

CLÁUDIA CRISTINA DO LAGO BORGES

**Uma narrativa pré-histórica.
O cotidiano de antigos grupos humanos no sertão
do Seridó/RN**

ASSIS

2008

CLÁUDIA CRISTINA DO LAGO BORGES

**Uma narrativa pré-histórica. O cotidiano de antigos
grupos humanos no sertão do Seridó/RN**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP -, para obtenção do título de Doutor em História (Área de conhecimento: História e Sociedade).

Orientador: Prof. Dr. Paulo José Brando Santilli

Assis

2008

CLÁUDIA CRISTINA DO LAGO BORGES

Uma narrativa pré-histórica. O cotidiano de antigos grupos humanos no sertão do Seridó/RN

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP -, para obtenção do título de Doutor em História (Área de conhecimento: História e Sociedade).

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA:

Profº Drº Paulo José Brando Santilli (Orientador)
Departamento de História da Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista

Profª Drª Neide Barroca Faccio
Departamento de Planejamento, Urbanismo e Ambiente da FCT/UNESP

Profª Drª Marisa Afonso Coutinho
Departamento de Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP

Profª Drª Célia Reis Camargo
Departamento de História da Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista

Profº Drº Carlos Alberto Sampaio Barbosa
Departamento de História da Faculdade de Ciências e Letras de Assis da Universidade Estadual Paulista

À vida...

De Ana Raquel, minha melhor obra;

Ao amor...

Da minha família, por apoiar sem julgar.

AGRADECIMENTOS

Todo trabalho, seja ele acadêmico ou não, mas que tenha demandado um grande esforço até ser concluído, só chega a ter um valor memorável quando é realizado num espírito de equipe, em que cada um, mesmo que tenha participado de forma indireta, deixa registrada sua marca. No entanto, entre tantos a quem devo enormes agradecimentos, alguns nomes não podem deixar despercebidos. Assim, não posso deixar de homenagear:

O Professor Paulo Santilli pela paciência e valiosa orientação dedicada a esse trabalho;

A minha admirável mãe, Graça Lago, que por percorrer o mesmo caminho pelo qual tenho andado, incentiva-me pelo seu exemplo de obstinação e perseverança;

Meu grande amigo e companheiro de arqueologia, Abrahão Sanderson, responsável não só pela idéia original do trabalho, mas em me manter lúcida nos meus momentos de divagações, por compartilhar comigo as sofridas viagens de campo à Carnaúba dos Dantas e pelo heróico trabalho de conseguir preciosas fontes bibliográficas;

A minha família, especialmente os meus irmãos, pelo apoio dado naqueles momentos angustiantes em que o tempo parece não está a nosso favor.

Os guias Carlinhos (Carnaúba dos Dantas) e Josivan (Parelhas), que com grande disciplina e dedicação, levaram-me aos lugares mais belos dessa terra;

A Helder Macedo, pelos textos enviados e que foram decisivos em alguns capítulos;

A Siumara Silva e Rosângela Pereira, que com total desprendimento, dedicaram seus esforços e tempo a Ana Raquel para que ela não sentisse a ausência da mãe;

E os amigos distantes, que não encontraram obstáculos para ajudar, orientar e incentivar.

RESUMO

Tendo em vista as intensas pesquisas realizadas na área de pré-história e arqueologia, que buscam compreender a presença de antigos grupos humanos nas Américas, o presente trabalho volta-se para os registros rupestres do Seridó, analisando numa perspectiva da comunicação e das práticas ritualísticas em manifestação ao sagrado. Os estudos realizados até então sobre a temática, têm tido diferentes opiniões acerca desses registros, tanto em relação a sua finalidade quanto a sua interpretação. A região do Seridó, especialmente nos municípios de Carnaúba dos Dantas e Parelhas, apresenta uma rica quantidade de registros rupestres, e estando classificados dentro da Tradição Nordeste, possuem grafismos de ação que mostram, particularmente, a vida cotidiana de seus executores. As cenas de caça, dança, pesca e rituais demonstram como viviam esses grupos humanos e como eles interagem com o ecossistema. Diante da necessidade de se comunicar e de demonstrar uma importância dada as suas ações cotidianas, esses grupos humanos realizaram tais pinturas em áreas especialmente escolhidas para esse fim, sendo estes na sua maioria, de caráter não habitáveis. Com isso, as pinturas rupestres nos levam a uma ótica de que tanto os grafismos quanto os locais onde estes se encontram possuem uma relação simbólica, e cujo significado impera sob a órbita do cotidiano .

Palavras-Chaves: Pintura rupestre, Seridó, Cotidiano.

ABSTRACT

In view of the intense research carried through the area of prehistory and archaeology, that they search to understand the presence of old human groups in Americas, the present work is turned towards to rock-art registers of the Seridó, analyzing in a perspective of the communication and the ritualistic practices in manifestation to the sacred. The studies carried through until then about the topic, have different opinions about these registers, as much in relation its purpose as well its interpretation. The region of the Seridó, especially in the city of Carnaúba dos Dantas and Parelhas, present a rich amount of rock-art, and being classified inside of the Northeast Tradition, possess graphisms of action that they show, particularly, the daily life of its executors. The hunting scenes, dance, fishing and rituals demonstrate as these human groups lived and as they interacted with the ecosystem. Ahead of the necessity of communicating and demonstrating to a given importance its daily actions, these human groups had carried through such images in especially areas chosen for this aim, being these in its majority, of character not inhabitable. With this, the rock-art takes us to an optics of that as much the graphisms as well as the places where these meet, possess a relation between the symbol and its meanings and its sanctity.

Keywords: Rock-art, Seridó, Daily

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Sítio D. Josefa – RS	33
Figura 2 - Praia do Santinho – SC	34
Figura 3 – Dispositivo parietal do sítio Triste, Ilha do Campeche, SC	34
Figura 4 - Ilha dos Corais - SC	35
Figura 5 - Praia do Santinho - SC	35
Figura 6 - Ilha dos Corais - SC	36
Figura 7 - Pannel de gravuras. Sítio da Palma/RN	37
Figura 8 - Pannel Sítio do Avencal I. SC	37
Figura 9 - Sítio Pintado. Timbaúba dos Batistas/RN	38
Figura 10- Sítio Pintado. Timbaúba dos Batistas/RN	39
Figura 11 - Sítio da Palma/RN	39
Figura 12 - Pannel do sítio em Jaguariaíva/PR	42
Figura 13 - Abrigo Floriano. Parque do Guartelá. Tibagi/PR	42
Figura 14 - Pedra Pintada – Serra da Conceição-MG	43
Figura 15 - Lapa do Caboclo. Vale do Peruaçu –Januária/MG	44
Figura 16 - Vale do Peruaçu – Januária-MG	44
Figura 17 - Serra da Lagoa da Velha, Morro do Chapéu - BA	45
Figura 18 - Serra da Lagoa da Velha, Morro do Chapéu - BA	45
Figura 19 - Sítio das Araras. Parque Nacional das Emas. Serranópolis/GO	46
Figura 20 - Serra da Careta – Prainha - PA	47
Figura 21 - Figuras antropomorfias. Monte Alegre -PA	47
Figura 22 - Figuras antropomorfias. Monte Alegre –PA	48
Figura 23 - Figuras biomorfias – Monte Alegre-PA	48
Figura 24 - Toca da Subida da Serrinha – Piauí	50
Figura 25- Toca do Boqueirão da Pedra Furada - PI	50
Figura 26 - Furna da Desilusão – Carnaúba dos Dantas/RN	51
Figura 27 - Furna do Pinhão Branco– Carnaúba dos Dantas/ RN	51
Figura 28- Piroga (?) pintada de branca com contorno vermelho. Furna do Messias. Carnaúba dos Dantas/RN	52
Figura 29 - Furna do Pinhão Branco – Carnaúba dos Dantas/RN	52
Figura 30 – Arara. Lajedo Soledade. Apodi/RN	54
Figura 31 – Mãos decoradas. Lajedo Soledade – Apodi/RN	54
Figura 32 - Toca da Bastiana/PE	55
Figura 33 - Gliptodonte	57
Figura 34 - Megatherium	57
Figura 35 - Pontas de projéteis Clóvis	57
Figura 36 – Tanque natural – Lájéa Formosa. São Rafael/RN	60

Figura 37 - Hapломastodon _____	63
Figura 38- Toxodon _____	63
Figura 39 - Mapa Político – Arqueológico do Rio Grande do Norte. LARQ/UFRN, 1992 _____	65
Figura 40 - Mapa das rotas migratórias para o Seridó _____	68
Figura 41 - Localização dos municípios de Parelhas e Carnaúba dos Dantas _____	75
Figura 42 - Localização do município de Carnaúba dos Dantas _____	77
Figura 43 - Sítio Pedra do Alexandre _____	79
Figura 44 – Vista do abrigo (1). Pedra do Alexandre _____	79
Figura 45 - Vista do abrigo (2) - Pedra do Alexandre _____	80
Figura 46 - Planta geral dos enterramentos exumados – Pedra do Alexandre/RN _____	82
Figura 47 - Detalhe dos enterramentos (1). Pedra do Alexandre/RN _____	83
Figura 48 - Detalhe dos enterramentos (2). Pedra do Alexandre/RN _____	83
Figura 49 - Figura de ave. Pedra do Alexandre _____	87
Figura 50 - Figuras antropomorfas. Pedra do Alexandre _____	87
Figura 51- Figuras geométricas. Pedra do Alexandre _____	88
Figura 52- Figuras geométricas em zig-zag. Pedra do Alexandre _____	88
Figura 53 - Vista geral do Sítio Casa Santa _____	89
Figura 54 - Vista do abrigo. Casa Santa _____	90
Figura 55 - Vista do painel Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN _____	91
Figura 56- Figura humana. Casa Santa _____	92
Figura 57 - Sequência de figuras humanas. Casa Santa _____	92
Figura 58 - Figuras humanas em dança. Casa Santa _____	93
Figura 59 - Figuras de pirogas (?). Casa Santa _____	93
Figura 60 - Detalhe do Painel (1). Figuras geométricas. Casa Santa _____	94
Figura 61 - Detalhe do Painel (2). Figuras geométricas. Casa Santa _____	94
Figura 62 - – Figura de psitacédeo. Casa Santa _____	95
Figura 63 - Figura de cervídeo. Casa Santa _____	95
Figura 64 - Vista do Sítio Talhado do Gavião _____	97
Figura 65 - Vista a partir do abrigo – Talhado do Gavião _____	98
Figura 66 - Detalhe do painel. Figuras geométricas. Talhado do Gavião _____	98
Figura 67 - Figura de cervídeo. Talhado do Gavião _____	99
Figura 68 - Figura de aves. Talhado do Gavião _____	99
Figura 69 - Figura de aves. Talhado do Gavião _____	100
Figura 70 - Figuras humanas (2). Talhado do Gavião _____	100
Figura 71 - Conjunto de figuras antropomorfas. Talhado do Gavião. Carnaúba dos Dantas _____	101
Figura 72 - Piroga (?) – Talhado do Gavião _____	101
Figura 73 - Piroga decorada (?) – Talhado do Gavião _____	102
Figura 74 - Sítio Xique-xique I. Vista do abrigo. _____	103
Figura 75 - Figuras antropomorfas segurando bolsa e lança. Xique-xique I _____	104
Figura 76– Sequência de figuras humanas. Xique-xique I _____	104

Figura 77- Grupo de cervídeo. Xique-xique I _____	105
Figura 78 - Grupo de aves (emas?). Xique-Xique I _____	105
Figura 79 - Figura antropomorfa em ataque a uma ave. Xique-xique I _____	105
Figura 80 - Figuras antropomorfas em ataque a um quadrúpede. Xique-Xique I _____	106
Figura 81 - Antropomorfos com psitacídeos. Xique-Xique II _____	106
Figura 82 – Ema chocando ovos. Xique-xique II _____	107
Figura 83 – Cenas de cópula. Xique-xique IV _____	108
Figura 84 – Figura emblemática. Xique-xique IV _____	108
Figura 85 - Localização do município de Parelhas _____	109
Figura 86 - Vista do abrigo. Sítio Mirador. Parelhas _____	110
Figura 87 - Vista do abrigo, Pedra matriz. Sítio Mirador. Parelhas _____	111
Figura 88 – Seqüência de emas. Mirador. Parelhas _____	112
Figura 89 - Tucanos. Mirador. Parelhas _____	112
Figura 90 - Figura de cervídeo (1). Mirador. Parelhas _____	113
Figura 91 - Figura de cervídeo (2). Mirador. Parelhas _____	114
Figura 92 - Figura antropomorfa (1). Mirador. Parelhas _____	114
Figura 93 - Figuras antropomorfas (2). Mirador. Parelhas _____	115
Figura 94 - Vista do painel – figuras isoladas. Mirador. Parelhas _____	115
Figura 95 – Figuras antropomorfas. Mirador. Parelhas _____	116
Figura 96 - Figura emblemática. Mirador. Parelhas _____	116
Figura 97 - - Sítio Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN _____	133
Figura 98 - Figura antropomorfa atacando ave. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN _____	134
Figura 99 - Antropomorfo e ema chocando ovos. Xique-xique II. Carnaúba dos Dantas _____	134
Figura 100 - Figura antropomorfa com arco (?). Sítio Xique-xique IV. Carnaúba dos Dantas/RN _____	135
Figura 101 - Homem tapuia. Albert Eckhout, 1643 (óleo sobre tela) _____	136
Figura 102 - Figura antropomorfa com clava (?). Mirador. Parelhas _____	137
Figura 103 - Figura de armadilhas. Pedra do Alexandre. Carnaúba dos Dantas/RN _____	138
Figura 104 - Figuras humanas com sacolas. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN _____	139
Figura 105 - Sítio Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN _____	139
Figura 106 - Seqüência de figuras antropomorfas. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN _____	140
Figura 107 - Figuras antropomorfas segurando bastões. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN _____	141
Figura 108 - Figuras antropomorfas. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN _____	142
Figura 109 - Figuras humanas em movimento de dança. Xique-xique _____	143
Figura 110 - Figuras antropomorfas em ritual. Mirador. Parelhas/RN _____	144
Figura 111 - Dança dos tapuias. Albert Eckhout _____	145
Figura 112 - Figuras humanas de mãos dadas. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN _____	145
Figura 113 - Figuras humanas em ritual. Talhado do Gavião _____	146
Figura 114 - Figuras humanas em ritual. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN _____	147
Figura 115 - Rítual envolvendo música (?). Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN _____	148
Figura 116 - Cerimonial de nascimento. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN _____	149

Figura 117 - Figuras antropomorfas com criança. Xique-xique IV	150
Figura 118 - Cenas de cópulas. Xique-xique IV. Carnaúba dos Dantas/RN	151
Figura 119 - Cena de cópula. Xique-xique II. Carnaúba dos Dantas/RN	153
Figura 120 - Cena de Cópula. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas	153
Figura 121 - Cena hitifálica. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN	154
Figura 122 - Antropomorfo com falo. Mirador. Parelhas/RN	155
Figura 123 - Antropomorfo com cocar de penas duplo. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN	157
Figura 124 - Índios com diadema vertical frontal. Fig. A - Índio xingu. Fig. B - Índio Siusí	158
Figura 125 - Antropomorfo com cocar tipo galho de árvore. Fig. A: Casa Santa. Fig. B: Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN	158
Figura 126 - Cocar em formato de leque. Índio Borôro	159
Figura 127 - Cocar em formato de leque. Índio Karajá	159
Figura 128 - Antropomorfo com cocar alongado. Talhado do Gavião. Carnaúba dos Dantas/RN	160
Figura 129 - Antropomorfo com cocar alongado. Mirador. Parelhas/RN	160
Figura 130 - Antropomorfo com cocar espalmado. Fig. A - Xique-xique IV. Fig. B - Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN	161
Figura 131 - Dança tupinambá. Jean de Lery, 1706.	162
Figura 132 - Figuras humanas cós vestido (?). Fig. A - Casa Santa. Fig. B - Xique-xique IV, Carnaúba dos Dantas/RN	163
Figura 133 - Figuras antropomorfas com saia e cocar. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN	163

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS _____	7
INTRODUÇÃO _____	12
CAPÍTULO I: A EVOLUÇÃO METODOLÓGICA NA ANÁLISE DAS PINTURAS RUPESTRES _____	17
1.1. Definições e conceitos arqueológicos atuais _____	19
1.2. Pinturas rupestres como fonte de informações sobre a Pré-história _____	31
CAPÍTULO II: O HOMEM PRÉ-HISTÓRICO NO SERIDÓ _____	57
2.1. Conveniência ou sacralização do lugar? A escolha do ambiente de ocupação _____	66
2.2. As áreas de ocupação no Seridó _____	75
CAPÍTULO III: A NARRATIVA DO COTIDIANO _____	117
3.1 – A arte, a comunicação e o sagrado nas pinturas rupestres _____	122
3.2 – O cotidiano das populações pré-históricas no Seridó _____	130
CONCLUSÃO _____	165
BIBLIOGRAFIA _____	170

INTRODUÇÃO

As pesquisas sobre populações pré-históricas no Brasil têm-se tornado cada vez mais intensas e de caráter diversificado, tanto nas suas metodologias quanto nas suas conclusões. De forma interdisciplinar, a Arqueologia tem buscado comprovar a presença do homem em território brasileiro há pelo menos 50 mil anos, contrapondo assim as tradicionais teorias do povoamento americano, que marcam essa ocupação em torno de 15 mil a 12 mil anos. Por isso, os vestígios materiais deixados por tais grupos são alvos de estudos sistemáticos.

Dentre os vestígios encontrados, as pinturas rupestres estão presentes em quase todo o Brasil. Realizadas em paredões rochosos as figuras humanas, de animais, plantas ou ainda formas geométricas fazem parte de um contexto simbólico, que complementam o universo cultural das antigas populações. Os grafismos estão relacionados às áreas antigamente ocupadas com cenários muito semelhantes, mas, com imagens muito distintas. Desse ambiente, os locais escolhidos estão sempre próximos a algum recurso hídrico, quer sejam em abrigos permanentes ou sazonais, mas, que tenham tido algum significado especial ou simbólico para o grupo. Com base na variação pictórica e geográfica, a Arqueologia definiu os diferentes padrões de grafismos por Tradições, sendo estas identificadas a partir das distinções de grandes conjuntos técnicos e temáticos.

Das Tradições rupestres encontradas na região Nordeste a mais expressiva delas é a que leva o seu nome. A Tradição Nordeste de pinturas possui peculiaridades que a tornam narrativa, ou seja, os desenhos que a compõe são representações humanas em movimento e ação – rituais, caça, sexo, por exemplo, que retratam o cotidiano de antigas populações de caçadores-coletores. A arqueóloga Anne Marie Pessis estipula que a Tradição Nordeste tenha existido entre 12 mil anos, e que teria permanecido por 6 mil anos (PESSIS, 2000, p.69).

Em geral, ao estudarmos as pinturas rupestres, costumamos associá-las ao conjunto de elementos que compreende essas representações gráficas – temáticas, estilos, formas - e por isso classificamo-las por padrões, e estes, por sua vez, identificam os grupos humanos e os ambientes por eles ocupados. Dentre os padrões comuns presentes nas pinturas rupestres estão figuras geométricas, figuras humanas e de animais, com ou sem movimento, agrupados em painéis ou de formas isoladas, e dessa diversificação surgiram diferentes concepções sobre o que de fato representavam ou significavam tais registros.

Segundo as pesquisadoras Madu Gaspar e Anne Marie Pessis, os grafismos rupestres devem ser tratados como sistema comunicativo, “uma espécie de linguagem”, porém, levando-se em conta a própria composição do painel, visto que, deparando-se com gravuras do tipo círculos, linhas e outras figuras geométricas, o pesquisador *corre o risco de se perder num emaranhado de combinações de figuras e, dificilmente, conseguirá construir uma interpretação que dê conta da realidade observada* (GASPAR, 2003, p.10), ao contrário dos painéis cujas imagens são compostas por cenas complexas, em que vários elementos (figuras humanas e de animais) fazem parte de cenas em que se percebem claramente atividades coletivas e/ou individuais. Assim, esses *conjuntos de manifestações artísticas são objetos de estudo muito mais instigantes para quem está procurando entender o significado simbólico dos grafismos, do que outros conjuntos* (Ibid., 10).

Dentro dessa concepção da linguagem pictórica o presente trabalho tem como ponto de referência os sítios de pintura rupestre no Seridó, Rio Grande do Norte. O Estado apresenta uma grande potencialidade patrimonial do ponto de vista arqueológico e paleontológico. Sua própria posição geográfica, formando a esquina do continente, seus aspectos climáticos, fisiográficos e geomorfológicos, proporcionaram uma intensa movimentação populacional de grupos humanos do fim do Pleistoceno e início do Holoceno, cujos vestígios indicam que seu território tenha sido um nicho de sobrevivência tardia de uma megafauna (MARTIN, 1997; SPENCER, 1996). Assim, de acordo com evidências arqueológicas, dentre elas as ferramentas líticas, cerâmica e os registros rupestres, o atual território potiguar pode ser visto como um vasto repositório de diversos tipos de sítios, que vão desde os sítios-acampamentos até aqueles com registros de pinturas e gravuras rupestres. Segundo datações já comprovadas, populações pré-históricas ocuparam o território do Rio Grande do Norte há cerca de 10 mil anos atrás, tanto as áreas litorâneas quanto as do interior do Estado.

Equipes do Museu Câmara Cascudo entre as décadas de 1960 a 1980, realizaram as primeiras pesquisas arqueológicas com vistas à classificação dos antigos grupos humanos no Estado Potiguar, cujo trabalho estava voltado para a identificação, localização dos sítios e descrição das figuras. Como resultado, obteve-se um considerável número de registros, todavia, as metodologias aplicadas na época, tanto no que se refere ao método de registro, quanto à análise, não obtiveram uma precisão exata dos sítios, bem como as figuras foram analisadas não dentro de um contexto global, mas sim de forma isolada e apenas descritiva. Com base nos parâmetros do Programa Nacional de Pesquisas Arqueológicas -

PRONAPA¹, pesquisadores como Tom Miller, Nássaro Nasser e Armand F. Gaston Laroche adotaram a mesma metodologia aplicada em outras partes do País, e com esse trabalho, *permitiram pensar nas sociedades ágrafas potiguares enquanto praticantes da caça, da pesca e da coleta como meio de subsistência* (SILVA, Abrahão, 2003, p.25).

Na década de 1980 pesquisadores pernambucanos, coordenados pela arqueóloga Gabriela Martin, encontraram na região do Seridó, principalmente nos municípios de Carnaúba dos Dantas e Parelhas, uma rica área arqueológica contendo uma variedade de informações a cerca do homem pré-histórico, que vão desde os vestígios materiais, como instrumentos líticos a enterramentos, cujas evidências têm datação superior a 9 mil anos A.P..

Em 1992 houve uma tentativa do arqueólogo Paulo Tadeu de Souza Albuquerque e sua equipe do Laboratório de Arqueologia – Larq, da UFRN em mapear no Estado do Rio Grande do Norte as áreas arqueológicas e paleontológicas, especificamente aquelas com a presença de fósseis da megafauna, com o objetivo de identificar diferentes grupos culturais e suas possíveis rotas migratórias. Através de fontes bibliográficas, em especial de artigos publicados por pesquisadores do Museu Câmara Cascudo, e de informações obtidas por moradores locais, algumas áreas chegaram a ser visitadas e catalogadas pela equipe do Larq, mas, a grande quantidade de informação, sendo algumas delas imprecisas quanto a sua exata localização, acabou tornando o projeto, na época, inviável para uma conclusão. Apesar de não ter sido concluído, um mapeamento preliminar foi realizado, identificando cerca de 60 municípios com algum tipo de vestígio arqueológico e/ou paleontológico.

Dentre os espaços ocupados por grupos humanos da Tradição Nordeste – que vai do Piauí até o norte de Minas Gerais -, o Rio Grande do Norte tem, em especial, uma área com grande concentração de sítios que identificam esses povos. Essa concentração está nos municípios de Carnaúba dos Dantas e Parelhas, situados na microrregião do Seridó. Entretanto, apesar desta área ser a mais representativa da Tradição Nordeste no Estado, é possível identificar registros da presença desses grupos humanos em outras áreas do Estado, porém, de forma isolada. A escolha dessas rotas estava relacionada a uma ocupação ambiental, tendo as reservas hídricas como fatores relevantes, além da fauna, da flora e das condições geográficas para possíveis habitações ou simplesmente para a utilização da área como acampamentos temporários.

¹ O PRONAPA foi introduzido no Brasil na década de 1960 pelos arqueólogos americanos Betty Meggers e Clifford Evans, e seu objetivo era estudar a pré-história brasileira com base nas pesquisas extensivas de grandes áreas através de sondagens ou prospecções. Por esse método, acabavam por não privilegiar os contextos e as estruturas arqueológicas dos sítios.

Partindo dessas informações, o trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, *A evolução metodológica na análise das pinturas rupestres*, trata dos conceitos que definem os termos de Tradição utilizados pela Arqueologia, e como esta ciência identificou e classificou as diversas Tradições pictóricas no Brasil. Como referencial, foram trabalhadas três autoras: Gabriela Martin, Anne Marie Pessis e Loredana Ribeiro. Em cada uma delas foi discutido os conceitos e metodologias aplicadas ao estudo das pinturas rupestres, observando as concordâncias e discordâncias conceituais como aplicabilidade na prática analítica. No segundo momento, um panorama das Tradições rupestres brasileira foi apresentado, como forma de demonstrar as variações técnicas, estilísticas e temáticas dos diversos grupos humanos que ocuparam o território Brasileiro no período entre o fim do Pleistoceno e o Holoceno, e caracterizados como executores (ou artistas) dos grafismos rupestres.

O segundo capítulo, *O homem pré-histórico no Seridó*, discute a ocupação dos primeiros grupos humanos nessa região, especialmente nos municípios de Carnaúba dos Dantas e Parelhas, enfocando os aspectos da adaptabilidade dessas populações frente às modificações climáticas pela qual sofreu a região durante a transição do Pleistoceno para o Holoceno. Nesse sentido, gerou-se uma discussão quanto à escolha do lugar para a realização das pinturas rupestres, ou melhor, qual a motivação encontrada por essas populações para definir quais abrigos rochosos seriam utilizados para as atividades parietais, se pelos recursos naturais oferecidos pela área ou se por um sentido de sacralidade.

O terceiro capítulo, *A narrativa do cotidiano*, faz uma análise dos grafismos rupestre presentes nos sítios de Carnaúba dos Dantas e Parelhas, partindo de uma relação entre o simbolismo, a comunicação e a sacralidade, estando esses elementos definidos pela composição das atividades e ações cotidianas das antigas populações.

A área arqueológica do Seridó tem sido alvo de estudo por diversos pesquisadores desde a década de 1970. Durante esse tempo, intervenções do tipo escavação e prospecção, coleta, análise e até datação do material tiveram como resultado uma gama de trabalhos científicos publicados em periódicos, anais de congresso, ou apresentados às bancas acadêmicas em diversas universidades. Entretanto, esses trabalhos mostram o resultado de pesquisas pontuais, como por exemplo, a composição físico-química da pigmentação dos grafismos, o desenvolvimento da tecnologia lítica dessas populações, as práticas funerárias, a composição geomorfológica da região, bem como a análise das próprias pinturas rupestres e sua classificação nos termos das Tradições arqueológicas. Todos os dados fornecidos por esses trabalhos demonstram que, ao longo desse tempo, houve grande avanço nas pesquisas, e

isso não só no que se refere aos conceitos utilizados para classificar as pinturas, mas, principalmente, porque tem ajudado a elucidar os aspectos culturais das antigas populações.

Mas a busca por essa informação não é exclusiva dos arqueólogos, e a prova disto está nos diversos ramos da ciência que vêm trabalhando numa interdisciplinaridade. Para os historiadores, talvez, por estarem acostumados com os dados coletados em arquivos ou por considerar a Pré-história como um estudo à parte da História, acabam por se distanciar do assunto. O que muitas vezes não se percebe, é que não importa o quão distante no tempo estejam essas populações, e sim que elas, de fato, fazem parte de um contexto histórico, e que suas vidas estão descritas não em documentos escritos ou orais, mas em vestígios materiais, como instrumentos líticos, vasos de cerâmica, sepultamentos, pinturas rupestres, etc. O historiador, pelo domínio de sua metodologia de pesquisa, é capaz de relacionar vários fatores que possam assim caracterizar um determinado fato histórico, e daí descrever, às vezes em detalhes, os costumes de um povo numa determinada época. Diante disto, estaria ele também apto em analisar os diversos dados fornecidos não só pela Arqueologia, mas também, pela Geografia, Antropologia, Química, etc., como meio de auxiliar no entendimento das populações pré-históricas.

Assim, enquanto historiadora e visando a riqueza dessas informações, me propus buscar uma caracterização do cotidiano dessas populações pré-históricas do Seridó a partir da análise dos dados bibliográficos fornecidos pelos pesquisadores que já trabalharam nesta área, e, da leitura das imagens descritas nos painéis de pintura em abrigos de Carnaúba dos Dantas e Parelhas. Desta forma, no que se refere à análise dos grafismos, foram considerados não apenas a imagem em si, mas outros fatores, começando pelos grupos humanos que produziram tais registros e deles abstrair suas características culturais a partir de suas táticas de sobrevivência e níveis tecnológicos associados às condições de adaptabilidade e sobrevivência oferecidas pelo meio ambiente. E agregados a essas questões, essas pinturas rupestres foram ainda avaliadas no contexto da comunicação visual, da arte e da prática de manifestações mágico-religiosas, que envolve tanto o registro em si, como o ambiente em que estes se encontram.

CAPÍTULO I

A EVOLUÇÃO METODOLÓGICA NA ANÁLISE DAS PINTURAS RUPESTRES

As figuras encontradas nos paredões rochosos foram genericamente denominadas de arte rupestre e, vistas como tal, foram a elas aplicados termos utilizados também no mundo da arte, tais como estilo, formas, cores e padrões. Mas, antes mesmo de chegar a essa definição, e a definições posteriores, os registros foram tratados através de diversas perspectivas e interpretações, desde mapas indicativos de tesouros escondidos, lápides mortuárias e até elaboradas formas de escrita. Recorrendo a obra de Madu Gaspar (2003) podem-se resumir, de modo breve as visões de cronistas e de pesquisadores sobre o assunto. Já ao final do século XVIII, mais precisamente nos anos de 1799 a 1817, o Padre Francisco Teles empreendeu viagens pelo Brasil, e veio a publicar o *Mapa do Novo Descoberto*, em que descreve, no tomo II, diversos registros gráficos na Paraíba, em Pernambuco e no Rio Grande do Norte, associando-os a sistemas comunicativos e a referências astronômicas.

No século XIX, Henri Breuil (1877-1961) atribuiu aos registros encontrados em cavernas na Europa uma prática mágica, cujas imagens teriam a intenção de controlar a vida, isto é, imagens em busca de controlar o real (BREUIL *apud* GASPAR, 2003, p.22). No século XX, uma nova concepção sobre as imagens pictóricas é defendida pelo Estruturalismo. Autores como Ferdinand de Saussure, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Leroi-Gourhan e Anette Laming-Emperaire defendem a idéia de que essas representações gráficas estariam relacionadas a um sistema de comunicação através do uso de uma linguagem simbólica.

De forma mais ampla, Leroi-Grouhan implantou o método topográfico/etnográfico dentro *Arqueologia Etnográfica*, em que considerava os registros rupestres a partir da contextualização arqueológica, ou seja, a análise dos vestígios materiais deveria estar em conjunto com o espaço e o tempo, dando suporte para a interpretação das culturas passadas. Para isso, utilizava o sistema de escavação em superfícies amplas, priorizando informações considerando os estratos verticais do solo (perfis estratigráficos), obtidos através de escavação ou trincheiras; ou ainda, pela análise dos vestígios dispostos na superfície. Tanto os estratos sedimentares quanto o vestígio material deveriam ser datados por métodos como o Carbono 14 ou Termoluminescência. Assim, de acordo com essa

perspectiva, a articulação do estudo dos espaços ocupados por grupos pré-históricos, tais como as áreas de assentamento e o seu entorno, com a pesquisa dos vestígios de cultura material e a sua datação, permitiria ao pesquisador interpretar o desenvolvimento cultural de determinado grupo durante um período delimitado. Com este referencial teórico as pinturas passaram a ser analisadas em conjunto, tanto com os arranjos combinados no painel, como com outros artefatos presentes no mesmo ambiente.

Nos anos de 1960, Lewis Binford, representante da Nova Arqueologia, ou *Arqueologia Processual*, afirmou que a cultura passava por um processo de mudanças decorrente de transformações tecnológicas e ambientais entre outros fatores. Nesse processo, as pinturas seriam então resultado de uma padronização do comportamento que definia ações e o pensamento humano. Para Binford, o importante era busca entender *como* funcionavam as antigas culturas (GASPAR, 2003, p.13).

Ainda dentro desta corrente, a equipe do Instituto Anchieta de Pesquisas, na década de 1970, passou a correlacionar os grafismos com a paisagem, com isso, as análises dos registros tornaram-se mais amplas, demonstrando que os indivíduos ou “artistas” e suas obras não eram algo isolado dentro de um contexto cultural, ao contrário, havia uma relação entre o homem e a natureza, isto é, a paisagem podia também ser considerada como um elemento da formação cultural.

No mesmo período, as Missões Franco-brasileiras analisaram em Minas Gerais e no Piauí complexos pictóricos, cujas imagens remetiam a uma melhor caracterização e definição cultural de antigos povos no Brasil, e possibilitaram estabelecer datações que ampliaram significativamente a antigüidade da presença humana na América do Sul. Adotando um novo modelo metodológico, as pesquisas buscavam dar uma interpretação dos símbolos. Tudo o que se referisse à cultura pré-histórica, tais como assentamento, ferramentas, registros pictóricos, enterramentos, por exemplo, passou a ser visto como possuidor de um significado simbólico, ou seja, a escolha dos lugares, o ato de fabricar um instrumento e/ou o próprio instrumento e as figuras pintadas nas cavernas e grutas não eram resultados de ações aleatórias, ao contrário, elas possuíam um sentido. Entretanto, para compreender esse sentido, foi necessária a seleção de sítios considerados potenciais, isto é, com a probabilidade de um maior número de informações, como tipo de ocupação, avaliação ambiental – vegetação, relevo, recursos hídricos, e de vestígios materiais, entre eles os artefatos líticos, cerâmicos, registros rupestres, sepultamentos, e assimilar esses elementos a um contexto topográfico/estratigráfico, onde é possível perceber diferentes níveis tecnológicos e culturais em diferentes camadas de ocupação do solo (ALVES, 2002, p.31).

Na medida em que as pesquisas arqueológicas avançavam em relação às pinturas rupestres, as análises também evoluíram. As suposições de escritas fenícias, símbolos astronômicos, ou ainda produto do ócio de antigos povos, foram superadas. Surgiram novos questionamentos. Daí pôs-se outro problema em questão: a definição das pinturas rupestres. Seriam elas representações artísticas ou poderíamos atribuir-lhes outros significados? Segundo André Prou, se levado em conta o conceito de arte, especialmente na visão moderna, ela seria uma “finalidade sem fim”, ou seja, raramente possuiria valor utilitário assim como as obras que possuem valor estético.

Já para Anne Marie Pessis, considerar as pinturas como obras artísticas de sua época são de pouca utilidade para os estudos em pré-história, pois as reduzem a uma visão etnocêntrica dessas atividades culturais. Assim, com o intuito de evitar discussões que definam as pinturas rupestres apenas dentro de um conceito artístico, pesquisadores como Gabriela Martin, Anne Pessis e Niède Guidon, preferem a utilização do termo grafismo como melhor adequação para definir tais registros.

Seguindo um entendimento mais aceito entre autores contemporâneos, Madu Gaspar afirma que *a arte rupestre é um domínio integrado aos demais aspectos da vida social do grupo que a produziu* (GASPAR, 2003, p.11), estando assim associado não só à sensibilidade humana, mas também ao cotidiano e à vida comunitária.

1.1. Definições e conceitos arqueológicos atuais

A sistematização de terminologias comuns na Arqueologia brasileira tem evoluído pouco, dado os mais de cem anos em que esta ciência existe no País. Porém, após a década de 1980, os esforços neste sentido têm sido ampliados o que fez com que alguns pesquisadores passassem a ter destaque na definição metodológica para o estudo dos grafismos rupestres, com ênfase especial nas suas áreas regionais de atuação. Como a produção científica, até certo ponto, é considerada numerosa - levando-se em conta os artigos em periódicos, livros, e trabalhos acadêmicos -, serão enfocados aqui neste capítulo aqueles autores cuja bibliografia é considerada de referência, ou ainda aqueles que apresentaram destacada inovação metodológica.

Em seus trabalhos, os pesquisadores aqui citados indicam os procedimentos a serem utilizados na execução da pesquisa, e definem os conceitos para identificação dos registros rupestres. Mas antes de apresentá-los, algumas considerações tornam-se relevantes,

especialmente no que tange aos conceitos gerais tratados pela nomenclatura arqueológica. O primeiro ponto a ser levantado é a definição de *vestígio arqueológico*, isto é, indícios materiais que comprovem a presença ou ação humana em determinado local (PROUS, 1992, p.25). Podem ser considerados vestígios: instrumentos de pedra, utensílios de cerâmica, aglomeração de moluscos, restos alimentares, fogueiras, enterramentos, registros rupestres, etc. É a partir dos vestígios que os arqueólogos identificam o tipo de ocupação humana, se temporária ou permanente, de abrigo ou habitação, santuário ou uma oficina. Em suma, o modo como os vestígios arqueológicos estão dispostos em uma determinada área é que vai definir o tipo de *sítio arqueológico*.

Dentro de um contexto mais amplo, ou seja, quando um conjunto de sítios apresenta semelhantes características geomorfológicas e climáticas, eles passam então a fazer parte de uma *área arqueológica*. Assim, de acordo com Gabriela Martin (1997, p.91), essa delimitação é mais conceitual do que geográfica isto porque em se tratando de ocupações pré-históricas, os limites territoriais que conhecemos hoje não devem ser projetados para sociedades pretéritas.

Indícios arqueológicos inseridos dentro dessas áreas arqueológicas são chamados de *enclaves arqueológicos*, definidos por Martin como espaços menores com evidências culturais de determinado grupo, porém, sem uma especificação de qual grupo, pois essas evidências *demonstram que houve uma dispersão com o conseqüente abandono dos santuários ecológicos* (Ibid., p.91). Os enclaves podem ainda indicar uma padronização no tipo de ocupação. Em resumo, enquanto a área arqueológica é definida por seus limites geográficos, os enclaves são definidos por categorias cultural e cronológica.

Um grupo de sítios com elementos comuns poderá formar um enclave dentro de uma área já delimitada e grupos de sítios com caracterizadores diferentes entre si, significam a presença de vários enclaves dentro de uma mesma área arqueológica. (MARTIN, 1997, p.91)

Outra proposta para a definição de sítio arqueológico foi apresentada por Daniel de Castro Bezerra, em um artigo publicado pela Revista Canindé (BEZERRA, 2001), *Análise de modelos para a aplicação do conceito de sítio arqueológico*. Neste trabalho o autor discute o resultado obtido a partir de dois modelos aplicados na área de Serra da Aldeia, município de Cabaceiras, na Paraíba. O primeiro modelo foi denominado *aleatoriedade espacial*, na qual o arqueólogo delimita o perímetro a ser trabalhado com base, apenas, nos

vestígios encontrados. Com isso, uma evidência arqueológica acaba determinando o espaço arqueológico, ou seja, o sítio. De forma mais clara,

A aplicação deste procedimento, em muitos casos, torna-se tão ampla que o pesquisador, chega a estabelecer que, cada evidência arqueológica que exista em uma área de pesquisa (como por exemplo, blocos de granito com registros rupestres), seja registrada como sendo um sítio. (BEZERRA, 2001, p.64).

Se levarmos em consideração tal modelo, fica então definido que, como o próprio autor exemplifica, se um vestígio estiver dentro desse perímetro, ele pertencerá a esse sítio, caso contrário, ele pertencerá a outro sítio. O problema que se impõe a essa proposta é que, em se tratando de vestígios que possuam as mesmas características técnicas e materiais, o arqueólogo poderá perder informações que permitam traçar, eventualmente, conexões entre diferentes grupos pré-históricos. E, como o próprio autor concluiu, o presente modelo apresentou-se ineficaz, pois que distancia o pesquisador da realidade do sítio.

O outro modelo proposto pelo o autor é denominado *feição geomorfológica* que considera três fatores interdependentes: os vestígios, o relevo e a hidrografia. Neste caso, os elementos em questão agem de forma direta no comportamento e desenvolvimento cultural dos grupos pré-históricos. Esse modelo propiciou um resultado mais satisfatório, considerando uma combinação maior de variação entre os elementos, e conseqüentemente, na *aplicação da análise em uma base mais ampla de dados* (Ibid., p.79).

No estudo das populações pré-históricas, algumas definições foram estabelecidas com o intuito de gerar um melhor entendimento sobre as antigas culturas humanas. Para a análise da pintura rupestre, três pesquisadoras merecem atenção pelas técnicas de trabalho apresentadas para definir, classificar e analisar os grafismos realizados pelas populações pré-históricas: Gabriela Martin, Anne Marie Pessis e Loredana Ribeiro.

Com grande parte do seu trabalho voltado para o Nordeste brasileiro, em especial no Rio Grande do Norte e Pernambuco, Gabriela Martin traça um perfil metodológico e conceitual para o estudo dos grafismos rupestres. Para a arqueóloga, os pesquisadores que trabalham no Nordeste *optaram pela delimitação de áreas arqueológicas a partir do estudo exaustivo de enclaves, praticando pesquisas intensivas ao invés de extensivas* (MARTIN, 1997, p.94). A explicação para essa opção dá-se em decorrência da própria metodologia seguida ao longo dos anos por aqueles que estudaram a Arqueologia no Brasil. Como visto no item anterior, as idéias sobre as pinturas rupestres foram desde hipóteses completamente fantasiosas até chegar a afirmações de sério cunho científico. Ainda no século

passado, numa tentativa de resolver o problema das pesquisas sobre os registros, muitos pesquisadores utilizaram dados muitas vezes estatísticos e descritivos dos painéis, sem mesmo fazer qualquer análise antropológica dos grupos que as produziram. O autor das pinturas era, praticamente, um ator coadjuvante no cenário pictográfico, e, tendo como pano de fundo desse cenário, o ambiente de ocupação.

