinâmica e diacrônica das sociedades antigas.

Os princípios estruturais não eram mais considerados universais e os paralelos etnográficos passavam a servir apenas como evidência da ampla gama de práticas funerárias

¹⁹⁰ Hodder (1982a, p. 201; 1982b, p. 141-146); Binford (1971, p. 18).

¹⁹¹ Ver Hodder (1982a, b); Parker Pearson (1982); Shanks e Tilley (1982).

¹⁹² Hodder (1982c; 1966a) esteve cada vez mais preocupado com o estudo do tempo e da mudança, uma diferença clara da noção estática e sincrônica que a pesquisa etnográfica fornecia.

conhecidas. Tudo isso para evitar a imposição de racionalizações baseadas em lógicas culturais etnocêntricas específicas sobre o passado.

Como observou mais tarde Parker-Pearson¹⁹³, as analogias que informam sobre as interpretações deviam ser explícitas, escolhidas adequadamente e não impostas ao contexto arqueológico. Assim, os dados etnográficos e arqueológicos podiam ser julgados pelo grau de congruência e compatibilidade entre os aspectos relevantes dessas sociedades passadas e presentes.

Nesse sentido, o reencontro da Arqueologia e da História procurou compreender as sociedades com base numa perspectiva diacrônica. Nessa nova fase, a abordagem etnoarqueológica exigia um conjunto regional que combinasse dados espaciais e temporais, bem como um conhecimento amplo das práticas sociais de longa-duração que cada vez mais contrastava com a abordagem antropológica padronizada de estudar uma única comunidade.

Assim, os estágios estabelecidos pelo historiador P. Ariès¹⁹⁴ em relação à atitude ocidental diante da morte foram elucidativos. O autor desenvolveu um modelo composto por cinco tipos de atitudes — ou mentalidades:

1. *A Morte Domada*, ou subjugada: neste modelo a morte era tratada com familiaridade, embora pudesse ser temida era inevitavelmente aceita. O autor apresentou-a como uma atitude básica, quase *natural* diante da morte, uma aceitação do destino e da natureza.
2. *A Morte de Si Mesmo*: nos séculos XI e XII d.C. surgira uma nova atitude entre os intelectuais. Com grande ênfase na individualidade, a morte passara a ser vista como uma maldição odiosa. Não era mais o final da vida, o último suspiro, mas se tornara a morte física, sofrimento e decomposição.
3. *A Morte Remota e Iminente*: no final do século XVI, a atitude medieval raivosa perante a morte havia diminuído e se tornado mais remota — discreta e distanciada da vida cotidiana — e mais iminente com o surgimento do ideal familiar ocidental moderno. Tratou-se de um estágio complexo, cuja validade foi contestada por outros historiadores.
4. *A Morte do Outro*: na metade do século XVIII, o romantismo intelectual transformara o leito de morte em uma cena de beleza. Com o crescimento da importância da família nuclear, a atenção se voltara mais aos sobreviventes que aos mortos.
5. *A Morte Invisível*: o último estágio é a morte do século XX, alienada do mundo dos vivos e higienizada pelos hospitais e velórios. A morte passou a ser negada e se tornou uma

¹⁹³ Ver antes (Ucko 1969, p. 262) e Parker Pearson (1999, p. 20).

¹⁹⁴ Phillipe Ariès (1981, p. 29; 138). O esquema proposto por Ariès foi muito criticado, principalmente por apresentar uma base subjetiva e idiossincrática, muitas vezes baseadas na cultura da elite. Ver, também, Vovelle (1976); MacManners (1981a); Whaley (1981).

obscenidade, algo que não deve ser mencionado em companhias refinadas e que precisa ser escondido das crianças.

De acordo com esse esquema, além dos limites da influência da sociedade ocidental, as demais sociedades estavam inseridas no primeiro tipo de atitude diante da morte. Dentro desse parâmetro é que operavam os estudos dos funerais como *ritos de passagem*, de Hertz e Van Gennep. A estrutura tripartite do funeral e a aceitação da *Morte Domada* estavam interligadas. Na época em que a *Morte Domada* entrou em declínio e as reações dos sobreviventes diante da morte começaram a mudar, a forma ritual do funeral também supostamente mudou.¹⁹⁵

Um exemplo dessa nova abordagem do Morrer e da Morte pode ser observado em Bartel¹⁹⁶. Esse pesquisador propôs a realização de um exame do conjunto total das práticas funerárias, no qual as relações possíveis entre o morto e os participantes da sociedade dos vivos fossem descritas esquematicamente num modelo típico da totalidade da prática funerária. Ele estabeleceu um modelo que considerava duas fases da prática funerária: uma primeira, do evento em si, que refletia a estrutura social; e a segunda, dos remanescentes arqueológicos, observáveis em campo. Uma pequena área, a do sepultamento, representava a seqüência passível de análise arqueológica, inserida numa gama de comportamentos hipotéticos geradores de inferências sobre o todo do comportamento funerário. Assim, a porção arqueológica observável constituía uma pequena parte da totalidade das práticas sociais.

O pesquisador acreditava que, se um sítio apresentasse continuidade entre uma fase pré-histórica e uma ocupação etno-histórica havia maior potencial para a determinação da seqüência funerária. No entanto, ele não considerou os fatores pós-deposicionais relacionados ao contexto arqueológico associado aos vestígios funerários. Sua abordagem procurou elaborar um modelo hipotético para reforçar a importância da interpretação das práticas funerárias como uma seqüência de eventos nem sempre identificáveis no contexto arqueológico, mas que podiam ser dedutíveis por meio de inferências etno-arqueológicas.

