

**TRADUÇÃO: PINTURA COMO AGÊNCIA, ESTILO COMO ESTRUTURA: INOVAÇÕES EM  
DESENHOS DE CERÂMICAS MIMBRES DO SUDOESTE DO NOVO MÉXICO.  
PAINTING AS AGENCY, STYLE AS STRUCTURE: INNOVATIONS IN MIMBRES POTTERY  
DESIGNS FROM SOUTHWEST NEW MEXICO**

Michelle Hegmon  
Stephanie Kulow

Vol. XIV | n°27 | 2017 | ISSN 2316 8412



# Pintura como agência, estilo como estrutura: inovações em desenhos de cerâmicas Mimbres do sudoeste do Novo México<sup>1</sup>.

Michelle Hegmon<sup>23</sup>

Stephanie Kulow<sup>2</sup>

Tradução de Bruno Leonardo Ricardo Ribeiro<sup>4</sup>

**Resumo:** O ato de pintar um desenho é uma forma de agência, e o estilo geral deste desenho pode ser conceitualizado, em parte, como um tipo de estrutura. Esta perspectiva é usada como base para a análise de mudanças cronológicas nos desenhos de cerâmicas preto-e-branca Mimbres (ca. 750-1150 AD) do sudoeste do novo México. O foco específico se volta à uma metodologia que pode ser usada para detectar inovações, isto é, a introdução de novos desenhos que são incorporados ao corpus de desenhos e assim transformam a estrutura. A conceitualização de uma tradição particular (neste caso, pinturas cerâmicas) como uma forma de estrutura análoga à estrutura geral, no sentido de Giddens, fornece importantes vislumbres sobre a recorrente relação entre agência e estrutura.

**Palavras-chave:** Agência; Inovação; Mimbres; Cerâmica.

**Abstract:** The act of painting a design is a form of agency, and the overall style of that design in part can be conceptualized as a kind of structure. This perspective is used as a basis for analyzing chronological changes in designs on Mimbres Black-on-white pottery (ca. AD 750–1150) from Southwest New Mexico. Specific focus is on a methodology that can be used to detect innovations, that is, the introduction of novel designs that are incorporated into the design corpus and thus transform the structure. The conceptualization of a particular tradition (in this instance, pottery painting) as a form of structure analogous to general structure in Giddens' sense thus provides important insights into the recursive relationship between agency and structure.

**Keywords:** Agency; Innovation; Mimbres; Pottery.

## INTRODUÇÃO

Agência diz respeito a tudo que os humanos fazem que tem um efeito sobre o mundo. Esta perspectiva traz grandes promessas ao estudo arqueológico da agência, uma vez que sugere que o registro arqueológico pode ser interpretado como produto de agência (SHENNAN, 1993). Entretanto, esta perspectiva é tão ampla que não fornece meios de teorizar sobre a agência, ou de entender seu papel no reino social. Uma solução é focar na recorrente relação entre agência e estrutura e em como a agência é parte do processos sociais se estendendo através do tempo e do espaço, assim como a formação, persistência e dissolução da comunidade. A recorrente relação entre estrutura e agência também é chave no processo de estruturação e formulação de Giddens (1979 1984), frequentemente citados por

<sup>1</sup> Publicado originalmente em *Journal of Archaeological Method and Theory*, Vol. 12, No. 4, Dez. 2005.

<sup>2</sup> Escola de Evolução Humana e mudança social, Universidade do Estado do Arizona, Tempe, Arizona 85287-2402, Estado Unidos.

<sup>3</sup> À quem correspondências devem ser endereçadas na Escola de Evolução Humana e Mudança Social, Universidade do Estado do Arizona, Tempe, Arizona 85287-2402; E-mail: michelle.hegmon@asu.edu.

<sup>4</sup> Arqueólogo. Bacharel em Antropologia com linha de formação em Arqueologia pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Brasil; membro do corpo editorial da Revista Cadernos do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Antropologia e Arqueologia da Universidade Federal de Pelotas (LEPAARQ/UFPEL), Brasil. E-mail: brunoleo.ribeiro@gmail.com.

arqueólogos. O objetivo deste artigo é oferecer um exemplo deste foco na dialética agência-estrutura, e desenvolver uma metodologia através da qual a relação entre agência e estrutura possa ser examinada em termos de processos de inovação. A análise então considera um limitado escopo de fenômenos – a pintura de desenhos na tradição Mimbres – de modo a manter o foco nesta relação.

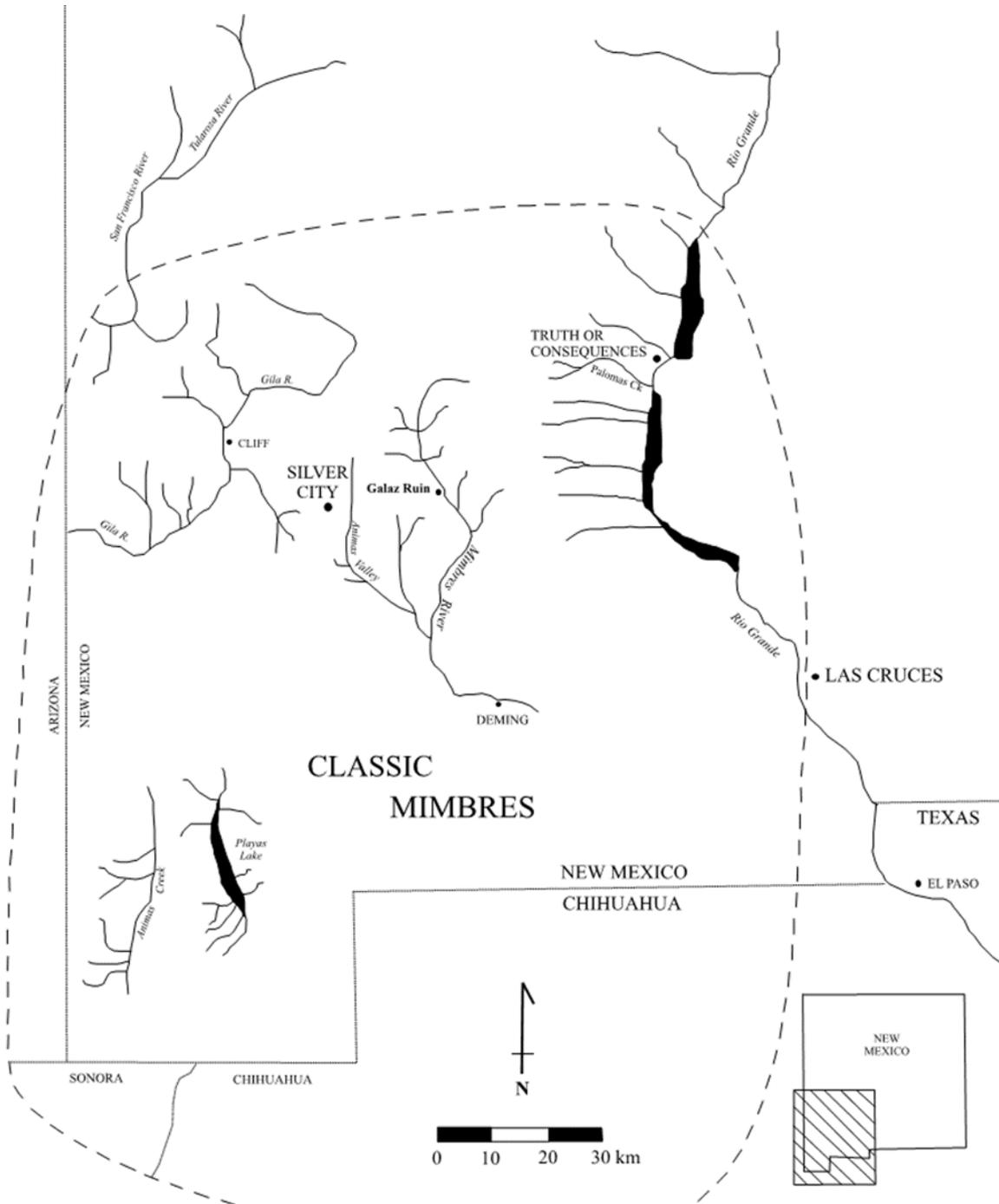
A cerâmica pintada Mimbres é única no sudoeste Americano e renomada por seus desenhos espetaculares, incluindo imagens representativas (animal, sobrenatural, e algumas vezes, figuras humanas) que são mais comuns durante o período Clássico Mimbres, entre 1000 e 1130 AD, no sudoeste do novo México (Figura 1). Ainda que os desenhos sejam elaborados e seus conteúdos variados, são distribuídos de acordo com algumas regras estruturais básicas e identificáveis (BRODY, 2004 Figura 131). Nós duas (HEGMON et al., 1998; KULOW, 2004) já argumentamos que essa repetição estrutural, assim como outras evidências de homogeneidade na cultural material Clássica Mimbres, são indicativos de conformidade social (provavelmente impostas “de dentro” e não ditadas “de cima”, ver também KOHLER et al., 2004). Mudanças dramáticas no estilo material, incluindo um aumento na diversidade, foram associadas às grandes mudanças sociais e culturais no final do Clássico, especificamente decréscimo na população de vilas agregadas, mudanças nas estratégias de assentamento, mais dispersas e móveis, e uma mudança na natureza das comunidades (HEGMON et al., 1998). Assim, o entendimento de agência e estrutura neste contexto específico de mudança no estilo material é relevante para um entendimento mais amplo da mudança social.