Em geral, a metodologia aplicada na análise das representações gráficas limita-se à identificação das formas padrões e da conseqüente definição do estilo gráfico. Isso se dá em conseqüência das dificuldades apresentadas em remeter maiores afirmações acerca das figuras. Para Gabriela Martín, a tendência aplicada pelos estudiosos nesse caso é

... descrever o que há e o que se pode ver, procedendo-se a análises mais técnicas do que interpretativas, utilizando-se critérios técnicos que valorizam saber-se como os grafismos foram realizados, quais os grafismos que podem ser considerados como representativos de uma tradição rupestre determinada. (MARTIN, 1997, p.248)

Assim, o emprego de uma nova metodologia trouxe novas respostas, como também outros questionamentos sobre os grafismos rupestres. O estudo exaustivo das áreas arqueológicas é que pode levar a uma maior compreensão das áreas com registros rupestres, identificando nos grupos os locais de habitação/ocupação, as condições de vida,

... configurando-se, assim, a “história” de um grupo humano nos seus diferentes aspectos ecológicos, nos quais entrarão, também, os espirituais e estéticos, caso o registro arqueológico nos permita chegar ao seu mundo simbólico. (Ibid., p.237)

Para se chegar a esse nível de compreensão dos registros rupestres e seus autores, Martín sugere um roteiro de estudo, seguido de três etapas: em primeiro lugar, a identificação do sítio – do ambiente, da presença dos registros e das suas condições de conservação e apresentação; em segundo, dos registros rupestres propriamente ditos, ou seja, o seu estudo técnico e estatístico, e, a identificação das tradições pictóricas; e em terceiro lugar, a análise do contexto arqueológico, isto é, tanto os vestígios materiais quanto ao entorno da área (Ibid, p.238).

No que diz respeito à análise das pinturas rupestres, a autora utiliza o termo *unidades*, que pode ser entendido como qualquer elemento capaz de identificar os registros dentro de um mesmo horizonte cultural – a técnica, a temática, materiais e pigmentos

utilizados. Essas unidades referem-se a cada sítio em particular e ajudam a separar as características técnicas das estilísticas (MARTIN, 1997, p.240).

O conjunto pictural é formado a partir da composição dos *grafismos*, termo usado para identificar o desenho ou figura. Entretanto, há duas especificações na Arqueologia que podem diferenciar os grafismos: a pintura, cujas figuras foram retratadas com uso de “tinta”, e as gravuras, incisões em baixo relevo feitas nas rochas. De modo geral, os grafismos podem ser definidos como: a) puros: representações de nível geométrico; b) composição: figuras reconhecidas, como humanos, animais, plantas; e, c) ação: em conjunto com as anteriores, compõe cenas passíveis de serem “descritivas”. É a partir da definição dos grafismos em uma área arqueológica que se determina o tipo de *Tradição Arqueológica* associada aos registros rupestres. Apesar do termo não ser muito apreciado por parte de alguns pesquisadores,

A classificação em Tradições e outras divisões é a forma operacional que os arqueólogos usam para separar e identificar as formas de apresentação gráfica utilizadas pelos diversos grupos étnicos pré-históricos. (Ibid., p.244)

Assim, entende-se por *Tradição*

... a representação visual de todo um universo simbólico primitivo que pode ter sido transmitido durante milênios sem que, necessariamente, as pinturas de uma tradição pertençam aos mesmos grupos étnicos, além do que poderiam estar separados por cronologias muito distantes. (MARTIN, 1999, p.240)

A unidade cronológica é uma variante de suma importância para análise das pinturas. Através dela é possível detectar uma diferenciação temporal de milhares de anos na execução dos grafismos. Por isso, alguns pesquisadores trabalham com um comparativo intra e extra área, ou seja, buscando captar pontos comuns entre os vestígios materiais e sua execução, tanto nos limites em que se encontram os vestígios como em seu entorno.

Outra variante, também, a ser considerada refere-se a algumas especificidades encontradas nos painéis de pinturas de uma mesma tradição arqueológica. Essa variação exigiu dos arqueólogos uma nova terminologia. Daí resultou a subtradição, a qual define o grupo *desvinculado de uma tradição e adaptado ao meio geográfico e ecológico diferentes*, [e] *que implica na presença de novos elementos* (Ibid., p.241). Na prática, as subtradições identificam uma variação geográfica, mas que corresponde a uma mesma

temática utilizada pelo grupo. Assim, podemos afirmar que a evolução das pinturas é identificada a partir de três elementos: temático, geográfico e estilístico.

O conceito *estilo* foi aplicado por alguns pesquisadores (PESSIS, GUIDON, PROUS) para identificar a técnica utilizada pelos autores na manufatura e apresentação gráfica dos registros. Para Gabriela Martin,

O estilo é a classe mais particular decorrente da evolução de uma subtradição segundo as variações da técnica e da representação gráfica, com inovações temáticas que refletem a manifestação criativa de cada comunidade. (MARTIN, 1999, p.241)

Entretanto, o reconhecimento desses três elementos no conjunto pictórico resultará, quando muito, em uma noção aproximada e um tanto genérica dos grupos autores. Martin, assim como outros pesquisadores, afirma que o entendimento amplo da cultura desses antigos povos se dará a partir da análise dos painéis e das estruturas arqueológicas das áreas em questão, sendo, para isso, necessária uma comparação entre as tradições que define o perfil cultural de cada grupo, e, a análise das estruturas arqueológicas que leva ao entendimento do habitat desses grupos e quais eram as suas estratégias de sobrevivência. Ou seja, não se pode estudar o complexo universo pré-histórico das pinturas rupestres analisando apenas as suas imagens, é necessário fazer uma relação com o ambiente em questão. Talvez, esse sim, nos dê mais respostas do que as imagens propriamente ditas.

De acordo com a concepção de Anne Marie Pessis, no estudo das pinturas rupestres não é possível separar o fenômeno da prática gráfica dos autores que a executaram, nem tão pouco do seu contexto cotidiano e ambiental. Mas, para se chegar a essa identificação, seria necessária a correção de algumas posturas adotadas pelos arqueólogos frente às pinturas rupestres, tais como o excesso de dados descritivos e estatísticos das figuras.

A descrição, muitas vezes exaustiva, de imagens e painéis torna o trabalho de análise das pinturas apenas uma quantificação de dados, cujos números não descrevem ou identificam as possíveis práticas culturais de antigos grupos pré-históricos. E isso acaba levando muitos pesquisadores a embasamentos não factuais ou conjecturais.

Outro erro está nas analogias em que as figuras são relacionadas a significados não compatíveis, e por isso interpretadas de maneira errônea. Na verdade, procurar interpretar o significado das imagens pode ser um erro crucial na análise das pinturas, tendo em vista que a imagem representada pode não ser necessariamente aquilo que imaginamos ou relacionamos ao nosso mundo moderno. As imagens representadas foram

produzidas por um grupo específico e/ou para outro grupo correspondente, que, supostamente, sabia identificar e compreender o sentido daquelas imagens.

Esses erros podem ser também conseqüências da tentativa de analisar as pinturas isoladamente do seu contexto arqueológico, ou seja, não levar em consideração outros vestígios materiais, como também as condições ambientais e os intervalos espaço-temporais. É através do contexto arqueológico, cujas informações podem ser obtidas a partir das escavações, cronologias estratigráficas e análise do meio ambiente, que se tem a possibilidade de estabelecer interpretações e compreensões hipotéticas das pinturas e, por conseguinte, das relações culturais desses antigos povos.

Diante desses problemas, Pessis (1991) propõe uma metodologia calcada na contextualização da época, isto é, no perfil do artista pré-histórico e nas circunstâncias em que as pinturas foram criadas. Essas circunstâncias podem ser descritas com base em três perfis: o biológico, o cognitivo e o ecológico. O perfil biológico está relacionado às próprias condições do homem, dentro do seu processo evolutivo em atender as capacidades da espécie animal, mas com o efetivo meio de criar suas regras e construções culturais. O perfil cognitivo está relacionado à capacidade reflexiva do indivíduo, o que lhe permite imaginar e simbolizar, por isso *a reprodução gráfica das imagens cumprem uma função de registro dos conteúdos da imaginação* (PESSIS, 1991, p.133). Essa representação toma em primeiro lugar um caráter lúdico e em segundo, uma função social. No que diz respeito ao perfil ecológico, este possui um caráter particular, em que se detectam as limitações e ações de superação desses limites impostos pelo meio ambiente.

Com base nesses perfis, a autora propõe uma análise sistemática para a interpretação da pintura rupestre, *valorizando as relações existentes entre a obra rupestre e o autor dessa obra* (Ibid., p.133). Isso leva a um quadro de elementos compostos por gestos, costumes, ornamentos, ritmos etc., o qual a autora chama de apresentação, em que o indivíduo passa a se identificar com o seu grupo, pois este mantém os mesmos elementos, e com isso, o mesmo nível de comunicação, já que há um reconhecimento mútuo.

Os perfis apresentados por Pessis estão inseridos em um procedimento metodológico ainda mais amplo, que poderíamos dividir em três fases:

1ª) da identificação de características gerais, no reconhecimento da técnica utilizada (pintura ou gravura), e no reconhecimento da imagem (figuras em movimento com ações da vida cotidiana e cerimonial e figuras humanas e/ou animais em posição estática).

2ª) na identificação do “corpus” gráfico, no posicionamento cronológico, e na segregação das diversas autorias.

3ª) buscar exatamente a caracterização cultural dos grupos autores das pinturas rupestres e, conseqüentemente, classificar as pinturas em termos de tradição arqueológica.

Assim, esta última fase é, por sua vez, composta também de três parâmetros:

a) a dimensão do material do registro gráfico, a qual se refere à técnica utilizada e, por isso, aquela capaz de conhecer as características culturais do grupo responsável pelos grafismos;

b) a dimensão temática, relacionada às escolhas feitas pelos autores, cuja contribuição para a classificação das tradições é pouca se levado em conta a variabilidade das escolhas temáticas, estando esta variabilidade dependente dos perfis biológico, cognitivo e ecológico; e,

c) na apresentação gráfica, onde é estabelecida a forma *na qual se representam as escolhas temáticas* (PESSIS, 1992, p.47). Aqui, os autores conseguem representar seus padrões de comportamento social, tanto em relação ao seu próprio grupo como em relação a grupos diferentes (Idem, 1989, p.12).

Executadas as fases, parte-se então para a classificação das Tradições, o que resultará na identificação das diferenças culturais de antigos povos. Segundo Pessis, o termo “Tradição”, utilizado pela Arqueologia parece, a princípio, inadequado até mesmo pelos significados que ele apresenta, entretanto, acabou sendo utilizado para identificar os diversos traços culturais concentrados nos grafismos, visto que

... o que se procura estabelecendo Tradições é a integração de obras gráficas pertencentes ao um mesmo grupo cultural, independentemente de uma unidade cronológica, e identificar as características dos registros, próprias do meio cultural, ao qual os autores pertenciam. (Idem, 1992, p.45).

Em outras palavras, é através dos padrões usados nas imagens que a Arqueologia consegue identificar características comuns a um mesmo grupo cultural e compará-los a outros grupos, levando também em consideração as diferenças étnicas, espaciais e temporais.

A identificação dessas características passa, também, pelo âmbito da temática abordada por cada grupo. Imagens de animais ou figuras humanas podem ser retratadas de forma isolada ou associada, estática ou em movimento. Assim, também, figuras emblemáticas ou geométricas são inseridas em um contexto específico, cujo significado não é

compreensível aos olhos modernos. O que não se sabe até o momento, é o porquê desta ou daquela preferência temática.

Ao analisar os temas abordados por diferentes grupos pré-históricos nas suas representações pictóricas, observou-se que, apesar de em algumas áreas haver o mesmo padrão temático, diferenças peculiares eram percebidas de acordo com os espaços físicos onde elas foram inseridas. Desta forma, determinou-se a divisão das tradições em subtradições para relacionar à temática geral, mas, dentro de um espaço geográfico específico. Entretanto, de acordo com as concepções de Pessis, as subtradições também estão relacionadas aos grupos étnicos participantes de uma mesma origem cultural (PESSIS e GUIDON, 2000, p.21). Isso implicaria nas questões de análise das pinturas rupestres referentes à superposição de imagens e das diferenças cronológicas existentes entre as pinturas.

Ainda dentro dessas definições, torna-se necessário observar as técnicas utilizadas na produção das imagens, que assim como as Tradições e subtradições, auxiliam na análise cultural dos grupos pré-históricos por estarem associados a outros vestígios materiais e posicionados cronologicamente (PESSIS, 1992, p.53).

A partir desse aparato metodológico abordado por Anne Marie Pessis, segue-se então a fase da análise dos grafismos, ou seja, quais os significados possíveis desses registros gravados nos paredões rochosos? Por que os grupos humanos pré-históricos executaram tão diferentes padrões pictóricos? E qual a relação entre um grupo e outro? Na verdade são questionamentos diversos para a formulação hipotética de respostas ainda exploratórias.

De acordo com as concepções de Anne Marie Pessis, os registros rupestres, em primeiro lugar, são fontes caracterizadoras de padrões culturais e sociais, por isso, não devem ser tratados de forma isolada a outros registros materiais e nem tão pouco dos indivíduos que os produziram. Em segundo lugar, os registros funcionam como um sistema de comunicação social. Daí resulta o fato de que, em determinadas áreas geográficas, há uma constância de padrões pictóricos, tratando-se então de uma percepção sensível do mundo e da vida cotidiana, e que levou os indivíduos a executarem e manterem os registros, de forma que houvesse um “entendimento mútuo” entre o grupo. Por isso, a autora afirma que as tradições podem ser comparadas a famílias lingüísticas, cujas diferenças estilísticas e temáticas refletem em *um parentesco estreito entre os grupos autores desses diferentes estilos e resulta de um lento processo evolutivo* (PESSIS e GUIDON, 2000, p.21). As mudanças no nível lingüístico devem então ser acompanhadas por dados fornecidos em escavações, que permitam verificar

se as mudanças foram graduais ou bruscas, endógenas ou exógenas, isoladas ou seguidas de outros componentes.

No plano dos grafismos, as mudanças podem também ser observadas a partir da sobreposição de imagens, as quais estão relacionadas a uma separação temporal e/ou cultural. Essa prática pode ser entendida de duas maneiras. A primeira de que possa ter havido um intervalo de tempo na sua execução pelo mesmo grupo. E na segunda, que tenha havido não só o espaço de tempo, mas que tenha havido também uma interferência nas imagens por grupos diferentes que assimilaram as mesmas técnicas, ou seja, grupos posteriores inseriram novas imagens no painel já existente. Neste caso, quando é possível a identificação, percebe-se então a mudança estética ocorrida nos grupos.

A busca por essa diferenciação cronológica passa também pela análise da tradição e da subtradição. Para Pessis (1992, p.53), é através dessa análise que se chega à definição dos estilos aplicados por diferentes grupos, e que corresponderão também a diferentes momentos cronológicos.

Concentrando seus estudos no sudoeste da Bahia e norte de Minas Gerais, Loredana Ribeiro (2006) apresentou em sua tese de Doutorado uma proposta que contrapõe os tradicionais métodos de análise para as pinturas rupestres. Seguindo a linha de pesquisa proposta pela Nova Arqueologia, a autora trabalha as pinturas rupestres a partir de uma variação estilística, sendo esta entendida como uma consequência das mudanças tecnológicas, sociais, ideológicas e culturais. Partindo desse princípio, a pesquisadora orientou seu estudo dentro de uma seqüência sucessória dos diferentes estilos por ela identificados em áreas correspondentes à Tradição São Francisco e no complexo Montalvânia (MG).

Uma das principais discussões feitas por Loredana Ribeiro em seu trabalho, refere-se ao modelo de análise utilizado pela maioria dos arqueólogos, que ao definir os padrões gráficos em Tradições, limitou as considerações a serem feitas sobre os grupos executores das pinturas rupestres, especialmente por “generalizar” esses padrões a partir da similaridade temática e estilística das pinturas, e separando os grafismos afins numa mesma linha espaço-cronológica e cultural. Em outras palavras, de acordo com a definição das tradições rupestres, as áreas geográficas, cujos padrões pictóricos possuem certa repetitividade e a mesma unidade cronológica, seriam então definidas por Tradição A ou B. Assim, uma alteração desse padrão na área arqueológica delimitada pela Tradição, representaria uma mudança cultural, proveniente de interferência ou mesmo mudanças étnicas, ou seja, o modelo de Tradição trabalha identificando as similaridades e depois opondo as categorias entre si. A classificação por Tradição, segundo a autora, conduz a uma

consideração das semelhanças temáticas, *tomando por parâmetro um conjunto fixo de elementos* (RIBEIRO, L., 2006, p.48).

Com isso, a ocorrência de uma descontinuidade gráfica representaria mudanças culturais dos grupos executores. Visto assim, a arte rupestre teria um caráter passivo e por isso a crítica apresentada pela autora é que esse método acaba desconsiderando as *particularidades individuais dos sítios* e suas possibilidades de *variações, modificações ou atualizações relacionadas a situações sociais ou grupos específicos de indivíduos no contexto da produção gráfica* (Ibid., p.16). Ou seja, as variações nos padrões gráficos podem não ser, necessariamente, a superposição ou a interação de outro grupo étnico, mas uma variação estilística do próprio grupo, em decorrência das mudanças inter e extra sociais.

Baseando-se em autores como Conkey, Wobst, Wiessner, Hodder entre outros, a autora discute o conceito de estilo como um elemento ativo na comunicação cultural e como componente da atividade humana, essencial para as estratégias sociais. Por isso, o estilo deve ser compreendido pelo modo de fazer, isto é, nos padrões estabelecidos, na seqüência espacial e temporal; na avaliação e interpretação de semelhanças e diferenças; na criatividade e nas regras impostas para sua realização. Assim, o estilo não pode estar desvinculado do processo cognitivo, nem tão pouco das influências que estes sofrem frente às adaptações ao meio ambiente, e estando ele sujeito às mudanças e renovações culturais, não pode ser categorizado como um definidor étnico, mas sim, como um identificador.

Ao estabelecer o estilo como um identificador cultural, Loredana Ribeiro propõe uma inversão para análise das pinturas rupestres, ou seja, estudar os registros parietais a partir do comparativo de estilos regionais, buscando suas particularidades temporais e espaciais, e ver como essas especificidades se relaciona, e só após definir os grafismos em Tradições arqueológicas. Partindo da identificação estilística, a pesquisa passa a ter um enfoque tanto na repetição quanto no contraste dos padrões gráficos, detectando se tais diferenciações seriam capazes de evidenciar elementos de questões sociais ou evoluções nas manifestações gráficas regionais. Assim, a noção de estilo adotada irá *descentrar a atenção dos padrões de similaridade para buscar os contrastes e as diferenças que possam ser observadas em distintos aspectos da arte rupestre*. (RIBEIRO, L., 2006, p.50)

Para a análise dos estilos rupestres, alguns elementos são considerados fundamentais para determinar possíveis classificações, dentre eles a cronologia e a formação paisagística. A cronologia é determinada a partir de três pontos:

1) dos materiais relacionados aos grafismos e provenientes de intervenções arqueológicas; 2) da temática identificada, e, 3) da sobreposição de imagens. Na concepção

tradicional, quando há sobreposições de imagens em um mesmo painel, nos quais são identificados mudanças no estilo vigente, isto representa uma intervenção cultural, em que diferentes grupos, provavelmente em diferentes épocas utilizaram o mesmo espaço para realização das pinturas.

Segundo a interpretação de Loredana Ribeiro, essas sobreposições não significam apenas uma interação, mas também uma participação que pode significar *apropriação, reafirmação, negação, ressemantização, etc.*, (Ibid., p.257) e não estar, necessariamente associado a grupos diferentes, mas ao mesmo grupo em um mesmo universo cronológico. Por isso, de acordo com a autora, a identificação estilística nos painéis de pinturas associada às camadas estratigráficas dos abrigos rupestres, tornam-se elementos chaves para uma ordenação sucessória desses estilos e das tradições, capaz de fornecer uma cronologia relativa referente aos grupos executores.

A paisagem responderia a outras questões que não somente às táticas de sobrevivência e escolhas habitacionais ou ocupacionais, mas levaria ao significado que ela representa para a escolha do lugar onde as pinturas deveriam ser realizadas. Para Loredana Ribeiro, essa escolha tem uma ligação com o que ela chama de *posturas corporais*, isto é, técnicas utilizadas por esses indivíduos em realizar as pinturas em locais de difícil acesso, tais como em paredões muito acima do nível do solo, e que provavelmente tenha sido utilizado algum tipo de suporte ou andaime, ou em locais muito estreitos de gruta e cavernas, em que o indivíduo tivesse que ficar deitado de costas ou de cócoras para alcançar o teto ou as paredes rochosas desses ambientes. Proveniente de uma *intervenção voluntária e definitiva nos abrigos* (Ibid., p.259), essas restrições de acessibilidade tanto para a execução quanto para a visualização dos painéis, podem estar associadas às finalidades comunicativas e ritualísticas das pinturas rupestres.

Se considerarmos que a pintura rupestre tem uma finalidade ritualística, então o uso está ligado ao contexto de produção das imagens, isto é, *sua esfera imediata de consumo e atuação corresponde ao ritual e seus participantes*, e por isso, as imagens seriam destinadas a um público restrito (RIBEIRO, L., 2006, p.259). Mas, se a pintura rupestre for considerada com uma finalidade de comunicar informações de ordem prática, como demarcações de território ou de fontes hídricas, por exemplo, teriam um *contexto de circulação e consumo* das mensagens e, portanto, os painéis estariam em locais onde pudessem ser vistos e em função de quem poderia vê-los. Assim, considerando a localização dos painéis rupestres, a comunicação promovida pelos grafismos pode estar relacionada mais

a restrição e ampliação dos espectadores do que pela maior ou menor quantidade de informação fornecida por eles (Ibid., p.266).

No momento em que a compreensão da paisagem natural faz-se complementar às informações arqueológicas, *a análise de extensão espacial dos estilos sugere que a relação entre estilo e o meio físico pode estar vinculada não aos abrigos individualmente, mas às áreas onde eles se encontram e ao entorno imediato dos sítios* (Ibid., p.302), com isso, a interação entre a representação estilística e os aspectos ambientais podem ter influenciado no comportamento das expressões rupestres.

Com base nessa metodologia, a de identificar uma seqüência estilística da arte rupestre e associá-la a uma seqüência estratigráfica dos abrigos, Loredana Ribeiro classificou cinco estilos atribuídos a Tradição São Francisco e ao Complexo Montalvânia. Buscando avaliar as diferenças e semelhanças entre eles a fim de encontrar associações e discontinuidades em diferentes variações estilísticas, a pesquisadora analisou gravuras e pinturas encontradas nessas duas áreas, e concluiu que os estilos estudados referem-se a uma mesma Tradição rupestre, e que, apesar do intervalo temporal existente, *a mudança de padrão poderia ser tomada num contexto de menor mobilidade e aumento da territorialidade, no qual a arte rupestre poderia, por exemplo, representar distintos setores sociais* (Ibid., p.306).

A proposta apresentada pela pesquisadora, de fato diverge de outras já conhecidas, especialmente ao considerar o estilo como prática social, consciente e voluntária, com potencial para comunicação, mudança e manutenção de valores sociais e ideológicos (Ibid., p.301), sendo por isso um elemento a priori no processo de análise, ao contrário da opinião de Pessis e Martin, que considera este mesmo item apenas como um identificador da técnica utilizada na execução dos grafismos.

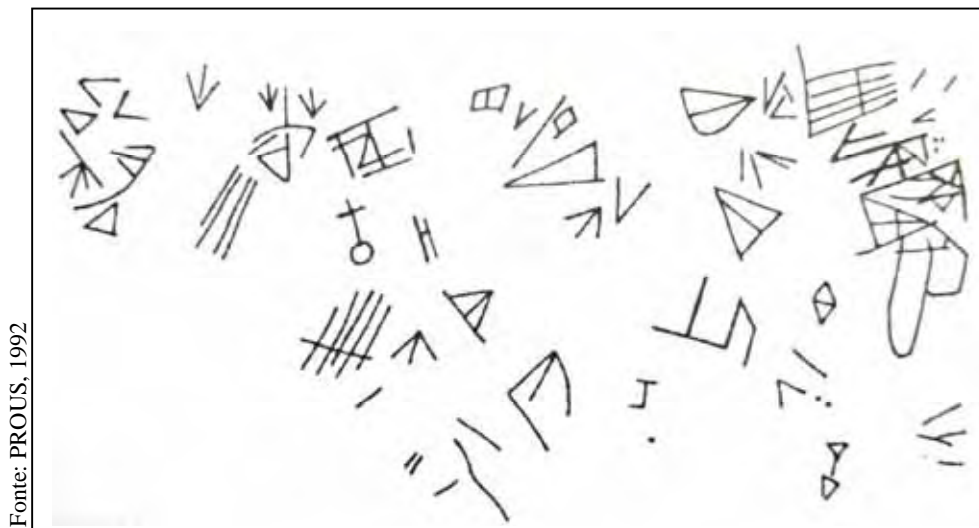
1.2. Pinturas rupestres como fonte de informações sobre a Pré-história

Durante a sua vivência, o homem pré-histórico criou meios para produção do seu sustento. Dentre eles estão as mais diversas formas de instrumentos e utensílios materiais. As pontas de projéteis, os machados polidos ou seus vasilhames de cerâmica sofreram uma mudança na técnica e na qualidade ao longo do tempo. E esses materiais, muitas vezes por sua requintada elaboração, tornaram-se as peças preferidas para a exposição em museus, e conseqüentemente, referência para a cultura material pré-histórica.

Mas então o que se pode dizer dos registros rupestres? Seguindo a idéia de alguns pesquisadores (PESSIS, MARTIN, GUIDON e PROUS) a pintura rupestre faz parte da cultura material de antigos grupos humanos, assim como as pontas de projéteis. Para Pessis e Guidon, no estudo das pinturas rupestres, *o que interessa é poder reconstruir o perfil cultural dos grupos humanos que viviam na região em distintos momentos desde há 500 séculos até a chegada dos colonizadores europeus* (PESSIS e GUIDON, 2000, p.20).

Assim, de acordo com as propostas metodológicas indicadas por determinados pesquisadores, e então adotadas pela Arqueologia brasileira, a identificação das pinturas rupestres faz-se a partir do que se denomina Tradição. No Brasil existem hoje oito Tradições Arqueológicas relacionadas aos registros rupestres, sendo elas: Meridional (RS), Litorânea Catarinense, Geométrica, Planalto, Amazônica, São Francisco, Agreste e Nordeste, sendo as três últimas identificadas no Nordeste brasileiro.

A Tradição Meridional está concentrada no Rio Grande do Sul, sendo representada por gravuras do tipo traços paralelos, formando figuras geométricas lineares. Os registros desta Tradição podem ser divididos a partir de duas formações geomorfológicas do Estado: a primeira, onde se encontra a maior parte dos grafismos, fica no Planalto Meridional gaúcho, porção mais elevada pertencente à formação Botucatu, constituída de arenitos e derramamento de lavas basáltica da Serra Geral. A segunda, na parte mais inferior, com sedimentos paleozóicos, de relevo suave a altitudes em torno dos 100 metros (OLIVEIRA, L., 2006, p.2). Pela ausência de formações calcárias na região, a ocorrência de grutas e cavernas é escassa e, conseqüentemente, os abrigos com a presença desses grafismos tornam-se também raros (PROUS, 1992, p.511). Assim, os registros rupestres são encontrados em paredões de arenito ou basalto, com técnicas de incisão e/ou polimento, cujas profundidades variam entre 0,2 a 2,5 centímetros (OLIVEIRA, L., 2006, p.3). Pesquisados principalmente por P. A. Mentz Ribeiro, nesses grafismos não há grandes representações nas figuras, tais como imagens antropomorfas ou biomorfas, ao contrário, elas se aproximam mais de imagens geométricas e de abstrações (Figura 1).



Fonte: PROUS, 1992

Figura 1 - Sítio D. Josefa – RS

Segundo Prous (1992, p.513), esta Tradição é figurativamente pobre, com três ou quatro temas em cada sítio e com apenas dois possíveis estilos: um de figuras geométricas com traços retos ou cruzados, e às vezes com traços curvos; e um outro estilo que poderia ser caracterizado por pegadas de felídeos. Contudo, as esparsas informações, tanto bibliográficas quanto da ocorrência do próprio registro rupestre, não permitem que haja maiores discussões ou mesmo comparações entre esta e outras Tradições.

A Tradição Litorânea encontra-se na área de Santa Catarina, especialmente em ilhas, o que representa a experiência de grupos marítimos. Representados por gravuras feitas por polimento ou picoteamento, os grafismos desta Tradição encontram-se isolados ou em agrupamentos em formações rochosas de diabásio (COMERLATO, 2005).

As pesquisas sobre essa Tradição tiveram início na década de 1940 pelo Pe. Alfredo Rohr, mas somente dez anos depois é que as figuras presentes nessa área tiveram seu registro em publicações científicas (Idid., 2005). Com 30 sítios já registrados, uma pesquisa realizada por Fabiana Comerlato (2005) apresentou, entre outros pontos, análises sobre as áreas de ocorrência das gravuras, como a escolha dos diques como suportes, a preferência pelas falésias compostas e escarpas, e, a realização das gravuras sobre as paredes dos costões (Figura 2 e 3), demonstrando assim uma semelhança na escolha dos locais. Analisou também a sobreposição da técnica de polimento sobre outras técnicas; a escassez de superposições, a esquematização das figuras humanas (Figuras 4 e 5) e uma repetição na temática gráfica, em círculos, linhas onduladas e que as formas triangulares são frequentes (Figura 6).

Com base nesses pontos, Comerlato afirma que as semelhanças na escolha do lugar levaram esses grupos pré-históricos a demarcarem um *espaço semântico*, e a predominância na tipologia do espaço e dos grafismos levaram-na a crer que esses registros funcionavam como *um código visual de um grupo cultural específico* (2005).



Figura 2 - Praia do Santinho – SC

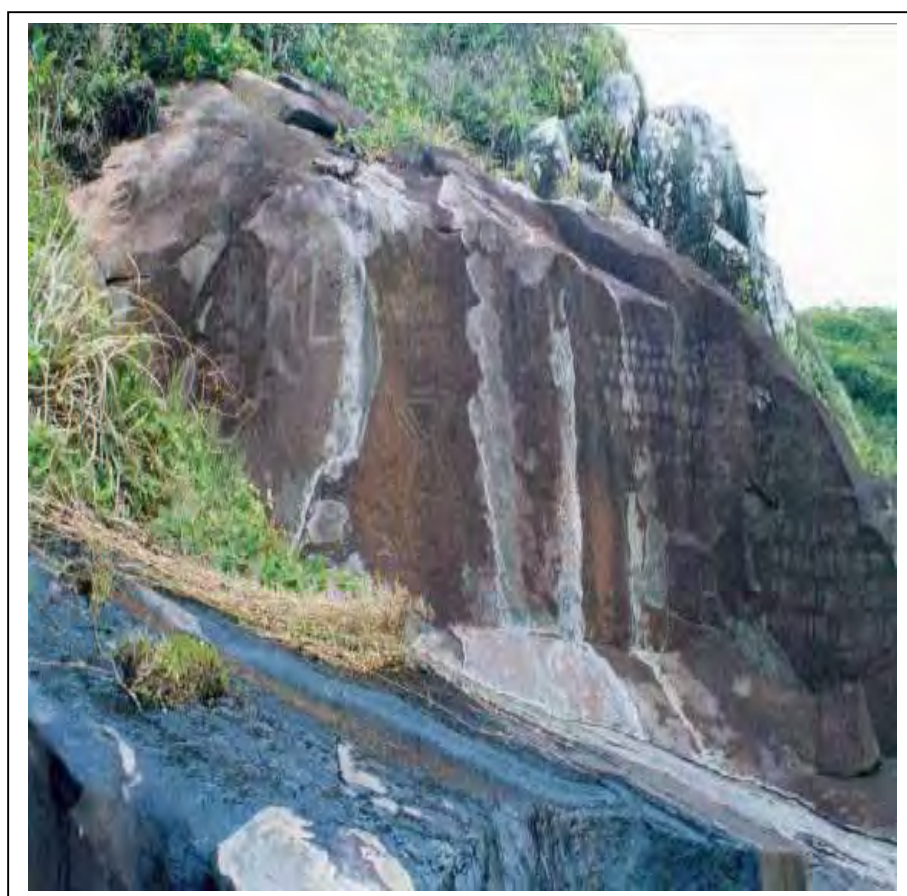


Figura 3 – Dispositivo parietal do sítio Triste, Ilha do Campeche, SC

Foto: Rodrigo Aguiar.



Figura 4 - - Ilha dos Corais - SC

Foto: Rodrigo Aguiar.

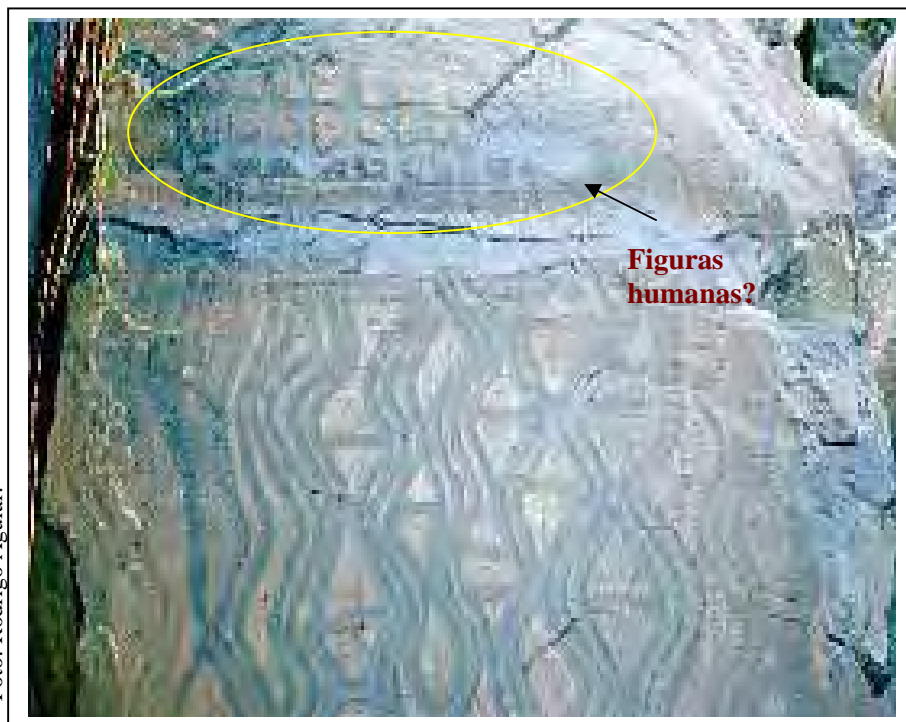


Figura 5 - Praia do Santinho - SC

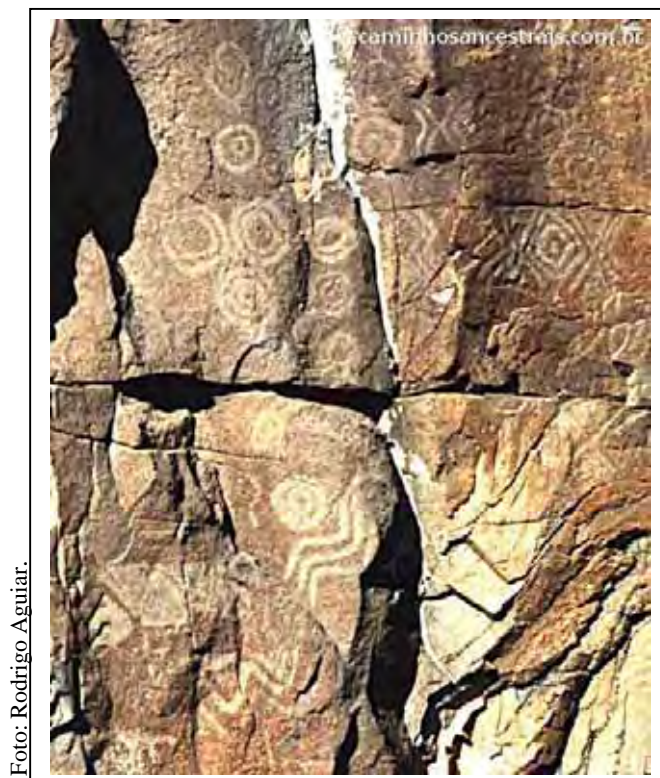


Figura 6 - Ilha dos Corais - SC

A Tradição Geométrica - presente do Sul ao Nordeste do Brasil - é caracterizada pela presença de grafismos geométricos. Não possui formas identificáveis de animais ou humanas, o que, em decorrência da própria complexidade das imagens, torna inviável qualquer tipo de interpretação. Pela extensão da ocorrência dessa Tradição, arqueologicamente ela está dividida em Setentrional e Meridional (PROUS, 1992, p.515).

As manifestações setentrionais localizam-se principalmente no Nordeste e foram determinadas por Itacoatiaras, gravuras em rochas compostas, em quase sua totalidade, por padrões geométricos. Como ela é encontrada em todo o Brasil, generalizou-se o termo sem definir especificações de subtradições, como ocorre com as pinturas. Realizada pela técnica do polimento ou picoteamento, elas geralmente são encontradas em leitos de rios ou nas bordas de tanques naturais (Figura 7).

Já a denominação meridional, com manifestações em Santa Catarina, Paraná, São Paulo e Mato Grosso apresentam algumas figuras retocadas por pinturas (Ibid., p.515), e assim como a porção setentrional, também surge nas proximidades dos rios (Figura 8). Com uma temática mais definida, os tridáctilos aparecem com frequência, além das figuras curvilíneas, cupuliformes, ou ainda “pegadas” humanas e de animais (aves e felinos).



Foto: Cláudia Lago

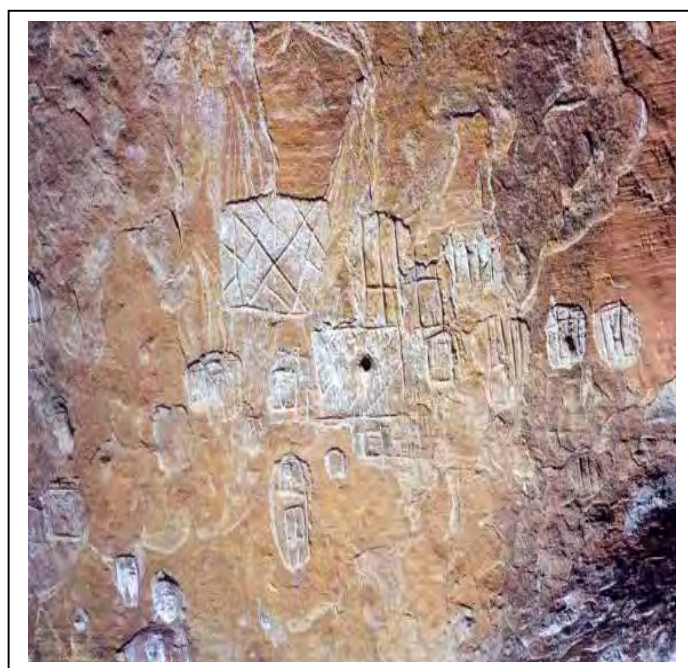
Figura 7 - Painele de gravuras. Sítio da Palma/RN

Foto: Fabiana Comerlato

Figura 8 - Painele Sítio do Avencal I. SC

As representações desta Tradição são, em sua maioria, figuras de círculos, linhas, traços, pontilhados, além de outras figuras geométricas, como triângulos, retângulos etc., presentes tanto nas gravuras quanto nas pinturas. Não raro, as gravuras ocupam os mesmos espaços geográficos das pinturas, independente da Tradição rupestre predominante na região, ou seja, não há uma unidade gráfica nas regiões rupestres, seja a área definida por Tradição Nordeste, Agreste, São Francisco, os grafismos geométricos são partes integrantes da composição gráfica dos painéis ou da área em questão.

Se guiarmos-nos pelas semelhanças temáticas-morfológicas e pelas diferenças técnicas entre os dois tipos de grafismos, a associação entre eles nesse mesmo espaço territorial pode estar relacionado, segundo Loredana Ribeiro (2206, p.251), a diferentes contextos rituais ou sociais, mas não necessariamente, a grupos culturalmente diferentes. Entretanto, se levarmos em conta a definição de Tradição segundo Pessis e Martin, a Tradição Geométrica seria então pertencente a outro grupo cultural, diferente ou não cronologicamente.

Por outro lado, o que impressiona na Tradição Geométrica são as similaridades temáticas, técnicas e gráficas entre as representações decorrentes em todo o território brasileiro, chegando mesmo a confundir com as Tradições Meridional e Litoral Catarinense. No Rio Grande do Norte essa associação entre gravuras e pinturas é comum, entretanto, existem áreas em que a predominância de gravuras é visível, especialmente nos lajedos ou serrotes. No Sítio Pintado, município de Timbaúba dos Batistas, um grande afloramento cristalino é composto por um conjunto de serrotes de variadas altitudes, nos quais se encontram gravuras espalhadas por toda parte, especialmente ao lado direito de onde passa o riacho Pintado. Feitas na parte aplainada dessas formações rochosas estão divididas em pequenos painéis, com a predominância de figuras circulares, algumas interligadas por uma linha ou com um ponto central seguido de linhas divergentes, pontilhamentos e figuras retangulares em forma de tabuleiro (Figuras 09 e 10). Essas formas gráficas se repetem em outras localidades, como no distrito da Palma, a 23 quilômetros de Timbaúba (Figura 11). Mas, diferentemente da análise feita por Fabiana Comerlato sobre os grafismos de Santa Catarina, as gravuras aqui se superpõe de forma freqüente e intensa, dificultando mesmo a sua identificação.



Figura 9 - Sítio Pintado. Timbaúba dos Batistas/RN

Foto: Agassiel Medeiros



Figura 10- Sítio Pintado. Timbaúba dos Batistas/RN

Foto: Cláudia Lago



Figura 11 - Sítio da Palma/RN

Apesar dessa divisão geográfica – setentrional e meridional, a Tradição geométrica, quando relacionada a gravuras, é associada às itacoatiaras, termo Tupi que significa pedra pintada, e descrito por cronista e viajantes como litóglifos ou petróglifos. Na concepção de alguns desses viajantes, dentre eles Mário Melo (1829, p.11) esses registros não

passavam de figuras ornamentais de simples fantasia. Koch Grüemberg, etnólogo alemão, afirmou que essas representações eram manifestações artisticamente ingênuas e sem significado intencional, mas reconhecia que os grafismos eram resultados de um trabalho realizado por várias pessoas e em diferentes gerações (GRÜEMBERG apud PEREIRA JÚNIOR, 1952, p.195). Para Karl Von Den Steinen, as inscrições eram desenhos comunicativos, que serviam para dar aviso, para indicar o caminho, para demonstrar o local onde a pesca é abundante no rio ou a caça se torna fácil na mata, e, a figura do pé, gravada em pedra, indicava a direção aos que vinham atrás (COSTA, A., 1938).