¹⁹⁵ Ver as observações em Morris (1987, p. 35).

¹⁹⁶ Bartel (1982) procurou reconstituir os componentes ideológicos, psicológicos e sociais de um dado sistema cultural. Para isso utilizou análises etnográficas realizadas na Europa e as correlacionou ao material proveniente de sítios arqueológicos. Assim, elaborou um resumo das muitas contribuições socioculturais e arqueológicas para o desenvolvimento de uma teoria da prática funerária nos Estados Unidos, entre os anos de 1860 e 1981. O pesquisador considerava a prática funerária, da mesma maneira como era abordada pelos arqueólogos, não mais do que uma subdivisão da seqüência completa desenvolvida até a deposição do morto. Nessa medida, o uso de um modelo geral alternativo sobre o comportamento funerário podia auxiliar a compreensão dessa subdivisão.

Na época da morte de um indivíduo, os participantes propiciavam ritos que tinham por objetivo romper sua relação com essa sociedade. A lamentação, que precedia o falecimento e culminava no evento da morte, era observável na prática funerária e estava associada ao conceito de poder da morte, à preparação do corpo, às festividades e à vigília, ou velório. A seqüência cronológica partia da lamentação, cerimônia, deposição do cadáver e das oferendas funerárias e, finalmente, o sepultamento. Cabe observar que os ritos de enterramento e em memória do morto podiam estar, parcial ou totalmente, invisíveis durante os trabalhos de campo. Em síntese, existiu um primeiro momento que, embora tenha ocorrido, não é observável no interior da estrutura social; um segundo momento, observável e relacionado à forma de deposição do morto, por meio dos vestígios arqueológicos; e um terceiro momento, não observável, mas, assim como o primeiro, passível de ser inferido ou sugerido por conjuntos de hipóteses parciais, elaborado a partir do comportamento e das respostas culturais diante da morte de um membro da sociedade e fornecido pelos participantes dos rituais funerários relacionados ao *post-mortem*. Segundo o estudioso, o cadáver, enquanto remanescente arqueológico, era o dado observável e refletia os componentes biológico, ambiental, comportamental e a estrutura social do grupo. Os dados não observáveis constituem o que denominou um *pre-mortum*, composto pelas relações sociais, o contexto sistêmico do grupo, o comportamento dos participantes vivos; e um *post-mortum*, integrado pela lembrança da morte nos comportamentos e manifestações dos vivos.

A respeito das perspectivas de interpretação arqueológica das práticas funerárias, Bartel¹⁹⁷ concluiu que os dados arqueológicos forneciam a única fonte para o desenvolvimento de uma verdadeira teoria sobre a mudança cultural. O refinamento dos métodos e técnicas desenvolvidos durante o último século, combinados a uma compreensão mais sofisticada dos estudos socioculturais, devia acelerar esse processo.

Nesse período, influenciados pela abordagem neomarxista, os arqueólogos passaram a perceber a subjetividade implícita nas suas próprias análises. Assim, Pader¹⁹⁸ observou que tanto o olhar quanto a percepção do pesquisador estavam condicionados historicamente, o que alterava a análise e conseqüentemente a interpretação arqueológica. Essa constatação trouxe algumas importantes mudanças nas abordagens utilizadas pela

¹⁹⁷ De acordo com Bartel (1982, p. 53-55).

¹⁹⁸ Pader (1980; 1982). No trabalho desenvolvido pela autora tais aspectos do ritual foram discutidos com base na premissa de que é impossível compreender a sociedade de forma integral, por meio de suas manifestações, uma vez que uma sociedade se auto-representa de forma idealizada. Nesse sentido, o ritual foi considerado por Pader (1982, p. 42) um mecanismo que legitima a desigualdade ao transformá-la em algo natural e inevitável. Cada sociedade enfatiza partes diferentes do ritual funerário e embora o funeral devesse fazer sentido em relação ao restante do ritual, não se pode supor que seu papel simbólico permaneça constante no tempo e espaço.

Arqueologia, entre elas a intenção de identificar as características próprias e essenciais das atividades rituais ao se considerar a formalização, a intencionalidade, a experiência sagrada ou santificada, a natureza conservativa, a estilização, o comportamento diferenciado ou repetitivo e as formas extraordinárias de comunicação.

A dualidade de estruturas da Antropologia clássica foi observada pela pesquisadora que propôs a distinção entre *estrutura social* e *organização social*. Tal abordagem forneceu uma posição analítica de grande interesse para os arqueólogos, uma vez que nessa perspectiva a organização social significa a distribuição empírica das experiências cotidianas, enquanto a estrutura social remete ao modelo ideal, uma criação mental do local dos indivíduos no mundo.¹⁹⁹

A estrutura social é criada no processo de socialização e, na prática, na maior parte das vezes, pelos rituais, como o próprio funeral. Anteriormente, a pesquisadora observou que os papéis e as *personae sociais* não eram predefinidos, como foi proposto anteriormente, mas sim criados e manipulados por intermédio da prática social. Embora os papéis institucionalizados pudessem regular o comportamento social, a adesão das pessoas era variável e, assim, as identidades simbolizadas na morte eram o resultado de muitas forças diferentes que atuavam sobre os enlutados e o morto.²⁰⁰

Em um estudo bastante anterior, E. Leach²⁰¹ explicitou essa dicotomia ao observar a estrutura simbolizada no ritual e o sistema de relações apropriadas entre indivíduos e grupos. De acordo com esse autor, se a anarquia precisasse ser evitada, os indivíduos que formam a sociedade deviam de tempos em tempos ser lembrados — ao menos simbolicamente — da ordem implícita que devia guiar as atividades sociais. As performances rituais possuíam tal função para o grupo, ao tornar momentaneamente explícito o que de outra forma era mera ficção.