A premissa básica deste trabalho é que o ato de pintar um desenho numa vasilha é uma forma de agência, e que o estilo geral deste desenho pode ser conceitualizado, em parte, como um tipo de estrutura. Esta é uma afirmação tanto teórica quanto metodológica, e como tal reconhece a futilidade em separar método de teoria. Teoricamente, essa premissa enfatiza a relação cíclica entre estrutura e agência, e oferece suporte ao argumento de que a agência é melhor interpretada dentro do contexto desta relação (i.e., que não existe uma “teoria da agência” isolada, CLARK, 2000). Metodologicamente, essa premissa guia nossa análise em direção a desenhos individuais como variações de agência e na busca por regras de disposição de desenhos que possam se diferenciar do corpus geral da estrutura. Ainda, enquanto todos os desenhos podem ser considerados parte da estrutura geral, episódios de inovação (i.e., mudanças na estrutura) são particularmente significantes para a investigação da recorrente relação entre agência e estrutura. Isso direciona nossa atenção à identificação de inovações que (seguindo TORRENCE; VAN DER LEEUW, 1989) são entendidas como processos que envolvem tanto invenção quanto adoção, a introdução de uma nova forma e sua aceitação. O foco aqui está no desenvolvimento de uma metodologia relevante que, em última instância, possa ser usada para investigar o contexto e o conteúdo destas inovações e, assim, considerar de maneira mais ampla a origem e o papel da agência na mudança estrutural.

Nós começamos justificando nossa abordagem metodológica de uma perspectiva teórica. Nós então oferecemos uma breve apresentação dos detalhes relevantes da arqueologia Mimbres, focando

PINTURA COMO AGÊNCIA, ESTILO COMO ESTRUTURA: INOVAÇÕES EM DESENHOS DE CERÂMICAS MIMBRES DO SUDOESTE DO NOVO MÉXICO

especificamente em desenhos e estilos materiais em relação a processos sociais gerais. A análise é, então, apresentada em duas partes, a primeira revendo as bases cronológicas para o estudo, a segunda desenvolvendo e aplicando o método pelo qual identificamos os desenhos e inovações. As conclusões, então, enfatizam as implicações teóricas da metodologia.



**Figura 01:** A região Mimbres no Sudoeste do Novo México, mostrando a localização da ruína de Galaz. **Adaptado de:** HEGMON; KULOW, 2005, p. 315.

## DESENHO CERÂMICO COMO AGÊNCIA E ESTRUTURA

A relação entre a execução de um desenho cerâmico particular e um desenho tradicional representado por um corpus de vasilhames pode ser facilmente conceitualizado nos termos da dualidade agência e estrutura. Agência faz referência à capacidade das pessoas em fazer coisas (GIDDENS, 1984, p. 9) o que deve ser entendido como “ação de qualidade social significativa” (DOBRES; ROBB, 2000, p. 8). As pessoas não possuem agência, elas a exercem, e um dos resultados de tal exercício é a cultura material. Ao exercitar sua agência, as pessoas recorrem à estrutura, o que Giddens conceitualiza como as regras e recursos envolvidos na reprodução de sistemas sociais. “Estrutura existe apenas como um vestígio de memória, base orgânica da habilidade humana de conhecer, e como instância da ação” (1984, p. 377). Assim, estrutura só existe enquanto for reproduzida através da conduta dos atores, então, exercer a agência pode reproduzir, reforçar ou transformar a estrutura.

A interpretação de pinturas cerâmicas como um forma de agência é provavelmente incontroversa, uma vez que é algo que as pessoas fazem e que afeta o mundo ao redor delas. Pode ser que os desenhos resultantes, em seus eventuais efeitos no mundo, também possam ser vistos como dotados de agência (GELL, 1998), no entanto não exploramos esta dimensão aqui. Mais complicada, e talvez mais controversa, é nossa associação entre a estrutura do desenho e o conceito teórico-social de estrutura. Embora não argumentemos que os dois sejam idênticos, várias linhas interpretativas apoiam nosso argumento de que podem ser abordados de maneira análoga. O resultado dessa interpretação analógica é que a teoria social pode ser usada na busca por vislumbres sobre desenhos pintados e a estrutura dos desenhos se torna relevante à teoria social geral. Arqueólogos e outros estudantes da cultura material há muito reconhecem que tradições artísticas e tecnológicas são fenômenos dinâmicos (ou dinamizáveis; VAN DER LEEUW, 1993), “sempre em processo de transformação” (PAUKETAT, 2001, p. 80). Atenção considerável tem sido dedicada às maneiras como tradições são mantidas e transformadas, em especial aos processos de inovação (LEMONNIER, 1993; VAN DER LEEUW; TORRENCE, 1989). Recentemente, alguns teóricos têm feito referência específica ao papel da prática na manutenção e transformação de tradições culturais e tecnológicas (PAUKETAT, 2001). Assim, nós sugerimos que o vão entre tradição e estrutura não é lá tão grande, e pode ser ultrapassado através de uma análise cuidadosamente planejada.

Oleiros e pintores trabalham a partir de tradições, e arqueólogos têm devotado atenção considerável à identificação e análise das estruturas que arregimentam estas tradições (FRIEDRICH, 1970; HARDIN, 1983; HEGMON, 1995; SMITH, 1962), incluindo a cerâmica Mimbres (BRODY, 2004, p. 120-136; WASHBURN, 1992). Em vários casos, analistas apontaram associações entre desenhos e estruturas sociais (e.g., a relativa ligação entre arte e sociedade. CONKEY, 1982; HODDER, 1984), ou entre simetria de desenhos e identidade cultural (e.g., WASHBURN, 1983, 1992, 1999). O conceito de “estrutura de desenho” não é idêntico ao conceito de estrutura como desenvolvido na teoria social; por exemplo, Giddens vê a

estrutura como ligada aos sistemas sociais, contudo “fora do tempo e do espaço” (1984, p. 25). Entretanto, a similaridade entre estes constructos, particularmente a ênfase na organização, também sugere que o vão entre a estrutura de desenho e a estrutura na teoria social não é lá tão grande.

Finalmente, tradições de desenho também podem ser interpretadas de modo que englobe as regras e os recursos centrais à conceitualização da estrutura. Recursos incluem o conhecimento do oleiro sobre como executar o desenho, suas relações com outros oleiros, suas ferramentas, e o corpus de vasilhames que eles vêm e podem usar como modelos. As regras da estrutura de desenho – incluindo como os desenhos devem ser executados (VAN KEUREN, 1999) e com o que o desenho final deve parecer – provavelmente residem em vários níveis de consciência, incluindo a consciência prática (que é chave na formulação de GIDDENS, 1984, p. 41-45). Ao passo que um oleiro faz um pote e pinta um desenho, especialmente quando a vasilha final se torna parte do corpus geral, a cerâmica se torna parte da estrutura. O oleiro pode reproduzir as regras, ou pode (intencionalmente ou não) introduzir novas formas. E alguns artistas – talvez aqueles com status ou aptidões especiais – podem ser mais capazes que outros para introduzir novas formas que sejam aceitas (i.e., inovações) e, assim, afetar e mudar a estrutura. Este é um exemplo, em pequena escala, de uma estruturação.

#### **ARQUEOLOGIA MIMBRES: PANO DE FUNDO PARA O ESTUDO DE CASO**

A análise aqui apresentada se refere à cerâmica preto-e-branca Mimbres, da região Mimbres no sudoeste do Novo México, parte da área Mongollon, mais ampla. Sistematizações, histórias culturais e temas de pesquisas recentes foram compilados por Anyon et al. (1981), Hegmon et al. (1999) e Hegmon (2002). Significativas e exaustivas discussões analíticas sobre a cerâmica Mimbres incluem Brody (1977, 2004), Brody et al. (1983), Brody e Swentzell (1996) e LeBlanc (1983, 2004). Uma tradição cerâmica Mimbres reconhecível (inicialmente apenas marrom, posteriormente pintada de vermelho e branco, eventualmente preto) teve início em 200 AD. Cerâmicas dessa tradição decoradas em preto-e-branco surgiram no oitavo século AD (segunda metade do período Pithouse tardio, 550-1000 AD). Cerâmicas preto-e-branca tornaram-se cada vez mais comuns e elaboradas durante o período Clássico Mimbres (1000-1130 AD), um tempo em que as residências eram primariamente em pueblos sobre-solo. A maioria dos desenhos em cerâmica Mimbres é geométrica não-representativa, mas desenhos representativos de animais e ocasionalmente outras figuras também eram comuns, especialmente durante o Clássico. O fim do período clássico é geralmente associado ao fim desta tradição cerâmica, entretanto existem evidências crescentes da continuidade do uso, se não da fabricação, de cerâmicas preto-e-branca Mimbres durante a fase Reorganizacional do período Pós-clássico (i.e., ao longo do século XII, NELSON; HEGMON, 2001).

O contexto social, como indicado através das análises de ocupações e economia, assim como estudos prévios sobre estilo, fornecem importantes informações para esta análise. Os períodos Pithouse

Tardio e Clássico (550-1130 AD) foram momentos de intensificação generalizada, da agricultura e de assentamentos, mesmo que o processo não tenha sido, necessariamente, unilinear. O nível de continuidade da ocupação Mimbres – muitas vilas foram ocupadas de maneira contínua durante séculos, do início do Pithouse Tardio até o período Pós-clássico – é incrível para o sudoeste pré-1300; continuidade similar é bem documentada apenas para assentamentos Hohokam (no sul do Arizona), dependentes de irrigação em larga escala. A organização social mudou drasticamente na última parte do período Pithouse Tardio; grandes kivas foram deliberadamente derrubados e queimados (aparentemente um evento que atingiu todo o vale) e os rituais passaram a tomar lugar apenas em pequenos kivas ou em praças, nunca mais nos grandes kivas (ver CREEL; ANYON, 2003). No início do período Mimbres Clássico, algumas partes da região Mimbres, especialmente o vale do rio Mimbres, estavam densamente ocupados por agregados circunscritos de vilas. A subsistência incluía um arranjo de recursos, mas dependia de maneira crescente da agricultura intensiva e de pequenos canais de irrigação, o que resultou em degradação ambiental (MINNIS 1985). Existem alguns indicativos de iniquidade social sutil (HEGMON, 2004) mas nenhuma evidência clara de hierarquização vertical (GILMAN, 1990). Ainda que o Clássico esteja associado aos mais exuberantes desenhos em cerâmicas, também foi, aparentemente, um momento de considerável estresse social e econômico, interpretações baseadas tanto em dados ambientais quanto em vestígios alimentares (MINNIS, 1985) e evidência de conformidade estilística e limitada interação extra-regional (ver HEGMON et al. 1998). O fim do Clássico, que também foi um tempo de mudanças climáticas e secas, é caracterizado pela depopulação das vilas agregadas e uma mudança para acampamentos dispersos pela região, o início da fase Reorganizacional (NELSON, 1999).