Padre Francisco de Menezes viajou pelo interior dos sertões nordestinos (séc. XVIII) anotando todas as informações de gravuras rupestres com o intuito de encontrar riquezas enterradas para os holandeses, chegando a registrar 62 inscrições só no Rio Grande do Norte (Ibid., p.401). Para Theodoro Sampaio as inscrições não foram feitas sem um intuito, nem é o resultado de um passa-tempo de sua ociosidade. Ao contrário, elas assinalavam uma necrópole dos selvagens que significa o nome do indivíduo morto ou de sua descendência, e o preparo das tintas exigia cuidado e trabalho, sendo feitas com dificuldades e obtidas com muito esforço (Ibid.).

Dentre tantas afirmações e conjeturas fantasiosas, é de Angyone Costa a relação mais sensata sobre essas representações. Para esse arqueólogo, essas gravuras exprimiam a auto-satisfação dos impulsos, era uma forma de comunicação, mas rejeitava a idéia de uma escrita ou que fosse possível interpretá-las. Para ele, o que o índio não consegue transmitir pela palavra, procura explicar pelo risco (Ibid., p.403). Assim, a representação do pé é, às vezes, *ludus homini*, e outras a necessidade de ação. Essa marca poderia sinalizar um lugar, a estação ou o tempo. A representação ideográfica possuía uma função ativa, um produto de intercorrência necessária para uma expressão do meio social, mas sem implicar, obrigatoriamente, relações ou contatos culturais (Ibid., p.408).

No Planalto Central brasileiro, estendendo-se da Bahia ao Paraná, mas com foco especial em Minas Gerais, a Tradição Planalto possui figuras monocromáticas de biomorfos em sua maioria. No Estado de Minas Gerais, especialmente em Lagoa Santa, há registro de figuras de animais monocromáticos, representando peixes e cervídeos. Além das figuras biomorfas, há também figuras antropomorfas de tamanho desproporcional em relação aos animais caçados. Com datações que variam de 4 a 8 mil anos A.P., os grupos humanos que produziram essas pinturas habitavam sítios a céu aberto ou áreas fechadas, como grutas e cavernas, de forma temporária ou permanente. Nesses abrigos, especialmente em Lagoa Santa, restos humanos foram encontrados juntamente com fósseis de animais de megafauna

que viveram nessa região há cerca de 10.000 anos A.P.. A pesquisa inicialmente feita por Peter W. Lund em 1843, possibilitou comprovações não só da presença pré-histórica bastante antiga em solo brasileiro, como também da convivência desses grupos humanos com animais de grande porte, evidenciando assim os hábitos caçadores. E isso pôde, também, ser comprovado a partir dos vestígios materiais encontrados nos sítios, tais como pontas de flecha e raspadores. Esses últimos podem ser entendidos com uma dupla finalidade, ou seja, tanto no processo de retirada do couro do animal, como na fabricação de instrumentos de madeira.

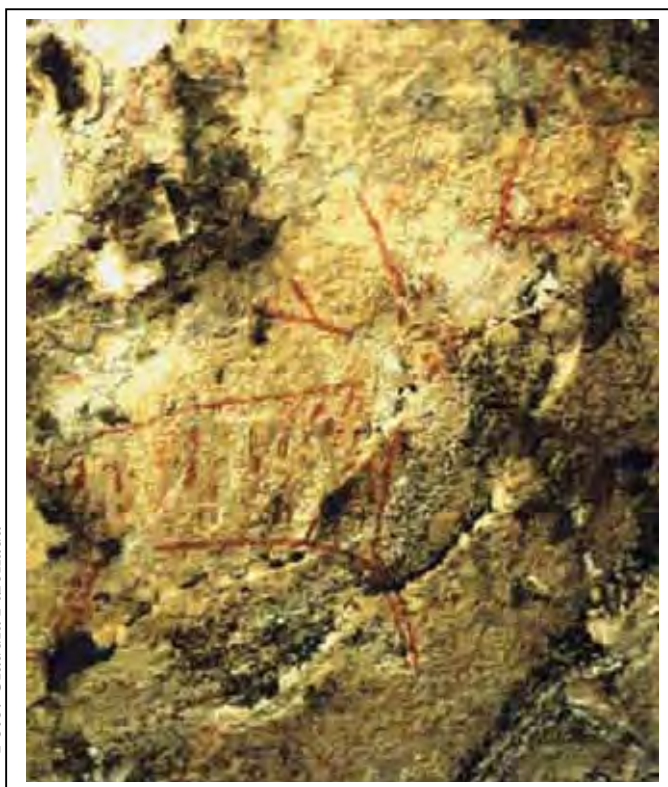
Já no Estado do Paraná, uma grande concentração de pinturas rupestres está localizada na região dos Campos Gerais, presente na Formação Furnas. A estrutura sedimentar dessa formação gerou abrigos naturais, o que permitiu a sua ocupação por populações pré-históricas. Segundo Alessandro Silva (et al, 2006, p.29), provavelmente esses abrigos tenham servido de acampamento temporário para grupos de caçadores ou como refúgio para essas antigas populações em rotas de migração. As figuras dessa região são monocromáticas, com a predominância de figuras de animais, especialmente cervídeos. As figuras humanas são escassas e de tamanho menor em relação às figuras de animais (Figuras 12 e 13). (Ibid., 30).

Na década de 1950, trabalhos mais sistemáticos foram realizados pelo casal Emperaire, especialmente no Paraná, no curso do rio Iapó, entre os municípios de Tibagi e Piarí do Sul. Nos sítios pesquisados, Annete Laming-Emperaire e Joseph Emperaire concluíram que, em decorrência da morfologia dos abrigos onde se encontravam as pinturas rupestres, estes não eram destinados à habitação, apesar da facilidade de acesso, mas também não descartaram a idéia de que tanto os espaços quanto as figuras tinham uma relação com práticas mágicas. Para os autores, a constância de imagens referentes a animais propunha que tais grupos humanos exerciam a caça como atividades de sobrevivência bem como as figuras geométricas em forma de gradeados sugeriam o uso de armadilhas e jaulas para aprisionamento desses animais (Laming & Emperaire, 1968, p.86-87).

Foto: Cláudia Parellada

**Figura 12 - Pannel do sítio em Jaguariaíva/PR**

Foto: Cláudia Parellada

**Figura 13 - Abrigo Floriano. Parque do Guartelá. Tibagi/PR**

Na Tradição Planalto, assim como nas Tradições rupestres anteriores, as figuras apresentam-se justapostas e estáticas, sem haver indicação de composição de cenas, ou seja, elas parecem estar de formas aleatórias (Figura 14). Ao contrário da Tradição Nordeste, como serão mostradas mais adiante, as pinturas da Tradição Planalto parecem apenas registrar

a existência de determinados animais naquela localidade. Cabe ressaltar, aliás, que isso acaba trazendo uma grande contribuição para o conhecimento do ambiente em questão. Dessa forma, se relacionarmos as imagens gravadas nos paredões rochosos aos vestígios materiais, tais como os instrumentos líticos, e ossos humanos e de animais, pode-se chegar a uma demonstração do habitat desses grupos humanos e das práticas de caça e ceramistas.

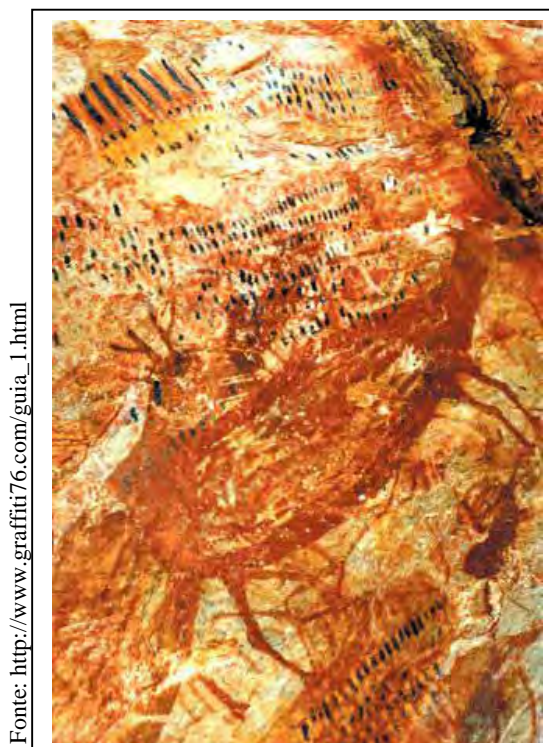


Figura 14 - Pedra Pintada – Serra da Conceição-MG

Já na área equivalente ao Alto-Médio São Francisco, que abrange Minas Gerais e Bahia, chegando ainda aos Estados de Sergipe, Goiás e Mato Grosso, encontra-se figuras da Tradição São Francisco. Essa Tradição tem sido estudada por André Prous desde a década de 1970, com enfoque especial nos municípios de Januária, Montalvânia, Itacambé e Juvenila. Nesses sítios registram-se abrigos calcários com evidência de ocupação humana entre 12 mil e 11 mil anos A.P. Em Minas Gerais, as figuras aparecem em uma biocromia, variando entre o amarelo/vermelho ou ainda o preto/branco. As representações dos grafismos são, na sua maioria, de biomorfos (peixes, pássaros) e geométricos, aparecendo ainda alguns antropomorfos. Os grafismos geométricos dessa Tradição têm um colorido vivo, com figuras em amarelo, com preenchimento e contornos em vermelho, tomando conta de praticamente todo o painel e com uma intensa superposição de imagens (Figura 15 e 16).

No Médio São Francisco nas pesquisas coordenadas por Paulo Seda foi identificado 12 sítios com pinturas, sendo sua maior parte de figuras biomorfas com predominância da cor vermelha. Na Bahia, as representações ficam em torno das figuras biomorfas em vermelho e amarelo (cervídeos, antas, tatus etc.), com alguns antropomorfos participando da composição do painel (Figura 17 e 18).



Foto: Eduardo Issa

Figura 15 - Lapa do Caboclo. Vale do Peruaçu –Januária/MG

Foto: Eduardo Issa

Figura 16 - Vale do Peruaçu – Januária-MG



Foto: Fabiana Comerlato

Figura 17 - Serra da Lagoa da Velha, Morro do Chapéu - BA

Foto: Fabiana Comerlato

Figura 18 - Serra da Lagoa da Velha, Morro do Chapéu - BA

No Estado de Goiás foram identificados 431 sítios arqueológicos (<http://www.ucg.br/flash/Rupestre.html>), sendo a maioria pertencente a grupos ceramistas. Entretanto, desse total de sítios, 207 estão relacionados aos grafismos rupestres. As áreas onde se encontram os registros estão em abrigos sob-rocha e associados à presença de grupos caçadores. Conforme pesquisas realizadas por Pedro Ignácio Schmitz, as pinturas datam de cerca de 11 mil anos A.P. em localidades como Serranópolis e Caiapônia, e pertenciam a fase Parnaíba, da Tradição Itaparica. Nesses sítios, as pinturas representam figuras de animais,

como tatu, cervídeos, lagartos, emas, araras etc., em vermelho, sendo raro encontrar-se o amarelo e o preto (Figura 19).

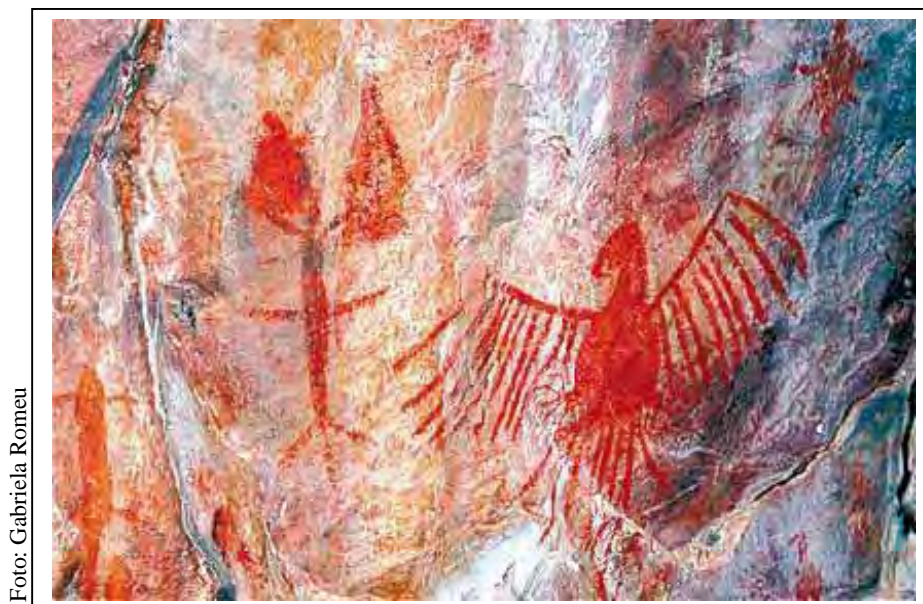


Foto: Gabriela Romeu

Figura 19 - Sítio das Araras. Parque Nacional das Emas. Serranópolis/GO

Entretanto, a área correspondente aos Estados de Goiás, Bahia, Minas e Mato Grosso possui uma confluência de estilos gráficos com intensa superposição de imagens, dificultando a definição de uma única Tradição rupestre, ou seja, em uma mesma área é possível identificar de dois a três Tradições diferentes, sendo por isso melhor definida se partirmos para a classificação de estilos, como é o caso de Goiás, onde são determinados três estilos: o estilo Caiapônia (possivelmente tradição Planalto), o estilo Serranópolis (possivelmente tradição São Francisco) e o conjunto estilístico de Formosa (tradição Geométrica). Para o norte mineiro e sudeste baiano, Loredana Ribeiro (2006) definiu diferentes estilos para cada Tradição identificada nas áreas estudadas: Tradição Nordeste (NE1), Tradição Agreste (A1, A2, A3), Tradição São Francisco (SF1, SF2, SF3), Complexo Montalvânia (CMP e CMG), unidade estilística Piolho do Urubu e mais dois estilos de atribuição duvidosa (AD1 e AD3).

A Tradição Amazônica tem sido estudada pela arqueóloga Edithe Pereira, que identificou na área entre o Pará e o Amazonas gravuras e pinturas. As gravuras são na sua maioria figuras antropomorfas completas ou apenas a cabeça, concentradas nas áreas da várzea de Prainha, no rio Erepecuru (Figura 20) e no sítio Cachoeira Muira, no rio Maicuru (PEREIRA, E., 1997, p.93). Já as áreas de pintura estão concentradas nos municípios de Monte Alegre e Alenquer, no noroeste do Pará. Os grafismos registrados são de figuras

antropomorfas em sua maioria, de forma estilizada. Em Monte Alegre, as figuras humanas podem estar completas, com cabeça, tronco e membros, ou apenas as cabeças representadas; o tronco apresenta formas diversas, com pinturas em seu interior sugerindo o uso de pintura corporal; da mesma forma, as cabeças são representadas com ou sem o contorno facial, mas seguidas de adornos ou cocares (Figura 21). Essas figuras podem ainda ser vistas sentadas, deitadas ou de cabeça para baixo (Figura 22).



Figura 20 - Serra da Careta – Prainha - PA



Figura 21 - Figuras antropomorfas. Monte Alegre -PA

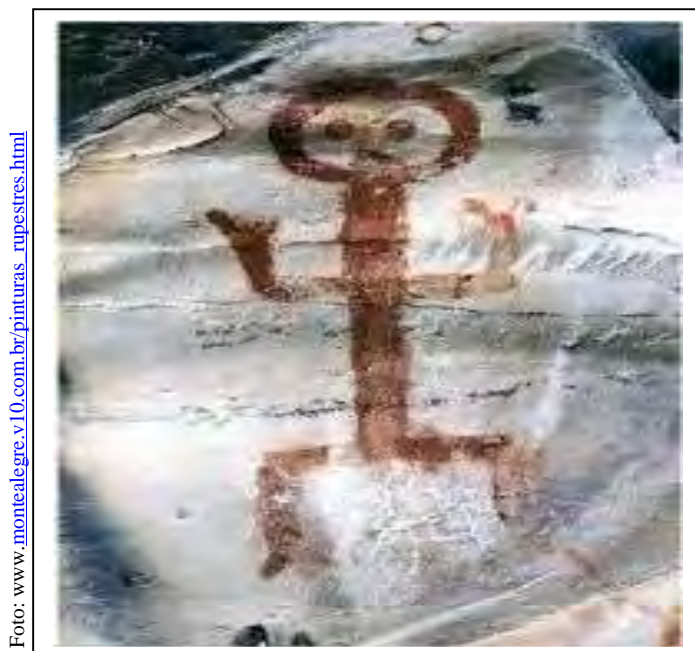


Foto: www.montealegre.v10.com.br/pinturas_rupestres.html

Figura 22 - Figuras antropomorfas. Monte Alegre –PA

Já as figuras de animais nessa Tradição não são tão exploradas, especialmente em Alenquer. As poucas figuras de animais são estilizadas, sendo raras as ocasiões em que é possível identificar o tipo de animal representado (Figura 23). Na unidade gráfica de Monte Alegre, as figuras geométricas são bem elaboradas, com formas que variam entre círculos, com ou sem preenchimento em seu interior, e volutas isoladas ou contrapostas. Os autores dessa Tradição aproveitaram o suporte natural das rochas para compor as figuras, entretanto, aparentemente não existe uma relação entre as figuras de animais e de humanos (PEREIRA, Edíthe, 1997, p.90).



Foto: www.montealegre.v10.com.br/pinturas_rupestres.html

Figura 23 - Figuras biomorfas – Monte Alegre-PA

No conjunto gráfico de Alenquer, os grafismos antropomorfos apresentam-se sempre na sua forma completa, sendo comum a representação de figuras humanas de mãos dadas. Já as figuras biomorfas são escassas, com a possibilidade de identificar apenas animais como o macaco e o peixe. Nesta unidade, a superposição de imagens deu suporte à identificação de três diferentes estilos: um de figuras antropomorfas; um representado por figuras biomorfas e outro por figuras geométricas elaboradas (Ibid., p.90).

Nesse contexto pictórico, segundo Edithe Pereira (1997, p.93) há nessa Tradição uma variação nos níveis temáticos e estilísticos, com uma sobreposição de imagens. Entretanto, o material até aqui estudado não deu suporte suficiente para definir a existência de subtradições. Os grafismos estudados nessa região foram associados à cultura ceramista dos povos Santarém/Tapajós, pois que são os que melhor representam a cultura de antigos habitantes dessa região, especialmente os vasos de cariátides e as estatuetas (Ibid., p.95).

Dentre as Tradições arqueológicas, a Tradição Nordeste é a que melhor ilustra a cultura pré-histórica. Isto porque as figuras representadas seguem uma temática variada, entre o cotidiano e o cerimonial. Por definição, ela é tratada como narrativa. Nos diversos painéis localizados nos tetos e paredes de abrigos rochosos surgem imagens de animais e de figuras humanas em nítidos movimentos, como se a ação estivesse acontecendo naquele momento ou como se estivesse mesmo sendo descrita, narrada. Para completar a composição das imagens, figuras geométricas adicionam-se ao conjunto pictórico.

Os artistas dessa Tradição exploraram o uso de imagens humanas e de animais com o mesmo grau de importância, ou ainda, enaltecendo as figuras biomorfas, especialmente quando estas aparecem como presas. Em algumas áreas, o número de figuras biomorfas supera as figuras antropomorfas, ou ainda, em determinadas cenas onde há a presença dos dois elementos, os animais aparecem em tamanho desproporcionalmente maior que as figuras humanas (Figura 24). Também é perceptível a variedade da fauna pré-histórica retratada por esses artistas: antas, cervídeos, capivaras, macacos, emas, tucanos, entre outros (Figura 25). Essa relação que a Tradição Nordeste tem com a representação da figura de animais, mostra que, provavelmente se tratava de grupos de caçadores.



Fonte: <http://www.fundham.org.br/pinturas.asp>

Figura 24 - Toca da Subida da Serrinha – Piauí



Fonte: <http://www.fundham.org.br/pinturas.asp>

Figura 25- Toca do Boqueirão da Pedra Furada - PI

Assim como os animais, as figuras humanas aparecem em conjunto ou isoladas, mas retratadas de forma nítida em relação aos movimentos que parecem estar executando. Para isso os arqueólogos denominam de grafismos de ação. As imagens demonstram tamanho realismo que é possível traçar um contexto espacial e cultural desses grupos humanos. Homens, mulheres e crianças são apresentados em diversos movimentos e ações do cotidiano. Ora aparecem dançando, ora caçando, ou ainda em atos sexuais. Porém, as cenas que compõem esses grafismos sugerem pelo menos a maioria delas, que essas ações fazem parte de rituais. Algumas características são marcantes dessa Tradição, uma delas é a

representação de figuras humanas em posições que denotam hierarquias (Figuras 26). Isso é percebido em imagens no qual um indivíduo parece comandar um grupo em uma caça ou dança. Às vezes, esses “líderes” fazem uso de adornos corporais, com maior frequência do cocar. Em outro caso, considerado emblemático por Martin e Guidon, são as chamadas figuras “costa a costa”, em que dois indivíduos se posicionam um de costa para o outro (Figura 27).



Foto:Helder Macedo, 2004

Figura 26 - Furna da Desilusão – Carnaúba dos Dantas/RN



Foto:Helder Macedo, 2004

Figura 27 - Furna do Pinhão Branco– Carnaúba dos Dantas/ RN

Pela definição de Gabriela Martin, outro tipo de figuras emblemáticas presente na Tradição Nordeste é a demonstração de pequenas embarcações, conhecidas como pirogas, ricamente decoradas, às vezes vazias, outras acompanhadas de figuras humanas (Figuras 28 e 29). Entretanto, em trabalho apresentado pela arqueóloga em 2004, no I Seminário Internacional sobre Preservação da Arte Rupestre nos Sítios do Patrimônio Mundial, no Piauí, afirmou a possibilidade dessas imagens serem representações de redes funerárias, sendo esta informação cogitada pela também arqueóloga Anne Marie Pessis, considerando análises etnográficas comparativas com grupos indígenas.



Figura 28- Piroga (?) pintada de branca com contorno vermelho. Furna do Messias. Carnaúba dos Dantas/RN



Figura 29 - Furna do Pinhão Branco – Carnaúba dos Dantas/RN

Segundo Gabriela Martin, existe nesta Tradição um tipo de grafismo que a autora qualifica como emblemático, ou seja, são figuras que seguem um padrão repetitivo na sua composição. Como exemplos: duas figuras humanas de costas uma para outra e separadas por um tridígito; ou ainda *duas figuras que protegem ou seguram uma criança* (MARTIN, 1997, p.256) (Figura 26). Neste caso, a cena pode representar algum tipo de rito de iniciação. Outro exemplo são as figuras humanas que aparecem dançando em volta de uma árvore, dando um sentido de um movimento ritualístico.

De acordo com as pesquisas realizadas por Guidon e Pessis no Piauí, essa região parece ter sido o ponto de surgimento e difusão dessa tradição. Datações obtidas em amostras estratigráficas e materiais assinalaram 12 mil anos A.P. como início dessa Tradição. Esse período é marcado por representação de figuras individuais. Por se tratar de grupos caçadores, as pinturas estão associadas à indústria lítica, sendo assim, a evolução técnica de ambos ocorrem concomitantemente. Segundo as pesquisadoras, essa evolução teria ocorrido *in locu*, mas originando grupos com o mesmo cunho cultural e com *pequenas diferenças na prática rupestre e na indústria lítica* (PESSIS e GUIDON, 2000, p.28). Com isso, por volta dos 10 mil anos A.P., o crescimento demográfico permitiu uma expansão do grupo para outras áreas e, conseqüentemente, uma maior diversidade cultural.

É nesse momento que as subtradições começam a ser definidas, e à medida que se desenvolve a sociedade, há uma maior formalização e geometrização nas formas e no traçado. Há um enriquecimento da temática, incluindo-se cenas de violência.

Conforme as autoras, a partir de 6 mil anos A.P., a pressão demográfica teria provocado uma perda da Tradição, por isso é que, *a evolução dos sistemas técnicos e simbólicos era extremamente lenta enquanto não surgiam influências exteriores* (Ibid., p.28), isto é, quando dispomos de evidências de que os indivíduos passaram a interagir com outros grupos e outros elementos, aquelas representações, até então amplamente utilizadas foram se tornando obsoletas ou supostamente perderam sua objetividade.

No que diz respeito ao aparato técnico, as figuras da Tradição Nordeste apresentam forma policrômica, nas cores vermelha, amarela, branca, preta, verde e azul, ou ainda o uso de tonalidades diferentes. Segundo Conceição Lage, a partir da análise de pinturas no Piauí, a pigmentação vermelha é proveniente do óxido de ferro adicionando as outras substâncias ricas em cálcio; o amarelo é extraído da goetita (óxido de ferro hidratado); o branco é obtido da kaolinita ou gipsita; o preto é resultado do carvão animal ou vegetal, sendo o azul uma variação do preto em decorrência da exposição e do recobrimento por depósitos

minerais; e o cinza é *uma mistura natural dos pigmentos vermelho e branco* - hematita e kaolinita (LAGE, 2002, p.257-8).

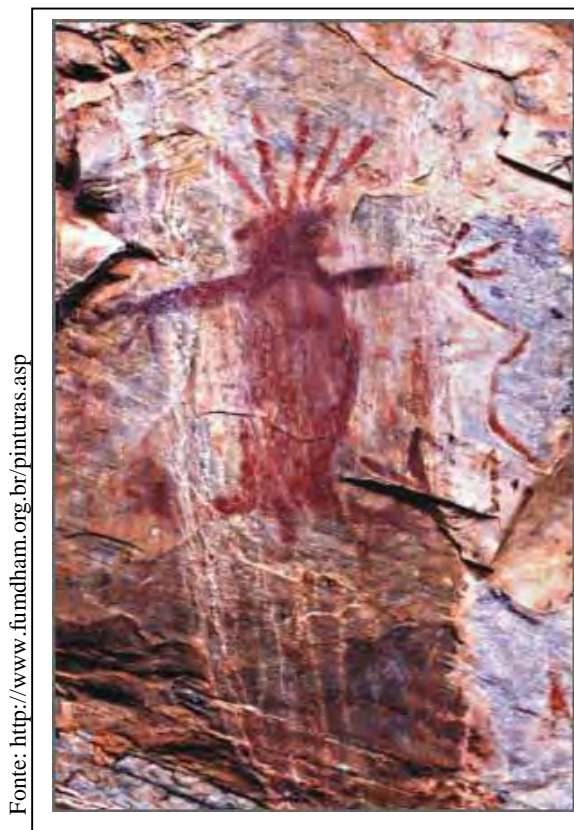
No caso da Tradição Agreste, as pinturas representadas pelo Nordeste brasileiro, especialmente Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte estão isoladas, sem uma composição contextual e são, na sua maioria, de figuras biomorfas. Os animais mais retratados por essa Tradição são, em grande parte, de quelônios e aves de pernas longas e com asas abertas (Figura 30). Outra característica marcante desta Tradição são as figuras de mãos em negativo espalhadas pelos painéis, ou mesmo decoradas com diversos padrões, como é o caso da subtradição Soledade, no Rio Grande do Norte (Figura 31). Já as figuras antropomorfas aparecem em grandes tamanhos, com braços e pernas abertos (Figura 32).



Figura 30 – Arara. Lajedo Soledade. Apodi/RN



Figura 31 – Mãos decoradas. Lajedo Soledade – Apodi/RN



Fonte: <http://www.fundham.org.br/pinturas.asp>

Figura 32 - Toca da Bastiana/PE

Quanto à presença de figuras de mãos, Gabriela Martin alerta que elas não são indicativas de uma tradição, visto que essa é uma figura, digamos, de caráter universal, pois é possível encontrá-las em todo o mundo, *Mas a forma em que essas mãos foram representadas e o seu posicionamento nos painéis rupestres pode servir como mais um fator classificatório e determinante numa tradição.* (MARTIN, 1997, p.280).

De acordo com Niède Guidon (1989, p.9), a Tradição Agreste pode ter se originado entre os Estados do Ceará e Piauí, e está associada a uma indústria lítica rudimentar, se comparada aos instrumentos líticos utilizados por populações da Tradição Nordeste. Seu período de atuação foi datado por volta de 10.500 e 6.000 anos A.P., após o desaparecimento da Tradição Nordeste, e manteve-se até 4 mil – 3 mil anos A.P.. Estendendo-se por quase todo o Nordeste brasileiro, as pinturas da Tradição Agreste são ainda encontradas nas várzeas e brejos do agreste pernambucano, no sul da Paraíba, ou ainda no Rio Grande do Norte.

Estilisticamente, os grafismos da Tradição Agreste não prezam por um traço firme ou nitidez nas formas representadas, assim como os da Tradição Nordeste. Ao contrário, as figuras são disformes, sem um sentido de composição ou coesão entre elas. A pigmentação mais usada foi o vermelho, com diversas tonalidades do ocre e óxido de ferro, e em algumas

áreas geográficas, ela se sobrepõe às figuras da Tradição Nordeste, numa visível ocupação de um mesmo espaço por grupos culturalmente diferentes e separados cronologicamente.

A arqueóloga Alice Aguiar realizou na década de 1980, em Pernambuco, pesquisas que buscavam uma associação da Tradição Agreste de pintura com a Tradição Itacoatiara. Em seu trabalho, observou-se que o local das pinturas possuía uma morfologia semelhante àquela aplicada as Itacoatiaras, isto é, nas proximidades de fontes de água, como riachos, rios intermitentes, áreas de várzea, vales e brejos. Porém, pelo fato de as Itacoatiaras terem sido feitas com a abrasão de água e areia nos blocos de pedra, *podemos afirmar que a Tradição Agreste em Pernambuco não está longe d'água e a Itacoatiara está na própria água* (AGUIAR, 1989, p.116).

Para Alice Aguiar, as figuras de animais representadas nos painéis referem-se a uma fauna atual, e em nenhum caso há qualquer identificação de megafauna ou de fauna pleistocênica. A partir de escavações e da análise dos painéis de pinturas foi possível relacionar esses animais com os restos alimentares, que em sua maioria, eram de roedores - mocó, paca, cutia, preá - e de aves de pequeno porte - codorna, jacu, pomba-rola presentes nos abrigos, cuja ocupação era temporária. Por volta de 2 mil anos A.P., em que as condições climáticas e as paisagens pouco diferiam da atual no Agreste nordestino, as populações teriam se fixado em áreas de brejo, onde a facilidade de coleta de frutos e a caça de animais garantiram a sobrevivência do grupo (AGUIAR, 1991, p.147).

CAPÍTULO II

O HOMEM PRÉ-HISTÓRICO NO SERIDÓ

De acordo com as teorias mais gerais, os primeiros grupos humanos migraram da Sibéria para o Alasca por volta de 11.000 e 11.500 anos A.P., período em que o máximo glacial permitiu uma passagem natural da Ásia para a América pelo estreito de Behring. Correspondendo ao Paleolítico superior, que é datado de 75.000 a 12.000 anos A.P., as populações que habitaram o Novo Mundo nesse período foram identificadas como pertencentes à cultura Clóvis – populações pleistocênicas estabelecidas nos Estados Unidos por volta de 12 mil anos A.P. e caracterizadas como grupos de caçadores de mamíferos de grande porte, com espécies de tatus (gliptodontes – Figura 33), preguiça (megaterium – Figura 34), entre outros, e como fabricantes de pontas de projétil lanceoladas (pontas de flechas em forma de rabo de peixe – Figura 35), adequadas a esse tipo de caça.

http://www.geocities.com/historiadaavida4/plei desde_arquivos/image010.jpg

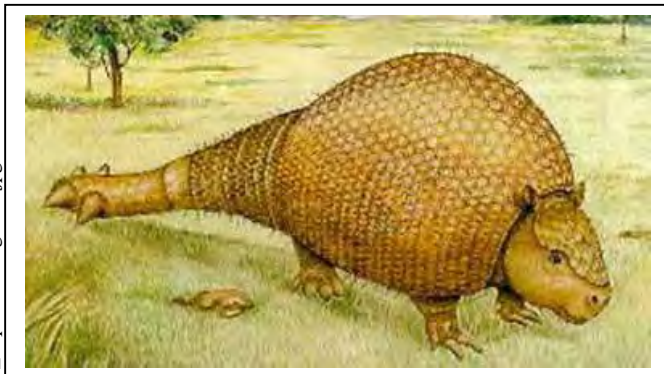


Figura 33 - Gliptodonte

Fonte: Reprodução do catálogo da Mostra do Redescobrimento Brasil + 500



Figura 35 - Pontas de projéteis Clóvis

www.paleontology.uni-bonn.de/riesenfaultier.htm



Figura 34 - Megatherium

Entretanto, com o avanço das pesquisas realizadas por todo o continente americano, essa datação tem sido severamente contestada, e hipóteses foram levantadas de que essa ocupação teria sido muito anterior, isto é, por volta de 50.000 anos A.P. ou mais. Entre estas pesquisas, está o trabalho coordenado pela arqueóloga Maria Conceição Beltrão, no Estado da Bahia, que afirma ter registros que datam de 1 milhão de anos (MARTIN, 1997), e por Niède Guidon, no Piauí, que suporta essa hipótese com datações que chegam a 45.000 anos, afirmando que as primeiras populações americanas teriam chegado ao continente não somente por terra, mas também por mar (GUIDON, 1992). Outro questionamento levantado por Guidon está pautado nas ocorrências glaciais, que de 860 mil a 100 mil anos A.P. ocorreram vários estágios, com intervalos muito frios e outros menos frios, o que significa que até o período que dá início ao Holoceno, isto é, 11 mil anos A.P., a passagem da Beríngia teria sido formada diversas vezes (GUIDON, 1991).

Por essa busca em comprovar a antiguidade do homem americano, alguns arqueólogos preferem ainda manter uma cautela quanto às datações reveladas, e isso porque a maior parte dos indícios que comprovam tal ocupação é baseada mais nos artefatos materiais, especialmente nos instrumentos líticos e restos de carvão, do que nos restos esqueléticos. Dos artefatos líticos, muitos são de quartzito, que podem ter sofrido quebras naturais, mas tem uma semelhança com rupturas antrópicas; outros são restos de carvão, ressaltando que as fogueiras, também, podem ser vestígios naturais de queima provocada por raios. Mas o problema das datações vai mais além. Primeiro é quanto ao próprio material coletado em campo, que pode estar contaminado e, portanto, prejudicial para uma datação radiocarbônica; e segundo, quanto aos restos fósseis humanos, a “inexistência” dos achados pode ser decorrente de alguns fatores: 1) o material estaria submerso após o período glacial; 2) os enterramentos foram feitos em áreas não habitáveis e, portanto, difíceis de serem encontrados; 3) a probabilidade de que não tenha havido sepultamentos, mas uma prática de cremação dos corpos; e 4) o solo onde foram efetuados os sepultamentos seja muito ácido, com caráter corrosivo, não deixando então vestígios (DILLEHAY, 1989).

Sem querer levar a cabo as discussões sobre a antiguidade do homem americano, será considerado, aqui, como ponto de partida para a análise do legado dos artistas rupestres, o período de transição do Pleistoceno para o Holoceno, isto é, entre 12 mil e 10 mil anos A.P., com base em datações de esqueletos, restos de fogueiras, artefatos, a tecnologia lítica e o próprio universo das pinturas rupestres, além de outras informações obtidas através dos registros realizados por arqueólogos em escavações efetuadas nas áreas objeto desse estudo. Mas antes de dar início a uma discussão efetiva, devemos ressaltar ainda que as

influências sofridas pelo ecossistema decorrente dos períodos geológicos não foram as mesmas para todas as áreas do planeta, e nem mesmo para as diferentes regiões brasileira.

Ao atravessar o estreito de Bering, o homem o teria feito em época correspondente ao Pleistoceno Superior, ou seja, entre 100 mil e 12 mil anos A. P. Com um clima mais frio do que o atual, os grupos que migraram para as terras brasileiras encontraram na bacia do Amazonas suporte suficiente para a sobrevivência de seus integrantes, mas também, um ponto dispersor para outras regiões. Para Aziz Ab'Saber (1991), as populações que adentraram o Brasil eram continentais, e portanto não habituadas à ocupação litorânea, o que se explica a não existência de grupos pré-sambaquis. Esse caráter continental teria facilitado a interiorização dessas populações em áreas tropicais, chegando ao Piauí, ao Vale do São Francisco, passando pelo sudeste de Goiás, até chegar ao Vale do Uruguai. E como forma de sobrevivência, o homem se adaptou a esses ambientes adotando técnicas capazes de dar ou manter seu nível de sustentabilidade.

Por volta de 50-40 mil até 13 mil anos A.P., como resultado da influência de correntes de ar mais frias e mais enérgicas atuando em áreas mais baixas houve um impedimento da passagem da umidade Atlântica para dentro do continente, promovendo assim uma diminuição da temperatura de 3 a 5 graus centígrados, e de até 7 graus centígrados nas áreas mais elevadas. Como consequência, teria ocorrido uma *desintegração da tropicalidade*, o que acabou favorecendo a expansão das áreas interplanálticas. Com isso, o homem viu-se obrigado a adaptar-se em áreas de depressão periférica de aplainamento vasto, como nas encostas de serras e em grutas (AB'SABER, 1991, p.12).

Esse mesmo processo de readaptação dos espaços ecológicos foi sentido também pela fauna. Nesse período ainda era presente na paisagem a existência de mamíferos de grande porte, usualmente denominados de megafauna, cujo termo foi corrigido por André Luiz Jacobus (1991) como “megamamíferos extintos”. Essa correção é salutar, visto que o termo “megafauna” acaba englobando répteis e aves como animais de grande porte, o que não é verdadeiro para esse período, além de que, ainda no Pleistoceno, parte da fauna recente já se fazia presente. A associação de que os grupos humanos conviveram contemporaneamente com esses mamíferos é feita com base não só pelos vestígios líticos encontrados em camadas sincrônicas com os restos ósseos desses animais, mas, pelo fato de que esses ossos apresentam marcas e cortes características de uma ação humana. Entretanto, apesar das evidências serem inquestionáveis, os vestígios que aportam essa associação são escassos, o que pode denotar uma baixa população ou uma maior diversidade de animais de médio e pequeno porte e, portanto, mais objetivados pelos caçadores. Segundo Jacobus (1991, p.29), a caça dos

megamamíferos extintos requeria um maior esforço físico e tático, e seu produto talvez não fosse totalmente aproveitado pelo bando, considerando que deveria ser pequeno o contingente populacional desse grupo, e o tempo de deterioração do animal.

Contrária a idéia de Jacobus, Walner Spencer (1996) já considera os mamíferos de grande porte como alvo principal dos caçadores pleistocênicos. Em algumas áreas do Estado do Rio Grande do Norte é comum uma formação natural em rochas basálticas, conhecida como formação cacimba, em que depressões na própria rocha permitem o acúmulo de águas pluviais e sedimentação (Figura 36). Esse tipo de reservatório teria sido utilizado tanto pelo homem como por esses animais, especialmente no período de estiagem. No entanto, ao se aproximar da água, o animal teria caído e seus restos permaneceram ali depositados. Como essa formação natural é utilizada ainda hoje pelo sertanejo para o aproveitamento das águas acumuladas, limpezas periódicas são realizadas como meio de manter a limpidez do lugar, e ao fazer isso, restos fósseis vêm junto ao sedimento extraído do fundo dos tanques. Assim, em virtude da grande quantidade de fósseis, foi possível identificar uma considerável variedade de espécies presentes na região potiguar² e, com base em dados paleontológicos, Spencer pautou as suas afirmações a cerca dos grandes caçadores no Rio Grande do Norte.



Fonte: Valdeci dos Santos, 2005

Figura 36 – Tanque natural – Laje Formosa. São Rafael/RN

² Grande parte da identificação e classificação desses mamíferos foi feita por pesquisadores do Museu Câmara Cascudo, durante os anos de 1960, 1970, 1980.

Para Spencer, os caçadores optaram pelos mamíferos de grande porte tendo em vista as características que possuíam esses animais: hábitos gregários e de migração sazonal acompanhando as pastagens. Ao andar em bandos ou em grupos o animal fica mais vulnerável enquanto presa, possibilitando aos caçadores maiores estratégias de ataque. Já quanto às rotas migratórias realizadas por esses mamíferos, grupos humanos teriam seguido-os numa migração conjunta, em que os caçadores buscavam sempre *os nichos ecológicos que lhes proporcionasse a manutenção alimentar* (SPENCER, 1996, p.28). Outros dois fatores apontados por Spencer parecem justificar a escolha dos caçadores: a quantidade de alimento fornecido e o valor protéico do animal, que teriam *favorecido a existência de grupos maiores* (Ibid.).

Se seguirmos a idéia proposta por Spencer, podemos chegar a questionamentos sobre a extinção desses animais. Diniz Filho (2002) apresenta duas hipóteses baseadas em estudos levantados por pesquisadores como Paul Martin, Graham, David e Show: primeiro, de acordo com a teoria de Martin, a extinção teria sido fruto da expansão do Homo Sapiens, numa atividade de sobrematança; a segunda hipótese, seguida pelos demais, é que as mudanças climáticas e a distribuição geográfica dessas espécies em períodos pleistocênicos teriam causado a extinção dos mamíferos de grande porte. Se levarmos em conta a primeira hipótese, novamente nos deparamos com a questão populacional: será que havia população humana suficiente capaz de promover uma extinção desses animais, mesmo em se tratando de povos com tecnologia especializada, como, por exemplo, povos da cultura Clóvis, e com uma grande especialidade tática?

Esse número populacional capaz de consumir tamanho alimento só seria possível em fins do Pleistoceno, entre 10 mil e 9 mil anos A.P., segundo Prous (1989), período em que as populações pré-históricas já possuíam um domínio sobre a ocupação do território brasileiro. Mas, se considerarmos períodos mais recuados, as evidências demonstram uma baixa densidade demográfica, e isso teria garantido não só a reprodução biológica do grupo como também facilitaria as suas estratégias de sobrevivência, principalmente considerando a grande mobilidade dessas populações (Ibid., p.18). Essa lógica acaba sendo corroborada pelas afirmações de alguns pesquisadores, como o já citado Jacobus e por Emílio Moran (1994, p.72), que partindo de uma análise sobre adaptabilidade, afirma que os grupos de caçadores-coletores eram compostos por um número flexível de indivíduos, de forma a se ajustarem à disponibilidade flutuante das fontes de alimentos.

Apesar da discordância entre os autores, um ponto parece ser comum a todos: o da indústria lítica. De acordo com Prous, nos sítios meridionais os instrumentos

líticos são mais retocados, com lascas finas e pontas de flechas bifaciais, enquanto os sítios setentrionais apresentam pouca ou nenhuma ponta foleácea, mas compensam com uma boa qualidade nos instrumentos plano-convexos unifaciais, conhecidos por lesmas (PROUS, 1991, p.18). Para indústria lítica potiguar associada à caça dos grandes mamíferos, Spencer aborda para uma especialização e um domínio técnico, com pontas de projéteis *capazes de levar um animal avantajado à morte através do sangramento ou da destruição* (SPENCER, 1996, p.26). Assim, é possível considerar, como afirma Spencer, uma especialização na fabricação de instrumentos líticos por parte dos caçadores pleistocênicos, e isto se refere desde a escolha da matéria-prima ao perfeito lascamento para obter o instrumento desejado.