Assim, a estrutura da sociedade interpretada no ritual não é necessariamente a mesma que a organização da sociedade em ações sociais práticas. As relações empíricas de

¹⁹⁹ Pader (1984, p. 54-56).

²⁰⁰ Pader (1982, p. 56).

²⁰¹ Leach (1954, p. 15-16) analisou os sistemas políticos na Birmânia (Myanmar). A principal crítica à abordagem de Leach (1954) foi feita por M. Bloch (1977, p. 280-1), que o acusou de colocar a estrutura social como geradora de todas as categorias do discurso individual e, nesse caso, a abordagem não era capaz de explicar a mudança estrutural através do tempo. A proposta de Bloch para solucionar a questão era substituir as idéias de estrutura social por uma visão dupla da cognição humana: 1. um nível gerado pela estrutura social, na forma de rituais, normas de convívio etc., que agia para encobrir as relações reais de poder; 2. um segundo nível, gerado pelo contato com a realidade externa da natureza, capaz de expor a natureza ideológica da estrutura social e fornecer a possibilidade de mudança estrutural. Esse argumento foi em seguida criticado por Bourdillon (1978) e Asad (1979), por presumir que o antropólogo — ou mesmo o historiador e o arqueólogo — consiga recriar, por meio de um texto acadêmico, o sistema de pensamento unificado e a experiência de qualquer grupo social.

autoridade que existem na organização social podem ser utilizadas, negadas ou exageradas na estrutura social. Como mais tarde observou Morris²⁰², caso o arqueólogo procurasse observar a evidência funerária de sociedades antigas, as questões deviam se referir à estrutura social.

Nessa época, surgiu também a questão de como o pesquisador podia verificar o reflexo da estrutura social ou da ideologia na sociedade. As contribuições da teoria marxista e neomarxista, provenientes da sociologia, foram incorporadas à Arqueologia da Morte a partir da premissa de que a representação nos rituais e nas práticas funerárias está associada aos mecanismos de atuação da ideologia dominante²⁰³. A abordagem ideológica interpretou os remanescentes do mobiliário funerário como indicadores de status, a partir dos quais é empreendida a reconstrução social. No entanto, a legitimação de uma ideologia dominante podia se dar de forma indireta ou dissimulada, e não-explicita.

O momento da morte foi, a partir de então, interpretado como propaganda, na qual se tornam explícitas as mudanças de dominação que resultam em uma reorganização e consolidação das novas posições sociais. Portanto, as práticas funerárias deviam ser observadas não apenas como um microcosmo da organização social, e sim como “expressão e objetivação material das relações idealizadas formuladas sobre os mortos pelos diferentes indivíduos ou grupos dentro da sociedade”.²⁰⁴

Dentro dessa concepção, O’Shea²⁰⁵ considerou a deposição do corpo o ápice de um comportamento consciente, em vez de um resíduo incidental. Esse pesquisador discutiu,

²⁰² Morris (1987, p. 39).

²⁰³ Ver Parker-Pearson (1982, p. 99-113; 1993). A análise do autor revela que a legitimação do poder podia ser manipulada tanto pelo discurso de descendência comum e ancestralidade, observado nos itens de prestígio encontrados nas sepulturas, quanto pela diferenciação apresentada no tratamento do morto. O próprio Ariès (1981, p. 475-556) observara em seu estudo sobre a Revolução Francesa e nas mudanças na organização dos cemitérios, que as mudanças ideológicas são um assunto extremamente complexo. Mesmo com a ajuda de fontes literárias, o arqueólogo não deve esperar obter um resultado preciso do papel que a ideologia apresentou na estruturação de qualquer sociedade antiga, mas pode indicar possibilidades.

²⁰⁴ Parker-Pearson (1982, p. 110-112).

²⁰⁵ O’Shea (1981, p. 39, 51; 1984, p. 23-31) estabeleceu que as práticas funerárias estão baseadas em alguns princípios fundamentais: 1. todas as sociedades empregam algum procedimento regular, ou um conjunto de procedimentos, para deposição do morto; 2. uma *população* funerária exhibe características demográficas e fisiológicas que refletem as da população viva; 3. dentro de uma ocorrência funerária, cada enterramento representa a aplicação sistemática de uma série de normas prescritas ou proscritas, relevantes para o indivíduo; 4. elementos combinados em um contexto funerário são contemporâneos da sociedade dos vivos na época do sepultamento — a chamada *lei de Worsaae*. Esse pesquisador criticou os testes de Binford (1971), pois não existe uma relação simples ou direta entre diferenciação funerária e subsistência ou organização social. Além disso, qualquer que fosse a situação etnográfica, o arqueólogo pode não ser capaz de utilizar as propostas de Binford, uma vez que existe um problema de mudança entre o funeral e a escavação, que pode tornar as generalizações transculturais inapropriadas. Assim, o tratamento dos mortos, evidenciado por meio dos vestígios das práticas funerárias é uma parte do *pensar a morte*, da *ideologia da morte*. Incineração, presença de arma e outras categorias de artefatos contribuem para o estabelecimento das diferenciações entre homens e mulheres, adultos e crianças. Essas diferenças significativas existentes nos vestígios, passíveis de resgate, fornecem informações sobre o ritual funerário e, conseqüentemente, sobre determinada parcela do sistema cultural extinto. Nesse caso, o autor aponta para a *distância* entre o sítio arqueológico e o sistema