Pela cerâmica Mimbres apresentar desenhos pretos sobre uma superfície branca (como as vasilhas brancas do norte do sudoeste, mas diferente de muitas vasilhas marrons da área Mogollon), cogitou-se por um momento que fossem produtos de influências vindas do norte (grupos Pueblo) ou mesmo de migrações. Mas agora já está bem estabelecido que a cerâmica Mimbres (na verdade uma vasilha marrom banhada de branco) foi um desenvolvimento local (e.g., SHAFER; TAYLOR, 1986), ainda que desenhos Mimbres antigos possam ter sido influenciados pela tradição Hohokan, à oeste (BRODY, 2004, p. 81-86; HEGMON e NELSON, 2005). Tanto potes quanto jarros são decorados, mas os potes são mais numerosos e elaborados e, virtualmente, todos os desenhos representativos estão em potes. A análise discutida aqui considera apenas os potes.

A aplicação dos conceitos de agência e estrutura aos desenhos pintados em cerâmica é propícia em muitas situações; no entanto, o caso Mimbres é particularmente intrigante dessa perspectiva, pelo menos por duas razões. Primeiro, análises composicionais indicam claramente que as cerâmicas preto-e-branca Mimbres foram produzidas em várias localidades, provavelmente na maioria das vilas e possivelmente também em muitos acampamentos menores (GILMAN et al., 1994; JAMES et al., 1995). Ainda mais, LeBlanc (1983, 2004; LEBLANC e ELLIS, 2001) sugere que poucos artífices pintavam os desenhos

e que os artistas talvez estivessem competindo entre si. Dadas estas condições, pintar um desenho, inclusive os atos de inovação e conformidade, teriam sido uma atividade cuidadosamente considerada, e um indivíduo poderia ter um impacto significativo sobre a tradição num escopo mais amplo. Assim, a intencionalidade do artista pode ter desempenhado um papel significativo. Enquanto aceitamos que agência não precisa envolver intencionalidade (GIDDENS, 1984, p. 9), e que os efeitos ou consequências de atos particulares podem não ter relação com a intenção do artista, isso não significa que a intencionalidade deve ser ignorada teoricamente. Como aponta Dornan (2002), intencionalidade é, comumente, um componente particularmente interessante da agência; então, enquanto intencionalidade não deve ser igualada à agência, deve ser investigada quando possível, e as inovações discerníveis oferecem uma importante via para tais investigações (ver também DAVID, 2004).

Segundo, existe uma razão para pensarmos que o estilo Mimbres possuía um significado especial para seus produtores e usuários, possivelmente mais que muitos estilos de desenho arqueologicamente reconhecidos. Ele realmente era único para seu tempo, no sudoeste; existem algumas outras tradições que incorporam elementos representativos, mas nenhuma que apresente cenas da vida cotidiana ou os detalhes naturalísticos presentes nos potes Mimbres (em alguns casos, as espécies animais representadas podem ser identificadas, e.g., CREEL e MCKUSICK, 1994; JETT e MOYLE, 1986). Ainda, tanto o conteúdo dos desenhos quanto os contextos das cerâmicas sugerem que os desenhos eram altamente carregados simbolicamente. Especificamente, alguns potes apresentam o que é interpretado como cenas mitológicas, emergência (BRODY, 2004, p. 175; KABOTIE, 1982), morte e o submundo (BRODY, 2004, p. 174-175; MOULARD, 1984), figuras mitológicas como os Heróis Gêmeos (BRODY, 2004, p. 174-175), ou deidades como o *google-eyed Tlaloc* (SCHAAFSMA, 1999). E mais, muitos dos potes com desenhos representativos foram exumados de enterramentos, normalmente depositados sobre o crânio, com um pequeno “buraco” furado na base do pote.

Brody (2004, p. 102-104) sugere que as pinturas na cerâmica Mimbres “seriam amplamente limitadas pela tradição” (BRODY, 2004, p.102), mas também percebe que dentro da tradição haveria espaço para algum nível de expressão individual. Assumir sua caracterização das pinturas em cerâmicas Mimbres como relativamente conservadoras é correto, mas isso não exclui, necessariamente, algum tipo de invenção de novas formas, e Brody nota (BRODY, 2004, p.104) que em períodos posteriores mudanças em tradições cerâmicas poderiam ter ocorrido rapidamente, incluindo a rápida incorporação de inovações no corpus geral. Em tempos mais recentes, a influência de artistas individuais e a rápida incorporação de inovações pode ser vista nos casos de Nampeyo em Hano (a vila Tewa dos Hopi), perto de 1890, e em Maria e Julian Martinez de San Ildefonso, em 1910.

Resumidamente, é provável que alguns pintores de cerâmicas Mimbres, mesmo que estivessem operando dentro de uma tradição de desenhos bem estabelecida, puderam introduzir novas combinações, e estas novidades podem ter sido incorporadas na tradição geral de desenhos como inovações. É difícil

imaginar que este tipo de processo não tenha ocorrido em algum nível. Ainda mais, dada a aparente importância simbólica da cerâmica Mimbres e seus desenhos, é provável que tais invenções e inovações tenham sido um processo social significativo, reconhecido não apenas pelos pintores companheiros, mas também pela maioria dos membros da sociedade Mimbres. O foco aqui é desenvolver uma metodologia através da qual possamos identificar este processo, de modo a entender quando ocorreu (e em análises futuras, onde e em quais contextos) e, também, como ele se relaciona com a dinâmica social em geral.

### **BASE DE DADOS E CRONOLOGIA**

A análise se baseia em dados de mais de 700 potes preto-e-branco das ruínas de Galaz (ANYON e LEBLANC, 1984). O sítio, incluindo fotografias de pequenas vasilhas, está muito bem documentado (ANYON e LEBLANC, 1984); uma seleção de imagens de alta qualidade e/ou fotografias coloridas das vasilhas de Galaz foi apresentada em Brody e Swentzell (1996), e também estão disponíveis nos arquivos Mimbres do Museu Maxwell, na Universidade do Novo México. Galaz foi uma das maiores vilas Mimbres e foi ocupada durante o período em que a cerâmica preto-e-branca Mimbres era produzida (i.e., durante o período Clássico bem como dos períodos Pithouse, precedente, e Pós-Clássico, subsequente). Existem hipóteses baseadas no posicionamento geográfico (centro do vale do rio Mimbres e próximo a um cruzamento entre corredores de vales) e nas análises composicionais das cerâmicas (POWELL, 2000), que Galaz estava numa localização central no que diz respeito a intercâmbios e interação inter-regional. Assim, é razoável esperar que as cerâmicas de Galaz estejam numa posição favorável à introdução de inovações. É provável que a maioria, mas de modo algum todos os potes encontrados em Galaz, sejam um produto local. Então, a análise deve ser capaz de detectar inovações introduzidas pelos oleiros de Galaz, assim como inovações introduzidas em outras áreas mas aceitas pelos consumidores de Galaz. Não pretendemos diferenciar as duas modalidades.

O controle temporal oferece uma linha de base essencial para a análise. Uma cronologia geral e bem estabelecida divide a cerâmica preto-e-branca Mimbres dentre os estilos I, II e III (algumas vezes chamadas de Negritada, Transicional e Clássica. Ver SCOTT, 1983). Scott (1983) também reconhece algumas distinções mais refinadas dentre estes estilos, e trabalhos recentes de Shafer e Brewington (1995) sistematizaram tais definições e estabeleceram uma cronologia ainda mais refinada baseada em “microestilos”, isto é, detalhes de desenhos que podem ser usados para subdividir os três estilos. Sua metodologia original enfatizou detalhes de faixas nas bordas e tracejados, mas também considerou alguns aspectos dos desenhos como um todo, incluindo sua estrutura e distribuição. De modo a aplicar a cronologia dos microestilos como base para a presente análise, consideramos apenas os atributos de microestilos relacionados aos tratamentos de borda e tracejados, para assegurar que a cronologia seja independente da análise de distribuição e simetria dos desenhos como um todo. A definição cronológica e

a distribuição dos potes por microestilo está indicada na tabela 1. Esta cronologia também foi aplicada numa análise relacionada (HEGMON e NELSON, 2005) que considerou o estilo de desenho como um indicativo da interação inter-regional Mimbres, e está detalhadamente explicada naquele trabalho.