Os indícios tecnológicos que dispomos dos primeiros caçadores na região Nordeste são de instrumentos *liminares, de pontas penetrantes, destinadas à fabricação de armas de caça para predação dos grandes animais* (LAROCHE, 1987, p.164). Entretanto, essa não era a única função do instrumental fabricado. Evidências arqueológicas demonstram que outras ferramentas foram utilizadas para fins de pesca e trabalhos com o couro dos animais abatidos. As matérias-primas mais utilizadas para a fabricação de instrumentos líticos eram o sílex, a calcedônia, o quartzo e o quartzo hialino, ou na ausência destes, o arenito e o granito, porém de qualidade inferior. Diversas técnicas foram empregadas – percussão, pressão, debitação - e a escolha dependia do objetivo final para a obtenção de cada peça. Para Gabriela Martin, é com o reconhecimento dessas técnicas que podemos deduzir tanto os tipos de caça e pesca a que se destinavam quanto os estágios crono-culturais em que se encontravam esses povos (Ibid., p.165).

No Nordeste a maior parte dos instrumentos líticos são unifaciais obtidos por percussão direta e indireta, bipolar ou com tratamento térmico. A função a que se destinavam os instrumentos determinava a sua forma. Por exemplo: os instrumentos dedicados à raspagem deveriam ser planos convexos, com gumes debitados; já os objetos cortantes deveriam ser mais finos, em forma de lâmina; e aqueles destinados à caça, que necessitavam de uma ponta perfurante, tinham uma forma triangular. Assim, é com base na tríade da forma, função e uso que analisaremos a tecnologia lítica das populações caçadoras-coletoras do Seridó.

De acordo com dados obtidos a partir de escavações arqueológicas e prospecções superficiais, o instrumental coletado nas áreas referentes aos sítios de Carnaúba dos Dantas e Parelhas apresenta uma variedade e um refinamento tecnológico, demonstrando um elaborado nível de fabricação. Como exemplo, Gabriela Martin cita que as *pontas de projéteis, [são] finamente retocadas, abundantes na região e talhadas em sílex, calcedônia,*

crystal de rocha, quartzo e arenito silicificado, desconhecidos em outras áreas do Nordeste. (MARTIN, 1997, p.110)

Em fins do Pleistoceno, as oscilações de temperatura promovidas pelas correntes marítimas acabaram tornando o clima mais quente, e transformando assim todo o ecossistema. As populações humanas passaram a ocupar áreas de savanas tropicais, hoje conhecidas como cerrados, caatinga e agreste, que no período de chuva tinham uma maior disponibilidade de frutos, e durante todo o ano, tinha-se uma boa variedade de alimentos, incluindo raízes, moluscos marinhos e uma grande quantidade de animais de pequeno e médio porte. (SCHMITZ,1989). Os megamamíferos, já em vias de extinção no final do Pleistoceno, deram lugar aos animais menores, variações de suas próprias espécies, como a preguiça, o tatu, o cavalo, ou acabaram totalmente extintos, como o *Haplomastodon* (Figura 37) e o *Toxodon* (Figura 38).

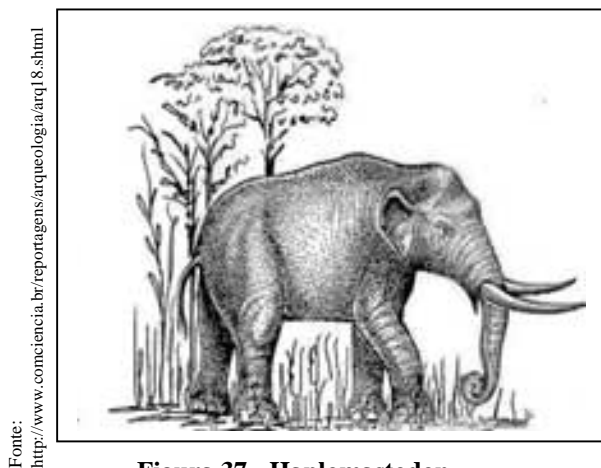


Figura 37 - Haplomastodon

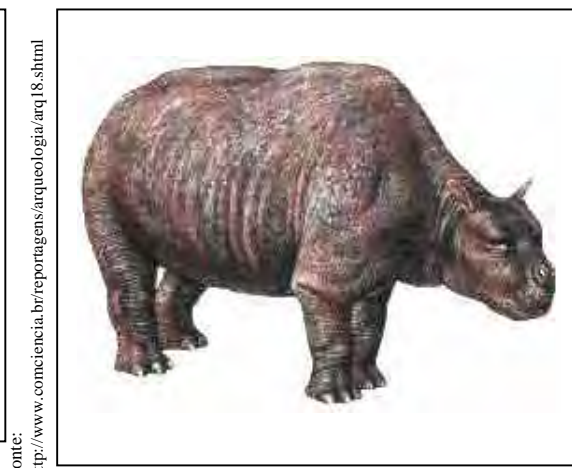


Figura 38- Toxodon

Com um ecossistema em total mudança, homens e animais adaptaram-se aos novos ambientes, transformando o período holocênico como o mais propício para identificação e caracterização cultural das populações pré-históricas no Brasil. No Nordeste brasileiro o clima mais quente começa a exigir das populações humanas uma maior especialização e conhecimento dos ambientes áridos. Por isso, as colinas e serras tornaram-se alvo principal para ocupação – permanente ou temporária - visando sempre o aproveitamento dos recursos hídricos disponíveis na região. Dentre essas áreas, os brejos são considerados como áreas potencialmente habitáveis. Isso porque eles são compostos de áreas úmidas, com *solos mais férteis, com filetes d'água, onde é possível o cultivo de quase todos os produtos e frutas típicas dos trópicos úmidos* (MARTIN, 1997, p.49).

Com as mudanças ambientais, populações supostamente acostumadas ao estilo de vida nômade teriam se dispersado por todo o continente, o que acabou contribuindo para uma diversificação cultural e lingüística. Dessa dispersão, a ocupação do Rio Grande do Norte deu-se de forma gradativa e efetiva por praticamente todo o território, ou seja, tanto o litoral quanto o interior foram habitados por grupos humanos pré-históricos em diferentes épocas e com diferentes níveis tecnológicos e culturais. Por onde passaram, foram deixados no solo restos materiais e esqueléticos, demonstrando que em diversas áreas do atual Estado norte-rio-grandense ocorreram atividades intensas de caça, pesca, fabricação de instrumentos, além dos registros picturais nos paredões rochosos de grutas e cavernas (Figura 39).

Mas é na região conhecida como Seridó, no centro-sul do Estado, especialmente nos municípios de Carnaúba dos Dantas e Parelhas que há uma grande concentração de registros conhecidos dessas atividades, especialmente de pinturas rupestres, demonstrando uma relativa movimentação cultural, com níveis tecnológicos e artísticos semelhantes às populações estabelecidas no Piauí.

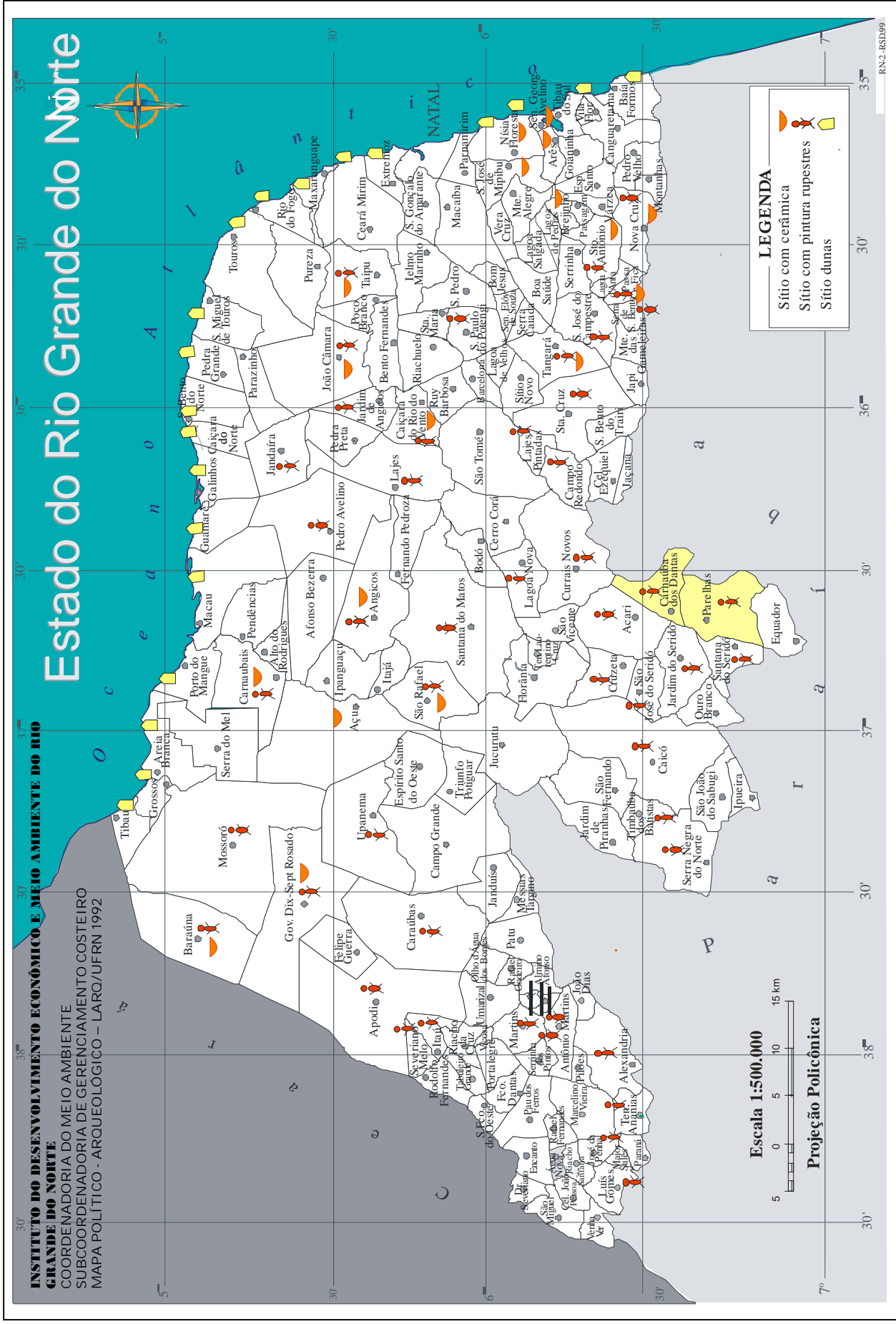


Figura 39 - Mapa Político - Arqueológico do Rio Grande do Norte. LARQ/UFRN, 1992

2.1. Conveniência ou sacralização do lugar? A escolha do ambiente de ocupação

No que consistem as discussões sobre a antigüidade do homem brasileiro, as áreas referentes à Amazônia e ao Nordeste são as que possuem as datações mais recuadas. No Nordeste, o Piauí tem uma presença humana confirmada por Niède Guidon em torno de 45 mil anos A.P., com grupos de caçadores-coletores que se abrigaram na região e daí se expandiram por outros territórios, entre eles, o atual Estado do Rio Grande do Norte. Isso teria se dado por volta de 11 mil anos A.P., segundo datações obtidas pelos pesquisadores Armand Laroche e Gabriela Martin.

Esta ocupação em terras potiguares ocorreu no momento em que as transformações geoclimáticas provocadas pelos movimentos eustáticos do mar ocasionaram uma série de oscilações da temperatura e uma variação no nível do oceano, cuja transgressão marítima provocou um recuo em torno de 80 metros abaixo do nível atual e 200 quilômetros adentro do oceano Atlântico. Isso significa que os vestígios das populações humanas que habitaram o equivalente ao litoral do Estado do Rio Grande do Norte no período de transição do Pleistoceno para o Holoceno, estão em grande parte hoje submersos (LAROCHÉ, 1987, p.11). Entretanto, considerando a mobilidade dessas populações, a variação climática, a umidade do solo e as características da vegetação e da fauna devem levar em conta dois fatores: primeiro, a ocupação desse território não ter se realizado somente pelas vias litorâneas, mas também pela capacidade de interiorização; e segundo, pelas próprias condições ambientais o homem ter optado habitar áreas mais favoráveis a sua sobrevivência.

Geograficamente, a microrregião do Seridó situa-se na porção centro-sul do Estado do Rio Grande do Norte, limitando-se ao sul com a Paraíba. Enquadrado pela chapada da Borborema e parte da Serra de Santana e o rio Piranhas-Açu, seu relevo *apresenta-se forte ondulado, tipo serrano, com cristas alongadas, orientadas preferencialmente para o nordeste* (NASCIMENTO e LUNA, 1998, p.174), com níveis altimétricos distintos variando entre 450 metros a 1.000 metros acima do nível do mar. Sua hidrografia é sustentada pelo rio Seridó e seus afluentes, com suas vertentes apresentando-se muito íngrimes, em torno de 20° a 70°. Com isso, os rios tornam-se muito intermitentes, tendo o volume dos seus cursos maiores apenas em épocas chuvosas. Entretanto, a partir de evidências arqueológicas - registros rupestres e restos alimentares, teria havido no Seridó maior abundância de cursos de água nos rios que cobrem a região. No entanto, não há dados cronológicos que demarquem as épocas

em que a área possuía uma maior umidade, que segundo Gabriela Martin, isso só seria possível com *estudos de paleoclima com estratigrafias policlónicas* (MARTIN, 1997, p.55).

Observando a geografia que dá acesso à região seridoense, podemos admitir duas rotas utilizadas como passagens naturais, tanto para os animais quanto para as populações pré-históricas:

1. a primeira rota seria proveniente da região oeste do Estado, seguindo o curso do rio Piranhas-Açu e seus afluentes – Seridó e Acauã, entre a Serra de Santana e a Serra de João do Vale, até chegar à região serrana dos atuais municípios de Acari, Parelhas e Carnaúba dos Dantas (Figura 40 - rota 1);
2. a segunda rota teria saído do litoral em direção sudeste, passando entre a Serra de Santana e a Serra do Cuité, até chegar à região composta pelas Serras: Timbaúba, Bico da Arara, Forte do Pedro, Izidro e Queimadas, exatamente onde se localiza os municípios de Carnaúba dos Dantas e Parelhas (Figura 40 - rota 2).

Gabriela Martin sustenta duas teorias sobre a ocupação do Seridó: a primeira, de que, seguindo a semelhança nos padrões temáticos e nas técnicas de pinturas rupestres, as populações seridoenses seriam provenientes do Piauí; a segunda, de que teria havido uma ocupação diacrônica, de diferentes grupos praticantes da arte rupestre (MARTIN, 1997, p.110). Irma Vidal (2002, p.159), considerando as seguidas prospecções realizadas na região do Seridó, apresenta ainda uma terceira hipótese, em que os abrigos onde se encontram as pinturas da subtradição Seridó foram ocupados por grupos humanos mais recentes, participantes da Tradição Nordeste, os quais utilizaram tais abrigos para fins de sepultamento ou como refúgio de caçadores.

Se pensarmos numa migração de povos originários do Piauí em direção ao Seridó, provavelmente teria ocorrido pela passagem da serra de Santana e o curso do rio Piranhas-Açu, em torno de 10.000 e 9.000 anos A.P., baseando-se essa datação em enterramentos encontrados em Carnaúba dos Dantas. Se optarmos por uma ocupação diacrônica, e levando em conta os grafismos rupestres como objeto de análise, seria necessário identificar diferentes padrões nos painéis de pinturas dentro de uma mesma área de ocupação, ou a sobreposição de figuras em um mesmo painel, que obedecessem as mesmas técnicas e temáticas utilizadas naqueles já existentes. Além disto, deveríamos considerar uma diferença temporal, seja da ocupação como da execução das pinturas. Isto pode significar dois pontos diferentes: o primeiro de que um grupo com o mesmo universo cultural teria executado as pinturas em épocas diferentes, por gerações subseqüentes; o segundo de que grupos diferentes teriam realizado as pinturas em épocas posteriores, mas seguindo o mesmo padrão pictórico.

O cenário que compõe o ambiente na região no período correspondente ao fim do Pleistoceno, ou Pleistoceno Superior, é de uma área marcada por uma vegetação subarbustiva, de cerrados, e *imensas savanas onde as herbáceas proporcionavam alimentos aos animais de megafauna* (LAROUCHE, 1991, p.31). Desses animais, os mais representativos são os Megaterium, Toxodon e o Haplomastodon. Com uma diversificação faunística, pois além dos grandes mamíferos, a região já contava com uma variedade de animais de médio e pequeno porte, grupos de caçadores-coletores teriam se estabelecido na região.

A caça desses animais não era uma atividade simples, ao contrário, necessitavam os caçadores mais do que instrumentos eficazes, por isso era essencial possuir habilidades e estratégias elaboradas, além de conhecer as áreas ocupadas por esses animais, bem como seus hábitos naturais. A tática mais utilizada por esses caçadores era a da emboscada. Ao encurrular o animal os caçadores ficavam mais próximos da presa e com um ângulo de ataque mais preciso. Outro método era abater os animais em áreas de reunião do rebanho, principalmente em leitos de rios, poços ou olho de águas. Alguns tipos de caças podiam ser feitos durante o dia e por um único caçador. Já para os animais gregários, era necessária uma atividade em grupo, com dois ou três indivíduos. Essa tarefa parecia ser parte das atividades familiares, com o objetivo de garantir a sobrevivência de todos.

Seguindo sua própria natureza o homem busca sua sobrevivência em áreas capazes de suprir suas necessidades de alimentos - caça e coleta -, água, abrigo,

matéria-prima para a fabricação de utensílios - armas e instrumentos -, ou seja, as áreas mais propícias para a ocupação são aquelas em que o abastecimento de suas necessidades é mais abundante, diversificado e duradouro durante a maior parte do ano. Quando isso não era possível, havia então duas opções: a primeira, no caso em que a concentração dos recursos estava em áreas mais distantes, o grupo fixava-se nas proximidades, de forma a facilitar seu reagrupamento através de migrações estacionais; e a segunda, a ocupação de áreas naturalmente escassas, demandando assim uma maior especialização do grupo em reconhecer os locais passíveis de extração dos bens necessários. Diante das necessidades e dos recursos ambientais, os grupos humanos deveriam ser pequenos, com um alto grau de mobilidade e flexibilidade, mas com uma ocupação espaço-geográfica limitada, ou seja, obedecendo a uma *área de sobrevivência*.

Tendo-se em mente as áreas de ocupação desses grupos de caçadores-coletores nessa fase do fim do Pleistoceno, as evidências mais comuns são de que eles, mesmo mantendo sua característica nômade, costumavam acampar em grutas ou cavernas, onde estariam protegidos das intempéries e dos ataques de animais predadores, especialmente os carnívoros, ou mesmo de outros grupos humanos. Steven Mithen (2002) traça uma imagem desses grupos humanos como se eles estivessem reunidos em torno de fogueiras - na hora de repartir o alimento, pintar nas paredes das cavernas ou mesmo para uma simples conversa -, ou sentados num canto afastado dos demais para produzir as armas empregadas na caça³. Era o momento em que o grupo estava reunido, compartilhando o mesmo universo de experiência, trocando e criando novas informações. Por isso que, para Mithen, *por causa dessa intimidade entre as atividades técnica e social, a distribuição de artefatos dos humanos modernos provavelmente pode refletir o tamanho dos grupos e sua estrutura social* (Ibid., 214). Desta forma, a maneira como está depositado o material “descartado” pelos indivíduos dará respostas que os identifiquem dentro de suas características culturais. Mas para isso é necessário levar em consideração quatro pontos: 1) o tipo e a quantidade de resto alimentares; 2) o tipo de ferramentas e sua qualidade tecnológica, 3) a expansão da deposição do material no solo e 4) o vestígios deixados no entorno do sítio.

Entre 5.000 e 4.500 anos A.P. novas variações climáticas atingem o Nordeste brasileiro, com oscilações intermitentes de altas e baixas temperaturas,

³ Para Mithen, o ato de compartilhar representa não só uma atividade típica do comportamento social, mas também uma atividade econômica.

promovendo o chamado ótimo climático ou *altitermal* (LAROCHE, 1987, p.12). Essas mudanças representaram alterações no ecossistema, apresentando então modificações na paisagem e, conseqüentemente, na adaptação da fauna.

Comparando com o período anterior, o Holoceno caracteriza-se por uma fase mais quente, as savanas deram espaço ao cerrado, à caatinga e ao agreste. Esse aquecimento promoveu a substituição das áreas de pastagens pelo surgimento da floresta Atlântica, acarretando no desaparecimento total dos animais de megafauna e na proliferação de animais de médio e pequeno porte. Nas áreas mais interioranas, o semi-árido passou a ser predominante, com alterações na perenidade dos rios, no surgimento de uma vegetação mais arbustiva, e com uma fauna mais pobre, concentrada principalmente em animais de pequeno porte. Com isso, os grupos humanos, também, modificaram seus hábitos, desde as táticas de sobrevivência até as escolhas das áreas de habitação. Segundo Laroche, no sítio arqueológico em Bom Jardim, Pernambuco, há evidências de que essas populações teriam deixado suas moradas nas encostas ou em elevações e se fixado nas proximidades dos rios, mesmo nos leitos secos, onde poderiam cavar poços para garantir a sobrevivência (Ibid., p.13).

No que consiste a tecnologia lítica dessas populações, Laroche (1983, 1984a, 1984b) afirma que os instrumentos referentes ao período anterior ao altitermal é amorfa, mal cuidada e apenas funcional, e no pós-altitermal, a tecnologia ainda é grosseira, com a predominância do microlitismo, isto é, de pequenas lascas extraídas nos golpes com os blocos de pedra, cuja função estava destinada ao trabalho com a madeira, então predominante com a floresta Atlântica. Mas para Gabriela Martin (1997), a qualidade dos instrumentos não deve ser avaliada pelo nível tecnológico ou cultural dos instrumentos, mas do material disponível para a fabricação dos instrumentos.

Ocorreu entre 5.000 e 3.000 mil anos A.P., outra baixa da temperatura, chamada de Pequeno Pluvial, seguida também de nova alteração do nível do mar. Mas a composição ambiental pouco mudou em relação à paisagem formada a partir do altitermal. Entretanto, algumas mudanças culturais puderam ser identificadas considerando o nível tecnológico, em que, segundo Laroche (1984a, p.12), teria havido uma queda na qualidade dos artefatos líticos, *com escassez de retoques e completa irregularidade nas morfologias e dimensões*, cujo período corresponde ao então desaparecimento da Tradição Agreste de pinturas rupestres em áreas antes predominadas pela Tradição Nordeste.

Esse processo de variação climática, e conseqüentemente ambiental, exigiu das populações humanas um desenvolvimento de táticas adaptativas, especialmente na escolha dos ambientes de ocupação para moradia ou para fins cerimoniais. Para Mithen (1996), o melhor significado para o termo adaptação refere-se à tomada de decisões dos indivíduos sobre como melhorar suas chances de sobrevivência e reprodução. Considerando que os indivíduos agem em competição e cooperação mútua, ativando suas escolhas comportamentais com base no acúmulo de conhecimento, as escolhas tornam-se uma interação entre o processo biológico e a capacidade natural da espécie humana em solucionar os problemas que envolvem o meio ambiente e suas relações sociais e físicas. Como produto, a arte rupestre é fatalmente fruto da mente humana, *a world of symbols and dreams, myths and fantasies* (MITHEN, 1996, p.79), podendo então ser entendida dentro de uma estrutura ecológica. Isso porque a arte rupestre não é só uma realização cultural, ela certifica a imensa capacidade humana de expressar suas emoções através do uso da linha, da forma e das cores. Assim, um fato a considerar é que a escolha do lugar, qualquer que fosse a finalidade, não era aleatória. O lugar tem um sentido, uma razão: ou porque ele possui recursos naturais suficientes para o grupo, ou porque oferece segurança, ou ainda, porque as características naturais da paisagem transmitem um valor mágico-espiritual.

Em geral, o local destinado à execução dos painéis está relacionado com as características geomorfológicas da área ocupada, e a sua escolha é tão importante simbolicamente quanto à própria iconografia. É como se o lugar servisse de portal entre o mundo real e o sobrenatural. Segundo Witley (1998, p.17), a importância dada aos sítios passa por três instâncias:

- o nome dado ao local, tais como “Pedra do letreiro” ou “Pedra pintada”;
- na localização dos painéis, cuja escolha não é casual, mas há uma intenção articulada com a própria pintura, e que, em geral, localizam-se em áreas de declive; e
- o uso do local para atividades ritualísticas que envolvam cura, oração ou oferendas. Geralmente, os abrigos de pinturas rupestres não foram destinados ao uso comum, e essa relação entre os indivíduos e os lugares sagrados é reafirmada através de rituais e cerimoniais, incluindo assim a prática da pintura rupestre (KLASSEN, 1998, p.69).

Então, como a paisagem pode refletir-se na iconografia? O simbolismo dos sítios implica que sua distribuição está relacionada ao poder

sobrenatural que os lugares oferecem, classificados de acordo com os recursos naturais que cada um possui (WHITLEY, 1998, p.21). Por exemplo, o topo das serras é potencialmente sagrado, em geral, não apresentam pinturas rupestres, e, em abrigos localizados nas encostas, em especial nas proximidades dos rios, eventualmente encontram-se algum tipo de registro parietal. No caso em que as pinturas foram feitas em áreas de difícil acesso, não estando, portanto, expostas a qualquer “apreciador”, então podemos supor que o destinatário não era a todo e qualquer usuário, e assim não havia o sentido de apreciação, mas de registro, produto de algum ritual, restrito à comunidade a qual pertencia estes pintores, ou a setores dela (RIBEIRO, L., 2006, p.259).

Essa relação entre as representações parietais e a sacralidade do lugar pode ser também explicada com base nas concepções de Mircea Eliade (1996, 2001). Para o autor, *o sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades naturais* (2001, p.16). Neste sentido, o espaço é definido como sagrado por sua hierofania, e com isso ele se opõe ao espaço profano, amorfo. Essa hierofania do lugar não é aleatória, ao contrário, uma vez feita a escolha (que pode ser dada por qualquer sinal), ele torna-se um ponto fixo, o *Centro do Mundo*, representando a origem das coisas e pondo-se em oposição ao caos e ao espaço profano. A consagração desse espaço sagrado está nas características que ele possui: é um lugar *aberto para o alto*, onde se promove a comunicação entre os dois mundos: o irreal com o real, o natural com o sobrenatural, o terreno com o espiritual (ELIADE, 2001, p.30). Essa comunicação é expressa através de diversas imagens, como escadas, árvores e montanhas, e manifestações que podem envolver rituais de dança e uso de psicotrópicos. É nesse momento que se faz um rompimento cósmico entre o céu e a terra, o centro passa a ser não apenas uma referência geográfica, e sim um ambiente sagrado, real por excelência, por isso não podendo ser habitado (1996, p.36). Habitar o *Centro*, o lugar sagrado, poderia então ser encarado como um ato de profanação.

No caso em que os sítios rupestres estão também associados a sítios cemitérios, a relação com o sagrado parece ser ainda mais evidente. Dentre todos os animais, o homem é o único a oferecer um tratamento especial aos que morrem. Assim, podemos ver a morte como um fenômeno cultural, cujas concepções que se tem a respeito dela – a ressurreição, o espírito, o preparo do corpo, os rituais, o enxoval fúnebre, etc. – variam de grupo para grupo, que mantêm ou modifica seus rituais ao longo do tempo. De todo modo, podemos entender os rituais fúnebres como

pertencentes a uma tradição, transmitidos às gerações. Qualquer modificação nessas práticas funerárias, imediatamente denuncia uma evolução ou uma interferência cultural (TORRES, 1997, p.170), isso porque, segundo Martin (1994, p.30), *a mudança das culturas reflete-se mais lentamente nos rituais e nos costumes funerários do que na evolução da vida cotidiana.*

O que podem ser atribuído a essas diferenças funerárias? Segundo Torres (1994, p.173), elas podem ser decorrentes de *uma estrutura social diferente*, porém, de acordo com as pesquisas até então realizadas, não há evidências suficientes que comprovem que rituais funerários mais elaborados estejam relacionados com algum tipo de hierarquia. No Nordeste brasileiro, os sítios cemitérios escavados por arqueólogos demonstraram uma grande variedade nos tipos de rituais, no tratamento com o corpo e até mesmo nos tipo de enterramento. Em geral, os sepultamentos são individuais e/ou coletivos, primários e secundários, com objetos funerários, restos de fogueiras e pigmentação dos ossos. Para citar alguns exemplos, na Gruta do Padre, em Petrolândia (PE), alguns corpos foram cremados fora da gruta e depois enterrados no interior do abrigo. Na Furna do Estrago (PE), foi encontrado um sítio com mais de 80 esqueletos, cujos corpos estavam embrulhados em esteiras de fibra vegetal, depositados em posição fletida, e acompanhados de um enxoval fúnebre, como colares, ossos, conchas, dentes de animais. No sítio Justino em Sergipe, grupos ceramistas praticaram sepultamentos primários e secundários, alguns com urnas funerárias, de forma individual ou coletiva, com ossos articulados e desarticulados, em posição fletida ou semi-fletida (TORRES, 1997; MARTIN, 1994). O sítio Pedra do Alexandre, em Carnaúba dos Dantas (RN), é o que apresenta a maior diversidade de rituais em um mesmo espaço e por longo período de tempo, cerca de 7 mil anos. Ossos foram cobertos com pigmentação de ocre; fogueiras funerárias foram acessas ao lado do morto, talvez como forma de iluminar-lhe o espírito na passagem para a vida post mortem; adornos e outros objetos foram depositados ao lado do indivíduo morto.

No Seridó, os abrigos em que se encontram os registros rupestres, na sua maioria, possuem pouco sedimento sobre suas plataformas, o que indica pouca possibilidade de habitação, e, quase de forma unânime, localizam-se nos lugares mais altos das serras com orientação para os cursos de água, como o sítio Mirador (Parelhas), distante 1 quilômetro do rio Seridó e a Furna dos Caboclos (Carnaúba dos Dantas), situado a 30 metros sobre o riacho dos Balanços (MARTIN, 197, p.110). Uma hipótese sustentada por Gabriela Martin, baseando-se na superposição de imagens da mesma

Tradição em locais conhecidos como “capelas” ou “santuários”, pressupõem que houve *diferentes momentos de culto sobre uma área especialmente importante* (Ibid.:111). Entretanto, o fato de que determinados abrigos foram utilizados para a realização de pinturas rupestres, enquanto outros, com a mesma morfologia não tiveram a mesma finalidade, indica que há para o grupo um caráter simbólico na escolha do lugar, como as áreas destinadas a ritos cerimoniais ou para a realização de sepultamentos.

2.2. As áreas de ocupação no Seridó

Como descrito anteriormente, a formação geográfica da microrregião do Seridó tornou-se atrativa à ocupação aos antigos grupos humanos em decorrência da formação fisiográfica do seu relevo, da disponibilidade dos recursos hídricos e das condições de temperatura favoráveis a uma ocupação mais efetiva, especialmente entre os municípios de Parelhas e Carnaúba dos Dantas. Entretanto, a grande quantidade de evidências arqueológicas depositadas principalmente em Carnaúba dos Dantas não representa, necessariamente, uma maior concentração populacional, mas foi nessa área onde se intensificou as pesquisas, dando assim um maior volume de informações sobre as populações pré-históricas que ocuparam a região (Figura 41).

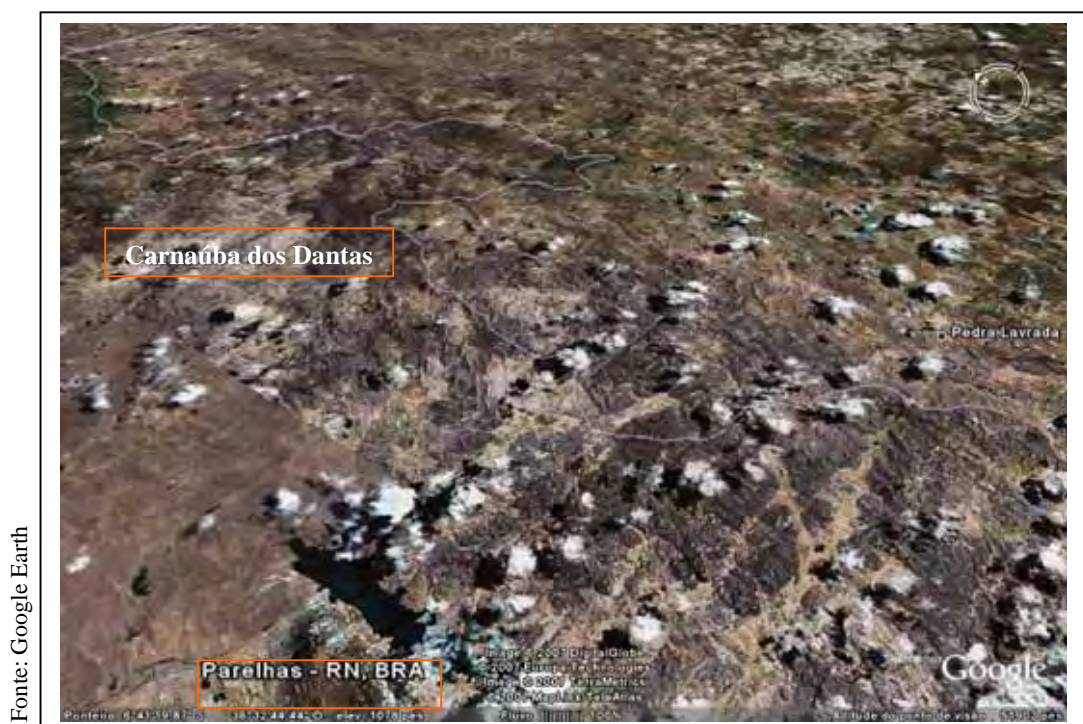


Figura 41 - Localização dos municípios de Parelhas e Carnaúba dos Dantas

De acordo com as pesquisas realizadas, as evidências apontam para uma ocupação contínua, em que os grupos humanos, durante um longo período de tempo, se valeram de procedimentos semelhantes para extrair e utilizar os recursos naturais da área necessários a sua sobrevivência. Assim, a área deve ser analisada como um todo habitável, primeiro pela proximidade entre esses municípios, e segundo que essa divisão territorial é uma definição moderna e, portanto, inexistente para os grupos pré-históricos. No entanto, a utilização dessa delimitação territorial torna-se necessária apenas para fins de identificação dos sítios arqueológicos, por isso, analisaremos aqui primeiro os sítios, priorizando os seus aspectos fisiográficos, de forma a compreender e/ou identificar os motivos que levaram essas populações a ocuparem os abrigos naturais.

Os sítios aqui analisados foram identificados dentro da Tradição Nordeste de pinturas, e classificados por Gabriela Martin como subtradição Seridó, e que, pelas pesquisas até aqui realizadas, já define uma identificação e separação por estilos que, hipoteticamente, seria resultado de uma *evolução estilística e cronológica nos casos confirmados de superposição de imagens* (MARTIN, 2003, p.14). Os abrigos encontram-se nas encostas das serras, ao longo do rio Seridó e seus afluentes, cujas pinturas estão policromadas em vermelho, preto e amarelo, com representações de figuras geométricas, biomorfas e antropomorfas, sendo estas últimas representadas em movimento. Os painéis gráficos são compostos de cenas cotidianas, permitindo assim inferir informações acerca dessas populações humanas, as quais serão analisadas mais adiante.

CARNAÚBA DOS DANTAS

As primeiras informações sobre a presença pré-histórica de grupos humanos na região foram dadas por José de Azevedo Dantas, um sertanejo autodidata que registrou a ocorrência de pinturas rupestres, desenhando fielmente cada figura presente nos vales do rio Seridó e do rio Carnaúba, entre os anos de 1924 e 1926. Com base nesse trabalho, pesquisadores pernambucanos iniciaram, na década de 1980, incursões no Seridó em busca de outras evidências que comprovassem a antiguidade dessas populações e caracterizassem a sua formação cultural. Em 2004, coordenado por Helder Macedo, o Grupo de Estudos em Patrimônio e Arqueologia do Seridó (GEPS),

desenvolveu um projeto junto ao Centro de Ensino Superior do Seridó (CERES/UFRN), com o objetivo de diagnosticar os Sítios Arqueológicos de Carnaúba dos Dantas. Nesse trabalho, 60 sítios, com pinturas e gravuras, foram catalogados e classificados dentro de suas características geomorfológicas e arqueológicas. Dentre esses, quatro sítios já foram submetidos à intervenção arqueológica pelo Núcleo de Estudos Arqueológicos da UFPE.

Desde a década de 1980, equipes de arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco vêm desenvolvendo pesquisas na área, tendo promovido escavações nos sítios Pedra do Alexandre, Casa Santa, Serrote das Areias, e outras investigações nos demais sítios, entre eles o Talhado do Gavião, e os sítios denominados Xique-xique I, II e IV. Para efeito de estudo analisaremos aqui alguns desses abrigos de pintura, tendo como base as informações fornecidas por aqueles que vêm trabalhando extensivamente a região, além de algumas informações obtidas *in loco*.

Não obstante o trabalho realizado por instituições de pesquisa, muitos dos abrigos tem sofrido com a ação natural e antrópica, causando danos de caráter irreversível aos sítios. Salinização das rochas, ninhos de insetos, erosão, e ações vandálicas, como riscar sobre as pinturas são apenas alguns exemplos observados nos painéis de pinturas e gravuras. Em decorrência desses elementos, muitos painéis de pintura estão com suas imagens praticamente irreconhecíveis.



Figura 42 - Localização do município de Carnaúba dos Dantas

Conforme pode ser inferido a partir da Figura 42, Carnaúba dos Dantas está localizada numa região de depressões interplanáltica, com formações de maciços antigos que compõe o conjunto das serras Timbaúba, Bico da Arara, Forte do Pedro, Izidro e Queimadas. Essas formações chegam a mais de 500 metros de altitude. Geomorfologicamente, o Vale do Rio Carnaúba está

Inserido no domínio do Planalto da Borborema e da Depressão Sertaneja e se caracteriza por ser uma área intermontana, isto é, um compartimento rebaixado com relevo ondulados de colinas de topos largos, confinado entre superfícies mais elevadas, com vales em forma de V e U. (MUTZENBER, TAVARES, CORRÊA, 2005, p.115)

O município é abastecido pela bacia do Piranhas-Açu, especialmente pelos afluentes do Seridó, os rios Acauã e Carnaúba, tendo este último uma extensão de 38 quilômetros e um sistema fluvial intermitente, com o padrão de drenagem dendrítico (Ibid., p.114). Sua vegetação é arbustiva, caducifólia, espinhosa, predominando plantas do tipo cacto e bromélias.

a) Sítio Pedra do Alexandre

Também conhecido como Pedra do Chapéu, o sítio está localizado no alto de um promontório, a 50 metros do riacho do Ermo, um tributário do rio Carnaúba (Figuras 43 e 44), numa altitude de 380 metros acima do nível do mar. É um abrigo sob rocha arenítica, com uma altura de cerca de 15 metros, com pinturas em vermelho distante 3 metros da base do sedimento, e estendendo-se por 5,5 metros (Figura 45). Do teto, blocos desprendidos formaram pequenas locas, o que acabou garantindo a retenção do sedimento. Do abrigo, avista-se o conjunto de serras que compõe o conjunto arqueológico.