em seguida, a variabilidade funerária e os modelos mentais implícitos que governavam a análise do morrer. Sua análise demonstrou que enganos potenciais podiam surgir a partir de uma mudança no inventário de cultura material. No entanto, se existir um grande controle cronológico, os vestígios funerários podem fornecer um indicador preciso das mudanças organizacionais e consensuais nas sociedades pré-históricas, pois estão relacionados a outras mudanças na sociedade como um todo.

Por sua vez, as práticas funerárias podem ser consideradas os produtos e, ao mesmo tempo, as produtoras da estrutura social. Quaisquer alterações ou rupturas devem ser passíveis de observação, mesmo que em diferentes níveis, em ambas as esferas. No entanto, como observou Cannon²⁰⁶, a relação entre os fatores sociais e ideológicos que influenciam as práticas funerárias, muitas vezes não apresentam coerência.

Os estudos relacionados ao status do morto apresentam, nesse período, dois tipos de distinções sociais: as verticais e as horizontais. As distinções horizontais são capazes de evidenciar a diferenciação entre pessoas pertencentes a uma mesma camada social e sua identificação é mais problemática. As distinções verticais, por sua vez, denotam o status e a estratificação social²⁰⁷.

Duas vertentes da Arqueologia desenvolvidas durante esse período forneceram embasamento significativo à Arqueologia da Morte. Uma delas trabalhou os aspectos demográficos presentes nos assentamentos e cemitérios — a Paleodemografia; a outra — a Osteoarqueologia — pesquisou o material ósseo proveniente dos enterramentos.²⁰⁸

cultural que o teria produzido. Existe uma distância entre as especificidades físicas do dado vestigial arqueológico e a fenomênica das ações humanas passadas. Essa distância é intercalada pelos processos pós-deposicionais descritos pelo pesquisador.

²⁰⁶ Cannon (1989, p. 27).

²⁰⁷ Ver Pader (1982, p. 40). Um estudo realizado mais tarde por Carr (1995, p. 178-180, 193), baseado em trinta e uma sociedades não estatais, deu sustentação à proposta de Tainter (1975) sobre consumo de energia, mas indicou que a diferenciação no mobiliário funerário estava associada a diferenças nas *posições sociais verticais* (estrato social) e sua qualidade era um indicador do status do morto. A conclusão desse autor recaía no fato de que as práticas funerárias eram determinadas, primeiramente, por uma complexa mistura de fatores filosófico-religiosos e sociais e, em seguida, por fatores físicos e circunstanciais. Assim, a organização social e a *persona* social estão retratadas, na maioria das vezes, indiretamente nas práticas funerárias, por intermédio de um filtro de crenças e visões de mundo que sempre afetam as práticas funerárias, independentemente dos elementos sociais, físicos e circunstanciais. Ao se basear na teoria proposta por Hertz, o autor considerou que tais crenças estavam primariamente relacionadas às crenças sobre a alma e sua jornada após a morte, e crenças sobre as ordens universais, de que o destino do corpo era usado como metáfora para o destino da alma. O único fator variável na complexidade social era a expressão da identidade pessoal — que, segundo o autor, decresce com o aumento da complexidade — e a indicação de posição social horizontal, que cresce com a complexidade.

²⁰⁸ Embora caibam menções a esses e outros ramos da pesquisa arqueológica, trata-se de uma bibliografia extensa, cuja abordagem não apresenta relação direta com a pesquisa atual, por isso iremos nos ater a breves considerações, principalmente quanto às análises em que ficaram evidenciadas a mentalidade e intencionalidade dos pesquisadores. Para um estudo detalhado da paleodemografia ver Hassan (1878); Buikstra (1981); Charles (1982). Estudos antropológicos de períodos mais recentes, como o de A. Macfarlane

Assim, embasada por novas perspectivas fornecidas pelos estudos comparados, a Arqueologia da Morte chegou à metade da década de 80 com novo alento. A preocupação com o aspecto ritual da cerimônia funerária abriu espaço para a interpretação simbólica da cultura material associada aos sepultamentos. A intencionalidade presente nas práticas funerárias foi representada simbolicamente e evidenciada no discurso da morte. A utilização das representações simbólicas no âmbito funerário passou a ser tratada como manifestação material, por meio da qual a sociedade se expressa e o poder é estruturado.

A simbologia presente nas práticas funerárias, inserida numa perspectiva semiótica, foi analisada enquanto fenômeno de comunicação, capaz de fornecer signos, significantes, referentes, símbolos e significados passíveis de classificação e interpretação dos sistemas sociais que a criou.