**Tabela 1:** definição cronológica elaborada a partir da classificação de microestilos e distribuição dos potes preto-e-branco Mimbres nas ruínas de Galaz por microestilo

ESTILO OU MICROESTILO	DATAS (AD)	Nº DE POTES
Estilo Tardio III	1110-1130/1150	29
Estilo Médio/Tardio III	1060-1130/1150	1
Estilo III	1010-1130/1150	46
Estilo Médio III	1060-1110	261
Estilo Inicial III	1010-1080	139
Estilo II/III	970-1020	86
Estilo Tardio II	970-1020	54
Estilo II	880-1020	16
Estilo Inicial II	880-980	35
Estilo I ou Estilo Inicial II	750-980	40
Estilo I	750-900	11
<b>Total</b>		<b>720</b>

**Adaptado de:** HEGMON e KULOW, 2005, p. 321.

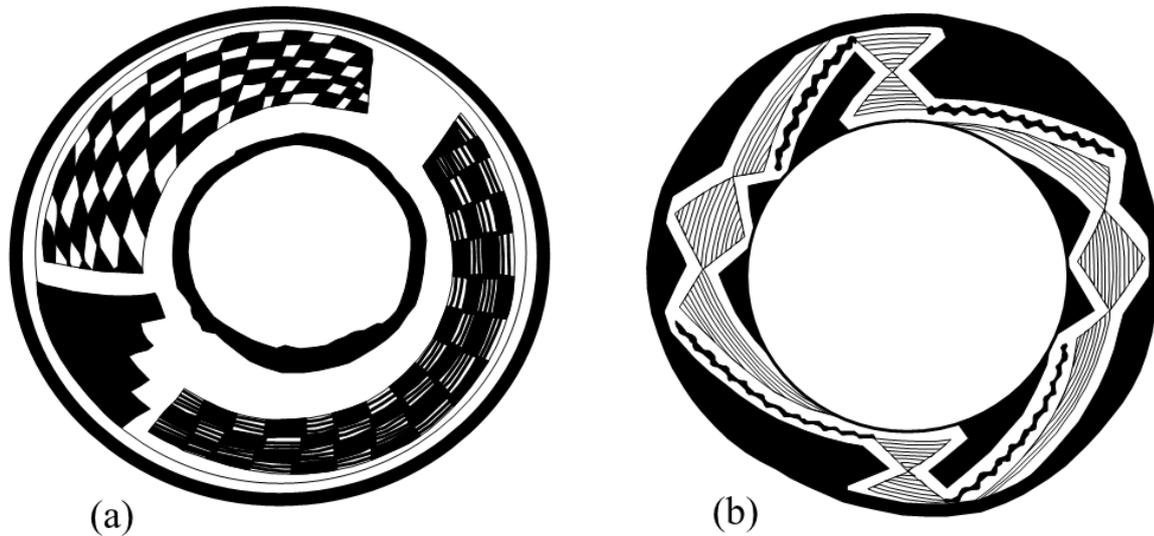
### ANÁLISE: DETECTANDO AGÊNCIA

A produção e pintura de cerâmicas, em geral, podem ser interpretadas como instanciações de agência que se tornam parte do corpus da tradição desenhada, isto é, da estrutura. Para entender essa relação entre agência e estrutura, nós focamos nos aspectos mais visíveis desta relação, especificamente a introdução de novos desenhos e a incorporação de alguns que se tornaram parte da tradição de desenhos, isto é, inovações. Ao passo que estes novos desenhos mudaram o corpus cerâmico e a tradição historicamente constituída de pinturas cerâmicas, pode-se considerar que resultaram em transformações estruturais.

A análise se baseia num sutil, mas analiticamente essencial, grupo de distinções dentre um grupo de conceitos relacionados, mas não isomórficos, que dizem respeito aos desenhos pintados. Uma anomalia é um desenho incomum, que desvia da norma de algum modo e, como tal, pode ser detectado. Como esta análise se preocupa primariamente com variações ao longo do tempo, anomalias são comumente formas novas e inovadoras, diferentes de tudo que foi visto antes. (Uma análise diferente, que considerasse múltiplas diferenças, mas contextos contemporâneos, poderia detectar anomalias que não foram, necessariamente, inovadoras). Inovar é fazer mudanças, então uma inovação é uma nova forma, detectada como anomalia num dado período e subsequentemente incorporada, assim, transformando a tradição de desenho (seguindo TORRENCE; VAN DER LEEUW, 1989). Em contraste, usamos o termo “anomalia isolada” para fazer referência a desenhos incomuns que não foram incorporados e sobre os quais assumimos que desempenharam pouco ou nenhum efeito sobre a tradição de desenhos. Estas distinções conceituais

podem ser aplicadas a desenhos particulares apenas através da consideração dos desenhos no contexto do corpus geral historicamente constituído. Isso é, um desenho que incomum num determinado contexto é entendido como uma anomalia. Se tal anomalia é posteriormente incorporada ao corpus (e.g., se torna mais comum em períodos seguintes), então é considerada uma inovação. Este processo, introdução, aceitação e propagação (possivelmente seguida de declínio), é a base da seriação. Se o desenho anômalo não é incorporado, é então considerado uma anomalia isolada. Métodos específicos para detectar anomalias e discernir se devem ser consideradas inovações ou anomalias isoladas, serão desenvolvidos mais abaixo.

Como a análise tem por preocupação primária as inovações (i.e., novas formas que foram aceitas e incorporadas à estrutura), escolhemos omitir os cinco desenhos aparentemente novos ou diferentes que, na falta de um termo melhor, parecem ter sido executados de maneira grosseira (e.g., ANYON e LEBLANC, 1984, prancha 36b; BRODY, 1984, figura 93), motivo pelo qual é difícil que tenham impactado a tradição de desenhos geral. Interpretamos este tipo de execução – caracterizados por linhas grosseiras e áreas “sólidas” mal preenchidas - como indicativos de falta de habilidade, por parte dos artesãos, à aplicação consistente dos desenhos. Desenhos grosseiros ou toscos não devem ser, necessariamente, interpretados como insignificantes em todas as tradições artísticas. No entanto, os desenhos Mimbres são conhecidos por seu progressivo refinamento ao longo do tempo (o estilo mais antigo é conhecido como “Negritado”), e existem indícios de que os potes mais eximamente pintados receberam tratamento diferenciado, uma vez que é comum que apresentem poucos estigmas de utilização (BRAY, 1982). Então, a exclusão de desenhos executados de maneira inapta (possivelmente feitos por iniciantes ou crianças, CROWN, 2002) se justifica, neste caso. Não incluímos nesta categoria os desenhos irregulares/assimétricos, mas de linhas executadas de maneira consistente (e.g., Figura 2a) porque, mesmo que a falta de simetria possa ser um indicativo de inaptidão (uma possibilidade sugerida por um dos revisores), não achamos que tal decisão deva ser tomada a priori. Assim, ao menos que apresentem aspectos grosseiros de inaptidão, desenhos irregulares foram considerados anomalias que podem ser casos isolados, ou anomalias que podem ter sido incorporadas como inovações.



**Figura 2:** Desenhos aparentemente anômalos: (a) Geométrico assimétrico, Estilo III (retirado de Anyon e LeBlanc 1984, prancha 11a); (b) combinação de características do Inicial (desenho segue até a borda) e Tardio (fino tracejado com moldura), Estilo II/III (retirado de Anyon e LeBlanc 1984, prancha 12e). **Adaptado de:** HEGMON e KULOW, 2005, p. 322.

Críticas recentes sobre “pesquisas de origem” (e.g. CONKEY e WILLIAMS, 1992) apontaram que buscas pelas primeiras manifestações de um atributo podem exagerar a importância de tal atributo, algumas vezes reificando-o ou naturalizando-o para o analista. Assim, o desenvolvimento de um sistema classificatório para a identificação da introdução de um novo atributo tem implicações tanto teóricas quanto metodológicas. No entanto, nossa ênfase em entender inovação como um processo que inclui tanto a introdução de uma nova forma quanto sua incorporação à estrutura, pode ajudar na resolução deste problema, porque a incorporação pode ser tomada como um indicativo de que tal atributo foi importante para o artista do passado que o adotou. Ainda mais, a suposição de que o que se detecta analiticamente como inovação era significativo culturalmente pode ter maior embasamento se for possível perceber que os atributos eram utilizados regularmente, isto é, se regras de estilo de desenho puderem ser identificadas (ver HEGMON, 1995). A detecção de tais “regras” pelo analista não significa que tais regras eram aplicadas de maneira consciente pelo artista que pintou os desenhos, mas indica a existência de algum tipo de estrutura nas fundações do sistema de desenhos.

No caso dos desenhos Mimbres, um alto grau de estruturação têm sido verificado por vários analistas (e foi essa estrutura que possibilitou o estabelecimento de cronologias microestilísticas) e sistematizadas por Brody (2004, figura 131). O sistema de codificação utilizado para registrar os dados considerados nesta análise foi elaborado sobre a descrição de Brody dos padrões básicos de distribuição dos desenhos em potes Mimbres. Todo o sistema de códigos, usado numa série de análises (ver HEGMON e NELSON, 2005) foi utilizado para registrar um grande número de atributos, incluindo microestilos, bases para atribuição de microestilos, presença e tipo de desenho representativo (animal, humano, flor), convenções artísticas como a utilização de negativos de desenhos, detalhes e tipos de simetrias, e a

presença de convenções ou motivos associados a outras regiões. Todos os potes preto-e-branco Mimbres das ruínas de Galaz foram registrados e classificados de acordo com este sistema de códigos, incluindo 720 que podiam ser associados a um período cronológico baseado no microestilo.

A análise apresentada aqui foca em três grupos de variáveis particularmente relevantes ao estudo de inovações: (1) microestilo como base para a designação cronológica (ver Tabela 1); (2) distribuição do desenho; (3) desenho representativo. A distribuição do desenho inclui informações sobre como o desenho está situado no pote e sua simetria (o que é sempre rotacional e, às vezes, espelhada). Categorias de distribuição incluem aquelas detectadas por Brody (2004, figura 131), assim como algumas novas adições detectadas por nossa análise; elas estão contempladas na Tabela 2. Estas categorias estão embasadas primariamente nas nossas considerações e nas de Brody sobre a porção tardia da sequência (i.e., Estilos II e III) e, assim, podem ser utilizadas para detectar anomalias nos momentos iniciais da sequência, e que posteriormente foram incorporadas como inovações. Desenhos que não se adequam a estas categorias (i.e., possíveis anomalias isoladas) também são consideradas na análise discutida abaixo. Finalmente, variáveis significativas no que diz respeito a desenhos representativos refletem simplesmente a presença ou ausência de figuras animais/humanas representadas com clareza. Muito poucas flores e outras plantas são representadas (ver HAYS-GILPIN e HEGMON, 2005), e as raras representações de plantas neste corpus estão associadas a animais ou humanos, então, não foram consideradas separadamente. Desenhos representativos, especialmente humanos, se tornaram mais comuns tardiamente na sequência Mimbres; assim, sua análise, incluindo a identificação de manifestações iniciais (quando eram anomalias), é um importante meio para o estudo do processo de inovação.