Foto: Abrahão N. Fernandes



Figura 43 - Sítio Pedra do Alexandre

Foto: Abrahão N. Fernandes



Figura 44 – Vista do abrigo (1). Pedra do Alexandre

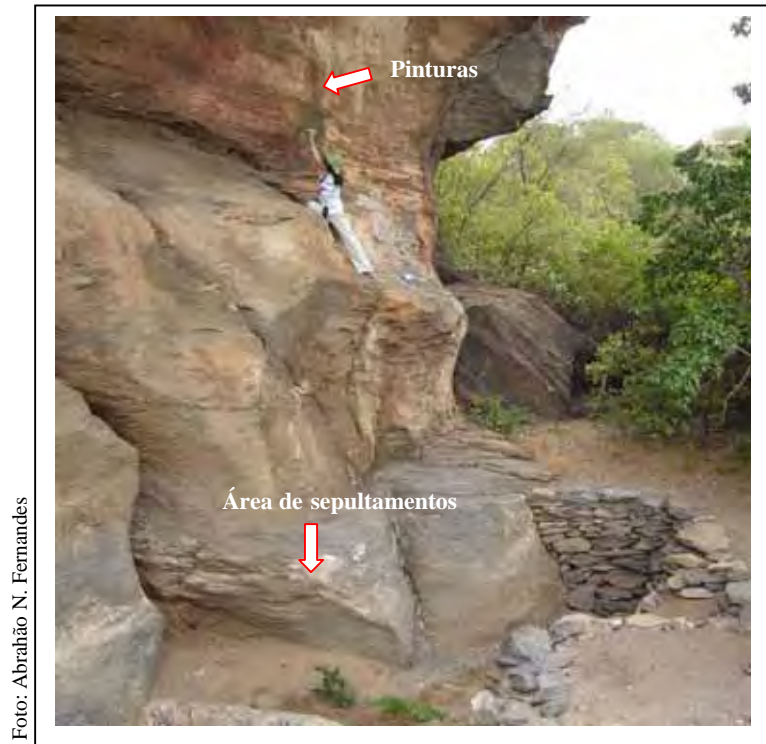


Foto: Abrahão N. Fernandes

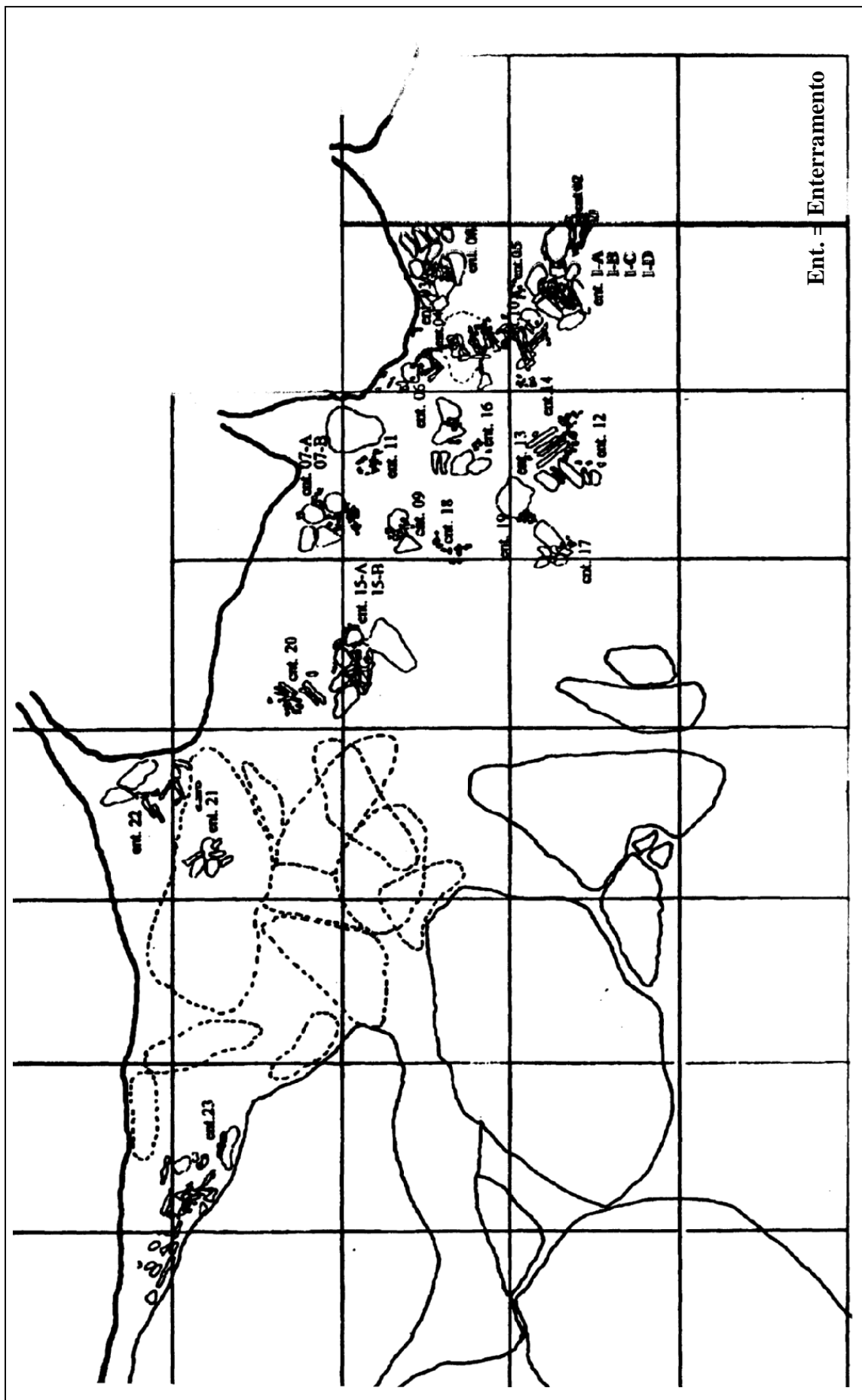
Figura 45 - Vista do abrigo (2) - Pedra do Alexandre

A característica mais importante deste sítio é a presença de sepultamentos no local, classificando-o como sítio cemitério. O espaço foi utilizado com essa finalidade por um longo período de tempo, e povos que viveram na região aproveitaram e reutilizaram as mesmas estruturas físicas do local, deixando entre fogueiras e instrumentos líticos em seus rituais funerários. Com uma área escavável em torno de 200 m², a equipe de Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco, detectou a presença de 28 enterramentos, sendo 27 de humanos e um de animal, com datações que variam de 9.410 a 2.620 anos A.P., a 30 centímetros do solo e com uma camada arqueológica de 60 centímetros (TORRES, 1995/96, p.60). Essa seqüência cronológica acabou permitindo aos pesquisadores um entendimento maior sobre a ocupação da área, bem como dos costumes funerários praticados pelos grupos humanos ali presentes.

Associados aos sepultamentos, as escavações revelaram a presença de outros vestígios, tais como: instrumentos líticos, cerâmica e ossos da microfauna. A indústria lítica do sítio era composta por lascas de quartzo e sílex, furadores e raspadores de quartzo, e um machado polido encontrado em uma camada datada em 2.860 anos A.P. (MARTIN, 1995/6, p.45). A cerâmica analisada a partir dos 17 fragmentos coletados durante as escavações demonstrou não ter associação com os

enterramentos, sendo por isso descartada a possibilidade de ter sido utilizada como urna funerária, mas sim, como objeto utilitário de uso cotidiano (FONTES, 2006, p.218). Porém, o que impressiona nesse sítio, especialmente quando comparados a outros com as mesmas características no Nordeste brasileiro, é a diversidade nos rituais praticados para os sepultamentos.

Durante as escavações registrou-se a presença tanto de crianças quanto de indivíduos em idade adulta, dos sexos masculino e feminino, com e sem rituais funerários, realizados de forma primária e secundária. As figuras 46, 47 e 48, apresentadas a seguir, demonstram a deposição e a distribuição desses enterramentos no sítio, onde se percebe ora a presença de um único indivíduo ora dois ou mais indivíduos compartilham da mesma cova. De acordo com as figuras, os enterramentos estão numerados de forma seqüencial, seguindo a ordem dos esqueletos desenterrados pela equipe de arqueologia. Dos rituais mais comuns descritos por Gabriela Martin, estão a coloração dos ossos com pigmentação vermelha, colocação de adornos e objetos funerários e a queima de fogueiras, sendo este último possivelmente usado para a incineração dos corpos. Essa variação no tipo de enterramento e nas práticas funerárias é decorrente das diversas épocas em que o abrigo foi utilizado, entretanto, os sepultamentos mais antigos são de caráter *primário e sem mobiliário fúnebre* (MARTIN, 1997, p.316).



Fonte: Martin, 1995/96:45

Figura 46 - Planta geral dos enterramentos exumados - Pedra do Alexandre/RN

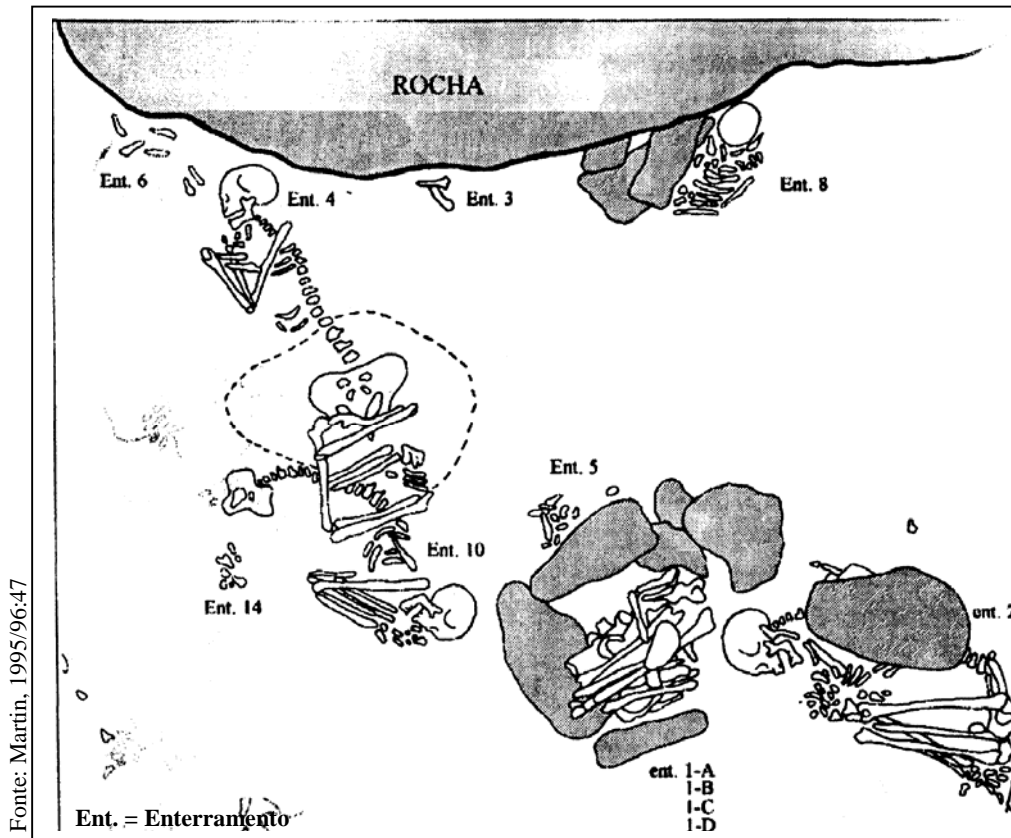


Figura 47 - Detalhe dos enterramentos (1). Pedra do Alexandre/RN

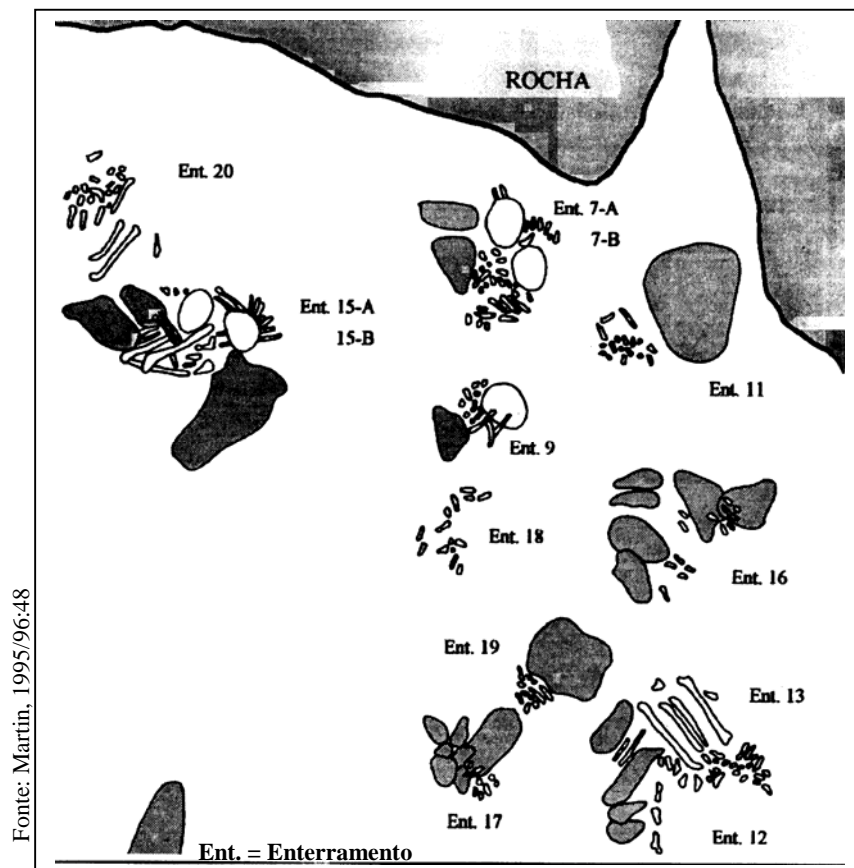


Figura 48 - Detalhe dos enterramentos (2). Pedra do Alexandre/RN

Quadro 1 – Datações dos enterramentos no Sítio Pedra do Alexandre

Datação	Sepultura	Indivíduo (s)	Descrição do sepultamento
2620 ± 60	Nº 7	1 criança ± 4 anos (7-A); 1 criança ± 6 anos (7-B)	Primário, em posição fletida e decúbito lateral, sem mobiliário fúnebre. O esqueleto 7-B apresentou osteoporose puntiforme na órbita esquerda.
2890 ± 25	Nº 9	1 adulto masc., ± 22 anos.	Secundário.
4160 ± 70	Nº 2	1 adulto, masc., ± 18 anos	Primária, em posição fletida e decúbito lateral. Apresentava lesão no crânio, cáries no 2º molar inferior direito, na área interdental entre os 1º e 2º molares inferiores direitos e entre os incisivos centrais superiores. Com rito funerário: uma laje de pedra retirada do próprio abrigo foi depositada no tórax do indivíduo. Usava colar de ossos de cervídeo e junto, repousava um apito de osso.
4710 ± 25	Nº 1	1 adulto, masc., ±22 anos (1-A); 1 criança, masc. ±11 anos (1-B), 1 criança, ± 1 ano (1-C); 1 feto, ± 9 meses.	Coletiva, secundária, com rituais: ossos desconectados e pintados com pigmentação vermelha foram depositados numa cova forrada com pedra. O esqueleto 1-A apresentava perfuração no úmero, desgaste no 1º molar inferior esquerdo, e uma rala camada de pigmentação. O esqueleto 1-B também apresentava cáries no 2º molar superior direito; possuía uma camada mais espessa de pigmentação. O esqueleto 1-C foi o que apresentou uma quantidade menor de pigmentação, se comparado aos outros do mesmo sepultamento.
5790 ± 60	Nº 6	1 criança	Secundário, com ossos desarticulados.
8280 ± 30	Nº 4	1 adulto, fem., ±30-35 anos.	Primário, em posição decúbito dorsal, com pernas fletidas e sobre ela, repousava uma laje de arenito. Em sua bacia foi acesa uma fogueira ritual, mas que não provocou a queima do corpo. Abaixo deste enterramento, outro esqueleto foi encontrado (nº 10), sem datação, que, pela posição, pode ser mais antigo do que o esqueleto nº 4. Ambos os esqueletos apresentavam osteoartrose nas vértebras lombares 1, 2, 3 e 5.
9400 ± 35	Nº 3	1 criança, ± 5 anos	Secundário. Com poucos ossos depositados.
-	Nº 5	1 criança, ± 18 meses	Secundário, com ossos cobertos por pigmentação, e o crânio depositado em mancha avermelhada no solo. A camada de pigmentação encontrada nos ossos era fina, escura e homogênea.
-	Nº 8	1 criança ± 12 meses	Secundário, envolto em uma camada de cinzas, os ossos apresentaram um coloração bastante avermelhada, mas não se tratava de pigmentação. A coloração pode ser proveniente da queima de fogueira sobre os ossos. Os ossos encontraram-se friáveis, dentes esfarelados.
-	Nº 10	1 adulto, fem. ± 55 anos.	Primário, em posição fletida e decúbito lateral.
-	Nº 11	1 animal	Primário, os ossos apresentaram-se pintados de vermelho.
-	Nº 12	Sem identificação	Secundário. Ossos esparsos e desarticulados.
-	Nº 13	1 adulto, mas. ± 20 anos	Primário.
-	Nº 14	Sem identificação	Secundário. Ossos esparsos e desarticulados.
-	Nº 15	1 adulto masc. ± 22 anos (15-A); 1 adulto masc. ± 18 anos.	Secundário. Os ossos longos foram arrumados e sobre eles, depositaram os crânios. Esse conjunto estava protegido por lajes de pedra arenítica. Acompanhados de mobiliário fúnebre composto de pingentes, contas e um apito de osso.

Fonte: MARTIN, G., TORRES, A., ALVIM, M. 1995/1996.

Para se ter uma idéia mais ampla dos rituais praticados, o quadro 1, mostrado anteriormente, permite informações sobre as características de alguns dos sepultamentos, segundo dados fornecidos: por Gabriela Martin, que fez uma análise arqueológica das evidências encontradas; por Ana Catarina Torres, que detalhou sobre os tipos de pigmentos encontrados nos indivíduos sepultados e nas pinturas rupestres do abrigo, e, por Marília de Melo Alvim, que realizou uma análise osteobiográfica.

A partir da análise interpretativa da área de ocorrência, próximo ao sepultamento número 2, Gabriela (1995/96, p.48) registrou que um esqueleto de criança foi exumado e seus ossos estavam pintados e cobertos com pigmentação vermelha, finamente pilados e peneirados. Pelas características, parecem ter a mesma datação do enterramento número 2. Na área do enterramento 23 foram coletadas amostras de carvão vegetal, proveniente de uma fogueira que, possivelmente fora acesa durante o sepultamento. No total, 27 corpos foram exumados em 1991, porém, apenas 24 foram passíveis de análise de osteobiografia por Marília Alvim e demais equipe de Arqueologia da Universidade Federal de Pernambuco.

A pigmentação utilizada nos rituais funerários, bem como nas pinturas rupestres que decoram as paredes do abrigo é proveniente da preparação do óxido de ferro (ocre). Próximo ao sítio, três jazidas desse mineral foram encontradas, sendo todas elas avistadas a partir do abrigo. A mais próxima, a 3,5 quilômetros, fica no topo da serra do Forte; a segunda, na Serra do Gavião, distante 4 quilômetros; e a terceira, na serra do Garrote, a 6 quilômetros de distância da Pedra do Alexandre. Segundo Ana Catarina Torres (1995/96), as jazidas estão a 600 metros de altitude e o mineral fora transportado para o local das pinturas e dos sepultamentos pelos antigos grupos humanos ocupantes daquela região.

Com análises feitas a partir de testes microquímicos, Torres analisou 83 fragmentos de óxido de ferro encontrados em níveis arqueológicos, com evidente marcas de uso, datados entre 4 mil e 5 mil anos A.P. Essa datação tem servido como referência para as pinturas rupestres. Na análise, detectaram-se grãos de quartzo, partículas vermelha e amarela nos pigmentos das pinturas rupestres e apenas partículas vermelhas nas pinturas dos sepultamentos. Em algumas amostras desse mineral foi comprovado marcas de uso, corroborando assim a sua utilização na fabricação das pinturas rupestres e na pintura dos corpos, e observou-se, também, um processo de queima, o que foi sugerido pela autora, como *mais um elemento da ritualidade que envolve os enterramentos* (TORRES,1995/96, p.69).

As pinturas que compõem o abrigo se encontram em um avançado estágio de deterioração, mas, ainda assim é possível perceber as pinturas do abrigo que se apresentam na coloração vermelha e amarela, com representações de figuras geométricas, figuras humanas e de animais. Entre as representações comuns para a região como um todo, as figuras de pequenas embarcações ou redes estão presentes pelo abrigo, com e sem a presença de figuras humanas. Já as figuras de animais são, em grande parte, de cervídeos, além de peixes, aves (Figura 49) e, possivelmente, um macaco aprisionado em uma jaula (Figura 50), segundo Martin (1995/96).

Os restos de ossos de animais encontrados inteiros ou em fragmentos durante as escavações apresentavam sinais de queima, com datações equivalentes aos corpos humanos exumados. Com uma fauna constituída basicamente de pequenos mamíferos originários da região Nordeste do Brasil, os roedores estavam em maior número, sendo eles constituídos, principalmente, de *Kerodon sp.* (mocó) e *Trichomys sp.* (punaré). Além dos roedores, também foram encontrados restos de mamíferos marsupiais, répteis como o *Tupinambis sp.* (teju) e *Tropidurus sp.* (lagartixa), e alguns ossos de anfíbios (rãs) (QUEIROZ e CARDOSO, 1995/96, p.138). Grande parte dos ossos encontrados apresentava marcas de corte, ranhuras ou desarticulações, o que pode ter sido provocado tanto por ações antrópicas como também resultante de ataque de outros animais.

Albérico Queiroz (2002) faz uma correlação do material ósseo desses animais com as representações pictográficas. Segundo o autor, os animais de médio porte, como antas ou pacas, não possuem registros significativos nos restos ósseos que demonstrem que tais animais tenham servido de alimento para os grupos humanos, mas estão representados no abrigo e parte de suas estruturas foram utilizadas na confecção de adornos. Assim, Queiroz entende que tais animais possuíam *um significado diferente para os indivíduos que ocuparam a localidade* (Ibid., p.274).

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006

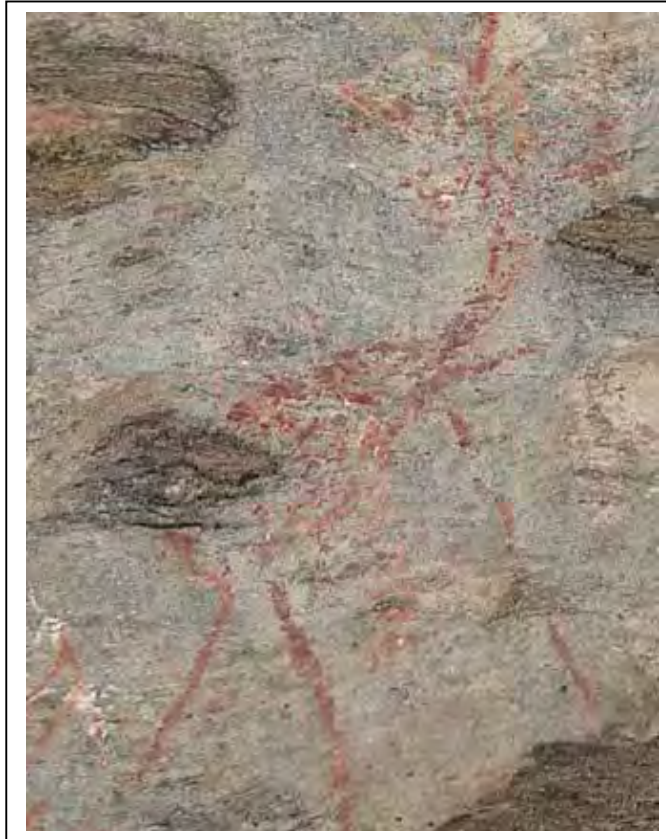


Figura 49 - Figura de ave. Pedra do Alexandre

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 50 - Figuras antropomorfas. Pedra do Alexandre

As representações geométricas do sítio assemelham-se a tapetes decorados em formas de zig-zag, com linhas paralelas em forma de grades, ou com figuras, aparentemente aleatórias (Figuras 51 e 52). Quanto às representações de figuras humanas apresentados sempre em movimento, há pouca quantidade se comparado a outros painéis.



Figura 51- Figuras geométricas. Pedra do Alexandre



Figura 52- Figuras geométricas em zig-zag. Pedra do Alexandre

b) Sítio Casa Santa

Casa Santa é um abrigo sob rocha metamórfica, localizado a meia encosta da serra, às margens do riacho do Bojo, com uma altitude de 523 metros em relação ao nível do mar. Possui uma grande concentração de pinturas em suas paredes, especialmente no lado direito do abrigo. Distante 8,1 quilômetros do município de Carnaúba dos Dantas, o local tem difícil acesso, especialmente por situar-se num ambiente de caatinga fechada. Tem uma extensão de 2,26 metros de altura, 5,42 metros de largura e 34,35 metros de comprimento (MARTIN et all, 2006) (Figura 53 e 54). Apesar do grande processo de erosão sobre as pinturas, percebem-se figuras espalhadas ao longo do abrigo. São figuras geométricas, humanas e de animais em movimento, com cenas de rituais e de caça. Assim como em outros sítios com pinturas na Região, o painel apresenta figuras de pirogas ou redes. Mas o que chama a atenção nesse painel é a grande quantidade de sobreposição de figuras, demonstrando uma constância de uso do local.



Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006

Figura 53 - Vista geral do Sítio Casa Santa

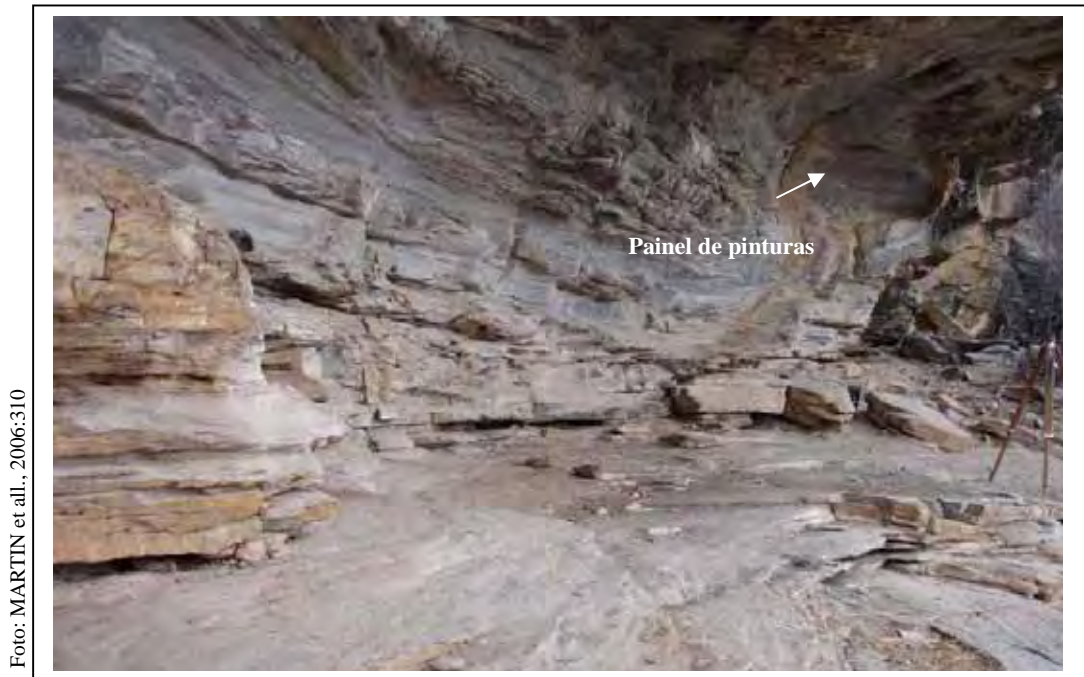


Figura 54 - Vista do abrigo. Casa Santa

Considerado o abrigo mais completo em termos de composição gráfica (Figura 55), é possível descrever o painel a partir 3 grupos de figuras: antropomorfas, geométricas e biomorfas. Entretanto, devemos ressaltar que esses grupos não são analisados independentemente, ao contrário, é preciso que se faça uma “leitura” das figuras como um todo, buscando compreender a relação existente entre elas e contextualizá-las dentro de um conjunto de informações, especialmente pelo fato de que, nesse painel, há uma grande quantidade de imagens superpostas.



Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006

Figura 55 - Vista do painel Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN

As figuras antropomorfas aparecem, em grande parte, com os rostos semelhantes a uma castanha de caju, como se estivessem gritando (Figura 56). Alguns usam cocar ou carregam nas mãos objetos como bolsas, lanças ou galhos de árvores (Figuras 57). Entre as cenas comuns, podemos observar rituais de dança (Figura 58), de luta e atividades de caça e pesca (Figura 59), às vezes sendo guiadas por um líder.

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 56- Figura humana. Casa Santa

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 57 - Sequência de figuras humanas. Casa Santa

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 58 - Figuras humanas em dança. Casa Santa

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 59 - Figuras de pirogas (?). Casa Santa

As figuras geométricas estão representadas, principalmente, por imagens que se assemelham a tapetes ricamente decorados (Figura 60). Além destes, figuras retangulares ou ovais surgem com um quadriculado interno em forma de grade (Figura 61).

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 60 - Detalhe do Painel (1). Figuras geométricas. Casa Santa

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 61 - Detalhe do Painel (2). Figuras geométricas. Casa Santa

As representações de animais estão em menor quantidade em relação às figuras humanas. No entanto, encontra-se presente em todo o painel, sendo descritos especialmente aves, cervídeos, além de outros (Figuras 62 e 63). Assim, como as figuras humanas, elas também se apresentam em movimento, e algumas vezes, são alvos de caça.

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 62 - - Figura de psitacídeo. Casa Santa

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 63 - Figura de cervídeo. Casa Santa

Em 2006, a equipe de Arqueologia da UFPE, coordenada pela arqueóloga Gabriela Martin, promoveu uma escavação no sítio, tendo em vista as condições de sedimentação do local que permitiam tal investimento. O sítio foi dividido em três áreas:

- Área I situada abaixo do painel principal: à direita do abrigo, possui blocos de pedra caídos do próprio local, que foram acomodados no solo. Isto acabou promovendo a retenção do sedimento nessa localidade e proporcionando uma área de maior proteção. Durante as escavações, foram encontrados vestígios de carvão, estrutura de fogueira, fragmentos de ocre e de uma rocha com pigmentação vermelha, que, segundo análises feitas pela equipe, os dados fornecidos não foram suficientes para comprovar a existência de alguma relação entre os vestígios de fogueira e os blocos de pedra que continham pigmentação. (MARTIN et al, 2006, p.309).
- Área II, situada ao sul do abrigo: apresentou um volume sedimentar superior em relação às demais, porém, por estar numa declividade, o local está sujeito ao escoamento de águas das chuvas, e podendo assim, provocar deslocamento dos vestígios e remoção das camadas arqueológicas. Nesta área, foram coletados fragmentos de ocre, lascas de quartzo, quartzito, silexito e de carvão – mas sem comprovação de fogueiras. (Ibid., p.313).
- Área III, localizado à esquerda da área I: também apresentou sedimentação proveniente do abrigo, e que poderia demonstrar a presença de grupos pré-históricos. Dela foram coletados apenas fragmentos de ocre e de carvão, mas sem sinais de fogueiras. Para Gabriela Martin, *a ausência de vestígios arqueológicos nessa área pode ter sido ocasionada pela perturbação da estratigrafia causada pela grande quantidade de raízes e blocos provenientes da parede do abrigo* (Ibid., p.316).

De modo geral, segundo o resultado das escavações, o sítio apresentou poucos vestígios em suas camadas arqueológicas, permitindo assim inferir que área fora destinada com o objeto específico da prática rupestre, sendo essa idéia sustentada pela presença de ocre no local, de pequenos fragmentos de carvão e de apenas alguns instrumentos líticos. Isso demonstra que área não fora utilizada para fins de habitação e nem como simples acampamento.

c) Sítio Talhado do Gavião

O sítio Talhado do Gavião é um abrigo aberto sob rocha, situado na encosta da serra e cerca de 100 metros do Riacho Lajedo. Com sua face voltada para o Norte, sua altitude é de 427 metros em relação ao nível do mar. A chegada até o local é dificultada pela declividade, entretanto, essa dificuldade é justificada pela posição estratégica em que ele apresenta. Do alto, tem-se uma vasta visão do vale, permitindo um monitoramento da área em questão. A base do abrigo é estreita e com pouca sedimentação, e, portanto, com a impossibilidade de uma intervenção arqueológica na área, o que poderia demonstrar e resgatar vestígios eventualmente deixados pelos indivíduos que estiveram ali presentes. Daí pode-se inferir que o local não fora destinado à habitação, e nem mesmo para acampamento temporário (Figuras 64 e 65). Desta forma, apreende-se que a sua ocupação tivera um único objetivo: o da prática pictural.

As pinturas encontradas no abrigo estão em estágio avançado de deterioração e, em alguns pontos apresenta uma intensa superposição, o que chega a dificultar a identificação das imagens. Mas, no geral, é possível observar a presença de algumas imagens biomorfas e antropomorfas, figuras geométricas e algumas pirogas ou redes decoradas.



Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006

Figura 64 - Vista do Sítio Talhado do Gavião



Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006

Figura 65 - Vista a partir do abrigo – Talhado do Gavião

As figuras geométricas parecem estar em maior número. Há partes do painel composto quase exclusivamente por “tapetes” decorados com pigmentação vermelha e amarela, ou com marcas de picoteamento na rocha, complementados por linhas paralelas (Figura 66). O traçado e as formas dessas figuras são diversos: quadrados, retângulos, círculos, decorados por formas triangulares, pequenos círculos ou linhas onduladas.



Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006

Figura 66 - Detalhe do painel. Figuras geométricas. Talhado do Gavião

As figuras biomorfas estão inseridas no contexto parietal, concentradas principalmente em imagens de aves e cervídeos (Figura 67). Uma das figuras que mais chama

a atenção é a de duas aves posicionadas sobre um galho, com asa e bico abertos, numa posição de equilíbrio ou de luta (Figura 68). Aparentemente, as representações de animais parecem estar em menor número em relação às demais, entretanto, isso pode ser confundido pela superposição de imagens. Percebe-se que, apesar de inseridos no conjunto pictural, elas não compõem cenas entre as figuras antropomorfas, a exemplo de outros abrigos, em que as cenas de caça são explicitamente representadas, ou seja, em geral, elas aparecem sozinhas, ou junto de outros animais ou mesmo de figuras humanas.

Foto: Cláudia Lago, 2006



Figura 67 - Figura de cervídeo. Talhado do Gavião

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 68 - Figura de aves. Talhado do Gavião

As representações de figuras humanas medem, em média, 5 centímetros. Surgem em vermelho ou em tons amarelado, com cenas típicas da Tradição Nordeste. Dentre as cenas comuns, figuras humanas seguem em fila, na mesma posição, com um indivíduo (ou mais) usando cocar (Figuras 69 e 70).



Figura 69 - Figura de aves. Talhado do Gavião



Figura 70 - Figuras humanas (2). Talhado do Gavião

Na Figura 71, um conjunto de imagens pode exemplificar as representações antropomorfas apresentadas no abrigo. No alto, uma seqüência de figuras humanas está posta em pares, como se em cada dupla, um indivíduo estivesse de frente para o outro. Logo abaixo,

um indivíduo usando cocar ergue os braços diante de um mastro ou árvore. À esquerda, uma figura, também usando cocar está em posição sentada, e sob seus pés, uma há outra figura humana, como se estivesse caída.

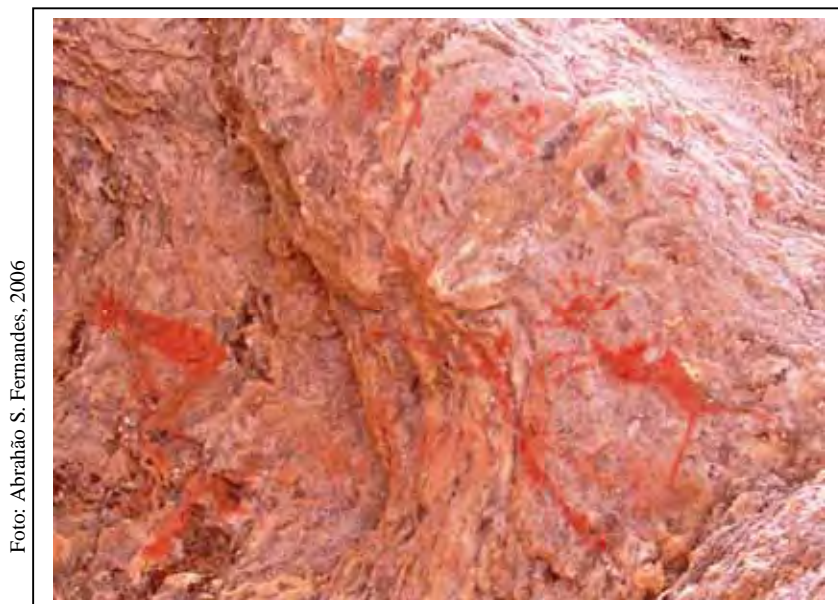


Figura 71 - Conjunto de figuras antropomorfas. Talhado do Gavião. Carnaúba dos Dantas

No painel do abrigo surgem diversas embarcações, ou redes, representadas nas cores vermelha e amarela. Em algumas, decorações na sua base chamam a atenção pelos detalhes. Mas, em geral, essas figuras aparecem isoladas, isto é, sem a presença de figuras humanas no seu interior (Figuras 72 e 73).



Figura 72 - Piroga (?) – Talhado do Gavião

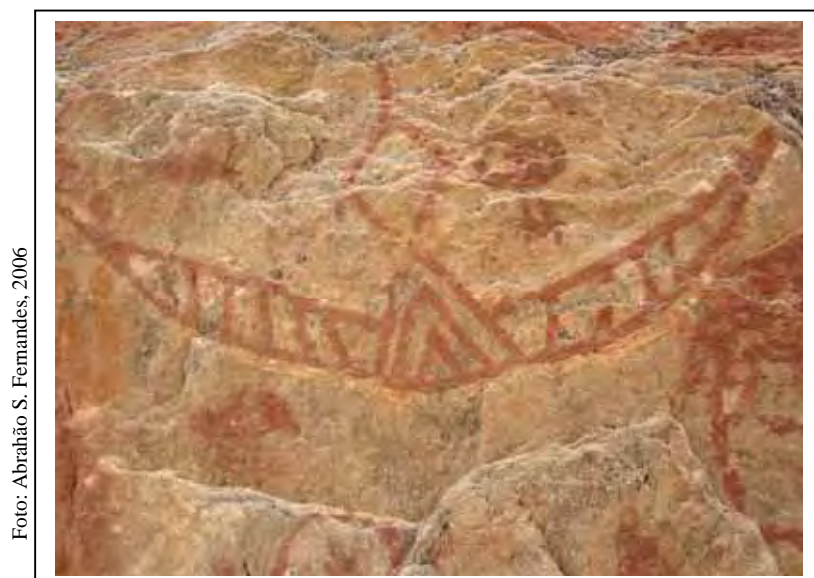


Figura 73 - Piroga decorada (?) – Talhado do Gavião

d) Sítios Xique-xique – I, II e IV

O complexo Xique-xique, assim denominado por compreender quatro sítios com as mesmas características físicas, picturais e arqueológicas, situam-se na serra do mesmo nome, todavia, três deles são considerados como foco de análise para o estudo das pinturas rupestres na região do Seridó: I, II e IV. O sítio Xique-xique I está localizado na porção sul da formação do Serrote do Bojo e orientado no sentido N/NE, distante cerca de 15 quilômetros do sítio Casa Santa e a 412 metros de altitude. Suas características são bem semelhantes aos demais sítios da região: aberto, sob rocha, com pinturas em vermelho e em tons de amarelo nas paredes do abrigo. As pinturas se estendem por quase todo o abrigo (Figura 74), agrupados em pequenos grupos de imagens, cujas figuras formam representações, principalmente, de antropomorfos e biomorfos. O bom estado de conservação e a quase inexistência de superposição permitem um nítido reconhecimento das imagens.



Figura 74 - Sítio Xique-xique I. Vista do abrigo.

A temática predominante no abrigo são cenas compostas por figuras humanas em movimento, cujas ações variam em atividades de caça, dança e sexo. Os movimentos em que representam as figuras, podendo ser incluídos em todos os painéis de pintura da subtradição Seridó, denotam uma frequência nas práticas ritualísticas. Há também uma constância de figuras antropomorfas que carregam em uma das mãos pequenas bolsas e na outra, um tipo de lança (Figura 75). Em outra seqüência, é possível ver um grupo de homens seguindo em fila, como se estivessem em movimento de dança, conduzindo a bolsa em uma das mãos, e a outra mão, erguida para o alto segurando uma lança; suas faces estão em forma de castanha de caju, numa expressão de grito (Figura 76).



Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006

Figura 75 - Figuras antropomorfas segurando bolsa e lança. Xique-xique I

Foto: Cláudia Lago, 2006

Figura 76– Sequência de figuras humanas. Xique-xique I

Das figuras de animais, Adrienne Costa da Silva (2003) identificou 46 representações, entre aves, mamíferos, répteis além de outros animais não classificados. Eles aparecem em grupos da mesma espécie (Figuras 77 e 78) ou compoendo cenas de caça, como na Figura 79, em que um indivíduo persegue uma ave com uma lança, num momento de ataque. Já na Figura 80, um quadrúpede parece estar sendo seguido por um grupo de caçadores.

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 77- Grupo de cervídeo. Xique-xique I

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 78 - Grupo de aves (emas?). Xique-Xique I

Foto: Cláudia Lago, 2006



Figura 79 - Figura antropomorfa em ataque a uma ave. Xique-xique I

Foto: Cláudia Lago, 2006



Figura 80 - Figuras antropomorfas em ataque a um quadrúpede. Xique-Xique I

Os sítios Xique-xique II e IV são classificados como abrigos sob rocha, fazendo também parte do Serrote do Bojo. O Xique-xique II está a 390 metros de altitude e seu paredão rochoso, voltado para o sul, está representado por figuras humanas, geométricas e de animais, nas cores vermelhas e alaranjadas. Raramente apresenta superposições, mas seu conjunto gráfico está situado no centro e à direita do abrigo (SILVA, Adrienne, 2003, p.99).

As figuras humanas presentes no abrigo encontram-se, em alguns momentos, associadas às figuras de animais, como na Figura 81, em que um grupo de indivíduos posicionados em fila, segurando em uma das mãos uma lança e na outra segurando as bolsas, parecem estar sendo seguidos por dois psitacídeos, cujas asas encontram-se abertas e a calda em forma de leque faz sinal de que estão em pleno vôo.

Foto: Adrienne Silva, 2003

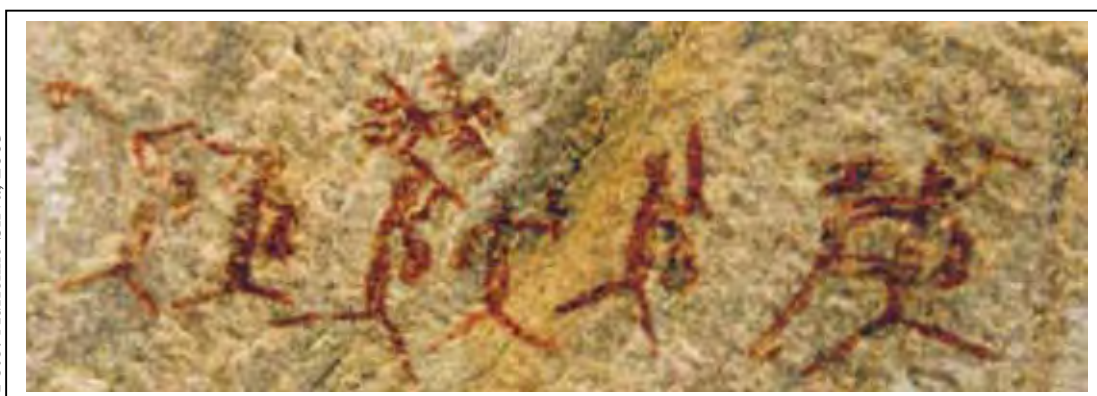


Figura 81 - Antropomorfos com psitacídeos. Xique-Xique II

As figuras biomorfas representam especialmente aves, mamíferos e ornitofmorfos, totalizando 19 imagens, segundo Adrienne Silva (2003). Uma das figuras mais expressivas é a de uma ema chocando ovos no ninho (Figura 82). Ela está com as asas inclinadas para trás e as pernas estendidas para frente. O ninho possui um formato semicircular e os ovos estão representados logo abaixo da ave.



Foto: Adrienne Silva, 2003

Figura 82 – Ema chocando ovos. Xique-xique II

O painel correspondente ao sítio Xique-xique IV está compreendido a uma pequena porção à direita do abrigo, sendo predominantes as figuras antropomorfas, além de alguns grafismos não reconhecíveis. As cenas são bastante peculiares e expressivas, como mostram as Figuras 83 e 84. A temática que envolve as duas figuras permeia o âmbito da composição familiar, numa atmosfera cerimonial.

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 83 – Cenas de cópula. Xique-xique IV

Foto: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 84 – Figura emblemática. Xique-xique IV

Na Figura 83 as figuras humanas dividem-se em três grupos. Cada casal está um de frente para o outro e entre eles, está uma criança. Nesse conjunto de imagens, percebe-se claramente a exposição dos órgãos sexuais dos indivíduos, numa clara cena de cópula. Já na Figura 84 a temática se repete, mas as representações de masculino e feminino podem ser consideradas pela diferenciação da vestimenta em que cada um se apresenta.