No final da década de 80 e início dos anos 90, a Arqueologia da Morte passou a enfatizar a interpretação, ao procurar inferências nas associações simbólicas presentes nos vestígios funerários, aspectos desconsiderados durante o período cientificista da Arqueologia Processual.²⁰⁹

Nesse sentido, Morris, com a finalidade de estudar as evidências funerárias e os sistemas sociais do mundo greco-romano antigo, enfatizou a necessidade de formulações teóricas explícitas nas relações entre enterramento e sociedade. Ao retomar o problema da inferência de status, a partir dos vestígios funerários, esse pesquisador observou que esse

(1981, p. 249-259), também teriam como base a abordagem demográfica. Para aplicação dessas teorias na Grécia, ver Morris (1987, p. 57-71). O assunto foi desenvolvido por pesquisadores europeus do CNRS, que a chamaram “a morte contada” — ver Hinard (1987). Nessa mesma publicação há uma pesquisa de Hopkins (1987, p. 113-126), sobre os problemas envolvidos no uso das epígrafes tumulares romanas utilizadas em inferências demográficas. No campo da osteoarqueologia, sugerimos Cook (1981); Mollenson (1981); Uberlaker (1984). A constatação de que a maior parte dos levantamentos e escavações não tinham se preocupado com aspectos demográficos, utilizados especialmente pelos geógrafos, desenvolveu uma série de estudos. Dentre eles, G. J. Armelagos et al. (1981) procurou aplicar a análise da demografia a fim de demonstrar a capacidade adaptativa das populações. Tais pesquisas partiram do princípio de que a morte era a última medida de falha na adaptação nas populações biológicas. As análises esqueletais, produzidas pela osteoarqueologia, forneceram dados capazes de reconstruir a forma como as populações tinham vivido e morrido. A abordagem demográfica encontrou na osteoarqueologia uma parceria extremamente fértil. Assim, tais pesquisas forneceram um maior controle nos estudos feitos nos cemitérios. Por meio de cálculos populacionais e análise genética foi possível estabelecer, com maior precisão, as taxas de mortalidade, composição populacional e expectativa de vida das sociedades do passado.

²⁰⁹ Trata-se de uma temática bastante ampla abordada por estudiosos como Hodder (1982a, c; 1987; 1991); Leach (1976); Pader (1980, 1982); Parker-Pearson (1982); Somerson, (1981); Shanks e Tilley (1982). Para análise simbólica ver Gombrich (1972) e Turner (1967; 1969). Para simbolismo funerário romano, Cumont (1976) e Turcan (1978). Uma perspectiva pós-moderna pode ser observada nos estudos de Shanks e Tilley (1987), que postularam a impossibilidade de reconstrução do passado ao observar como o passado é reconstruído e utilizado — ou manipulado — pelos museus e pela cultura popular. O trabalho editado por Obayashi (1992) forneceu uma visão ampla da morte e da pós-vida nos diferentes sistemas religiosos mundiais. No entanto, as obras editadas por Gnoli e Vernant (1982) e Humphreys e King (1981) permanecem insubstituíveis. O conjunto de artigos apresentados por Vernant (1991), voltado à antropologia religiosa, também forneceu elementos fundamentais à análise do morrer e da morte.

material arqueológico devia ser tratado como uma auto-representação da estrutura social, por meio do uso de cerimônias, e reafirmou mais tarde a necessidade de uma análise integral, de maneira a nunca caracterizar um sepultamento como uma evidência isolada, mas sim por seu conjunto, ou seja, a ênfase voltou-se à análise contextual dos enterramentos.²¹⁰

Nesse período era evidente que os arqueólogos só podiam escavar sepultamentos e não funerais. Os vestígios, segundo Morris, forneciam uma sombra pálida da atividade funerária do passado. As diferenças nos ritos eram ditadas pela diferença na identidade social atribuída ao morto, que tinha grande potencial de aparecer no registro arqueológico por meio de sua expressão material. A extensão com que isso ocorria na prática dependia da forma específica como foi simbolizada e, em grande parte, da cultura da sociedade pesquisada.

O argumento do pesquisador baseou-se na idéia de que as relações gerais entre sociedade e sepultamento — especialmente quando amparados pelo documento escrito — permitiam que o arqueólogo trabalhasse do sepultamento de volta à sociedade. No entanto, os sepultamentos iluminavam uma sociedade viva sob a perspectiva da estrutura social, e não da organização e complexidade sociais.²¹¹