O método para detecção de anomalias e possíveis inovações inclui dois componentes. Primeiro, identificamos regras de desenho – uma espécie de gramática – que foi essencialmente codificado em nossas categorias classificatórias (Ver HEGMON, 1995, capítulo 7, para o desenvolvimento de um procedimento similar com um corpus diferente), e usamos estas regras para detectar anomalias bem executadas. Como estas anomalias foram detectadas por comparação ao conjunto em sua integralidade, concluímos que nunca foram incorporadas à tradição de desenhos. Isso é, eram “anomalias isoladas” que nunca se tornaram inovações. Estas anomalias foram identificadas de acordo com dois grupos de critérios: (1) estruturas que podiam facilmente ser detectadas por nossas regras, mas que foram de ocorrência rara no conjunto (menos de 8% do total, ver Tabela 3); (2) desenhos que pareciam “violar” nossas regras, ou incorporavam aspectos de duas de nossas categorias. Estes dois tipos de anomalias não se diferenciavam, necessariamente, na perspectiva do pintor, nem representavam diferentes tipos de processos sociais, a diferença reside apenas em como as identificamos. Geométricos assimétricos (figura 2a) são anômalos uma vez que assimetria é comum em desenhos representativos, especialmente no formato retrato (tabela 2, categorias 11 e 12), mas incomuns quando os desenhos são exclusivamente geométricos. A coincidência entre padrões aparentemente iniciais e tardios é, similarmente, anômala. Especificamente, o pote ilustrado

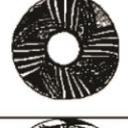
na figura 2b tem um tracejado composto por finos traços envolvidos por uma moldura de linhas (um padrão tardio), mas um desenho que se desenvolve até a borda (um padrão do inicial).

A distribuição cronológica de anomalias isoladas, identificadas através de um dos dois conjuntos de critérios discutidos acima, oferece informações sobre seus contextos em termos de uma sequência de desenvolvimento Mimbres. A tabela 3 mostra a distribuição de anomalias isoladas, em comparação com todos os potes, dividida em sub-períodos cronológicos. Interpretações destes dados devem levar em conta os variados períodos de tempo representados pelos diferentes microestilos (ver Tabela 1). Contudo, como a tabela 3 quantifica a proporção de anomalias dentro de cada período, também pode ser utilizada para o exame da distribuição relativa de anomalias ao longo do tempo. Anomalias isoladas estão fortemente presentes cedo na sequência, especialmente no Estilo Inicial III (110-1080 AD, a porção inicial do período Clássico), quando 31,7% dos desenhos nos potes foram identificados como anomalias isoladas. Calculadas de outra maneira, 77,2% de todas as anomalias, apenas 19,3% dos potes datam do Estilo Inicial III. A significância temporal deste padrão temporal é discutida subsequente à segunda parte desta análise, no fim desta seção.

O segundo componente da análise foca diretamente sobre a identificação de manifestações iniciais de desenhos conhecidos por terem se tornado uma parte importante da tradição em períodos posteriores, isto é, anomalias que se tornaram inovações. Este componente foca em desenhos representativos, tanto por poderem ser detectados e classificados de maneira direta, quanto pelo fato da utilização de elaborados desenhos representativos fazer da tradição Mimbres um caso único no sudoeste.

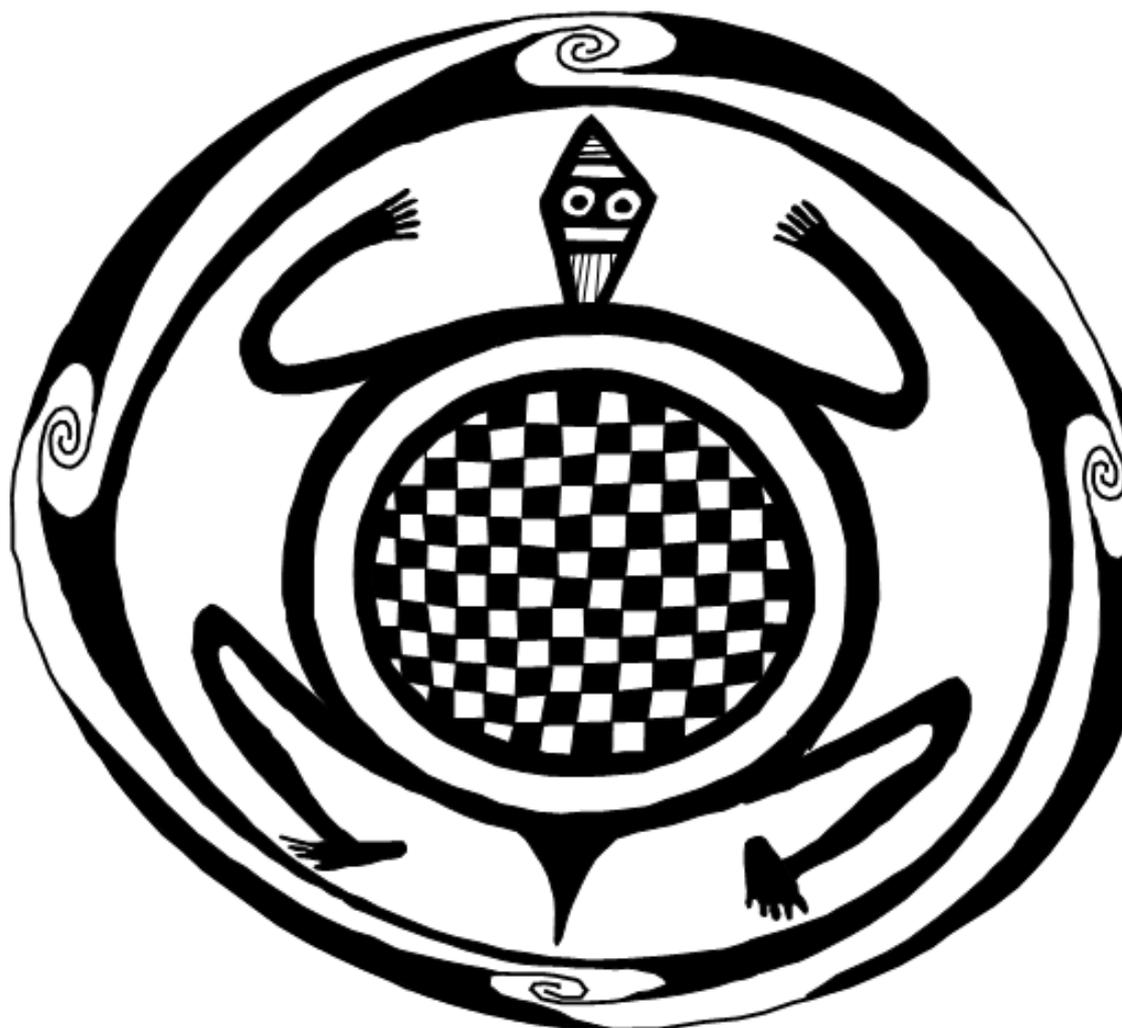
A distribuição de vários tipos de desenhos representativos, ordenados cronologicamente, está apresentada na coluna da extrema direita da tabela 4. Como esperado, baseado na literatura especializada em pinturas Mimbres, desenhos representativos são mais comuns tardiamente na sequência (77% são do Estilo III, as cinco linhas de cima na tabela 4), e os primeiros humanos são ainda mais incomuns que os primeiros animais. Como os desenhos foram eventualmente incorporados à tradição, as manifestações mais antigas podem ser interpretadas como anomalias que se tornaram inovações e podem ser estudadas buscando o entendimento da origem destas inovações. Por exemplo, a única representação animal do Estilo II (figura 3) apresenta características (o motivo do sapo pontiagudo, os círculos interagindo) que apontam para a tradição Hohokam do sul do Arizona, que há muito tem sido interpretada como uma fonte dos desenhos Mimbres antigos (BRODY, 2004, p. 81-86; HEGMON e NELSON, 2005). Então, mesmo que este pote seja claramente tecnologicamente Mimbres, e provavelmente uma produção local (do vale Mimbres, se não na própria vila Galaz) o desenho, em si, pode ter sido inspirado por interações inter-regionais com o oeste.

TABELA 2: Categorias de distribuição dos desenhos (quantidade de potes<sup>a</sup>)

1. (B) quatro quartos, cada um com o mesmo desenho (17).		14. (B) par de desenhos opostos não interativos. Implica a divisão do campo de desenho (16).	
2. (B <sup>2</sup> ) quatro quartos, com dois desenhos alternados (7).		15. (B) dois (ou mais) desenhos alternados, incorporados ao enquadramento geral do desenho com espaço central em branco (80).	
3. (B) quatro quartos irregulares (11).		16. (B) grupo de figuras interativas enquadradas e orientadas para o centro (20).	
4. (B) quatro quartos irregulares com espaço central reservado (11).		17. como nº10, mas com faixa espessa de desenhos abaixo da borda (144).	
5. (B) desenho simples no bojo da vasilha; os quartos são implícitos (16).		18. como nº 17, mas com desenhos representativos na faixa (13).	
6. (B) padrão geral, as vezes chamado de padrão "papel de parede" (simetria 2-D) (5).		19. como nº 10, mas com desenho representativo no centro (4).	
7. (B) três segmentos triangulares iguais (3).		20. preenchimento de zona por desenhos espirais ou concêntricos (10).	
9. (B) três segmentos divididos verticalmente; centro dominante (12).		21. desenhos opostos interativos que preenchem o centro da zona (11).	
10. (B) faixa de desenhos fina abaixo da borda; centro branco (69).		22. mais de 6 seções triangulares (55).	
11. (B) faixa fina desenhada abaixo da borda; desenho verticalmente orientado no centro (150).		23. como nº 17, mas com figura representativa no centro (8).	
12. (B) como nº 11, mas o desenho no centro tem orientação curva e não vertical (10).		24. como nº 15, mas com figura representativa no centro (17).	
13. (B) figura representativa no centro, incorporada ao desenho geral (9).		25. faixa de desenhos ao longo da borda e desenhos geométricos no centro, separados por espaço branco (5).	