PARELHAS

O município de Parelhas dista 10 quilômetros de Carnaúba dos Dantas. Por sua localização, faz parte do “cinturão” de serras que compõe a região do Seridó. Com isso, o relevo da região varia de ondulado a montanhoso, com altitude média de 500 metros. A área é abastecida pela bacia hídrica que leva o nome da região, o rio Seridó, que por sua inclinação íngreme, torna suas vertentes com alto grau de vazão, aumentando assim a sazonalidade dos rios (Figura 85).

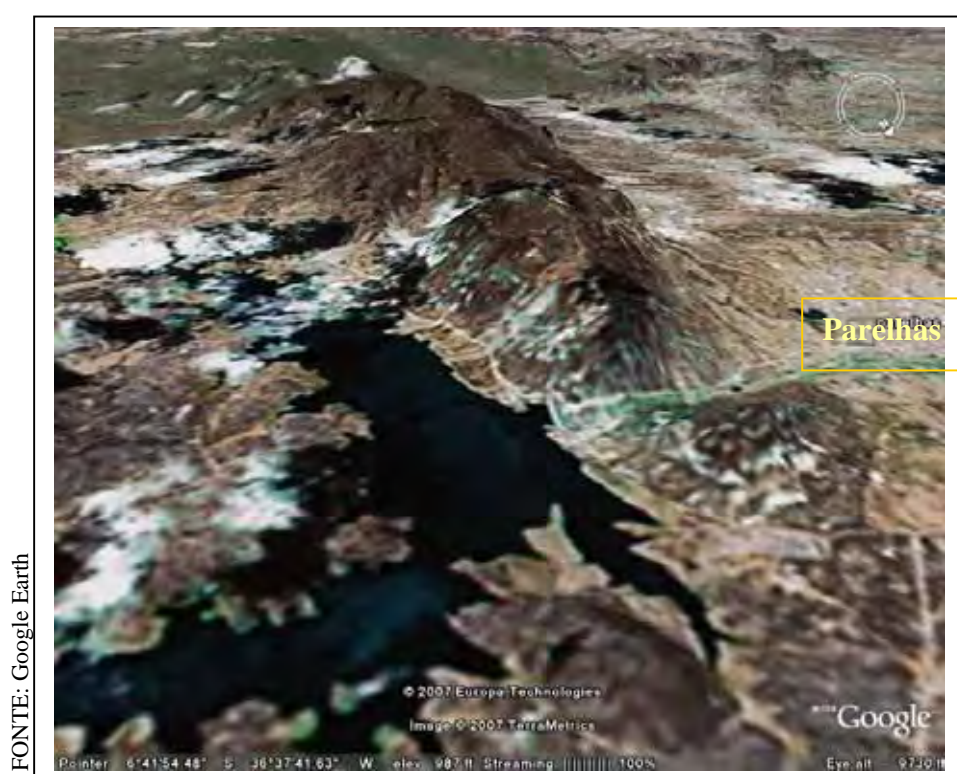


Figura 85 - Localização do município de Parelhas

A presença de populações pré-histórica na região está representada nos sítios Mirador e Pedra do Chinelo, que pela suas estruturas físicas (blocos de pedra caídos formando abrigos naturais) com uma boa acomodação sedimentar e pela presença de pinturas rupestres em seus paredões, vem passando por intervenções arqueológicas desde a década de 1980. O sítio Mirador situado nas proximidades da barragem do rio Seridó a 480 metros de altitude, com orientação N/NE, encontra-se com diversos e imensos blocos rochosos rolados sobre a superfície, e dois destes, ao se depositarem no solo, ficaram à meia-encosta, formando assim um abrigo natural. Pela descrição de Augusto Goldemeier,

A posição em que estes blocos estacionaram no relevo originou, em sua parte nordeste, uma área protegida, parcialmente, da chuva e do sol e que, milhões de anos depois, o homem pré-histórico veio a ocupar. (GOLDMEIER, 1989, p.34)

Ambos os blocos possuem grande quantidade de pintura, mas apresentando, ocasionalmente gravuras superpostas às pinturas. O bloco com a maior concentração de pinturas é denominado pelos moradores de Pedra Matriz, e por sua condição sedimentar, foi escolhido para a realização das escavações pela equipe de arqueologia da UFPE. O abrigo tem dimensões razoáveis: 15 metros de altura e um comprimento de 40 metros. Seu solo tem um estrato arqueológico de 60 centímetros, nível máximo escavado pela equipe pernambucana de arqueologia. Neste local, uma série de enterramentos foi encontrada, a maioria de crianças. Assim como o Sítio Pedra do Alexandre, em Carnaúba dos Dantas, os sepultamentos também continham objetos funerários, como colares com contas de ossos e de conchas marinhas, e restos de fogueiras. Dessas fogueiras, amostras foram datadas em 9.410 ± 100 anos A.P., revelando assim que a presença desses povos no local era compatível com aqueles presentes em Carnaúba dos Dantas (LUFT, 1989, p.28) (Figuras 86 e 87).



Figura 86 - Vista do abrigo. Sítio Mirador. Parelhas

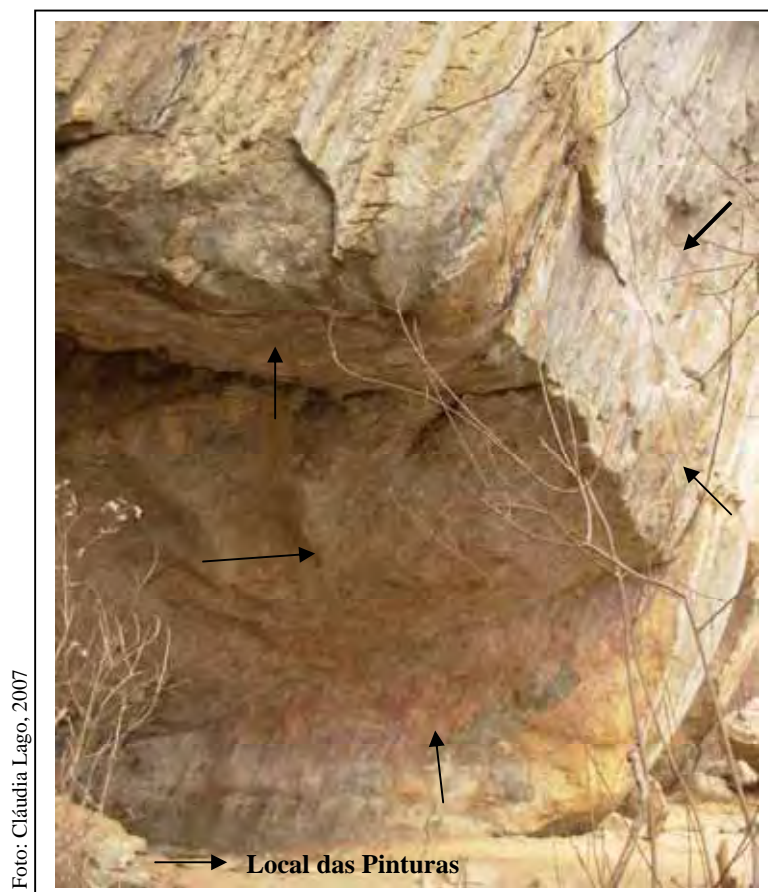


Figura 87 - Vista do abrigo, Pedra matriz. Sítio Mirador. Parelhas

As pinturas rupestres presentes no abrigo fazem parte da Tradição Nordeste, subtradição Seridó. Mas o elevado grau de deterioração do painel tem dificultado a reprodução e a identificação das imagens. Comparativamente, as pinturas do sítio Mirador possuem um diferencial nos estilos gráficos e temáticos em relação às de Carnaúba dos Dantas. Enquanto nesta última percebe-se uma seqüência de imagens a partir de várias temáticas, no Mirador as imagens parecem concentrar-se em rituais ou, na maior parte das vezes, isoladas. Pela grande quantidade de pinturas encontradas no local, as quais estão distribuídas nos dois blocos, é inquestionável que a área fora utilizada de forma intensa, e isso podemos considerar tanto dentro de um mesmo universo cultural quanto por diferentes níveis cronológicos. As pinturas em policromia – vermelho, amarelo e branco - podem ser encontradas muito próximas do solo, cerca de 50 centímetros, ou ainda a 4 metros de altura, e variam entre representações antropomorfas, biomorfas e fitomorfas, sendo estas últimas em menor quantidade.

Os animais mais representados no abrigo são de aves e cervídeos, porém, podendo ser encontrados felinos e artrópodes. Algumas dessas representações chamam a

atenção porque esses animais estão agrupados, como se estivessem junto ao seu bando. Na Figura 88, localizada a 3 metros de altura do solo da pedra matriz, as emas estão agrupadas uma atrás da outra, seguindo assim três filas. Na última fila, as aves estão representadas apenas pelo contorno. Na Figura 89, um grupo de tucanos está reunido de forma aleatória, com as asas semi-abertas, como se estivessem em posição de vôo. O bico está pintado em vermelho, enquanto o corpo está em amarelo.



Figura 88 – Sequência de emas. Mirador. Parelhas



Figura 89 - Tucanos. Mirador. Parelhas

Seguindo a característica principal da Tradição Nordeste, as figuras de cervídeos estão em movimento como se estivessem saltando ou correndo. As orelhas aparecem levantadas e as pernas estão abertas ou levemente flexionadas (Figuras 90 e 91). Devido a grande deterioração do painel, não é possível identificar a associação destes animais com figuras humanas em atividades de caça. De acordo com os dados levantados por Adrienne Silva, as representações zoomórficas no sítio totalizam 93 figuras, sendo:

27 tucanos, 5 emas, 4 felinos, 3 cervídeos, 1 ornitornito e 1 zoomorfo na primeira parte à esquerda antes do nicho e 14 emas, 13 cervídeos, 4 capivaras, 1 felino, 1 artrópode, 1 psitacédeo, 16 aves não identificadas e 2 ornitornitos, no nicho e na área vizinha a ele. (SILVA, Adrienne, 2003, p. 63)

Conforme esses dados Adrienne Silva demonstrou que, o sítio Mirador possui maior quantidade desse tipo de representação gráfica, se comparado aos sítios de Carnaúba dos Dantas, que registram os seguintes números: Casa Santa = 37, Xique-xique I = 46 e Xique-xique II = 1.

Foto: Cláudia Lago, 2007

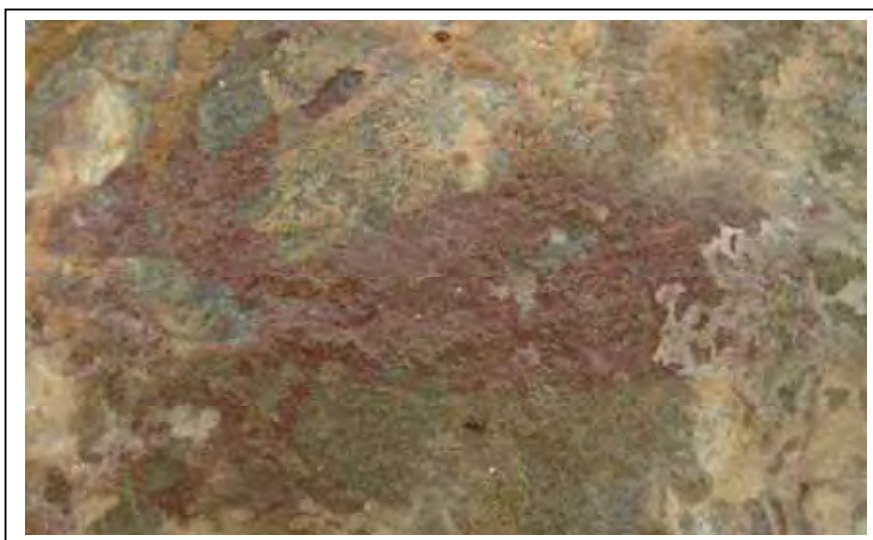


Figura 90 - Figura de cervídeo (1). Mirador. Parelhas



Foto: Cláudia Lago, 2007

Figura 91 - Figura de cervídeo (2). Mirador. Parelhas

As figuras antropomorfas, presentes em maior quantidade nos painéis do abrigo, variam no estilo gráfico. Às vezes aparecem com o corpo mais largo, contornado de vermelho e a parte interna pintada de branco ou amarelo (Figura 92). Esta imagem se repete com certa frequência nos painéis, sem apresentar nenhum tipo de adorno ou objeto nas mãos. Em outras ocasiões, o grafismo segue as formas representadas por esta Tradição apenas pelo traço (Figura 93), assim como visto em Carnaúba dos Dantas.



Foto: Cláudia Lago, 2007

Figura 92 - Figura antropomorfa (1). Mirador. Parelhas

Foto: Cláudia Lago, 2007



Figura 93 - Figuras antropomorfas (2). Mirador. Parelhas

No geral, os painéis do abrigo apresentam uma escassez na composição de cenas. Com mais freqüência, as figuras aparecem isoladas, em movimento de dança, e, raras vezes, estão usando algum tipo de adereço ou vestimenta (Figura 94). No entanto, o que podemos considerar como cena, são as representações em que as figuras humanas seguem em fila, com dois ou mais participantes, segurando lanças em suas mãos (Figura 95) e as figuras emblemáticas, especialmente as conhecidas como costa-a-costa (Figura 96).

Foto: Cláudia Lago, 2007



Figura 94 - Vista do painel – figuras isoladas. Mirador. Parelhas

Foto: Cláudia Lago, 2007



Figura 95 – Figuras antropomorfas. Mirador. Parelhas

Foto: Cláudia Lago, 2007



Figura 96 - Figura emblemática. Mirador. Parelhas

CAPÍTULO III

A NARRATIVA DO COTIDIANO

O que o homem pré-histórico diria de si mesmo? Algumas das populações que ocuparam o atual território brasileiro em épocas pleistocênica-holocênica parecem-nos haver encontrado um meio de “narrar” sobre suas vidas. As pinturas rupestres realizadas nos paredões rochosos de diversas grutas, cavernas ou abrigos naturais, independente de qualquer estilo ou tradição cultural definidos pelos conceitos arqueológicos tematizam a vida, o cotidiano de momentos passados ou contemporâneos vividos por essas populações. Porém, a prática das pinturas não foi estendida a todos os grupos humanos. Desenhar, retratar, copiar o real em forma figurativa não provém de uma habilidade generalizada a todos os indivíduos de um grupo. Ao contrário do que pensamos, essa atividade é específica, bem como o estilo e a técnica aplicada na produção dos vestígios materiais variam de grupo para grupo.

Mas que motivações podem estar relacionadas à prática da pintura rupestre? Para essa questão, provavelmente uma série de hipóteses poderiam ser levantadas, mas algumas não passariam de conjecturas. Assim, consideraremos três hipóteses bastante evidentes: a arte, a comunicação e sua relação com o sagrado. Obviamente, existem outros elementos relacionados à prática parietal realizada por antigas populações humanas, no entanto, em geral, os três aqui citados podem elucidar as motivações que levaram aqueles homens a pintarem os paredões rochosos na pré-história.

O termo arte pode nos induzir a uma série de definições, mas a maioria delas está relacionada às nossas próprias experiências culturais. Numa percepção moderna, arte é vista como uma prática que obedece ao belo, à estética, ao estilo do artista ou da época a que ele pertence. Todavia, esses conceitos estão imbuídos de juízos de valor, como discute Mikel Dufrenne (1981). Para o autor, esses valores são resultados da sensibilidade humana, expressos não na forma material, mas espiritual e psicológica. É um valor de julgamento imposto a determinados objetos, e estes, por sua vez, têm seu reflexo ou inspiração a partir da natureza, e que não segue regras ou normas, mas obedecem ao sensível, ao prazer, ao acordo entre a imaginação e o intelecto, e, às experiências pessoais e coletivas. Com isso, podemos afirmar que nossos valores são adquiridos no decorrer da nossa vida, com base na percepção e na interação com o ambiente, nas habilidades em criar e manusear ferramentas, nas relações sociais, nas referências religiosas, nos meios de organização econômica, nas formas de

linguagem, etc. Assim, quando relacionamos todas essas questões, conseguimos não só produzir, mas conceber o que seja arte para a nossa sociedade, a partir de valores construídos pela nossa cultura, nos quais influenciaram na formação do conceito artístico, ou sensível de cada grupo humano.

Mas o grafismo rupestre não pode ser entendido nesse contexto único, isto é, enquanto uma imagem que representa algo real e que, pela capacidade sensível do ser humano, se transforma numa expressão artística. É preciso seguir mais adiante nessa concepção e compreensão. Para nos aproximarmos de uma melhor compreensão desse universo pictórico da pré-história, é necessário recorreremos aos conceitos semióticos. A primeira relação a ser feita é a de que as imagens registradas nos abrigos rochosos são representações simbólicas, ou seja, uma imagem que vem a “substituir” algo real e concreto. É como afirma Yuen Chao (1977), que o símbolo é qualquer coisa que represente ou simbolize alguma outra coisa. Assim, a imagem representada pode ser um nome, uma imagem de caráter familiar e cotidiana ou ainda abstrações que o homem faz do seu mundo, do ambiente em que vive, mas o seu significado denota um conhecimento do universo mental e social daquele que criou os símbolos. Por isso, devemos entender antes o que é esse elemento presente nos grafismos rupestres: o símbolo, e como ele atua diante das motivações nas atividades parietais.

Dan Sperber (1974) analisa o símbolo como elemento integrante da cultura e do sistema cognitivo humano, que participa da construção do conhecimento e do funcionamento da memória. Para isso, ele distingue que as capacidades humanas de aprendizado são determinadas na medida em que os membros da mesma espécie adquirem o mesmo nível e sistema de aprendizado; e determinantes quando a representação cultural depende de uma variabilidade, sendo esta “limitada pelas capacidades humanas”. Com isso, ao fazer o uso de símbolos, eles devem ser reconhecidos e compreendidos por aqueles que os adotaram. Os símbolos sofrem por mudanças, tanto na sua representação quanto no seu significado, e isso se dá em decorrência das próprias mudanças culturais, especialmente quando há interferências ou intrusão (endógena ou exógena) de outros valores e conceitos culturais.

Assim, a proposta de Sperber não é analisar apenas o símbolo, mas toda uma cadeia de sistema que interfere e rege o significado, o sentido, o uso e a finalidade da simbologia. Na interpretação do autor, *a noção de símbolo não é universal, mas cultural, presente ou ausente, diferente de cultura para cultura ou mesmo no interior de uma dada cultura* (SPERBER, 1974, p.57). Por isso é erro de muitos em querer interpretar ou dar um

significado aos símbolos que lhes são estranhos culturalmente, e isto porque os símbolos podem ter seus significados independentes de seu simbolismo.

A relação do simbolismo com a sociedade passa pelas instâncias do individual e do coletivo, e que advém de uma criação humana, provavelmente de arquétipos, que também pode ser vista como uma capacidade nata. Para Sperber (Ibid., p.133), *os indivíduos são dotados apenas de um dispositivo simbólico geral e de uma estratégia de aprendizado*. No entanto, é o grupo que rege, organiza e direciona o seu uso dentro de seus aspectos culturais. Apesar de, aparentemente, ter o domínio, o simbolismo cultural deixa o indivíduo livre sobre a evocação dos símbolos. Ao estudar as diferenças transculturais do simbolismo, percebe-se a sobreposição de elementos simbólicos utilizados ou a evocação adotada por uma e outra cultura. E mais, se levarmos em consideração essas afirmações do autor, podemos então relacionar a isto as pinturas rupestres, especialmente quando identificamos as superposições de imagens em diferentes painéis gráficos. Os signos representados por antigos grupos humanos não são irracionais, ao menos para quem os executou. Embora pareça ser para nós. Outro erro seria avaliar os sinais apenas pelo o que ele apresenta de imediato.

Nessa relação entre os símbolos, Sperber estende essa idéia na ação da mensagem e da interpretação. Esta bivalência é processada a partir de códigos, isto é, conjunto de pares que (mensagem/interpretação) não é necessariamente biunívoca, ou seja, a uma mesma mensagem podem corresponder diversas interpretações, e vice-versa. Para que uma informação seja precisa, isto é, que de fato se torne uma mensagem, ela precisa fazer parte de um contexto. Neste caso, outros elementos devem estar conectados com o símbolo indicador da mensagem para que ele tenha um significado e daí seja compreendido. Essa compreensão passa também por outro processo: o da motivação. Ao usar os símbolos, as sociedades o fazem por alguma razão, e a escolha de um ou de outro símbolo é decidido de forma consciente ou inconsciente, mas que seja do conhecimento do grupo.

Se a questão for posta numa perspectiva semiológica, como explica Sperber, há dois pontos discutíveis: primeiro, a interpretação do símbolo é feita pela tradução mais a motivação; e segundo, a interpretação do símbolo é dada apenas pela sua tradução, sendo a motivação um segmento secundário. Entretanto, o autor rejeita ambas as possibilidades, mas propõe que *o caráter simbólico de uma motivação não se deve ao fato de ela se aplicar a um símbolo; o objeto é que se torna simbólico pela motivação que lhe é aplicada* (SPERBER, 1974, p.39).

Nessa conjuntura da relação entre os símbolos e sua motivação, o autor expõe quatro tipos de dados: a) símbolos aos quais não se atribui nenhuma tradução, ou seja, ele pode ser apenas um referente, sem necessariamente, possuir um significado relevante; b) símbolos em que a tradução é utilizada para motivar seu uso; c) objetos técnicos que se tornam simbólicos por sua motivação; e d) signos que se tornam simbólicos, não porque significam, mas porque essa significação é motivada. Assim, o autor conclui que a motivação do uso do símbolo é também simbólica, e que a sua interpretação não reflete, necessariamente, a interpretação do próprio símbolo.

Os símbolos, as imagens e os arquétipos são, segundo Eliade (1996, p.172), elementos criados e recriados por diversas sociedades, e no momento que são aceitos e absorvidos pelos significados que lhes são atribuídos, acabam constituindo estilos culturais caracterizadores dessas sociedades. Para o autor, o significado que um símbolo tem para determinada cultura, provavelmente não terá para outra, porém, ele pode sofrer uma reinterpretação. Isso ocorre porque determinados símbolos acabam se tornando referenciais e universalmente reconhecíveis, e dessa forma, acabam obedecendo a sua função, isto é, a de acrescentar *um novo valor a um objeto ou a uma ação, sem por isso prejudicar seus valores próprios e imediatos* (Ibid., p.178). Isso sustenta a idéia de que o simbolismo responde por uma realidade imediata, mas sem estar, necessariamente, regido por *realidades espirituais*.

Se associarmos as pinturas rupestres ao símbolo, teremos então uma gama de informações que vão desde a própria questão simbólica, passando pelos aspectos culturais, pela prática da comunicação, das atividades mágico-religiosas, etc. Essa associação pode ser melhor resumida por Steven Mithen (2002:255) em que:

1) a figura é um símbolo, cujo significado não está associado, necessariamente, ao seu referente, ou seja, um pássaro grande com asas abertas pode não significar exatamente um pássaro, mas ser uma representação de um indivíduo fantasiado em um momento de “encarnação” de um espírito ou divindade;

2) o símbolo tem a intenção de comunicar;

3) os registros gráficos podem ter uma defasagem espaço-temporal entre a imagem e seu produtor. Aquele que reproduz uma imagem, por exemplo, pode representar algo que já aconteceu, ou que poderá acontecer;

4) o significado da imagem pode variar entre os indivíduos, tanto para aqueles que pertencem ao mesmo grupo cultural, como para os que são culturalmente diferentes; e,

5) o mesmo símbolo pode ter sua variabilidade gráfica. Mas, quando uma imagem é reproduzida, desenvolve-se um processo mental, cujo planejamento e execução de imagens visuais requerem um domínio cognitivo capaz de saber associar o mundo real com o irreal, transformando as “imagens mentais” em “imagens visuais”, e o uso da imagem como um referente (evento ou objeto) ausente reflete uma comunicação intencional como forma de manter uma coesão entre o grupo.

Por essas razões, a análise do símbolo não pode ser feita individualmente, mas sim no seu conjunto. Há diversos aspectos que envolvem a fabricação de imagens – ambiente, ritos, ações, pensamentos, momentos etc. Essas peculiaridades explicam então o fato de que *es imposible inferir el significado de un símbolo dentro de una cultura dada solo a partir de la forma simbólica de la imagen u objeto* (RENFREW e BAHN, 1996, p.356). Isto significa que a imagem expressa pode não ser exatamente aquilo que pensamos ser, visto que o discurso simbólico está ligado ao mental, ao imaginário. As “verdades” estabelecidas por determinados grupos podem não corresponder a outros.

O símbolo não possui um significado universal, mas cultural. Entretanto, eles podem sobrepor-se culturalmente, embora adotando outro significado. É comum em imagens rupestres – gravuras ou pinturas – a presença de círculos com traços divergentes próximo à linha da circunferência, e daí atribuírem à representação do sol. Mas essa é uma concepção imediata de quem a vê, e não necessariamente seja, de fato, a representação do sol. A mesma representação pode ainda ter sido usada por diferentes grupos pré-históricos, separados no tempo e no espaço geográfico, e decorrido um contato entre esses grupos, acabaram adotando o mesmo sinal, podendo este ter o mesmo significado ou não.

Em suma, podemos entender que: o homem cria os seus símbolos; a cada um deles é atribuída uma função específica dentro de cada elemento; esses símbolos são armazenados na memória e repassados às gerações subseqüentes; os indivíduos, ao reconhecerem os símbolos, identificam-se então com seu grupo, é a sua pertença a uma determinada cultura; e, a preservação e perpetuação dos elementos característicos dessa cultura é que formará a concepção histórica e social nos grupos humanos. Segundo Clifford Geertz (1989:10), *compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade*, sendo essa normalidade decorrente da vida cotidiana e dos valores gerados pelas tradições que o grupo cultua.

Assim, concentrando então a abordagem das pinturas rupestres no sentido da arte, da comunicação e da sacralidade, e baseando-se principalmente nas temáticas encontradas nos painéis dos abrigos, é possível afirmar que as imagens retratadas estão

agregadas ao cotidiano, isto é, nas ações diárias, nas relações existentes entre o homem e seu grupo, e, entre o homem e a natureza.

3.1 – A arte, a comunicação e o sagrado nas pinturas rupestres

Seria adequado se referir as pinturas rupestres como arte? Na sua concepção mais elementar, arte é um modo que o ser humano encontrou para expressar as abstrações de seu pensamento, utilizando formas, movimentos, cores ou sons. As abstrações são formadas na mente quando os nossos sentidos captam, através da nossa visão, informações disponíveis em nosso meio e que fazem parte do nosso dia-a-dia: o ambiente que vivemos, as pessoas e os objetos que vimos, os momentos que presenciamos são gravados na mente como uma cena fotográfica. Mas cada indivíduo tem um modo particular de ver, isto porque *nunca olhamos para uma só coisa de cada vez; estamos sempre a ver a relação entre coisas e nós próprios* (BERGER, 1972, p.12). Essa forma individual e voluntária de ver o mundo nos convida a exteriorizar o nosso pensamento, e nisso agregamos o nosso sentimento. Ao exteriorizar, praticamos uma forma de arte, e ao compartilhar, praticamos a comunicação.

A arte passa então a ter uma função na vida humana, que é a de transmitir valores e significados dentro de uma cultura, seja para os participantes dela ou para aqueles que lhes são estranhos. Com isso,

A arte surge da necessidade que o homem sente de criar para si próprio, para além de qualquer exigência da mera sobrevivência animal, um mundo válido e pleno de significado: a sua necessidade de desenvolver, intensificar e projetar em formas mais permanentes todas as partes preciosas da sua experiência. (MUNFORD, 1952, p.20)

Em termos genéricos, a arte reproduz imagens, sons, movimentos e momentos que se tornaram relevantes para a vida humana. Tendo como enfoque a arte pictográfica, podemos definir as imagens como reproduções que compõem um modo de ver, mesmo que o sentido da visão seja ausente. É a representação do real mais a nossa abstração, feita *para evocar a aparência de algo ausente* (BERGER, 1972, p.14). É nesse contexto que a percepção de mundo de cada indivíduo influenciará diretamente na produção e criação da arte e de onde se partem as concepções do belo, de estilo, de técnica, de estética, de forma etc. Por exemplo, o belo pode então ser entendido como uma manifestação do ideal, em que não se busca imitar, mas idealizar. Essa idealização, por não ter regras, acaba passando pelos

conceitos de gerações e configurando um censo comum. E é assim que se criam então as escolas artísticas e atribui-se padrões para delimitar o que é belo e o que não é. Essas concepções artísticas também não são unânimes para todas as culturas. Segundo Lux Vidal (2000), algumas sociedades podem agir de maneira diferente frente a tais conceitos, sendo assim possível afirmar que o fenômeno estético é algo natural do ser humano, e por isso formado por experiências qualitativas, onde o artista, o espectador e o objeto interagem de forma dinâmica (VIDAL, L.2000, p.280).

Reportemos a esse “mundo abstrato” com o maior número de elementos possíveis: o espaço geográfico, os animais que serviam de alimentos, as relações sociais, as atividades diárias, os rituais, a paisagem, enfim, tudo aquilo que fazia parte de uma convivência diária na vida dessas populações pré-históricas. Desta forma, seria possível afirmar que o artista pré-histórico conseguiu *imobilizar e conservar não só o que vive à sua volta como aquilo que vive interiormente* (HUYGHE, 1965, p.11). E mais, ele

... consegue guardar para sempre aquela parte do mundo que lhe foi oferecida, e ligá-la indissolavelmente aos pensamentos, às emoções, às paixões que este ou aquele dom ou conquista despertaram nele. (Ibid., p. 11)

Com isso, o homem atribuiu à imagem o sentimento de que a natureza era parte de sua vida, assim como as suas ações. A imagem levou o homem a alcançar, simbolicamente, aquilo que poderia parecer inalcançável; definiu não só uma informação, mas evidenciou as características culturais de quem a produziu pela maneira de pintar, pelos materiais disponíveis, pela técnica utilizada, pelo traçado das formas e pelas temáticas representadas. Para John Berger (1972, p.13), *uma imagem é uma vista que foi recriada ou reproduzida. É uma aparência, ou um conjunto de aparências, que foi isolada do local.* Porém, o nosso modo de ver determina o modo como a imagem será reproduzida. Com isso, para entender o significado, ou o sentido das pinturas rupestres devemos primeiro procurar formar uma noção de algo aproximada dessa percepção que, poderíamos supor, o homem pré-histórico teria do seu mundo.

Quando tratamos de pintura rupestre, existe entre os arqueólogos certa resistência em aceitá-la como arte, e isto ocorre porque os conceitos de arte, tal como conhecemos parece, aparentemente, não ser aplicado às populações pré-históricas, ou seja, que tais grupos humanos não possuíam uma percepção estética. Mas, para Gabriela Martin, o conceito de arte não pode estar desvinculado das pinturas rupestres, e nem os arqueólogos poderão ignorar o fato de que, nesses grafismos, havia uma *dimensão estética, considerando-*

se a habilidade manual e o poder de abstração e de invenção que levaram o homem a usar recursos técnicos e operativos nas representações pictóricas pré-históricas (MARTIN, 1997, p. 237). E essa habilidade é bastante perceptível quando observamos nos painéis de pintura as figuras seguindo o mesmo padrão gráfico, isto é, no tamanho, na forma, no movimento, na cor, na textura e na contextualização temática.

Assim, podemos tratar as pinturas rupestres enquanto arte, mas a partir de um conceito geral, o da expressividade natural da sensibilidade humana frente às concepções que esse “artista” tinha do mundo que o cercava. Da mesma forma que não podemos atribuir significados aos símbolos utilizados por esses grupos humanos em suas atividades parietais, não podemos também afirmar, categoricamente, que existia para ele um conceito de estético e de belo, tal como utilizamos hoje. Entretanto, é possível identificar nos grafismos pré-históricos diferenças estilísticas e temáticas que caracterizam determinados grupos culturais. Como mostrado no capítulo I, as pinturas rupestres brasileiras apresentam um enorme variação no estilo e nos temas retratados, e que a Arqueologia buscou associar essas características a diferentes grupos étnicos e seus respectivos espaços de ocupação. Diante disto, as superposições encontradas nos painéis de pintura acabaram se tornando pontos referenciais na tentativa de identificar esses grupos e se essas superposições foram causadas por interferências estilísticas de um grupo cultural sobre outro; se essa interferência foi apenas temporal, em que diferentes gerações - e por que não diferentes momentos ritualísticos praticados pelo mesmo grupo - utilizaram o mesmo espaço gráfico; ou ainda se ambas as situações são verdadeiras.

A criação da arte está ligada à criação dos símbolos, e estes, por sua vez, formam um elemento de comunicação quando ordenados em um contexto, como meio de emitir uma mensagem. O simbolismo é um sistema de sinais, ou signos (significante) que possui um sentido usual (significado) de quem o faz para quem o recebe, e seu intuito é de organizar uma informação que foi emitida. É um processo de comunicação que implica, de forma intencional, na produção de uma mensagem. Entretanto, há aqui uma questão ambivalente. Os símbolos só podem ser entendidos se estiverem postos dentro de um contexto, isoladamente, eles podem ter diversas interpretações ou não emitir nenhuma mensagem, mas, ao mesmo tempo, esse contexto deve ser interpretado a partir dos fenômenos simbólicos que o regem. Quando se é estranho ao grupo participante da mensagem, o mais comum é reconhecer apenas os sinais, mas desconhecendo o contexto, esses signos tornam-se simplesmente imagens, e as tentativas de interpretação acabam sendo escorregadias por buscarmos isto na nossa visão particular de mundo.

O símbolo é um signo cuja virtude repousa na generalidade, numa lei, numa regra, em um costume ou numa convenção da qual o símbolo é portador. O funcionamento de um signo como símbolo depende precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante. O símbolo é em si, somente uma mediação, um meio geral que permite o desenvolvimento de um interpretante. De fato, é no interpretante que reside sua razão de ser. (OLIVEIRA, L.,2006, p.9)

Assim, a comunicação só se torna efetiva quando ambas as partes, emissor e receptor da mensagem reconhecem os símbolos utilizados. Porquanto,

Generalmente, sin embargo, se atribuye un significado a un símbolo concreto de una forma arbitraria: muchas veces no hay nada que indique que una palabra o signo específico representa a un objeto dado del mundo en lugar de a otro (RENFREW; BAHN, 1996, p.355).

Daí o alerta dos arqueólogos para aqueles que buscam na pintura rupestre uma interpretação. No momento em que o homem utiliza qualquer tipo de linguagem para poder se comunicar, o processo mental é acionado de forma consciente, significativo e orientado para um contexto social (TERWILLIGER, 1974, p.11). Entretanto, linguagem e comunicação devem ser tratadas de formas independentes, isto porque, a linguagem é imediata e condicionada, é um meio pela qual se promove a comunicação. Já a comunicação é obrigatória entre um indivíduo e os outros, e para isso ele pode utilizar qualquer tipo de linguagem. Entretanto, é através de símbolos que a linguagem faz-se conhecida entre emissor e receptor. Ou seja, o que se torna simbólica é a linguagem e não a comunicação. Assim, quando falamos de pinturas rupestres, estamos tratando do uso da linguagem visual como meio de comunicação entre os grupos humanos pré-históricos. E essa linguagem visual está representada por grafismos, ou símbolos, que identificam objetos ou eventos referenciais para os usuários dessa linguagem.

Quando uma imagem funciona como uma forma de linguagem, sua função pode denunciar ou reclamar por um momento histórico, ou ainda promover uma identificação entre autor/imagem/espectador. Neste caso, o autor apela às imagens cotidianas para ter sua mensagem compreendida. Seu universo é estendido ao universo do espectador, que reconhece não só os elementos representados, como também a mensagem que lhe foi enviada. Mas a codificação da mensagem só será completamente entendida, se autor e espectador participarem de um mesmo grupo cultural, por quem o produziu e para quem ele emitiu. Como instrumento de comunicação, a imagem é uma ferramenta de expressão, capaz de

admitir uma mensagem para o outro, que como diz Martine Joly (1996, p.55), mesmo que o outro seja nós mesmos. Assim, a melhor forma de compreender a mensagem visual, é saber para quem e em quais circunstâncias ela foi produzida. Mas, por outro lado, entender as circunstâncias históricas em que a imagem foi produzida, não determina quais eram as intenções do autor (Ibid., p.45).

Quando relacionamos a arte como sistema de comunicação, estamos tratando não só de contextos estéticos, mas também sociais e culturais. Lux Vidal (2000) afirma que manter uma separação entre os conceitos é uma prática da tradição ocidental, especialmente a pós-industrial, que passou a ver a arte como uma habilidade particular de alguns indivíduos e com valor de mercado. Ao contrário, nas sociedades indígenas a arte é vista como uma atividade convencional, uma manifestação pública, onde todos compartilham dos mesmos conhecimentos técnicos e de execução, e, portanto, dos mesmos conhecimentos simbólicos, e *assim o artista se comunica com sua comunidade que entende o que está sendo expresso* (VIDAL, L., 2000, p.281). Mas essa comunhão não exclui as habilidades específicas expressas por alguns indivíduos, tendo em vista que, cada artista impõe em sua obra *sua técnica, sua sensibilidade e sua habilidade criadora* (Ibid., p. 283).

Assim como Vidal, Marinete Leite afirma que a pintura rupestre é uma forma particular que cada grupo humano encontrou para se apresentar socialmente, *diante de si e perante os outros grupos, o que leva a um intercâmbio, resultante de um processo de comunicação visual* (LEITE, 2000, p.232), porém, quando não há o intercâmbio, cada grupo cria o seu próprio código simbólico. Mas, ao criarem seus símbolos, os grupos apresentam suas próprias preferências estilísticas, temáticas e técnicas.

Partindo dessas concepções, percebemos o quão difícil é trabalhar com pinturas rupestres, visto que seus autores pertencem a populações que viveram há milhares de anos, com estruturas sociais e culturais para nós indefinidas, que recorreram ao uso da imagem como uma forma de transmitir uma mensagem e cujos receptores não somos nós. E por nós não participarmos do processo comunicativo, nos torna meros espectadores e, costumamos ver os grafismos pré-históricos apenas como símbolos. Contudo, considerando os fatores que nos impedem de entender a mensagem, é possível associarmos o conjunto estilístico e temático ao ambiente e a outros vestígios materiais pertencentes a tais grupos, e assim, chegar o mais próximo possível dos aspectos culturais dessas antigas populações.

Apesar das dificuldades a que nos deparamos, devemos ainda estabelecer outro parâmetro para a análise dos grafismos rupestres: o da sacralidade que envolve a sua execução. Segundo Eliade (1996, 2001), o homem arcaico é, por natureza, um ser religioso.

Suas convicções, seus pensamentos, suas relações sociais e sua própria vida são regidas pela crença de que existe algo superior a ele, de caráter inatingível, sobrenatural, mas que é sentido e temido na vida diária. Buscando o sentido das religiões, pode-se dizer que elas

Cumprem funções individuais e sociais. Elas dão sentido para a vida, elas alimentam esperanças para o futuro próximo ou remoto, sentido esse que algumas vezes transcende o da vida atual, e com isso tem a possibilidade de compensar sofrimentos imediatos.(...) Além disso, religiões integram socialmente, uma vez que membros de uma mesma comunidade religiosa compartilham a mesma cosmovisão, seguem valores comuns e praticam sua fé em grupo. (USARSKI apud AMPARO, 2004)

Ao compartilhar os valores religiosos, os fenômenos, os seres, os lugares e os objetos são estabelecidos como sagrados pelo grupo, e quanto mais religioso é o homem, mais ele busca consagrar seus atos (AMPARO, 2004). De acordo com Mircea Eliade (2001, p.18), *manifestando o sagrado, um objeto qualquer se torna outra coisa*. Quando uma pedra ou uma árvore são eleitas como sagradas, a veneração não se dá ao objeto em si, como pedra ou como árvore, mas como algo sobrenatural. Os objetos representariam um elo entre o terreno e o espiritual, ou mesmo o próprio ser divino, ocupando o centro, ou tornando-se o “centro do universo”, de onde se podem chegar às forças sobrenaturais. E isto ocorre porque o *sagrado é o real por excelência, ao mesmo tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade* (Ibid., 31), onde se revela uma verdade absoluta, fixam-se limites e se estabelece uma ordem cósmica. E à medida que o mundo se revela como sagrado, ele se percebe como tal.

Nesse sentido, o mundo, e os elementos que dele fazem parte, ou que o regem, perdem a sua homogeneidade pelas hierofanias evocadas pelo homem, e uma distinção entre sagrado e profano faz-se presente em todas as instâncias. Assim, retomando a questão do espaço, toda área habitada possui um lugar sagrado por excelência. A casa, ou o lugar onde se habita pode ser um referencial sagrado. É onde se mantém a unidade familiar ou social, as relações de parentesco, onde se perpetua as gerações, se define e se determina as regras e os conceitos adotados por aquele grupo de indivíduos. Diferentemente, o templo possui uma sacralidade nata, tendo assim outra conotação para os grupos humanos. Ali não é a morada do indivíduo, mas a morada do deus, das entidades divinas que se põem além da condição de mortalidade e das capacidades humanas. É ali também que regem as forças transcendentais, em que as entidades têm poderes sobre os eventos da natureza física e humana (ELIADE,

1996, 2001). Essas entidades têm outro sentido de tempo, que não obedecendo ao tempo contínuo conhecido pelos humanos, não são guiados pelo cotidiano.

Para os homens, especialmente aqueles das sociedades arcaicas, as atividades cotidianas não são banalidades entediadas e obrigatórias (assim como é para as sociedades modernas), mas essencial para a sua sobrevivência e convivência perante o grupo, e que deste modo, acabam sendo também sacralizadas. Assim, por que não unir o lugar à ação? Se considerarmos a afirmação de Eliade, que o homem pré-histórico é também, por natureza, religioso, passível de absorver a concepção de sagrado, podemos inferir que ele foi capaz de atribuir aos sítios de pintura rupestre uma condição de hierofania.

Joanna Overing (1999), ao estudar os Piaroa da Amazônia, descreve-os como povos ligados ao cotidiano, isto é, em que as habilidades necessárias à vida social, como caçar, pescar, plantar, coletar frutos etc., são mais importantes do que o status que cada indivíduo tem no seu grupo. Se considerarmos a tônica na vida cotidiana às populações pré-históricas, podemos afirmar com base nos padrões pictóricos e nas temáticas presentes nos abrigos rochosos, que estamos diante de elaborações das atividades diárias de caça, pesca, dança, atos sexuais, rituais, etc. Essa narrativa do cotidiano é ainda mais expressiva quando se trata de populações identificadas como pertencentes à Tradição Nordeste. Assim, diferentemente de nós, que nos acostumamos a conduzir nossas vidas pelos minutos marcados pelo relógio, e com ações realizadas tão apressadamente, esquecemos, ou não percebemos que os atos praticados até mesmo pela rotina do cotidiano passam também por rituais. Ao contrário, as populações pré-históricas têm uma relação espiritual com cada ato ou habilidade praticada pelos indivíduos do seu grupo. E com isso, podemos inferir que o ato de pintar reflete dois sentidos simbólicos, o da própria imagem e do ato em si.