²¹⁰ Ver Morris (1987, p. 9; 1992, p. 2-3, 201-203). Esse arqueólogo trabalhou exaustivamente o tema da Arqueologia da Morte ao tratar dos sepultamentos e da sociedade ateniense em sua tese de doutorado (MORRIS, 1985); da formação da cidade-estado a partir na análise dos enterramentos na Grécia antiga (MORRIS, 1987); e dos rituais funerários e a estrutura social, ao abranger a antiguidade clássica (MORRIS, 1992). Embora a maior parte dos arqueólogos tivesse se debruçado, nas duas décadas anteriores, sobre as dimensões sociais dos vestígios funerários, esse autor acreditava que nenhum paradigma aceitável havia surgido. De acordo com o autor, em vez de comparar formas de enterramento no tempo e espaço, era possível evidenciar as mudanças nos princípios que regiam o comportamento funerário e no conceito de comunidade. O enterramento foi concebido enquanto parte de um funeral, que por sua vez era uma parte circunstancial do comportamento social ao redor do fato biológico da morte. Da mesma forma, ele foi considerado um símbolo primário do grupo social que monopolizava uma participação integral da comunidade pela descendência comum dos mortos (MORRIS, 1987, p. 9, 29). Ao interpretar vestígios funerários nos sepultamentos gregos, Morris (1987, p. 36) recorreu à hierarquia de fontes de informação baseadas na abordagem que Renfrew (1985, p. 12) havia sugerido para comportamentos de culto: 1. testemunhos verbais, orais ou escritos, relacionados às práticas funerárias da comunidade, ou capazes de elucidar o significado dessas práticas; 2. observação direta das práticas funerárias; 3. estudo de registros não-verbais, representações, que retratassem: (a) temas escatológicos, ou (b) a prática funerária realizada; 4. estudo dos vestígios materiais das atividades funerárias propriamente ditas. Esse arqueólogo observou que a possibilidade de verificação de mudanças através do tempo na *visibilidade* do simbolismo funerário era particularmente preocupante, uma vez que na arqueologia funerária não é possível estudar um sistema social, mas uma expressão ritual da estrutura social, que se constitui basicamente em termos de papéis. As generalizações transculturais, como Binford (1971) argumentara, não podiam ser feitas a respeito dos papéis interpretados nos rituais funerários. Assim, a estratégia de subsistência podia influir nos elementos definidores da *persona social*, mas a relação não era direta. O peso associado às qualidades do morto dependia das particularidades da estrutura social (MORRIS, 1987, p. 37-38).

²¹¹ Para Morris (1987, p. 41), a estrutura tem primazia sobre o indivíduo na medida em que todos nascem em uma sociedade com sua própria e longa história. Todo indivíduo opera numa estrutura social mas, durante o processo, contribui para sua transformação. Como havia sido enfatizado por Pader (1982, p. 16), os papéis criados na estrutura social são tipificações, suas fronteiras não são estáticas e, ao mesmo tempo, limitam ou favorecem os comportamentos. Uma vez que a sociedade certamente não reagia como uma entidade dinâmica em relação à morte, nem o processo funerário eram uma simples forma de legitimação das desigualdades, Morris (1987, p. 43) propôs que os funerais auxiliavam na criação de uma estrutura social ideal, que limitava

Embora o Morrer e a Morte sejam um fenômeno universal, as respostas humanas diante dos mesmos podem ser tão diferentes quanto as inúmeras sociedades existentes. As práticas funerárias pertencentes a um sistema social complexo, dinâmico e específico, somente podem ser compreendidas como parte desse todo.

Se por um lado os antropólogos podem fornecer análises de rituais bem precisas e intrincadas, os vestígios arqueológicos são os únicos testemunhos diretos das cerimônias antigas, da estrutura social e, nesse sentido, esse tipo de evidência possui a vantagem de fornecer uma visão ampla no tempo e no espaço — a longa duração.²¹²

Assim, cada campo apresenta suas limitações e é necessário reconsiderá-las. A Arqueologia precisa lidar com dois aspectos problemáticos presentes nos remanescentes da cultura material associados às práticas rituais. O primeiro, diz respeito ao caráter fragmentário da evidência presente nos sepultamentos — uma vez que o funeral é apenas uma parte das práticas rituais realizadas na Antiguidade. O segundo refere-se ao significado dessas cerimônias, que estão perdidas para sempre.²¹³

O modelo proposto por Morris²¹⁴ foi criticado por Sourvinou-Inwood que o considerou simplista. A pesquisadora observou a natureza exígua e problemática das

e dava significado à ação, sem no entanto, determiná-la. Pelo menos a princípio, a evidência funerária podia ser questionada em relação à estrutura social e à forma como os membros de uma comunidade possivelmente se viam. Dessa forma, talvez fosse possível identificar o desenvolvimento das estruturas sociais através do tempo e identificar pontos de revolução estrutural. Na prática, muito iria depender das formas específicas de simbolismo utilizadas e sua suscetibilidade à observação e interpretação.

²¹² Como observou Morris (1987, p. 211-215), a Arqueologia podia, dessa forma, permitir a observação de mudanças de longa duração e estudar o desenvolvimento das estruturas e das práticas de todo o grupo social, em vez da visão restritiva do presente etnográfico à qual os antropólogos geralmente estavam presos. Por outro lado, esse arqueólogo afirmou que as fontes textuais utilizadas pelos historiadores estavam freqüentemente limitadas ao comportamento de uma pequena porção da comunidade, e tanto os modelos derivados da História, como da Etnologia têm sua utilidade. O pesquisador enfatizou que o objetivo dos arqueólogos e dos historiadores é o mesmo (isto é, formular questões sobre as dinâmicas do passado que possam interesse para o presente), o que difere eram os métodos de questionamento que dependem das fontes utilizadas. Não existe, segundo esse autor, uma falha epistemológica entre as duas áreas.

²¹³ Ver Morris (1987, p. 212). Como observado anteriormente por Pader (1982, p. 42), o enterramento é parte integrante do ritual e reflete comportamentos intencionais. Dessa forma, existe a possibilidade de estudar o comportamento da seqüência, ou da ordem do fatos. No entanto, trata-se de uma generalização probabilística e não universal.