<sup>a</sup> total = 703. 17 potes não tiveram distribuição dos desenhos atribuída

<sup>b</sup> distribuições marcadas (B) são baseadas em categorias originalmente identificadas por Brody (1977, figura 85; ver também 2004, figura 131). Adaptado de: Hegmon e Kulow 2005, p. 324.



**Figura 3:** desenho representativo inicial (Estilo I/Inicial II) (retirado de ANYON e LEBLANC, 1984, prancha 113d). **Adaptado de:** HEGMON e KULOW, 2005, p. 327.

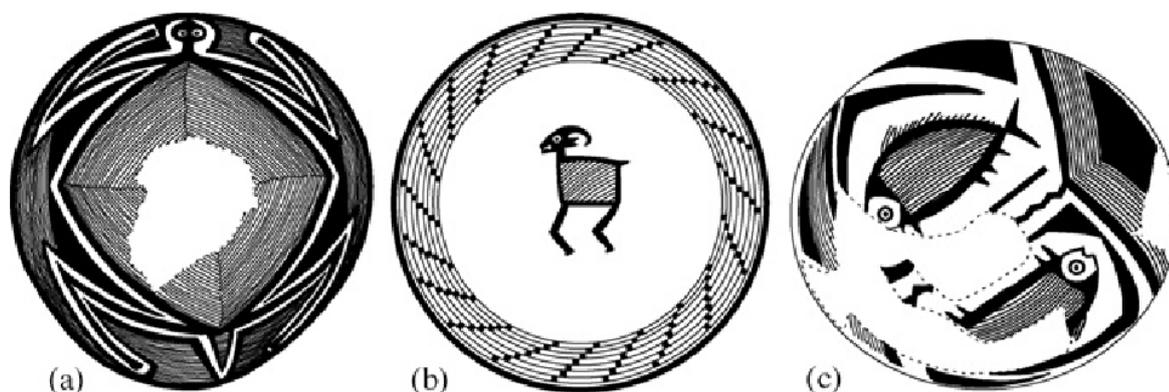
Outras anomalias que se tornaram inovações também podem ser percebidas ao se considerar a estrutura das pinturas que incluem figuras representativas (tabela 4, lado esquerdo). Para esta etapa da análise, a distribuição dos desenhos representativos foram agrupados em 03 categorias gerais: incorporado (tabela 2, categoria 13, figura 4a) significa que a figura representativa, no centro do pote, está integrada a um padrão desenhado maior (normalmente geométrico). Retrato (tabela 2, categorias 11 e 12, figura 4b) significa que o desenho está cercado de espaços brancos e apresenta uma clara orientação vertical. Oposto (tabela 2, categorias 14 e 15, figura 4c) indica a presença de duas ou mais figuras posicionadas em oposição numa simetria rotacional. Desenhos representativos incorporados são raros durante toda a sequência. Então, a presença de desenhos representativos à época do Estilo Médio III pode ser interpretada como uma inovação (i.e., inicialmente uma anomalia que foi incorporada ao corpus de desenhos), enquanto que a presença deste tipo de distribuição em particular pode ser uma anomalia isolada, dado que é rara (4/125) e não foi posteriormente aceita.

TABELA 4: características e distribuição de desenhos representativos

MICROESTILO	ESTRUTURA DO DESENHO				FIGURAS REPRESENTADAS		
	Qte.	Incorporado	Retrato	Oposto	Qte.	Animal	Humano
Estilo Tardio III	9	0	7	2	9	8	1
Estilo Médio/ Tardio III	1	0	0	1	1	1	0
Estilo Médio III	125	4	108	13	126	111	15
Estilo III	6	0	2	4	6	5	1
Estilo Inicial III	18	3	10	5	18	18	0
Estilo II/III	41	2	34	5	40	34	6
Estilo Tardio II	3	1	2	0	3	3	0
Estilo II	2	1	1	0	2	2	0
Estilo Inicial II	1	0	0	1	1	1	0
Estilo I ou Estilo Inicial II	2	0	2	0	2	2	0
Estilo I	0	0	0	0	0	0	0

**Explicação:** Inclui apenas potes com desenhos representativos (total = 208). 1. Cada pote é um caso na seção “estrutura do desenho”; total = 208. 2. Cada *motivo* é um caso na seção da tabela “figura representada”; total = 208. (a) Três potes apresentam dois tipos diferentes de imagens e assim foram contabilizados duas vezes na seção “figura representada” (eles apresentam tanto o motivo animal quanto o humano). (b) Três potes presentes na seção “estrutura do desenho” não foram atribuídos à categoria “figura representada” pois os desenhos não se encontravam bem preservados. **Adaptado de:** HEGMON E KULOW, 2005, p. 326.

Essa interpretação ilustra a fina, contudo visível, linha que separa anomalias isoladas de inovações. Desenhos não incorporados, tanto em retrato quanto em forma oposta, se tornaram cada vez mais populares com o avanço da sequência, então as primeiras manifestações destas formas podem ser interpretadas como anomalias iniciais que se tornaram inovações. Finalmente, muito foi dito sobre os retratos Mimbres de figuras humanas. Humanos aparecem apenas tardiamente na sequência, mas existem seis manifestações de humanos em potes do Tardio II/Estilo Inicial II (figura 5) que são possíveis exemplos de inovações rapidamente aceitas.



**Figura 4:** várias aplicações antigas de desenhos representativos: (a) Incorporado, Estilo II (retirado de Anyon e LeBlanc1984, prancha 119c); (b) Retrato, Estilo II (retirado de ANYON e LEBLANC, 1984, prancha 07c); (c) Oposto, Estilo Inicial II (retirado de ANYON e LEBLANC, 1984, prancha 63e). **Adaptado de:** HEGMON e KULOW, 2005, p. 328.

A tabela 4 mostra a distribuição geral dos desenhos representativos, incluindo anomalias que se tornaram inovações e eventualmente foram incorporadas ao corpus da tradição. Assim, não é possível delimitar com clareza os momentos de introdução e aceitação de uma inovação; de fato, pode não ser possível efetuar tal distinção mesmo lançando mão de dados etnográficos detalhados, uma vez que algumas anomalias podem (dependendo do contexto) se tornar inovações imediatamente. Contudo, a tabela 4 sugere uma tendência geral a maiores quantidades de desenhos novos/anômalos durante o Estilo II/III e o Estilo Inicial III, ao mesmo tempo em que anomalias isoladas se tornam mais comuns (tabela 3).



**Figura 5:** primeiras representações de humanos em potes Mimbres: (a) Estilo II/III ((retirado de Anyon e LeBlanc 1984, prancha 76f); (b) Estilo II/III ((retirado de ANYON e LEBLANC, 1984, prancha 93c); (c) Estilo II/III ((retirado de ANYON e LEBLANC, 1984, prancha 109c). **Adaptado de:** HEGMON e KULOW, 2005, p. 328.

O Estilo II/III e o Estilo Inicial III são associados à porção inicial do período Mimbres Clássico, um tempo de mudanças arquitetônicas e da organização cerimonial, incluindo a transferência de residências em casas subterrâneas para pueblos na superfície, e de grandes kivas para pequenos kivas e praças. A aparente enxurrada de novos desenhos neste momento (tanto anomalias isoladas quanto inovações) está em consonância com estes outros indicadores de fluxos sociais. As pessoas estavam experimentando novas formas (de pintura, arquitetura, organização e etc.) mesmo que nem todas as novas formas tenham sido aceitas como inovações. A relativa escassez de anomalias após este período também está em consonância com nossos achados anteriores (HEGMON e NELSON, 2005; HEGMON et al. 1998), em que as tradições de desenho e arquitetura Mimbres se tornaram mais homogêneas, apontando para a conformidade em períodos tardios. Estas mudanças, nos contextos sociais e na frequência relativa de novos desenhos, sugere que a relação entre agência e estrutura não é uma constante, e que podem existir contextos nos quais a agência parece mais apta a impulsionar mudanças, um ponto ao qual retornaremos nas conclusões.

Resumidamente, nossa análise como apresentada aqui foca no desenvolvimento de um método de identificação de desenhos anômalos, incluindo aqueles que nunca foram adotados pela tradição geral (i.e., anomalias isoladas) e aqueles que foram adotados (i.e., inovações). A diferença entre anomalias isoladas e inovações é sutil e, em pelo menos um caso, um desenho (representativo incorporado) que era anômalo em uma condição, era uma inovação em outra. Este método de identificação de novos desenhos e

sua aceitação (ou não) é importante porque nos permite identificar seus contextos, neste caso, o momento da mudança associada ao início do período Clássico. Uma análise diferenciada, que considerasse a distribuição espacial, poderia ser utilizada para observar se estas vasilhas com desenhos inovadores estariam associadas com uma área geográfica em particular ou se eram trocadas com maior ou menor frequência que outras vasilhas. O método também oferece pistas sobre a relação entre agência e estrutura, que é o foco da próxima seção.

### **CONCLUSÃO: A TEORIA DO MÉTODO**

Agência está em todo lugar, no discurso arqueológico e no que as pessoas fazem. Por um lado isso quer dizer que (como apontou SHENNAN, 1993) devemos ser capazes de detectar agência com facilidade no registro arqueológico. Mas se agência é onipresente, então se torna um guarda-chuva de pouca relevância teórica ou poder explicativo. Enquanto agência pode estar em todo lugar, argumentamos que só pode ser entendida nos termos de sua relação recorrente com a estrutura, quer dizer, analiticamente estamos mais propensos a aprender mais quando focarmos em situações nas quais podemos perceber ambos elementos desta relação, o objetivo da análise aqui descrita.