Na verdade, o sentido sagrado que envolve as pinturas estaria concentrado nas três instâncias: no espaço, no ato de pintar e na imagem. Como visto no capítulo anterior, o espaço torna-se sagrado quando este emite algum sinal que venha a ter uma conotação espiritual para determinados grupos. Esse sinal pode ser qualquer coisa, um elemento paisagístico, a ocorrência de algum evento especial e que tivera um significado para os indivíduos que ali viviam. Mas, quando associamos as pinturas aos símbolos e a sacralidade do lugar, elas passam também a ter um sentido sagrado. Enfocando nossa discussão nos sítios de Carnaúba dos Dantas e Parelhas, os abrigos em que se encontram as pinturas rupestres não correspondem às áreas destinadas a habitação, o que significa que esses espaços tenham sido utilizados com um objetivo específico, isto é, às práticas cerimoniais, e, portanto, sagrados por natureza.

Nestes abrigos, as pinturas apresentam referenciais temáticos que invocam as práticas cotidianas, o que nos leva a crer que, assim como os Piaroa, as atividades diárias possuíam um significado especial para esses grupos humanos. Se compararmos as figuras encontradas nos painéis rupestres do Seridó com aquelas presentes em outras tradições arqueológicas, como por exemplo, da Tradição São Francisco, ou Tradição Planalto, vimos que nestes casos, houve uma prioridade para retratar imagens de animais, especialmente aqueles encontrados no meio ambiente em que essas Tradições estão localizadas. Entretanto, isso não invalida a possibilidade de que estes grupos também tenham valorizado o cotidiano da mesma forma que as populações identificadas na Tradição Nordeste. A preferência por uma temática mais voltada para as representações zoomórficas também faz parte de um cotidiano dessas populações, e isto reforça as afirmações de Mithen e Sperber, de que o uso de um símbolo é arbitrário, mas segue uma motivação.

Segundo Lévi-Strauss (2006), atribuir um sentido de sacralidade as coisas ajuda a manter a ordem do universo. Definir um lugar, um objeto ou evento como sagrado, é manter estreita a relação entre o mundo do real com o irreal, porém, essa relação só é mais visível em sociedades simples, em que o “inexplicável” é resultado das ações e das vontades divinas. Nas sociedades modernas, essa percepção já não se faz tão presente nas relações culturais, o que acaba dificultando a compreensão desse universo sagrado. Como exemplo disto, nas sociedades modernas um ato fisiológico significa apenas fenômenos orgânicos, enquanto para as sociedades simples, o ato de comer, copular, caçar, etc., representa uma comunhão com o sagrado, em que o fazer, o criar, o construir, bem como o produto dessas ações possuem seu cunho religioso (ELIADE, 2001).

É nessa atmosfera que se procedem aos rituais sagrados, nos quais os indivíduos (ou um indivíduo em especial) manifestam o sentimento de ligação com entidades e forças divinas, fazendo questionamentos e buscando respostas que atendam às aflições humanas. Os rituais podem ser promovidos individual ou coletivamente, envoltos em completo silêncio ou seguidos por uma confusão de sons vocais e/ou instrumentais. Dançar parece ser uma forma de manifestar o sagrado, ou pode-se chegar até os seres superiores através de um total estado de meditação. Um objeto (uma árvore, uma pedra, a água, por exemplo) pode ser o elo de comunicação entre os dois mundos, funcionando como um “sistema transmissor”, mas essa comunicação também pode ser feita através do uso de alotrópicos, em que o indivíduo entra em um estado de inconsciência capaz de guiá-lo a qualquer universo espiritual. Muitas dessas atividades são realizadas e conduzidas por xamãs, indivíduos que se destacam em seu grupo pela capacidade de interagir com o mundo sagrado,

como se fossem os únicos permitidos pelos deuses a fazer e manter uma comunicação. Mas para isso é necessário ele entrar num estado de êxtase, e somente assim conseguirá romper o tempo histórico que o separa dos deuses, e que o levará em direção a uma “condição paradisíaca”, isto é, ao princípio, a origem do surgimento da terra e da condição humana (ELIADE, 1996).

Para muitos pesquisadores (MITHEN, 1996; WHITLEY, 1998; OUZMAN, 1998; KLASSEN, 1998), a prática rupestre é produto de atividades xamanísticas e, indubitavelmente, está associado ao uso de alucinógenos. Para os artistas pré-históricos, o ambiente possuía um cenário mágico, capaz de promover uma conexão entre a arte e a vida espiritual. No entanto, o que torna as pinturas rupestres uma atividade mágica é o fato de que nela são expressas as ansiedades humanas em, por exemplo, abater um animal, derrotar o inimigo, garantir a sobrevivência do grupo, ou mesmo ter o domínio sobre os elementos da natureza (MITHEN, 1996, p.83).

Porém, como afirma Ouzman (1998, p.34), nem todos os grafismos rupestres são resultados de atividades xamanísticas, embora se ignore muito a existência dessa relação. O xamã é o indivíduo capaz de manter um contato com o mundo sobrenatural, e para isso ele é visualmente e simbolicamente instruído para relatar suas experiências espirituais de uma forma compreensível ao seu grupo. Para tanto, ele utiliza-se de relatos orais ou representações visuais. Mas, para ter acesso a esse “mundo espiritual”, os xamãs costumam fazer uso de substâncias psicotrópicas, as quais provocam alterações na percepção, causando distúrbios nas áreas periférica e central do sistema nervoso. Daí, a sensação de poder e domínio sobre o tempo, a vida e a morte, de prever o futuro, de controlar os animais, de estar em contato com os mortos, como se fossem um guardião e um intermediário entre o mundo real e o sobre-humano (OUZMAN, 1998; WHITLEY, 1998). Assim, Whitley afirma ser inquestionável a relação entre as atividades xamanísticas e as representações rupestres, sendo estas, parte da crença religiosa e das práticas simbólicas presentes, necessariamente, no sistema religioso xamanístico (WHITLEY, 1998, p.15).

3.2 – O cotidiano das populações pré-históricas no Seridó

Como discutido nos capítulos anteriores, os registros rupestres do Seridó são compostos de imagens que refletem o cotidiano das antigas populações que viviam nessa região, e entre figuras humanas e de animais, as cenas mais abordadas são aquelas que

configuram o próprio sentido de sobrevivência desse grupo. Atividades de caça e pesca, coleta, sexo, dança e luta, entre outras, demonstram um sentido de valorização dessas atividades, isto é, uma valorização do cotidiano. Mas, para compreender melhor a “narração” dessas atividades, reunimos as imagens em grupos temáticos, independentes dos sítios em que elas se localizam, e isso parte do princípio que para o estudo dos grafismos rupestres, não é o sítio em si que denota ou promove o conhecimento total do comportamento e das características culturais dos grupos humanos pré-históricos, mas o seu conjunto. Essas temáticas podem parecer generalizantes, ou mesmo tendenciosas a uma interpretação, mas o modo como as imagens estão configuradas, nos permite fazer essa relação com a composição gráfica. Algumas das imagens apresentadas aqui neste capítulo já foram mostradas nos capítulos anteriores, mas, faz-se importante uma leitura das cenas de forma a elucidar essa configuração do cotidiano dessas antigas populações seridoenses.

As cenas encontradas nos painéis de Carnaúba dos Dantas e Parelhas podem ainda ser analisadas num comparativo com os costumes dos chamados indígenas históricos, cujos aspectos da vida cotidiana foram descritos por cronistas e viajantes ainda no século XVI. Segundo Gabriela Martin (2002), as populações pré-históricas brasileiras não podem ser definidas já como índios, *no sentido físico da palavra*, mas como grupos humanos proto-mongolóides que se desenvolveram nas Américas e que se extinguíram *muito antes da chegada das levas mais recentes* (Ibid., p. 22), sendo assim, ancestrais dos indígenas modernos. Entretanto, considerando que as práticas culturais se modificam de forma abrupta quando postas em confronto com outras culturas, sendo estas últimas impostas à primeira, como foi o caso da cultura européia sobre os indígenas brasileiros, essa analogia torna-se possível à medida que tais práticas foram passadas ao longo das gerações, por grupos humanos que ocuparam o mesmo espaço geográfico, participando, portanto, das mesmas condições de sobrevivência oferecidas pelo meio ambiente da região.

Certamente, acreditar numa cultura imutável seria uma falha desastrosa, mas devemos também considerar que mudanças culturais exercidas entre essas populações ao longo desses anos se procedeu de forma gradativa, ou seja, que as populações indígenas descritas no início da colonização não estavam culturalmente tão distantes daqueles povos pré-históricos que habitaram os mesmos espaços físicos.

Os indígenas que habitaram a região do Seridó são denominados, genericamente, de Tapuias e identificados pelos grupos Sucurus e Canindés, ambos pertencentes à nação Tarairiú. De acordo com as informações de cronistas (BARLEU, 1940; HERCKMAN, 1886; GERRITZ, 1907; NIEUHOF, 1942) os tapuias possuíam uma forma

física robusta, o que lhes davam força e agilidade; tinham uma cor morena escura; cabelos pretos e ásperos, e caráter muito aguerrido. Possuíam um estilo de vida nômade, percorrendo diversas áreas, as quais pudessem suprir as suas necessidades de água e alimento, e essa sazonalidade dependia das estações do ano, entretanto, o período de ocupação em uma mesma localidade era curto, cerca de dois ou três dias. Viviam da caça de pequenos animais, da pesca, da coleta de frutos, raízes e mel silvestre, não costumavam cultivar roças, apenas alguns grupos plantavam a mandioca (NIEUHOF, 1942, p.320). E todo o alimento que conseguiam, era consumido de uma vez por todo o grupo, sem reservar para o dia seguinte (HERCKMAN, 1886, p.282).

Considerando as análises feitas sobre o ambiente de ocupação dessas populações pré-históricas e indígenas relacionamos os grupos humanos arcaicos ocupantes do Seridó como caçadores-coletores, que concentraram tais atividades como forma de sobrevivência e perpetuação de seu grupo nessa região. Assim, não é difícil entender por que essas atividades foram tão valorizadas a ponto de serem constantemente descritas nos painéis de pintura. Entretanto, o termo caça deverá ser tratado num sentido geral, que envolva tanto o animal caçado como o caçador, estando estes em composição numa mesma cena, ou de forma isolada. Nestas cenas, obviamente os animais retratados são aqueles que compunham o ambiente faunístico da região. São aves, cervídeos, répteis entre outros animais. As figuras humanas estão, na sua maioria, com braços abertos, com os rostos de perfil, e numa das mãos segura uma lança, e às vezes, na outra carregam um tipo de bolsa. Assim como as representações de lança configuradas nas imagens parietais estão relacionadas à caça, as “bolsas” podem ser associadas à prática da coleta.

De fato, não há como afirmarmos que sejam realmente bolsas, podendo ser ainda potes ou cestas. No entanto, para qualquer uma das duas opções, deveria haver indícios suficientes nos níveis arqueológicos, como fragmentos de cerâmica ou cestarias que pudessem definir o tipo de objeto, mas até o momento, as pesquisas arqueológicas demonstraram atividade ceramista numa cronologia recente (1991±28 A.P.). De qualquer forma, em termos comparativos os caçadores atuais costumam conduzir essas sacolas, denominadas alforje, para recolher e armazenar o animal abatido.

Na Figura 97, dois indivíduos parecem atacar uma anta, que já está em posição de abate. A cena sugere um ataque imediato, visto que as imagens humanas estão com as pernas flexionadas indicando que estão caminhando em direção ao animal. Os pés estão nitidamente retratados, seguindo o mesmo movimento das pernas. Ambos usam cocar, porém, com formatos diferentes, mas a figura da direita segura um bastão, enquanto a outra se

posiciona para segurar o animal. Ao lado de cada um, repousa outro bastão e uma sacola, posicionados da mesma forma: a sacola para dentro e a lança para fora. Logo abaixo, outro animal está retratado, que pode já ter sido abatido ou não. Abaixo e à esquerda, outras duas figuras humanas estão com as mãos erguidas, segurando os mesmos objetos que as figuras anteriores.



Figura 97 - - Sítio Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN

Na cena seguinte (Figura 98), um indivíduo posiciona uma lança em direção a uma ave, cujas asas semi-fechadas denotam que ela esteja em repouso ou já esteja abatida. O animal está desproporcionalmente maior do que a figura humana, que não apresenta o uso de nenhuma vestimenta ou adorno corporal. Logo acima dessa cena, outra ave está retratada, com pescoço erguido e asas levantadas, como se fosse levantar vôo, mas parece não fazer parte da cena inferior. Seguindo a mesma temática e estilo gráfico, a Figura 99 encontrada no sítio Xique-xique II, a ema chocando ovos está na iminência de um ataque. A figura humana postada logo atrás da ave sustenta uma lança em uma das mãos em posição de ataque.



Foto: Cláudia Lago, 2006

Figura 98 - Figura antropomorfa atacando ave. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN

Foto: Adirenne Silva, 2003

Figura 99 - Antropomorfo e ema chocando ovos. Xique-xique II. Carnaúba dos Dantas

A técnica utilizada pelos artistas pré-históricos em dimensionar as figuras humanas menores do que as suas caças não é exclusividade da subtradição Seridó. As representações parietais da Europa, bem como as encontradas aqui no Brasil – e as imagens do Piauí são bons exemplos -, seguem esse mesmo padrão. Essa prática pode ser entendida como forma de valorizar o objeto principal da cena, no caso, a caça.

As imagens em que figuras humanas portam armas nas mãos seguem uma variação temática, que não exclusivamente a de caça, e é através dessas representações que

muitos arqueólogos definiram o tipo de armas utilizadas por esses grupos humanos. Na Figura 100, talvez a única com esse tipo de arma identificado entre os painéis analisados, um indivíduo está posicionado com as pernas abertas, estando uma delas flexionadas; a mão esquerda segura um arco, enquanto a mão direita, erguida na altura da cabeça faz menção ao ato de lançar a flecha com seu arco.



Foto: Abrahão Fernandes, 2006

Figura 100 - Figura antropomorfa com arco (?). Sítio Xique-xique IV. Carnaúba dos Dantas/RN

De acordo com Gabriela Martin (2004), as armas que aparecem nas cenas são propulsores ou bordunas, não apresentando o uso de arco e flechas. Essa afirmação é também sustentada segundo dados etnográficos. Marcgrave (1942), Brandão (1930) e Nieuhof (1942) afirmaram que algumas nações tapuias não utilizavam os arcos, mas registraram o uso de flechas. Já Barleu (1940), Herckman (1886) confirmam o uso desse tipo de arma, além dos machados de mão, feitos de madeira ou pedra, presos a um cabo de madeira. Segundo as descrições dos cronistas, as flechas utilizadas pelos tapuias eram, na verdade, dardos, cujo uso estava também associado a um propulsor, em forma de tubo. Quando impulsionado, o dardo deslizava pelo propulsor, chegando a atingir uma grande velocidade e um longo alcance (a Figura 98 retrata bem essa descrição).

Esses instrumentos eram feitos de madeira, mas Baleu (1940, p.261) cita o uso de pontas de pedra nos dardos. Entretanto, a figura 100 sugere o uso do arco, o que pode ser entendido que populações pré-históricas tenham feito, de fato, uso desse tipo de

armamento, e isso pode nos levar a duas hipóteses: 1) que esse instrumento seja decorrente de uma interferência cultural, cujo uso fora adotado pelas populações pré-históricas seridoenses a partir de outros grupos culturais; ou 2) que essa figura represente o indivíduo desse outro grupo fazendo uso desta arma. O dardo narrado pelos cronistas foi retratado em 1643 por Albert Eckhout, na tela *Homem tapuia*, cujo indígena, provavelmente o rei Janduí, aparece segurando as lanças e o “tubo” propulsor (Figura 101).



Figura 101 - Homem tapuia. Albert Eckhout, 1643 (óleo sobre tela)

Além dos dardos, o uso de clavas é também citado pelos cronistas, sendo estes feitos de uma madeira preta, bastante sólida, de formas largas e longas, sendo que algumas continham ossos ou dentes presos em uma das extremidades, dando assim um efeito mais devastador (MEDEIROS FILHO, 1984, p. 53). No sítio Mirador, em Parelhas, um detalhe do painel pode, provavelmente, exemplificar o uso desse armamento (Figura 102).



Foto: Cláudia Lago, 2007

Figura 102 - Figura antropomorfa com clava (?). Mirador. Parelhas

Segundo análise feita por Gabriela Martin (1997, p.271), a figura está classificada dentro da temática de luta. Na imagem, o indivíduo, usando um cocar, está com uma das mãos erguida para o alto, enquanto a outra segura um objeto (arma?). A dúvida que pode ser colocada nessa imagem, é que o objeto poderia ser entendido como um ramo ou galho de árvore, e estando, no entanto, em cena de ritual. Entretanto, o contexto temático e gráfico do painel nos leva a crer que a figura esteja numa ação de luta.

O sucesso da caça, em boa parte, dependia da habilidade dos caçadores. Como já foi dito anteriormente, as armas disponíveis para essa atividade eram a lança com propulsores e as bordunas. Mas, segundo a descrição de Piso (1957, p.52), os Tapuias faziam a utilização de armadilhas para os animais e peixes. Essas armadilhas podem também ter sido usadas por populações pré-históricas, como sugere uma imagem encontrada no abrigo Pedra do Alexandre. Na Figura 103, os grafismos que poderiam ser classificados por geométrico, é visto por Martin (1995/96) como armadilhas, estando uma delas com um macaco aprisionado. No conjunto da direita, dois indivíduos posicionam-se de frente para a presa, enquanto a imagem da esquerda demonstra apenas a armadilha, estando ela vazia.

Foto: Abrahão Fernandes, 2006



Figura 103 - Figura de armadilhas. Pedra do Alexandre. Carnaúba dos Dantas/RN

Em todos os painéis analisados neste trabalho, as cenas de caça-coleta podem ser confundidas com as de rituais. Isso porque os personagens se postam de maneira semelhante, às vezes usando os mesmos tipos de adornos e vestimentas, e segurando os mesmos objetos (as lanças e as sacolas). Assim, poderíamos adotar a concepção de um ritual de caça-coleta. Esses rituais configuram-se de forma variada, podendo as figuras estar representadas com seus corpos em sugestivos movimentos de dança.

No abrigo Xique-xique I, dois conjuntos muito semelhantes estão localizados em locais diferentes no painel. Nas imagens a seguir (Figura 104), duas seqüências de indivíduos parecem posicionados em algum tipo de formação. No conjunto A, as figuras humanas estão com os braços abertos, organizados duas linhas paralelas em fila, conduzindo as sacolas na mão. No conjunto B, os indivíduos assumem a mesma posição e formação que o conjunto anterior, no entanto, aqueles que se encontram na primeira e na última posição da linha à esquerda, apresentam lanças em sua mão direita.

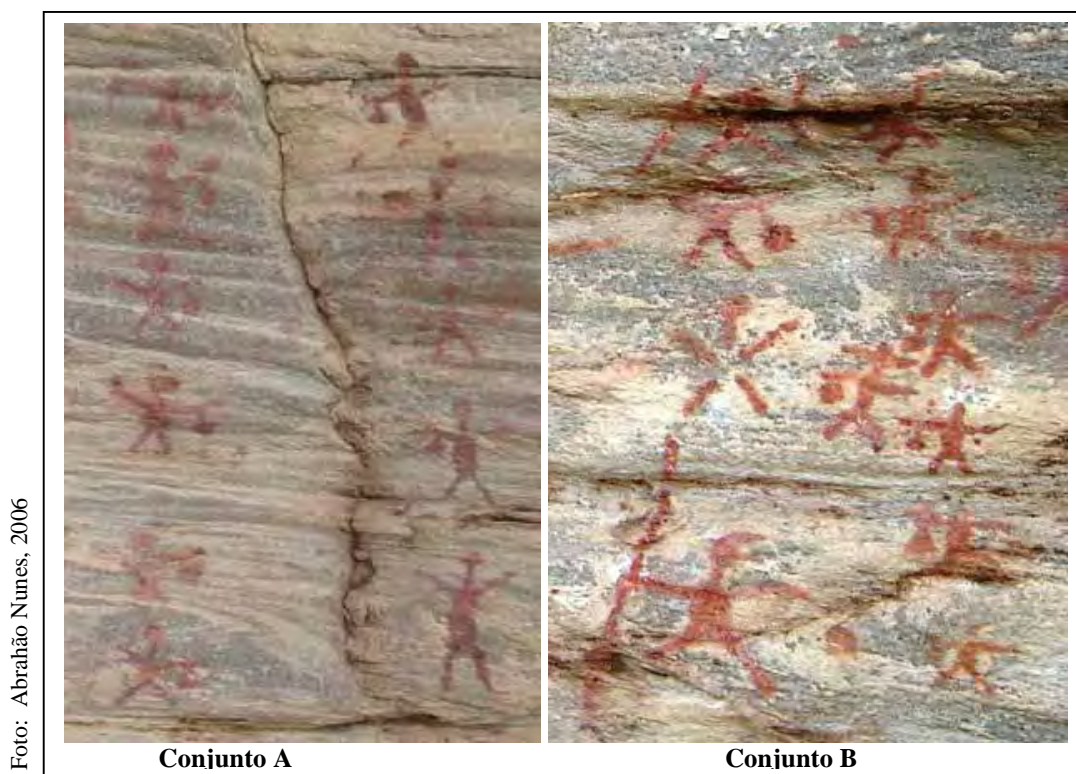


Figura 104 - Figuras humanas com sacolas. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN

Obedecendo ao mesmo padrão gráfico e temático, a Figura 105 apresenta um grupo de caçadores que também seguram nas mãos bastões e bolsas. Todos estão na mesma posição, e o movimento em que se encontram, parece caminhar todos na mesma direção.



Figura 105 - Sítio Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN

Em alguns casos, essas representações podem ser confundidas entre as atividades de caça e uma preparação ou retorno de uma batalha. Essa proposição deve ser

levantada considerando algumas das cenas demonstradas nos painéis e as descrições etnográficas dos cronistas. Numa afirmação consensual (HERCKMAN, 1886; BARLEU, 1940; NIEUHOF, 1942; PISO, 1957; BRANDÃO, 1930), os Tapuias eram grupos guerreiros, temidos tanto pela sua aparência física quanto pela destreza, habilidades e crueldades nas batalhas corporais. Na guerra, matavam indistintamente, não costumavam fazer prisioneiros, com exceção dos líderes rivais.

Herckman (1886) afirma que os Tapuias seguiam para a batalha de forma desordenada, usando isso como estratégia de combate para confundir o inimigo. Piso (1957) descreve que eles marchavam em ordem, e durante o embate, gritavam de forma assustadora como forma de intimidar o adversário. As táticas de guerra utilizadas pelos Tapuias muito se assemelham às praticadas pelos índios Bororos. Manuel da Cruz (1940) relata que esses índios saíam para a batalha em fila indiana, em silêncio, falando somente quando necessário e em voz muito baixa ou comunicando-se por assobios. Esse silêncio só era rompido quando no momento do ataque, cuja *gritaria animava-os sobremodo, ao mesmo tempo em que punha o adversário perplexo* (CRUZ, 1940, p.177). O grupo era comandado por um *valente*, escolhido pelos guerreiros por causa da sua austeridade e habilidade bélica. Era ele quem ocupava a dianteira da fila *e tomando a responsabilidade de efetuar a vigilância de frente e de lado* (Ibid., p.175). Se assim considerarmos tais relatos, as imagens presentes em Carnaúba dos Dantas e Parelhas podem demonstrar costumes semelhantes aos descritos pelos cronistas.

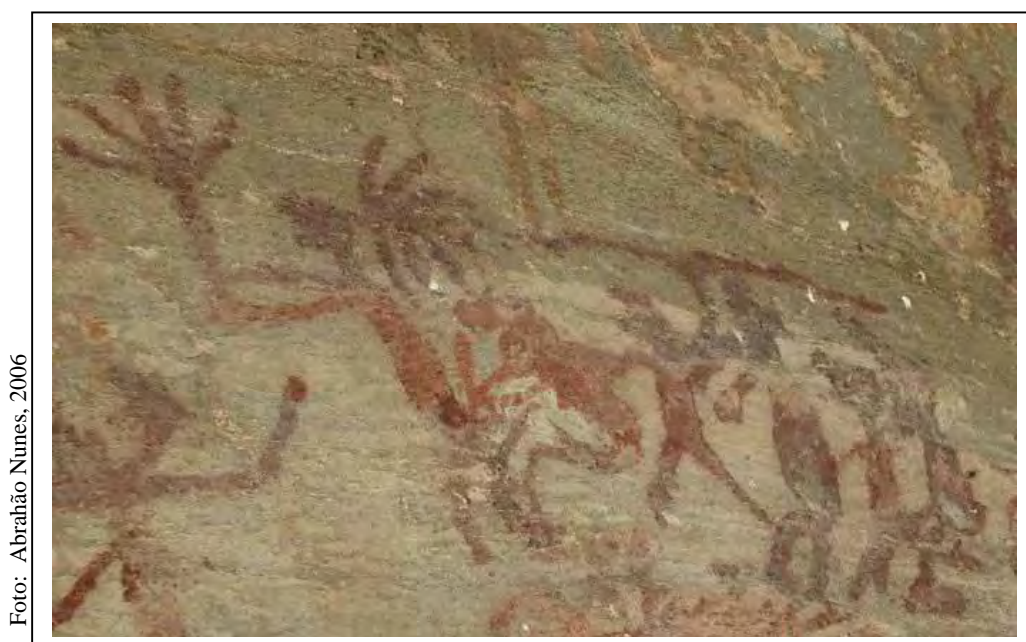


Foto: Abrahão Nunes, 2006

Figura 106 - Sequência de figuras antropomorfas. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN

Na Figura 106, um grupo de homens segue em fila, guiado por um indivíduo que se apresenta com um cocar e um galho de árvore na mão (?). Em seguida outro indivíduo está em posição flexionada, segurando também um objeto. A seguir, uma figura humana ergue acima da cabeça uma lança, fazendo menção de arremesso, e as figuras posteriores seguem a marcha numa mesma posição, com os braços abertos, como num ritmo compassado. Ao final da fila, uma pequena figura humana repete os movimentos das três últimas posicionadas à sua frente.

As cenas que compõem essa configuração (humanos portando armamentos e em posição de ataque) são bastante comuns em todos os painéis de pintura da região entre Carnaúba dos Dantas e Parelhas. No trecho a seguir do painel em Casa Santa (Figura 107), vários humanos estão retratados. No centro (A), dois antropomorfos estão colocados na mesma posição: braços abertos, segurando um bastão em cada uma das mãos, estando a mão esquerda mais erguida. As pernas são alongadas e abertas, como no momento de saltar ou dar um passo.

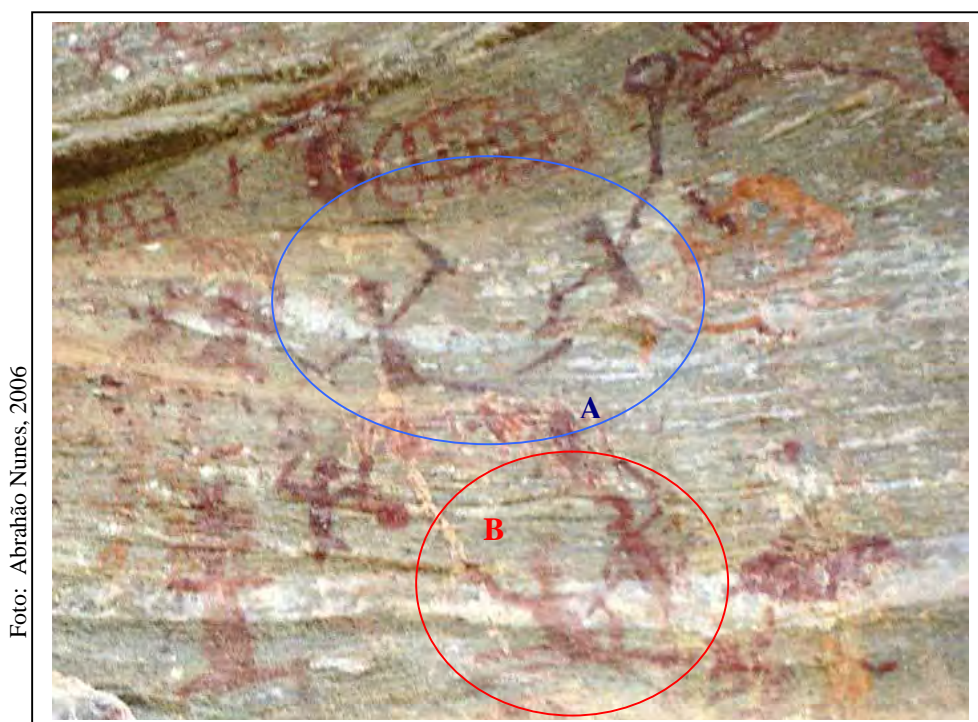


Foto: Abrahão Nunes, 2006

Figura 107 - Figuras antropomorfas segurando bastões. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN

Ainda nessa composição, vêm-se algumas figuras humanas, aparentemente isoladas do contexto, enquanto que, em outra composição, que poderíamos classificar dentro da categoria de luta aparece logo abaixo no quadro (B). Dois indivíduos parecem estar em

posição de ataque, ambos segurando bastões, entretanto, um está posicionado em pé, com sua face em forma de caju, e o outro se encontra deitado, com a mão direita erguida, também em posição de ataque.

Com a mesma temática de luta corporal, outros painéis apresentam cenas semelhantes. Para as populações indígenas, pré-históricas e históricas, a luta pode também ser considerada elemento de sobrevivência, especialmente quando grupos humanos disputam o domínio sobre determinadas regiões. Algumas imagens denotam o espírito guerreiro dessas populações, mas podem nos levar a interpretações incertas sobre seu significado. A figura 108 pode ser citada como exemplo. Talvez uma das mais expressivas do gênero, um indivíduo usando cocar e segurando dois bastões, um em cada uma das mãos, aponta para outra figura humana como se fosse desferir o golpe. A figura da direita, com sua face de castanha de caju, apresenta-se com o corpo numa estrutura larga, sugerindo o uso de vestimenta.



Foto: Abrahão Nunes, 2006

Figura 108 - Figuras antropomorfas. Xique-xique I. Carnáúba dos Dantas/RN

A Figura 108, classificada dentro da temática de luta, pode nos remeter a dois significados: 1) como uma ação no momento de batalha; ou 2) como uma prática de sacrifício humano. Em qualquer um dos casos, a imagem, assim como as outras do mesmo gênero, não pode ser conceituada como um ato de violência. Este conceito não se aplica as

sociedades que acreditavam que o sacrifício era um ato sagrado em favorecimento às entidades divinas, ou que matar o inimigo fosse um ato desumano.

Outra categoria temática presente nos painéis de pintura da subtradição Seridó é a que demonstra cenas de rituais. Os movimentos expressos nas imagens são de dança, e as formas apresentadas são diversas, o que se pode atribuir, também, uma diversidade nos motivos ritualísticos. Os rituais praticados pelas sociedades antigas possuíam um cunho religioso (ELIADE, 1996), nos quais buscavam celebrar a vida e a morte, os deuses, a natureza, e tudo aquilo que era considerado sagrado, porém, as ações cotidianas também eram manifestadas através dos rituais: eram as atividades que lhes rendiam a sobrevivência (caça, pesca, coleta, cultivo) e a perpetuação sócio-cultural (relações sexuais, o nascimento, o casamento, etc.).

No abrigo Xique-xique I, três figuras humanas surgem no painel segurando objetos de forma circular (bolsas ou algum outro tipo de recipiente) na mão direita, enquanto a mão esquerda ergue-se para o alto, acima da cabeça. Ao contrário de outras figuras relacionadas à caça, os indivíduos não portam armas. As pernas estão abertas e seus corpos estão em movimentos de dança (Figura 109).



Foto: Abrahão Nunes, 2006

Figura 109 - Figuras humanas em movimento de dança. Xique-xique

É interessante observar que as três figuras comportam-se dentro de um mesmo movimento e seguem numa linha decrescente. A técnica expressa nessa figura pode

ser entendida como forma de uso da perspectiva, em que, para se emitir a impressão de continuidade e profundidade, as imagens seguem dimensionadas em diferentes tamanhos, partindo do maior para o menor, ou vice-versa.

No sítio Mirador, um grupo de figuras humanas segue em fila, liderado por outro indivíduo portando cocar. É interessante observar que todos executam o mesmo movimento: o corpo levemente inclinado; a mão esquerda erguida para o alto, portando uma lança, e o braço esquerdo numa posição semicircular; uma das pernas está flexionada formando 90°, com os pés bem detalhados; a cabeça está também inclinada para o alto, apresentando sua face “cara de caju”, numa expressão de grito. (Figura 110).

Foto: Cláudia Lago, 2007



Figura 110 - Figuras antropomorfas em ritual. Mirador. Parelhas/RN

A cena demonstrada no painel pode ser comparada com uma das obras de Eckhout, a qual demonstra um dos rituais praticados pelos índios Tapuias. Nessa imagem não é possível identificar a presença de um líder, mas o movimento do corpo, dos braços e das pernas nos permite remeter uma relação entre as duas imagens (Figura 111). Em geral, os cronistas mostram os índios Tapuias como povos festivos (MEDEIROS FILHO, 1884). Os rituais se faziam uma constante, fosse para celebrar um casamento, o nascimento de uma criança, a morte, a preparação ou o sucesso de uma batalha, e até mesmo as refeições eram realizadas com cantos e danças (BARLEU, 1940, p.262).



Figura 111 - Dança dos tapuias. Albert Eckhout

Outros rituais, dos quais não podemos identificar exatamente a que foram destinados, estão representados nos painéis de pintura. Quanto à prática da dança, outros conjuntos gráficos sugerem a mesma conotação, especialmente naqueles em que as figuras humanas encontram-se reunidas em grupo, com movimentos sincrônicos, ou mesmo de mãos dadas. Um exemplo a ser citado é a Figura 112. Nela, figuras antropomorfas unem-se uma a outra pelas mãos. Na cabeça, cocares idênticos, com apenas duas hastes (penas?). As pernas estão abertas, o que denota um movimento, e seus rostos, apesar não apresentarem os detalhes da face (olhos, boca, nariz), pode ser considerado como representado na forma frontal.

Foto: Abrahão Nunes, 2006



Figura 112 - Figuras humanas de mãos dadas. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN

Na área de Carnaúba dos Dantas, há dois conjuntos gráficos bem peculiares e que podem estar relacionados a rituais. No abrigo Talhado do Gavião (Figura 113), um grupo de figuras humanas reúne-se, de mãos dadas, formando um círculo. Na parte concêntrica deste círculo, outras figuras humanas agrupam-se em dupla, onde os indivíduos posicionados de frente um para o outro, repetem o mesmo movimento, enquanto que os movimentos das duplas diferenciam-se entre si. Apesar da degradação da imagem, pode-se perceber que a forma como ela foi retratada, especialmente se considerarmos a linha que forma o círculo, sugere a impressão de uma representação de plano de topo, ou seja, o indivíduo que a desenhou, teve a intenção de representar essa ação em todos os planos de visão.

Foto: Abrahão Nunes, 2006



Figura 113 - Figuras humanas em ritual. Talhado do Gavião

Semelhante a esta figura, no abrigo Xique-xique I (Figura 114), um grupo de figuras humanas movimentam-se em torno de uma grande área circular, cuja parte central está ocupada também por figuras antropomorfas e outros grafismos não identificados. Os movimentos sugerem uma dança, muitos apresentam seus corpos inclinados para frente ou para trás, com as pernas flexionadas, as mãos estendidas para o alto ou para os lados, e alguns estão representados de perfil. Das figuras que se encontram no centro do círculo, alguns, se

percebe ser de humanos, estando um deles no centro à direita com braços e pernas abertas, sem sugerir nenhum movimento. O modo como a imagem está retratada, pode nos levar a diversas indagações sobre o seu significado, ou melhor, qual a motivação do ritual. Apesar de a imagem estar bem contrastada graficamente, não é possível identificar de forma clara as figuras que se encontram no centro do círculo, e isso nos induz a sugestões diversas, tais como rituais de colheita, ou ainda, considerando a existência de duas áreas destinadas a sepultamentos na região – Pedra do Alexandre e Mirador – podemos sugerir um ritual funerário.



Foto: Abrahão Nunes, 2006

Figura 114 - Figuras humanas em ritual. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN

A cena descrita na Figura 115 mostra quatro indivíduos agrupados em dupla e separados por uma linha limítrofe. Os quatro encontram-se concentrados em um espaço delimitado por duas linhas horizontais paralelas que corta a uma linha vertical. Neste enquadramento, as figuras estão com as pernas flexionadas, provavelmente sentadas ou agachadas. A dupla à direita está com os braços erguidos à altura do peito, sem nenhum objeto nas mãos, vestimenta ou adereço corporal, e, posicionada de frente para os outros indivíduos. Os personagens da direita possuem à sua frente, cada um, na altura das pernas, um objeto representado por três linhas horizontais paralelas, o qual está sendo tocado pela mão esquerda. Na mão direita, ergue-se à altura da face um objeto retilíneo em forma de bastão.

Atrás destes, dois grafismos complementam a cena, mas não parece ser representações de figuras humanas.

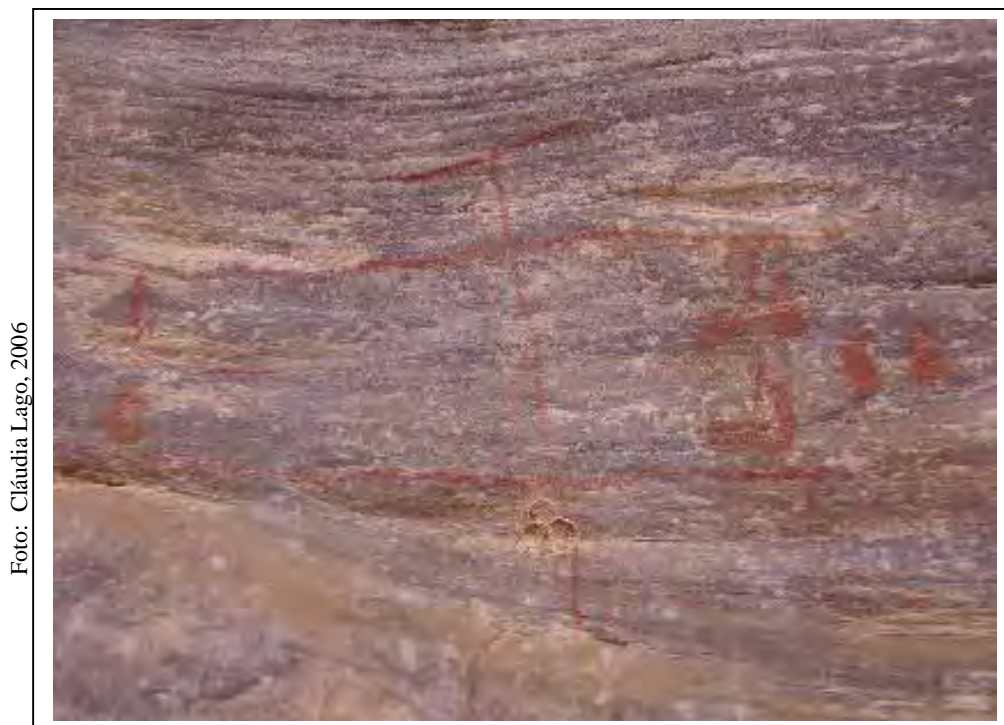


Figura 115 - Ritual envolvendo música (?). Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN

As cenas de rituais expressas nos diversos painéis podem demonstrar que essas populações continham já uma concepção de suas relações sociais, contrariando assim a idéia de um conceito de primitivismo presente nesses grupos pré-históricos. A formação familiar, desde a importância do nascimento e das relações sexuais, está retratada em mesmo grau de importância do que as cenas de caça ou dos rituais de dança. No painel de Casa Santa, uma imagem sugere a realização de um ato cerimonial de nascimento (Figura 116).

Foto: Abrahão Nunes, 2006



Figura 116 - Cerimonial de nascimento. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN

A imagem anterior pode ser descrita com uma figura humana, com a cabeça abaixada e usando cocar, estando com as pernas abertas, uma delas esticada e a outra flexionada, enquanto segura nas mãos uma figura humana pequena, provavelmente uma criança, que parece ofertar, ou recebê-lo da outra figura posicionada à sua frente. Este outro indivíduo encontra-se na posição ereta, usando cocar e vestimenta. Nas sociedades indígenas, o costume de apresentar a criança ao seu grupo é assim descrito em *Princípio e origem dos índios do Brasil* (1894, p.190): *As mulheres parindo, e parem no xão, não levantam a criança, mas levanta-o o pae, ou alguma pessoa que tomam por seo compadre.*

Seguindo o exemplo dessas cenas, a Figura 117 apresenta dois indivíduos de mãos dadas, demonstrados com os rostos de perfil, cada uma usando um cocar alongado e outro adereço sobre a testa. A figura da esquerda está usando vestimenta, e a da esquerda aparece com as pernas abertas. A criança, representada entre as figuras maiores, posiciona-se de frente para o indivíduo da direita, repetindo o movimento deste.

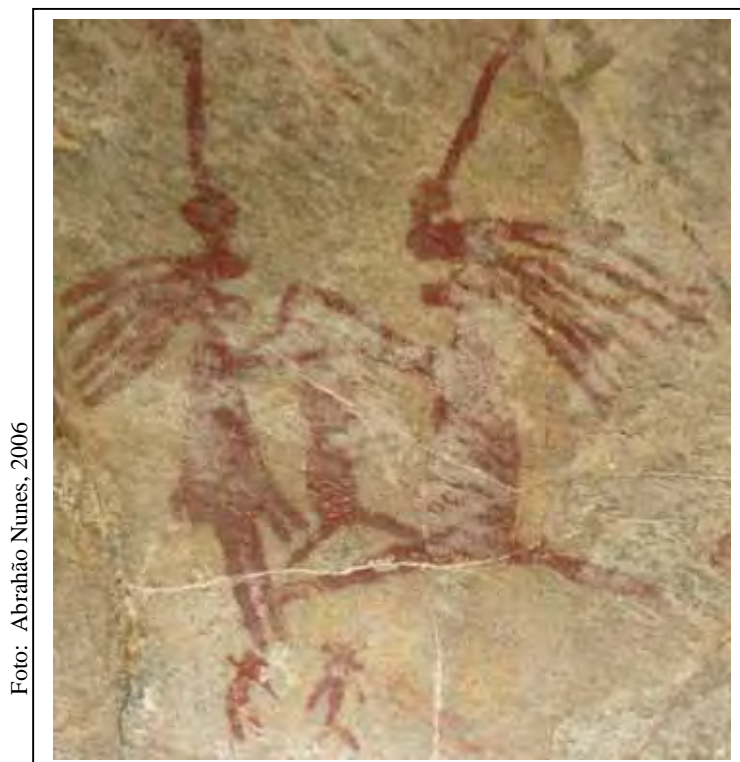


Foto: Abrahão Nunes, 2006

Figura 117 - Figuras antropomorfas com criança. Xique-xique IV

Essas cenas que denotam um cerimonial envolvendo crianças são conceituadas por Gabriela Martin como emblemáticas. Elas possuem uma concepção familiar e social, em que a criança é apresentada e inserida naquele grupo. Em geral, a composição gráfica é formada por dois indivíduos, posicionados um de frente para o outro, e a criança encontra-se entre essas duas figuras. Às vezes, as figuras que representam os indivíduos adultos apresentam seus órgãos sexuais.