²¹⁴ Morris (1989, p. 298-299) e Sourvinou-Inwood (1995, p. 413-414). A pesquisadora procurou determinar se as atitudes em relação à Morte teriam sido expressas na literatura do período, de forma diversa e conflitante com as de épocas anteriores e, caso isto se confirmasse, se os parâmetros do discurso da morte, de forma geral, teriam mudado. O passo seguinte foi considerar como essa mudança ocorreria. Quais as circunstâncias conduziram à mudança e poderiam confirmá-la. A autora observou que a questão da atitude identificada na morte homérica, e em épocas anteriores, se assemelhava, até certo ponto, ao modelo de *Morte Domada* de Ariès (1981) e apontou diferenças e tipos genéricos de atitudes. Assim, quanto mais complexa a sociedade e mais desenvolvido o pensamento intelectual, mais individuais e menos típicas são as representações coletivas de uma atitude diante da morte (SOURVINOU-INWOOD, 1981, p. 16-17). Morris (1989), por sua vez, argumentou que a análise da autora estava errada porque as causas que conduziram a uma mudança não estavam presentes durante o período estudado e que ela havia construído seu argumento sobre uma falsa analogia entre as circunstâncias da Grécia inicial e da Europa Medieval.

evidências relativas às atitudes gregas primitivas diante da Morte, que acabam por tornar difícil alcançar conclusões não controversas. Assim, uma investigação sistemática dessa área tornava-se necessária, uma vez que esse vazio foi preenchido implicitamente por ortodoxias mais antigas e suposições sem comprovação que foram sutilmente incorporadas ao discurso acadêmico e consideradas corretas. O problema, de acordo com Sourvinou-Inwood²¹⁵, reside na identificação precisa de uma mudança historicamente significativa na atitude diante da Morte.

Nesse sentido, as controvérsias fomentadas pelas diferentes abordagens sobre a Morte e o Morrer talvez possam ser parcialmente explicadas, como observou Garland²¹⁶, por se tratarem de temas com grandes chances de serem permeados pelas suposições preconcebidas do pesquisador, que sempre serão determinadas culturalmente. No início dos anos 80, Whaley²¹⁷ já havia ponderado sobre a necessidade de abordagens mais claras no estudo da História das atitudes diante da Morte. Essa observação certamente continua pertinente.

As conceituações sobre os mortos e nossa relação com os mesmos são cruciais à formação da consciência histórica do indivíduo e da sociedade. Como observou mais recentemente Parker-Pearson²¹⁸, é necessário eliminar os modelos evolucionistas que consideram a ideologia e a religião meros mecanismos legitimadores que servem para assegurar poder e controle sobre recursos econômicos e sua exploração, mas procurar compreender as diferentes idéias sobre a mortalidade e a transcendência da morte. A *arqueologia da consciência da morte*, conceito cunhado pelo autor, forneceu uma perspectiva fenomenológica sobre a transitoriedade da condição humana.

2. 5 O Morto Real e o Morto Virtual: a Banalização da Morte

O início do século XXI é, sem dúvida, um momento propício para a reavaliação das questões, formulações e teorias que tiveram no Morrer e na Morte seu ponto de convergência. A amplitude de abordagens, surgidas no final dos anos 80 e início dos 90, aparece refletida em aspectos cada vez mais distintos. Os discursos antropológico e

²¹⁵ Sourvinou-Inwood (1995, p. 418-420).

²¹⁶ Garland (1985). Como lembrou mais tarde Parker-Pearson (1999), a Arqueologia é um esforço contínuo para escavar nossas próprias pré-concepções e suposições.

²¹⁷ J. Whaley (1981, p. 14).

²¹⁸ Parker-Pearson (1999, p. 145). Para o pesquisador, a história das crenças religiosas raramente obteve uma posição central nas grandes narrativas da evolução das civilizações e da humanidade e ainda assim, a necessidade de compreender a condição humana é tão importante quanto a busca pelo alimento e pelo sucesso reprodutivo.

arqueológico marcados por uma crise de consciência, partiram para uma revisão das principais teorias existentes²¹⁹. Cada vez mais o poder discursivo dos pesquisadores passa a ser reavaliado sob uma perspectiva ética e social²²⁰.

Nos últimos anos, as discussões elaboradas pela Arqueologia da Morte se desenvolveram a partir das novas perspectivas provenientes de campos como a Etnicidade, a Arqueologia Crítica, a Arqueologia do Gênero, a Arqueologia Forense, a Paleopatologia e, principalmente, pelos avanços na Genética aplicada às análises osteológicas.²²¹

Os pesquisadores têm procurado evitar perspectivas etnocêntricas. Assim, fenômenos antes interpretados como evidências de difusionismo e aculturação, passaram a ser abordadas por meio da análise transculturalista. Nesse sentido, o imperialismo foi remodelado e dissimulado sob uma ótica politicamente correta que muitas vezes levou a distorções e exageros.

Grande parte da sociedade contemporânea está exposta à banalização da violência e da morte, cada vez mais transformadas pela mídia em espetáculo macabro. Os meios de comunicação procuram transformar o morto em uma entidade virtual e amorfa, um produto de guerras fabricadas pelos interesses políticos e econômicos das sociedades mais poderosas. Se por um lado a morte é um tema cada vez mais explorado comercial e economicamente, por outro, o morto aparece cada vez mais destituído de sua humanidade.