Nós tratamos o ato de pintar um desenho numa vasilha como uma forma de agência, e o estilo geral desse desenho é parte da estrutura. A concepção de pintura como agência é bem direta, em contraposição à interpretação de uma tradição de desenho como estrutura. Uma tradição de desenho se enquadra comodamente, mas não perfeitamente, na concepção de estrutura de Giddens (i.e., “regras” e recursos continuamente implicados na reprodução de sistemas sociais, 1984, p. 377). Estruturas de desenho não reproduzem diretamente “sistemas sociais”; são mais limitadas em escopo. No entanto, sugerimos que considerar tradições de desenho – assim como outros fenômenos estruturados – de maneira análoga à estrutura no sentido de Giddens, pode levar a hipóteses interessantes. Por exemplo, em uma análise muito similar a apresentada aqui, Pollock (1983) considerou como inovações foram introduzidas na criação de valor no Cemitério Real de Ur. Ainda que ela não tenha lançado mão da terminologia, alguns dos processos que discutiu (e.g., emulação) podem ser conceitualizados como agência, e o sistema de valores resultante pode ser visto como estrutura. Outro exemplo vem da discussão de Varien (1999, que utiliza a terminologia de Giddens) sobre os assentamentos na região de Mesa Verde, sudoeste do Colorado. As pessoas exerciam sua agência e situavam seus assentamentos dentro das estruturas sociais, paisagísticas e ocupacionais existentes, e ao fazerem isso afetavam as decisões das gerações porvir. Ao longo do tempo, a continuidade da comunidade e a densidade das ocupações aumentou e a estrutura foi transformada.

Discussões arqueológicas sobre agência normalmente focam em questões sociais ou políticas, e assim se adequam facilmente à definição de estrutura de Giddens que envolve sistemas sociais. Os três

exemplos discutidos acima (desenhos pintados, túmulos e valores, e padrões de assentamento) estão obviamente relacionados a questões sociais, ainda que menos diretamente. Essa relação indireta não é necessariamente problemática. Talvez uma das melhores maneiras para arqueólogos e outros teóricos sociais explorarem questões de estrutura e agência seja procurar casos em que ambos os elementos da dualidade possam ser estudados. Algumas vezes pode ser possível fazer isso examinando estruturas que envolvam sistemas sociais gerais. Contudo, em muitos casos podemos conseguir aprender mais se consideramos estruturas ou aspectos de estruturas de escopo mais limitado, mas cuja relação recorrente com agência possa ser vista com maior clareza. O resultado será um melhor entendimento de casos individuais, assim como um melhor entendimento sobre a dualidade agência-estrutura.

A ordenação cronológica dos potes que formaram a base desta análise permitiu a identificação de desenhos anômalos que eram aparentemente novos, quando foram introduzidos inicialmente na sequência. Em alguns casos, estes novos desenhos permaneceram por um breve período de tempo e não foram incorporados na tradição geral; isso é o que identificamos como anomalias isoladas. Em outros casos essas anomalias foram aceitas e incorporadas; estas foram conceitualizadas como inovações. Todo o desenho – todas as etapas de pintar um pote – envolve agência. Nós não sugerimos que algumas pessoas ou alguns atos tenham “mais” agência que outros; agência não é uma posse, e não pode ser quantificada. Entretanto, a distinção entre anomalia isolada/inovação sugere que a relação entre agência e estrutura é variável. Agência pode reforçar, reproduzir ou transformar estruturas. Algumas pessoas podem ter mais oportunidades para exercer agência que outras, e então terão maior impacto sobre a estrutura. De maneira similar, podem existir situações que facilitem o exercício de agência transformadora de estruturas, incluindo possivelmente tempos de estresse (ver ALDENDERFER, 1993; SCHACHNER, 2001), ou tradições sócio-culturais expansivas que valorizem inovações (ver WEISSNER, 2002). Por outro lado, existem também situações em que novidades são aparentemente desencorajadas em favor da conformidade (KOHLER et al. 2004), de modo que a agência parece ter reforçado e reproduzido, e não transformado, a estrutura. Inovações (i.e., novas formas que foram aceitas e repassadas) também podem ser entendidas da perspectiva dos transmissores de informação (WASHBURN, 2004).

Finalmente, a questão da inovação também tem implicações no que diz respeito à relação entre agência e intencionalidade. Este é um problema complexo, pois agência não implica, necessariamente, intencionalidade (GIDDENS, 1984, p. 9), e intencionalidade não é fenômeno de união. Enquanto um artista pode ter a intenção de desenhar um coelho ao invés de uma codorna, seria difícil entender – mesmo com entrevistas etnográficas – as intenções em escalas diferentes, se o pintor pretendia reproduzir, reforçar ou mudar uma tradição existente. No entanto, como aponta David (2004), atos inovadores são, com mais frequência desafios intencionais à tradição. Enquanto não sugerimos que todo novo desenho deve ser interpretado dessa maneira, investigações contínuas sobre o contexto das inovações podem fornecer importantes vislumbres sobre a questão da agência e intencionalidade. Se inovações surgem de modo

consistente de uma única fonte, então pode ser razoável inferir que aquele oleiro ou oleiros associados àquela fonte estavam introduzindo inovações à estrutura de desenhos intencionalmente. Mais uma vez, observações sobre a relação entre agência e estrutura em um sentido particular – tradição de desenhos – pode lançar luz sobre a teoria geral referente a agência e estrutura.

### ***Agradecimentos***

Agradecemos John Robb e Marcia-Anee Dobres por inspirarem e organizarem o simpósio onde este artigo foi originalmente apresentado. A várias pessoas que ofereceram comentários úteis sobre o primeiro esboço, incluindo Robb, Cathy Cameron, Jim Skibo e dois pareceristas anônimos. Caitlin Wichlacz que dedicou esforço considerável às ilustrações. Esta análise não poderia ter sido realizada sem o detalhado registro fotográfico feito pela Fundação Mimbres e publicada por Anyon e LeBlanc (1984) no relatório sobre as ruínas Galaz, disponível no Arquivo Mimbres. Finalmente, reconhecemos encarecidamente a colaboração de Peggy Nelson e todo seu trabalho sobre os materiais Mimbres.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ALDENDERFER, Mark. Ritual, hierarchy, and change in foraging societies. *Journal of Anthropological Archaeology* 12, p. 1–40, 1993.
- ANYON, Roger; GILMAN, P. A.; LEBLANC, Steven A. A reevaluation of the Mogollon-Mimbres archaeological sequence. *Kiva* 46, p. 209–225, 1981.
- ANYON, Roger; and LEBLANC, Steven A. *The Galaz Ruin: A Prehistoric Mimbres Village in Southwestern New Mexico*. Maxwell Museum of Anthropology and the University of New Mexico Press, Albuquerque, 1984.
- BRAY, Alicia. Mimbres Black-on-white, Melamine or Wedgewood? A ceramic use-wear analysis. *Kiva* 47, p. 133–149, 1982.
- BRODY, J. J. *Mimbres Painted Pottery*. School of American Research Press, Santa Fe, 1977.
- BRODY, J. J. *Mimbres Painted Pottery*. Revised Edition. School of American Research Press, Santa Fe, 2004.
- BRODY, J. J., SCOTT, C. J.; LEBLANC, Steven A. *Mimbres Pottery: Ancient Art of the American Southwest*. Hudson Hills Press, New York, 1983.
- BRODY, J. J., and SWENTZELL, Rina. *To Touch the Past: The Painted Pottery of the Mimbres People*. Hudson Hills, New York, 1996.
- CLARK, J. E. Towards a better explanation of hereditary inequality: A critical assessment of natural and historic human agents. IN: DOBRES, Marcia-Anne; ROBB, John E. (eds.), *Agency in Archaeology*. Routledge, London, p. 92–112, 2000.
- CONKEY, Margaret W. Boundedness in art and society. IN: HODDER, Ian. (ed.), *Symbolic and Structural Archaeology*. Cambridge University Press, Cambridge, p. 115–128, 1982.
- CONKEY, Margaret W.; WILLIAMS, S. H. Original narratives: The political economy of gender in archaeology. IN DI LEONARDO, Micaela. (ed.), *Gender at the Crossroads of Knowledge: Feminist Anthropology in the Postmodern Era*. University of California Press, Berkeley, p. 102–139, 1991.
- CREEL, Darrell; ANYON, Roger. New interpretations of Mimbres public architecture and space: Implications for cultural change. *American Antiquity*, 68, p. 67–92, 2003.
- CREEL, Darrell; MCKUSICK, Charmion. Prehistoric macaws and parrots in the Mimbres area, New Mexico. *American Antiquity*, 59, p. 510–524, 1994.
- CROWN, P. L. Learning and teaching in the prehispanic American Southwest. IN: KAMP, K. A. (ed.), *Children in the Prehistoric Puebloan Southwest*. University of Utah PRESS, SALT LAKE CITY, p. 108–124, 2002.
- DAVID, Bruno. Intentionality, agency and an archaeology of choice. *Cambridge Journal of Archaeology*, 14, p. 67–71, 2004.
- DOBRES, Marie-Anne; ROBB, John. E. Agency in archaeology: Paradigm or platitude? IN: DOBRES, Marie-Anne; ROBB, John. E. (eds.), *Agency in Archaeology*. Routledge, London, p. 3–17, 2000.