O mundo moderno possui cada vez menos tempo e espaço para os rituais que envolvem o Morrer e a Morte. As cerimônias funerárias foram substituídas pela *thanatopraxis*²²² — os serviços burocratizados que se encarregam do tratamento do morto. Inserida nesse contexto, a sociedade contemporânea possui pouca chance de renovação e reestruturação por meio de atos ritualísticos. O tratamento da Morte se transforma cada vez

²¹⁹ Uma das dificuldades observadas a partir desse período, recai sobre a própria evidência arqueológica que foi, muitas vezes, escavada sem metodologia adequada e, portanto, pode fornecer um indicador parcial e impreciso das mudanças sociais. Outro fator restritivo atualmente considerado é a grande abrangência de informações potencialmente relevantes para o estudo da morte, que extrapolam sobremaneira a capacidade de qualquer pesquisador.

²²⁰ Nas últimas décadas do século XX a ética aplicada aos enterramentos de tradições vivas, como os de grupos indígenas, ou de cemitérios contemporâneos *profanados*, foi amplamente debatida. Ao trabalhar entre as tradições do humanismo secular, a Arqueologia entrou em conflito com as sociedades indígenas e as comunidades religiosas para as quais as escavações arqueológicas, a análise e curadoria dos restos mortais humanos não é uma busca válida do conhecimento, mas uma grande afronta à dignidade humana (PARKER-PEARSON, 1999, p. 170-192). A Arqueologia contemporânea também observou os aspectos sociais da morte nas Grandes Guerras. Surgiram, ainda, experimentos como a discussão dos estudiosos sobre suas próprias reações emocionais ao trabalhar com vestígios funerários (DOWNES; POLLARD, 1999).

²²¹ Para uma discussão mais recente, ver Parker-Pearson (1999, p. 95-123); e Day (2001).

²²² Ver Ziegler (1975).

mais em um problema técnico de higiene e descarte, em que o cadáver é considerado um elemento indesejado e de pouco significado espiritual.²²³

Se por um lado a certeza da Morte devia torná-la, a princípio, algo previsível ou mesmo banal, por outro, talvez seja esse o tema que mais tenha evocado reações e crenças contraditórias nas sociedades antigas e contemporâneas. Possivelmente, porque o Morrer e a Morte — sejam eles *celebrados* ou *distanciados* — estejam diretamente ligados a nossa busca de segurança ontológica — nossa aceitação da finitude do ser individual —, assim como dos valores e concepções de uma sociedade na construção de sua identidade.

Com base no que foi exposto, pudemos observar que embora tenham existido muitas respostas consideradas fenômenos universais e atemporais diante da ruptura imposta durante o Morrer e a Morte, foi também possível verificar as idiosincrasias e singularidades presentes nas diferentes sociedades humanas quando defrontadas por esse tema, que suscitaram um profundo interesse dos pesquisadores, resultando na elaboração de um considerável corpo teórico ao longo de mais de um século.

Assim, uma vez apresentadas as principais teorias da Arqueologia da Imagem e da Arqueologia da Morte a fundamentar esta pesquisa, passaremos à investigação do Morrer e da Morte entre as civilizações que contribuíram para formação do repertório iconográfico que compõe o *Corpus Documental* desta pesquisa. Com base nos vestígios materiais e nas fontes textuais, apresentamos, a seguir, o capítulo sobre O Morrer e a Morte na Grécia, Etrúria e Roma. Em seguida, foi elaborado um capítulo sobre o Morrer e a Morte na Índia antiga.

²²³ Na atualidade ocidental, diferente das *celebrações* da Morte, o morto é cada vez mais marginalizado e deve desaparecer dos olhares dos vivos. Sepultados em cemitérios distantes ou cremados, os mortos, em alguns casos, são ignorados e esquecidos. Não se busca uma continuidade nas relações entre vivos e mortos. O pensamento secular opta pela rejeição da noção de transcendência da morte, ou pela adoção de uma incerteza agnóstica, ou ainda simplesmente pela perda de interesse na possibilidade de vida após a morte. A busca da salvação se transforma em uma busca pelas soluções para esse mundo e não o outro, enquanto os povos vivem entre códigos morais de direitos humanos universais, individualismo, prosperidade e humanismo secular. A cremação, que no presente apresenta um crescimento expressivo no ocidente, encontrou anteriormente forte resistência, principalmente na perspectiva religiosa cristã, que a considerava — e ainda considera — pagã, uma vez que o corpo não poderá ressuscitar do dia do Juízo Final. Os estudos de Parker-Pearson (1982;1999) sobre a cremação na Grã-Bretanha apontam alguns dos possíveis benefícios que essa prática oferece: entre elas a higiene e proteção contra infecções e enfermidades, menores custos no funeral e proteção contra o vandalismo dos restos mortais. Uma observação interessante desse pesquisador (1999, p. 42) é que possivelmente o contato colonial com as religiões indianas, a partir do século XIX, pode ter tornado a cremação mais aceitável entre os britânicos. Assim, as mudanças complexas nas atitudes diante do cadáver são parte das preocupações pragmáticas relativas ao significado da morte e das crenças religiosas. O crescimento dessa prática funerária faz parte não apenas de uma mudança na preservação do corpo, mas, também, de uma destruição rápida da identidade individual. Assim, a cremação está acompanhada de um aumento no sentido de privacidade diante da perda do ente querido. Ver Tharlow (1999); e Diez de Velasco (2002b).