- DORNAN, Jennifer, L. Agency and archaeology: Past, present, and future directions. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 9, p. 303–329, 2002.
- FRIEDRICH, Margaret Hardin. Design structure and social interaction: Archaeological implications. *American Antiquity*, 35, p. 332–343, 1970.
- GELL, Alfred. *Art and Agency*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
- GIDDENS, Anthony. *Central Problems in Social Theory*. University of California Press, Berkeley, 1979.
- GIDDENS, Anthony. *The Constitution of Society*. University of California Press, Berkeley, 1984.
- GILMAN, Patricia A. Social organization and Classic Mimbres period burials in the SW United States. *Journal of Field Archaeology*, 17, p. 457–469, 1990.
- GILMAN, Patricia. A.; CANOUTS, Veletta; BISHOP, Ronald. L. The production and distribution of Classic Mimbres Black-on-white pottery. *American Antiquity*, 59, p. 695–709, 1994.
- HARDIN, Margaret Ann. The structure of Tarascan pottery painting. IN: WASHBURN, Dorothy K. (ed.), *Structure and Cognition in Art*. Cambridge University Press, Cambridge, p. 8–24, 1983.
- HAYS-GILPIN, Kelley; HEGMON, Michelle. The art of ethnobotany: Depictions of maize and other plants in the prehispanic Southwest. In HEGMON, Michelle; EISELT, B. Sunday (eds.). *Engaged Anthropology: Research Essays on North American Archaeology, Ethnobotany, and Museology: Papers in Honor of Richard I. Ford, Anthropological Papers*. Museum of Anthropology, University of Michigan, Ann Arbor, 2005. Página???
- HEGMON, Michelle. Beyond the mold: Questions of inequality in Southwest villages. IN: PAUKETAT, Timothy R. and DIPAOLO, Diana Loren (eds.). *North American Archaeology*, Blackwell Press, p. 212–234, 2005.
- HEGMON, Michelle. Recent issues in the archaeology of the Mimbres region of the North American Southwest. *Journal of Archaeological Research*, 10, p. 307–357, 2002.
- HEGMON, Michelle. *The Social Dynamics of Pottery Style in the Early Puebloan Southwest*. Occasional Paper No. 3, Crow Canyon Archaeological Center, Cortez, Colorado, 1995.
- HEGMON, Michelle; NELSON, Margaret C. In sync, but barely in touch: Relations between the Mimbres region and the Hohokam regional system. IN SULLIVAN, Allan P., and BAYMAN, James. (eds.), *Hinterlands and Regional Dynamics in the Ancient Southwest*. University of Arizona Press, Tucson, 2005 (in press).
- HEGMON, Michelle; NELSON, Margaret C.; ANYON, Roger; CREEL, Darrell; LEBLANC, Steven A.; SHAFER, Harry J. Scale and time-space systematics in the post-A.D. 1100 Mimbres region of the North American Southwest. *Kiva*, 65, p. 143–166, 1999.
- HEGMON, Michelle, NELSON, Margaret C., AND RUTH, S. M. (1998). Abandonment and reorganization in the Mimbres region of the American Southwest. *American Anthropologist*, 100, p. 148–162, 1998.

- HODDER, Ian. Burials, houses, women, and men in the European Neolithic. IN MILLER, DANIEL; TILLEY, Christopher (eds.). *Ideology, Power, and Prehistory*. Cambridge University Press, Cambridge, p. 51-68, 1984.
- JAMES, W. D.; BREWINGTON, R. L.; SHAFER, Harry J. Compositional analysis of American Southwestern ceramics by neutron activation analysis. *Journal of Radioanalytical and Nuclear Chemistry*, 192, p. 109– 116, 1995.
- JETT, Stephen C.; MOYLE, Peter B. The exotic origins of fishes depicted on prehistoric Mimbres pottery from New Mexico. *American Antiquity*, 51, p. 688–720, 1986.
- KABOTIE, Fred. *Designs from the ancient Mimbrenos with a Hopi interpretation*. 2nd ed., Northland Press, Flagstaff, 1982.
- KOHLER, Timothy A.; VANBUSKIRK, Stephanie; RUSCAVAGE-BARZ, Samantha. Vessels and villages: Evidence for conformist transmission in early village aggregations on the Pajarito Plateau. New Mexico. *Journal of Anthropological Archaeology*, 23, p. 100–118, 2004.
- KULOW, Stephanie. *The social context of residential abandonment in the eastern Mimbres area of southwestern New Mexico*. MA paper, Department of Anthropology, Arizona State University, 2004.
- LEBLANC, Stephen A. *The Mimbres People: Ancient Painters of the American Southwest*. Thames and Hudson, London, 1983.
- LEBLANC, Stephen A. *Painted by a Distant Hand: Mimbres Pottery of the American Southwest*. Peabody Museum Press, Harvard University, Cambridge, 2004.
- LEBLANC, Stephen A.; ELLIS, Margot M. *The Individual Artist in Mimbres Culture: Painted Bowl Production and Specialization*. Poster presented at the 66th annual meeting of the Society for American Archaeology, New Orleans, 2001.
- LEMMONIER, Pierre (ed.). *Technological Choices: Transformation in Material Cultures Since the Neolithic*. Routledge, London, 1993.
- MINNIS, Paul E. *Social Adaptation to Food Stress: A Prehistoric Southwestern Example*. University of Chicago Press, Chicago, 1985.
- MOULARD, Barbara. *Within an Underworld Sky: Mimbres Ceramic Art in Context*. Twelvetreets Press, Pasadena, CA, 1984.
- NELSON, Margaret C. *Mimbres During the Twelfth Century: Abandonment, Continuity, and Reorganization*. University of Arizona Press, Tucson, 1999.
- NELSON, Margaret. C.; HEGMON, Michelle. Abandonment is not as it seems: an approach to the relationship between site and regional abandonment. *American Antiquity*, 66, p. 213-235, 2001.
- PAUKETAT, Timothy R. Practice and history in archaeology: An emerging paradigm. *Anthropological Theory*, 1, p. 73–98, 2001.

- POLLOCK, Susan. *The Symbolism of Prestige: An Archaeological Example from the Royal Cemetery of Ur*. PhD Dissertation, Department of Anthropology, University of Michigan, 1983.
- POWELL, Valli Sue. *Iconography and Group Formation During the Late Pithouse and Classic Periods of the Mimbres Society, A.D. 970–1140*. PhD Dissertation, Department of Anthropology, University of Oklahoma, Norman, 2000.
- SCHAAFSMA, Polly. Tlalocs, Kachinas, sacred bundles, and related symbolism in the Southwest and Mesoamerica. IN: SCHAAFSMA, CURTIS. F. ; RILEY, Caroll. L. (eds.), *The Casas Grandes World*. University of Utah Press, Salt Lake City, p. 164-192, 1999.
- SCHACHNER, Gregson. Ritual control and transformation in middle-range societies: An example from the American Southwest. *Journal of Anthropological Archaeology*, 20, p. 168–194, 2001.
- SCOTT, C. J. (1983). The evolution of Mimbres pottery. IN: BRODY, J. J., SCOTT, C. J.; LEBLANC, Steven A *Mimbres Pottery: Ancient Art of the American Southwest*. Hudson Hills, New York, p. 38–67, 1983
- SHAFER, Harry J.; BREWINGTON, Robbie L. Microstylistic changes in Mimbres Black-on-white pottery: Examples from the NAN Ruin, Grant County, New Mexico. *Kiva*, 61, p. 5-29, 1995.
- SHAFER, Harry J.; TAYLOR, Anna J. Mimbres Mogollon architectural dynamics and ceramic style change. *Journal of Field Archaeology*, 13, p. 43–68, 1986.
- SHENNAN, Stephen. After social evolution: A new archaeological agenda. IN: YOFFEE, Norman; SHERRATT, Andrew (eds.), *Archaeological Theory: Who Sets the Agenda?* Cambridge University Press, Cambridge, p. 53–59, 1993.
- SMITH, Watson. Schools, pots, and potters. *American Anthropologist*, 64, p. 1165–1178, 1962.
- TORRENCE, Robin; VAN DER LEEUW, Sander Ernst. Introduction: What's new about innovation? In VAN DER LEEUW, Sander Ernst; TORRENCE, Robin (eds.). *What's New? A Closer Look at the Process of Innovation*. Unwin Hyman, London, p. 1–15, 1989.
- VAN DER LEEUW, Sander Ernst. Giving the potter a choice: Conceptual aspects of pottery techniques. IN: LEMMONIER, Pierre (ed.), *Technological Choices: Transformation in Material Cultures Since the Neolithic*. Routledge, London, p. 238–288, 1993.
- VAN DER LEEUW, S. E., AND TORRENCE, Robin (eds.) *What's New? A Closer Look at the Process of Innovation*. Unwin Hyman, London, 1989.
- VAN KEUREN, Scott. *Ceramic Design Structure and the Organization of Cibola White Ware Production in the Grasshopper Region, Arizona*. Arizona State Museum, University of Arizona, Tucson, 1999.
- VARIEN, Mark D. *Sedentism and Mobility in a Social Landscape: Mesa Verde and Beyond*. University of Arizona Press, Tucson, 1999.
- WASHBURN, Dorothy K. Remembering things seen: Experimental approaches to the process of information transmittal. *Journal of Archaeological Method and Theory*, 8, p. 67–99, 2004.

- WASHBURN, Dorothy K. Perceptual anthropology: The cultural salience of symmetry. *American Anthropologist*, 10, p. 547–562, 1999.
- WASHBURN, Dorothy K. The structure of black-on-white ceramic design from the Mimbres Valley. IN: DURAN, Meliha S.; KIRKPATRICK, David T. (eds.), *Archaeology, Art, and Anthropology: Papers in Honor of J. J. Brody. The Archaeological Society of New Mexico*, 18, Albuquerque, p. 213–223, 1992.
- WASHBURN, Dorothy K. Toward a theory of structural style in art. IN: WASHBURN, Dorothy K. (ed.). *Structure and Cognition in Art*. Cambridge University Press, Cambridge, p. 1-7, 1983.
- WIESSNER, Polly. Vines of complexity: Egalitarian structures and the institutionalization of inequality among the Enga. *Current Anthropology*, 43, p. 233–269, 2002.

Recebido em:18/04/2017  
Aprovado em:17/05/2016  
Publicado em:29/06/2017