Numa composição conjunta, a Figura 118 demonstra três grupos, cujas ações podem ser consideradas dentro de uma mesma temática. As figuras, divididas em duplas, encontram-se postadas uma de frente para outra, estando entre elas uma criança. Nos dois grupos ao alto da imagem, uma das figuras apresenta o órgão sexual masculino ereto. Entre os grupos, outra figura humana usando cocar e saiote complementa a composição gráfica, sendo seu papel incerto dentro deste contexto. Em geral, o órgão sexual feminino é raramente representado, sendo exposto apenas nas cenas de cópula, como mostrado no detalhe da figura.

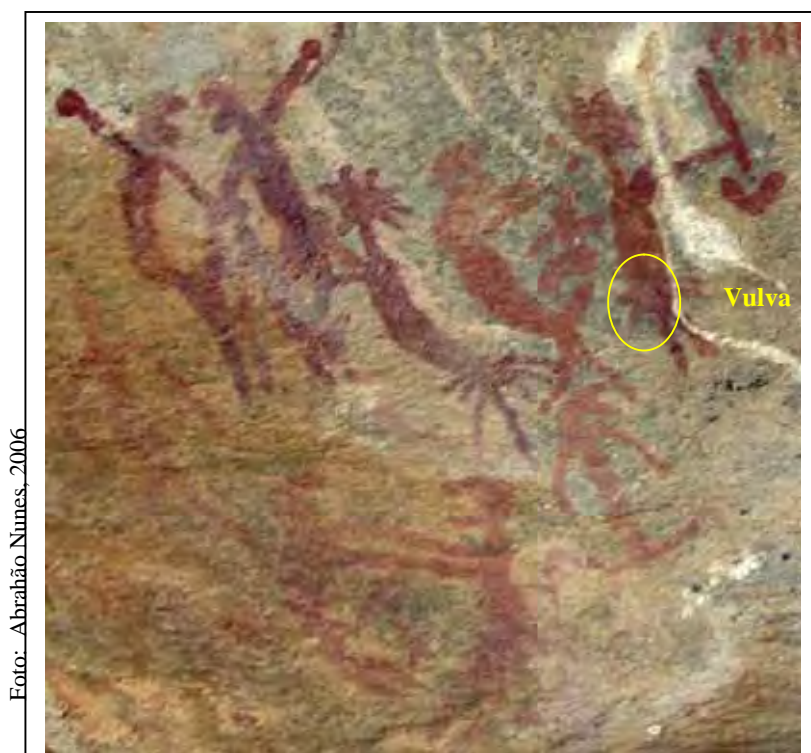


Foto: Abrahão Nunes, 2006

Figura 118 - Cenas de cópulas. Xique-xique IV. Carnaúba dos Dantas/RN

Por se tratar de populações pré-históricas, e, portanto, de difícil definição quanto as suas práticas culturais, as imagens que representam o cotidiano desses grupos humanos podem nos levar a informações dúbias. E quando nos deparamos com essas representações gráficas, temos que nos lembrar a todo instante que, enquanto símbolo, a imagem pode ser arbitrária quanto ao seu referente. Quando falamos de imagens rupestres pré-históricas, talvez a primeira imagem que nos venha à mente é a de grandes animais sendo caçados por homens que posicionam suas lanças em direção à presa. Ou ainda, conhecendo um pouco desses grafismos presentes no território brasileiro, reconhecemos as figuras de animais, como aves e cervídeos.

Das cenas mais comuns presentes nos painéis de pintura, as menos conhecidas são aquelas compostas por figuras hitifálicas ou cenas de sexo que aparecem nos paredões rochosos dos abrigos. Segundo Irma Vidal (1996), as representações hitifálicas presentes na Europa são do Paleolítico Superior e estão relacionadas exclusivamente às imagens masculinas. Elas apresentam um caráter mitológico ou mágico e expressam-se num contexto cerimonial-ritualístico. Em outras culturas, as figuras femininas estão associadas à fertilidade, e, portanto, possuindo um sentido religioso, não podem ser consideradas num contexto erótico.

Na região do Seridó, as cenas de sexo estão presentes na caracterização cultural das populações pré-históricas, tão bem como as demais cenas. As figuras masculinas são diferenciadas das femininas pela representação do falo, geralmente ereto, compondo cenas que envolvam sexo, ou mesmo que não tenham nenhuma relação aparente com o conjunto gráfico. Esses indivíduos podem estar sozinhos, segurando seu órgão genital num provável movimento de masturbação, ou ainda estar em grupo, em cenas de sexo ou em cenas que envolvam outras atividades, como a de caça. E as cenas de sexo podem envolver apenas dois indivíduos, ou apresentar várias pessoas, como mostrado na Figura 118. Diferentemente das representações europeias, as cenas de sexo presentes nos painéis do Seridó, segundo seu contexto e naturalidade em que foram retratadas, sugerem ter mesmo a conotação sexual. Se levarmos adiante essa concepção, podemos mesmo fazer um comparativo dessas populações pré-históricas com outras culturas indígenas.

Gabriel Soares de Souza (1987, p.08-309), ao descrever os costumes Tupinambás, classifica-os como luxuriosos, não distinguindo idades para a prática do sexo. Os homens possuíam várias mulheres, e tendo-as como esposas, não fazia distinção quanto à idade delas. E para copular, faziam de acordo com a vontade, não respeitando hora ou local. A visão que o autor teve desses costumes, certamente, não conduzia com os costumes cristãos europeus da época, e por isso lhe causou tamanho espanto. Mas, para os indígenas, a prática do sexo é tida como uma ação natural, em que se atende não só as necessidades biológicas, mas também de perpetuação do grupo.

Se observarmos as cenas de sexo expressa nos painéis de pintura rupestre, podemos entender essa perplexidade de Gabriel Soares. Na seqüência, as Figuras 119 e 120 ilustram bem as cenas de cópula. Na Figura 119, dois indivíduos encontram-se copulando, onde o homem é representado pelo falo, enquanto a mulher segura as pernas que se encontram abertas, demonstrando na extremidade do seu corpo a representação da vulva. Já os indivíduos da Figura 120, não têm seus órgãos sexuais representados, apenas a cena emite a informação do ato sexual.

Foto: Candinha Bezerra



Figura 119 - Cena de cópula. Xique-xique II. Carnaúba dos Dantas/RN

Foto: Cláudia Lago, 2006



Figura 120 - Cena de Cópula. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas

Na Figura 121, um indivíduo posicionado em pé, com o pênis ereto, separa-se de outras duas figuras humanas por uma haste, que pode ser a representação do tronco de uma árvore. As outras figuras parecem comunicar-se: uma delas apresenta uma vestimenta na

cintura, possui um adereço sobre a cabeça, suas pernas estão unidas, sugerindo estar parada, e suas mãos estão flexionadas para cima; enquanto a outra figura se encontra com as pernas abertas, aparentando estar dando um passo, usa sobre a cabeça um longo cocar. Analisando o conjunto como um todo, as figuras não aparecem estar copulando, mas o contexto induz a uma alusão de uma cena sexual.



Figura 121 - Cena hitifálica. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN

Na imagem a seguir (Figura 122), observa-se um indivíduo segurando seu falo, num movimento que sugere a masturbação. A figura encontra-se isolada numa parte do painel no sítio Mirador, em Parelhas, não estando dentro de nenhum contexto referente a cenas de cópula.



Foto: Cláudia Lago, 2007

Figura 122 - Antropomorfo com faló. Mirador. Parelhas/RN

Esse tipo de representação é comum na Tradição Nordeste, presente em abrigos tanto do Piauí como da região do Seridó. Para Gabriela Martin (1997), essas imagens, pelas suas características, podem significar que o sexo era visto na pré-história com naturalidade e simplicidade. Isso pode justificar a perplexidade dos viajantes que estiveram no Brasil ainda no século XVI, e viram o modo que os indígenas se relacionavam sexualmente. Entretanto, é possível que a representação do faló na Tradição Nordeste tenha outro significado. Se pensarmos que, assim como os Tapuias, essas populações pré-históricas também se destacavam por suas habilidades na caça e na guerra, poderia então haver uma valorização da masculinidade, o que explicaria o fato dessas imagens aparecerem isoladas e de não haver o equivalente para figuras femininas, isto é, representações de mulheres expondo seu órgão sexual.

Como até aqui tem sido trabalhado uma associação dos costumes indígenas com as populações pré-históricas, e analisando as diversas imagens presentes nos painéis de pintura rupestre da região do Seridó, viu-se que muitas das figuras antropomorfas aparecem munidas de adornos corporais, tais como os usados pelas populações indígenas. O uso de adornos representa não somente um embelezamento e valorização do corpo, mas pode ter significados diversos, como uma posição hierárquica, um sinal de luto, um rito de passagem

ou mesmo um tipo de proteção sagrada, e cada grupo atribui a esses adornos uma motivação e um significado para seu uso. Isso implica que a ornamentação do corpo deve ser analisada dentro da ótica do simbolismo e do sistema de comunicação visual.

Segundo Lux Vidal e Regina Müller, esses sistemas são autônomos e seu uso está ligado ao

sentido dado às crenças, à atividade ritual e à mitologia, como manifestações de expressão simbólica, como forma de exprimir a concepção tribal da pessoa humana, a categorização social e outras mensagens referentes à ordem social e cósmica. (1987, p.120)

A criação dos adornos não é aleatória, ao contrário, cada tipo, contendo a sua forma de fabricação, estilo e escolha das cores e materiais utilizados passa por um sentido particular e possui um significado específico para aquele que o fez e para o grupo a qual o indivíduo pertence. Daí apreende-se a importância do seu uso para o grupo, visto que

Ao nível de categorias sociais, ela sintetiza, no corpo do indivíduo, a representação simbólica da inter-relação dos sistemas classificatórios. Assim, num evento cerimonial, sinais simbólicos que compreendem elementos da decoração corporal, tal como se combinam na ornamentação completa de cada indivíduo, vêm a ser marcas distintivas das diversas categorias que o identificam. (Ibid., p.123)

Essa idéia é sintetizada por Terence Turner (*apud* VIDAL e MÜLLER, 1987, p.147) ao afirmar que o corpo é o limite do indivíduo na sua dimensão biológica, psicológica e social. Desta forma, podemos entender que a decoração corporal classifica-se no mesmo nível simbólico dos grafismos rupestres, e, portanto, ambas traduzem aspectos da vida cultural das sociedades que as praticam. Dos registros históricos e etnográficos que temos notícias e que eram utilizados pelos indígenas do período colonial, apenas a pintura corporal não se faz muito presente nos grafismos pré-históricos. Os demais, como cocar, saiotas, colares, brincos ou tembetás estão relacionados a essas antigas populações, sendo possível identificar essas informações através dos artefatos arqueológicos encontrados nas escavações, ou ainda nos painéis de pintura.

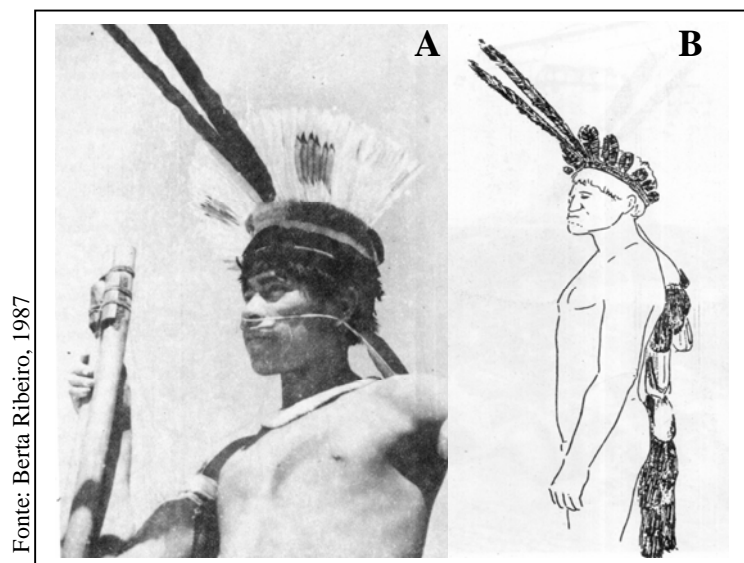
No que diz respeito aos adornos que utilizam penas, a denominação mais utilizada para generalizar sua produção e uso é de *arte plumária*. E não é por acaso o uso do termo. A fabricação do adorno requer uma técnica específica, que passa pela caça das aves e pelo o preparo das penas (seleção, corte e até modificação das cores) e do suporte das peças, que podem ser feitas de fibras, madeiras, taquaras, tecidos, além de outros materiais

(RIBEIRO, B.,1987, p.193). Dominada a técnica, a arte plumária impressiona não só pela forma meticulosa como são criadas, mas também pela sua beleza e pelo significado que elas podem expressar.

Ao olharmos para as pinturas rupestres, observamos que algumas figuras humanas estão retratadas com adornos para a cabeça e para o corpo, e daí apreendemos que a técnica da arte plumária não era restrita às populações indígenas históricas. Muitas das figuras encontradas nos abrigos de pintura de Carnaúba dos Dantas e Parelhas aparecem fazendo uso de cocar ou vestimentas. As formas são diversas, como mostra as figuras a seguir. Na Figura 123, os indivíduos fazem uso do cocar composto por duas penas ou folhas, sendo o da figura da esquerda, bastante alongado. Como as figuras estão representadas tanto de frente quanto de perfil, não há dúvidas quanto ao formato do adorno.



Figura 123 - Antropomorfo com cocar de penas duplo. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN

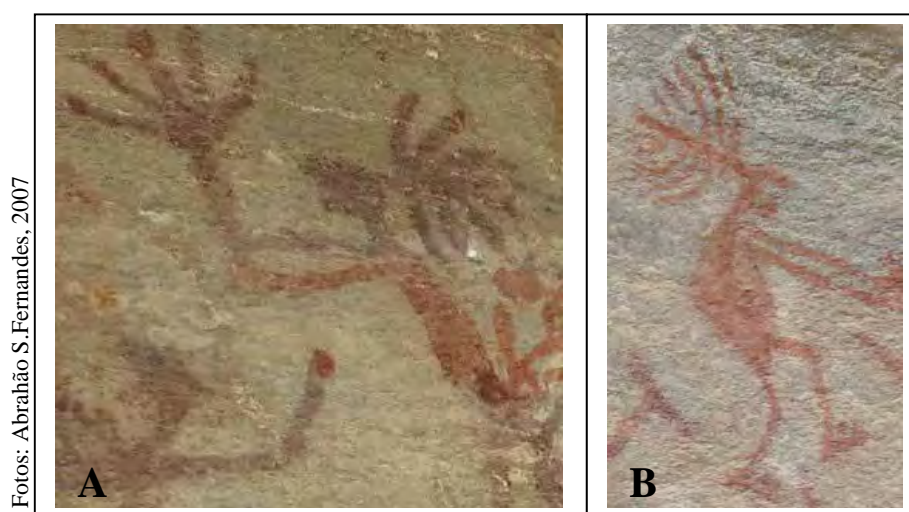


Fonte: Berta Ribeiro, 1987

Figura 124 - Índios com diadema vertical frontal. Fig. A - Índio xingu. Fig. B – Índio Siusí

A Figura 124 apresenta índios xingu e siusí fazendo uso do mesmo tipo de cocar. Berta Ribeiro classificou tal adereço como diadema vertical com faixa dorsal. Observa-se que há uma grande semelhança entre os dois casos, onde as penas alongadas são postas na parte frontal do adorno.

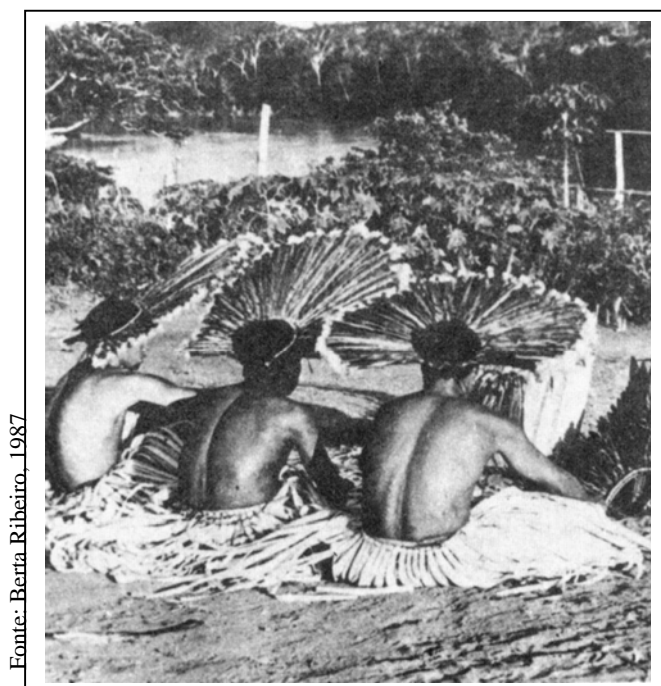
Na seqüência a seguir (Figura 125), os cocares parecem ser feitos não de penas, como nos informa a literatura, mas de galhos de árvores, a julgar pela haste que sustenta o adorno na cabeça do indivíduo. Observando o detalhe da imagem, os ramos (plumas?) erguidos para o alto, em formato de leque, parecem estar presas nesta haste, e isso é mais perceptível na figura B. A visualização e identificação do tipo de adorno são facilitadas porque as figuras humanas estão de perfil.



Fotos: Abrahão S. Fernandes, 2007

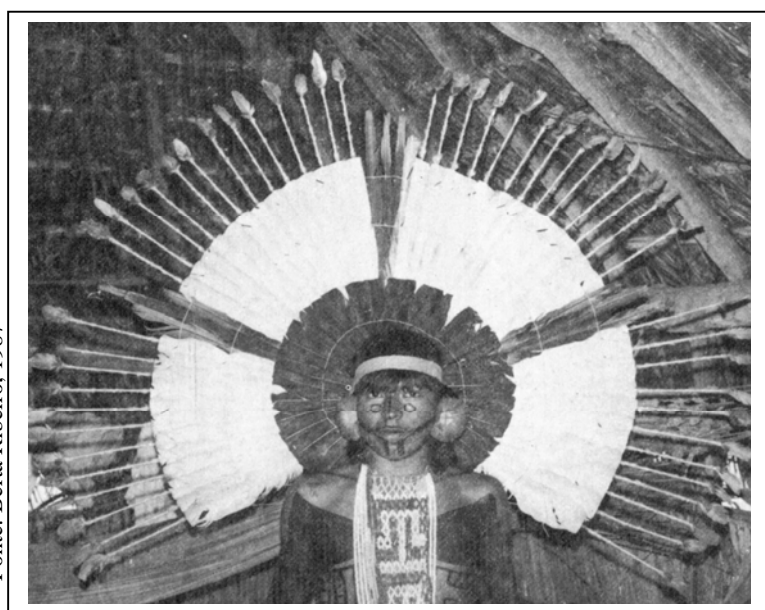
Figura 125 - Antropomorfo com cocar tipo galho de árvore. Fig. A: Casa Santa. Fig. B: Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN

Buscando um modelo comparativo a partir da classificação adotada por Berta Ribeiro, podemos associar dois tipos: o diadema vertical rotiforme utilizado pelos índios Borôro (Figura 126), ou o cocar em formato de leque utilizado pelos Karajás (Figura 127). De acordo com as fotos apresentadas por Ribeiro, a plumagem, formada por longas penas, prende-se a uma tiara que fica envolta da cabeça. É essa tiara que permite a sustentação da longa e intensa plumagem.



Fonte: Berta Ribeiro, 1987

Figura 126 - Cocar em formato de leque. Índio Borôro



Fonte: Berta Ribeiro, 1987

Figura 127 - Cocar em formato de leque. Índio Karajá

Outro tipo comum presente nos painéis, são os cocares alongados para baixo, representado por linhas paralelas, que descem pelas costas do indivíduo, como mostra as Figuras 128 e 129.



Figura 128 - Antropomorfo com cocar alongado. Talhado do Gavião. Carnaúba dos Dantas/RN



Figura 129 - Antropomorfo com cocar alongado. Mirador. Parelhas/RN

Pela sua característica, poderia ser entendido como uma longa cabeleira, especialmente se levarmos em conta as descrições feitas por Brandão (1930, p.297), Gerritz (1907, p.175) e Piso (1957, p.53) que afirmaram ser os Tapuias homens de cabelos soltos e crescidos, mas, considerando o contexto na qual se encontram as figuras acreditamos tratar-se de fato de um adorno.

Diferenciado dos demais, um tipo de cocar espalmado aparece em algumas imagens humanas, que por estarem representadas de frente, percebe-se que seus adornos assemelham-se a uma flor (Figura 130).



Figura 130 - Antropomorfo com cocar espalmado. Fig. A – Xique-xique IV. Fig. B – Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN

Piso (1957, p.53), Nieuhof (1942, p.320), Herckman (1886, p.279) e Marcgrave (1942, p.270-271) descrevem que os Tapuias utilizavam penas coloridas de araras, maracanãs, papagaios e periquitos para ornamentar seus corpos. O adereço, presos com cera de mel silvestre ou resinas de árvores, era chamado de *acamongui* (MEDEIROS FILHO, 1984, p.35). Os homens usavam o adorno na cabeça, uma espécie de coroa, enfeitado com penas de guará ou de canindé, e prendiam na parte traseira, longas penas de arara.

A nudez indígena está expressa em todos os relatos de viajantes que estiveram no Brasil, motivo esse de espanto para os europeus que não compreendiam como os nativos não se envergonhavam de expor seus corpos e nem suas intimidades. Mas, em alguns momentos, a narrativa mostra que a nudez era disfarçada com o colorido das plumagens em formas de saias ou mantos. A pouca vestimenta utilizada pelos índios não tinha o intuito de cobrir seus corpos, ou simplesmente embelezar-se, mas, assim como os demais adornos

corporais, ela representava uma identificação do indivíduo em seu grupo. Olavo Medeiros Filho (1984, p.35) descreve que os índios Tapuias fabricavam uma espécie de capa ou manto, feito de algodão, e nele se prendiam penas vermelhas, pretas, verdes e amarelas, e pela forma como ficavam arrumadas, imitavam escamas de peixes. Essa descrição pode ser ilustrada a partir da gravura de Jean de Lery, feita em 1706 (Figura 131).

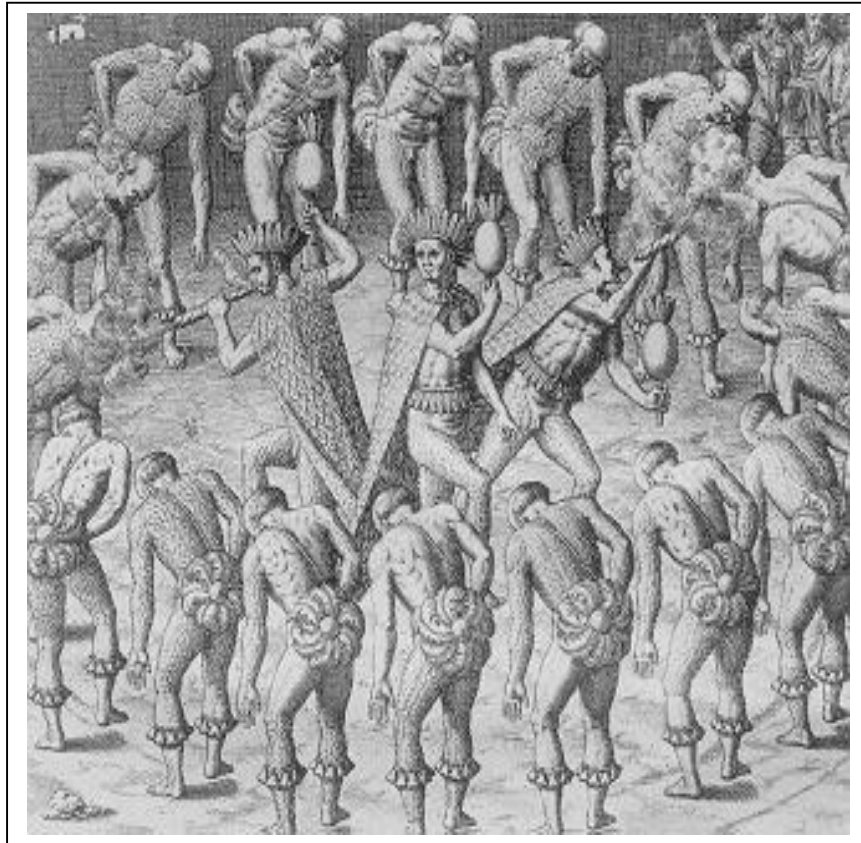


Figura 131 - Dança tupinambá. Jean de Lery, 1706.

O olhar que fazemos sobre os grafismos da região do Seridó nos faz crer que tipo semelhante de vestimenta era também usado por suas populações. Em algumas figuras humanas, a representação é feita com o uso de algum tipo de saia ou, ao que nos parece, um tipo de vestido (Figura 132). O uso desses adereços pode estar ainda associado ao cocar, em que, às vezes, a figura aparece usando ambos os adornos corporais (Figura 133).

Fotos: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 132 - Figuras humanas cós vestido (?). Fig. A – Casa Santa. Fig. B – Xique-xique IV, Carnaúba dos Dantas/RN

Fotos: Abrahão S. Fernandes, 2006



Figura 133 - Figuras antropomorfas com saia e cocar. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN

A nossa percepção cultural nos permite, em primeira instância, associar essas imagens antropomorfas portando saias a figuras femininas. Essa idéia é ainda sustentada pelos relatos que os cronistas fazem dos costumes das índias tapuias. Nieuhof (1942) e Guerritz (1907) descreveram que as tapuias usavam ramos de árvores preso a cintura por um cordão, mas as folhagens eram tão ralas que mal cobriam as suas partes íntimas. Entretanto, afirmar que essas representações rupestres tratam-se realmente de figuras femininas requer uma atenção cuidadosa quanto ao contexto temático na qual elas participam. Em geral, a informação fornecida pela literatura é que o uso de cocar era reservado aos homens, e observando a gravura de Jean de Lery (Figura 131), as três figuras que se encontram no centro do círculo, são diferenciadas das demais não apenas pelos adereços que usam – o cocar e a manta -, mas pela posição social que ocupam dentro o grupo. Trata-se de feiticeiros que comandam o ritual.

Nas pinturas rupestres, as figuras em questão estão sempre relacionadas às cenas familiares, em que dois indivíduos frente de um para o outro protegem uma criança no centro, ou participam de cenas de conotação sexual. Entretanto, o fato de que algumas estão retratadas usando vestimenta e cocar pode inferir não tratar-se de figuras femininas, mas sim de feiticeiros ou xamãs, como mostra a gravura de Lery, mas, por outro lado, a composição temática sugere o contrário. Se considerarmos o fato de que as figuras se referem a representações femininas, e que o uso de cocares representa para o grupo um símbolo relacionado ao status que o indivíduo ocupa, então podemos sugerir uma valorização da mulher nesse contexto social.

De qualquer forma, as interpretações ou relações que se faz entre as pinturas rupestres e as informações históricas e etnográficas, devem ser confrontados com os dados arqueológicos. Por isso, necessitaria de um estudo mais apurado, com o maior levantamento de dados possíveis. E o resultado, seria então uma caracterização cultural mais próxima da realidade dessas populações pré-históricas.

CONCLUSÃO

Os diversos indícios da presença pré-histórica no Estado do Rio Grande do Norte nos levam a considerar as áreas de Carnaúba dos Dantas e Parelhas como um dos espaços de maior atividade de pintura rupestres. Classificadas por Gabriela Martin como pertencentes à Tradição Nordeste, subtradição Seridó, estilo Carnaúba, as figuras retratadas nos painéis dos muitos abrigos rochosos dessa região representam não apenas uma atividade artística, como alguns podem imaginar, mas significam que a presença de populações pré-históricas na Região do Seridó não foi simplesmente por acaso, ao contrário, o que se percebe é que houve ali uma intenção real, onde a paisagem foi o elemento catalisador para que o local fosse, de alguma forma, ocupado.

Quando nos aprofundamos no estudo das pinturas e dedicamos bastante tempo para observar detalhadamente cada figura, visando entender o contexto e a configuração da cena em que ela se encontra, percebemos que a imagem por si só não é suficiente para nos dizer que significado ela possui, ou ainda identificar aspectos culturais que envolvam os grupos humanos pré-históricos. Apesar das pinturas na região do Seridó possuírem um aspecto narrativo, a análise desses grafismos não foge à regra, ou seja, por mais que a figura pareça “auto-explicativa”, ela é, antes, um símbolo, e como tal, seu significado depende de um referente. Nós não sabemos com exatidão que referente está associado às pinturas, e isso porque não pertencemos ao mesmo grupo que as executou. Mas, foi partindo dos resultados das pesquisas realizadas na região e da comparação com os dados etnográficos que se chegou a uma descrição do cotidiano dessas populações.

Enquanto as pesquisas sobre os grafismos rupestres caminham para um maior conhecimento da pré-história, os métodos criados pelos pesquisadores para analisar as atividades parietais vem apresentando concordância em alguns pontos, e divergências em outros. Cada pesquisador fundamenta seu método em uma área específica, e com isso, o seu modelo se adequou mais àquela área do que à outra. Assim, não podemos trabalhar dentro de um modelo homogêneo, único, a não ser quando procuramos aplicar definições mais gerais, e isso se dá pela própria complexidade das pinturas rupestres. Por exemplo, Pessis, Martin e Guidon utilizam o termo Tradição para identificar os grupos culturais que adotaram os mesmos padrões gráficos num determinado espaço físico, e o termo *estilo* como uma variação técnica e gráfica de diferentes grupos ou gerações. Ao contrário, Loredana Ribeiro (2006)

considera o termo Tradição uma generalização baseada na similaridade e defende uma classificação baseada nos estilos gráficos como identificadores étnicos. Para identificar diferentes períodos de um mesmo estilo, Loredana Ribeiro utiliza os termos de *proximidade recorrente, incorporação e jogos de transformação gráfica* (2006, p.242) na relação das pinturas e gravuras do complexo Montalvânia. Já Pessis, Martin e Guidon utilizam o termo *fáceis* para identificar as mesmas variações.

Apesar das diferenças existentes entre os pesquisadores quanto ao método utilizado para classificar as pinturas rupestres e defini-las como identificador cultural, em um ponto há concordância: a de que os grafismos devem estar associados ao ambiente e aos registros arqueológicos presentes em níveis estratigráficos. Isso reforça a idéia de que as pinturas não devem ser analisadas isoladamente. Assim, associando os dados fornecidos pelo diversos trabalhos que tratam da pré-história do Seridó, a paisagem da região e o contexto pictográfico, pode-se afirmar que:

a) A paisagem da região, composta por um conjunto de serras e abrigos naturais, permitiu aos antigos grupos humanos uma ocupação efetiva por um longo período de tempo, sendo os espaços físicos utilizados tanto para atividades parietais como para a prática de sepultamentos;

b) Os vestígios materiais coletados nas escavações arqueológicas não inferiram que os abrigos tenham sido utilizados como locais de habitação, mas sim, que foram escolhidos para a realização de práticas cerimoniais, atribuindo assim um sentido sagrado para esses abrigos. Como exemplo disso está o sítio da Pedra do Alexandre, em Carnaúba dos Dantas, e do Mirador, em Parelhas, onde foram encontrados enterramentos acompanhados de rituais funerários, ambos com a mesma datação, e em cujas paredes dos abrigos presenciam-se uma grande quantidade de pinturas;

c) Os grupos humanos ali presentes viviam, basicamente, da caça de animais de pequeno e médio porte, característicos já do período holocênico. Isso se comprova pelos restos ósseos coletados nas escavações e pelas representações parietais, nas quais não há registro de uma convivência entre os homens e os mamíferos de grande porte. Essa prática teria se estendido até os grupos indígenas históricos, que segundo informações dos cronistas, os índios dessa região tinham a caça como elemento principal na dieta alimentar, complementada por alguns frutos e raízes. Isso também explica a quase inexistência de cerâmicas na região, sendo este um tipo de vestígio característico de grupos agricultores, reforçando assim a idéia de tratar-se de grupos caçadores-coletores.

Essas afirmações valem para demonstrar que as antigas populações humanas presentes no Seridó mantinham uma estreita relação com a natureza, sendo ela não somente fonte de recursos naturais capaz de prover a sobrevivência do grupo, mas também, objeto de motivação nas representações parietais e um elemento de ligação entre o terreno e o espiritual. Com isso, apreendemos que a natureza não era compreendida apenas pela paisagem e pelo ecossistema, o homem também se inseria nesse contexto como um participante. Nessa relação, o homem acabou expressando sua sensibilidade através de grafismos, e por conseqüência, promoveu um modo de se comunicar. Assim, podemos concluir que:

1) Ao referir-se à natureza como “fonte de inspiração”, os artistas pré-históricos de Carnaúba dos Dantas e Parelhas demonstraram ser possuidores de uma sensibilidade artística, expondo através das pinturas a visão que tinham de seu ambiente, do seu grupo e da sua relação com o meio ambiente. Analisando a técnica utilizada para a representação dos grafismos, isto é, o estilo gráfico, vê-se que houve uma permanência no padrão das representações, e isso se refere tanto ao traço, ou seja, o modo de desenhar a figura, como na composição temática. Observando as representações gráficas em diferentes painéis, vimos que as figuras, no geral, estão reunidas a partir de uma cena, e as formas humanas, bem como os animais estão representadas do mesmo modo, como se fossem obra de um único autor. Entretanto, os dados obtidos nas pesquisas não são capazes de atribuir as pinturas a um único indivíduo.

2) Cada representação gráfica presente nos sítios de Carnaúba dos Dantas e Parelhas pode ser entendida como um símbolo criado para promover uma informação. Analisando as pinturas a partir de conceitos semióticos, em que o símbolo é a representação de qualquer coisa, mas com um significado específico de quem o criou e para quem ele se destina, admitimos que, ao criar as imagens, o artista estava emitindo uma mensagem para seu grupo a partir de símbolos reconhecíveis e aceitos por ambas as partes. Ao reconhecer os símbolos, criador e espectador promoveram uma comunicação, cuja mensagem só foi compreendida e decodificada por esses dois participantes.

3) O lugar escolhido para criar a mensagem não devia ser aleatório. Alguns lugares, por se destacarem na paisagem, foram atribuídos à categoria de sagrados. Nestes espaços a relação entre o homem e os deuses foi manifestada através de imagens que retratavam o cotidiano, uma forma que os indivíduos daquela região encontraram de demonstrar seus anseios, aflições, ações e expectativas frente a seu mundo. Assim, em cada abrigo onde se encontram os registros rupestres pode ser considerado como Centro, tal como

discutido por Mircea Eliade, ou seja, um local devidamente escolhido por essas populações para manifestar a sua relação com o mundo sobrenatural.

Em suma, podemos afirmar que a prática da pintura rupestre no Seridó é uma representação artística, de cunho sagrado, criada por grupos humanos pré-históricos com o objetivo de promover a comunicação entre as populações ali presentes. As representações gráficas que traduzem todo esse contexto podem ser resumidas nas ações cotidianas, onde se percebe, claramente, a relação do homem com o seu grupo e do homem com o ambiente.

As cenas de caça, coleta, sexo, luta, etc. expressas nos diversos painéis da região, referem-se à própria condição humana de sobrevivência. O ambiente fornece o alimento, mas é necessário o homem dominar os meios de adquiri-lo; os ambientes com maior concentração de recursos naturais são mais visados, e, portanto, disputados pelos grupos humanos que deles necessitam; o sexo e a composição familiar são primordiais para a perpetuação das gerações; e os rituais praticados ajudam o homem a manifestar a sua relação com o sagrado, exaltando a existência de uma interferência sobrenatural em cada ação cotidiana.

Os indivíduos que executaram as pinturas na região do Seridó souberam transmitir de forma bem singular o seu cotidiano. As figuras humanas portando armas e em posição de ataque a algum animal emite claramente o ato de caçar, e a caça são os animais presentes na fauna da região: cervídeos, felinos, roedores e aves diversas. Quando não estão perseguindo animais, os homens armados parecem estar prestes a seguirem em combate, e, às vezes, as lutas corporais estão descritas ou como um ato de batalha ou como um sacrifício humano. E nenhuma dessas duas hipóteses deve ser descartada, especialmente se considerarmos as citações dos cronistas que descreveram como uma das atividades praticadas pelos índios Tapuias o ato de sacrificar os prisioneiros de guerra.

O sentido do sexo nas figuras do Seridó está representado, especificamente, nos órgãos sexuais, e não no corpo, assim como temos hoje. Em nenhum momento as figuras femininas são representadas pelos seus seios, mas pela vulva. Em geral, quando são representadas, as figuras femininas fazem parte de um contexto familiar, de procriação, em que aparecem junto com uma criança e uma outra figura adulta masculina. Ao contrário do que ocorre em grafismos rupestres europeu, as cenas de sexo expressas no Seridó não emitem um significado de fertilidade, mas sim de masculinidade. Na maioria das imagens com esse contexto, apenas o órgão sexual masculino é representado, às vezes de forma descomunal. Essa predominância das figuras masculinas sobre as femininas pode ainda ser sustentada pela representação das indumentárias. O uso de saiotas ou mantas não está associado,

necessariamente, às mulheres, podendo estar relacionado aos xamãs, considerando a informações e registros de viajantes.

Se reunirmos todas as cenas descritas nos painéis de Carnaúba dos Dantas e Parelhas, poderíamos classificá-las numa categoria geral de ritual. Aí estariam incluídas as cenas de caça, coleta, sexo, luta, dança, visto que, todas indicam serem provenientes de rituais manifestados para a execução dessas ações. Numa observação mais detalhada, os movimentos apresentados nas diversas cenas não nos deixam muitas dúvidas: homens segurando armas ou sacolas posicionam-se em um enquadramento claramente organizado; a formação de grupos humanos em círculos e cujas figuras humanas estão com seus corpos em movimento de dança; a figura humana, em posição de reverência, que entrega uma criança a outro indivíduo, o qual se encontra devidamente paramentado com adornos, além da própria reunião de grupos familiares. Ou seja, cada ação descrita nos rituais passa pela relação do cotidiano. São ações diárias, mas com o sentido sagrado. Se há o sentido sagrado, então deveriam ser manifestadas na forma de ritual, fosse para pedir ou para agradecer aos seres sobrenaturais o benefício da ação. E a manifestação do ritual estava expressa não apenas na celebração, mas também na representação desses atos nos abrigos rochosos.

BIBLIOGRAFIA

AB'SABER, Aziz Nacib. Problemas das migrações pré-históricas na América Latina. *Anais do I Simpósio de pré-história do Nordeste Brasileiro*. Clio. Série Arqueológica: Recife: UFPE, n.4, p. 11-15, 1991.

AGUIAR, Alice. Gravuras Rupestres em Itaí, Pernambuco. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, n. 5, 1989.

AGUIAR, Alice. Meios de sobrevivência entre os pintores da Tradição Agreste em Pernambuco. *Anais do I Simpósio de pré-história do Nordeste Brasileiro*. Clio. Série Arqueológica: Recife: UFPE, n.4, 1991.

ALVES, Márcia Angelina. Teorias, métodos, técnicas e avanços na Arqueologia brasileira. In: *Canindé*. Revista do Museu de Arqueologia do Xingu. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe. N. 2, dez, 2002.

ALVIM, Marília C. de M. Osteobiografia da população pré-histórica do abrigo Pedra do Alexandre, Carnaúba dos Dantas, RN. *Clio*. Série Arqueológica, Recife: UFPE, n. 11, vol. 1, p. 17-42, 1995-1996.

AMPARO, Nelcinéa Cairo do. *O sagrado e o fenômeno religioso na pré-história*. Disponível em: www.naya.org.ar/congresso2004/ponencias/nelcinea_amparo_2.htm. Consultado em 11/12/2007.

AMORIM, J. O.; Maria da Conceição de Moraes Coutinho Beltrão; MARTHA, L.; JACQUELINE, A.. Projeto Central: Preservação de Sítios Arqueológicos com Pintura Rupestre. *FUNDAMENTOS*, FUMDHAM, São Raimundo Nonato, v. 1, n. 2, p. 243-254, 2002.

ARNT, F. V. *As pinturas rupestres como testemunho desocupação pré-contato em Tibagi, Paraná*. São Leopoldo: Editora La Salle, 2003.

AZEVEDO NETTO, Carlos Alexandre. O conceito de mito aplicado à arte rupestre. *Revista de Arqueologia*. São Paulo: USP, n. 11, p. 27-41, 1998.

BALOUT, L. A hominização: problemas gerais. Parte II. In: *História Geral da África*. Metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.

BARLEU, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil, sob o governo de João Maurício, conde de Nassau*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940.

BARSA ENCICLOPÉDIA. 3ª ed. Barsa Planeta Internacional, vol. 2, 2005.

BASTANI, Tanus Jorge. *Minas e minério no Brasil*. Rio de Janeiro, São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1957.

BEBER, Marcus Vinícius. *Arte rupestre do Nordeste do Mato Grosso do Sul*. Porto Alegre: PUC-RS, 1994. Dissertação de Mestrado.

BELTRÃO, Maria da Conceição de Moraes Coutinho (Org.). *Arte Rupestre: As Pinturas Rupestres da Chapada Diamantina e o mundo mágico-religioso do homem pré-histórico brasileiro*. Rio de Janeiro: Org. Odebrecht e Sherwin Williams S.A., São Paulo Alpargatas, v. 1, 1994.

BELTRÃO, Maria da Conceição de Moraes Coutinho. A arqueologia e a caatinga. *Revista Carta Mensal*. Rio de Janeiro, v. 40, n. 479, p. 23-40, 1995.

BELTRÃO, Maria da Conceição de Moraes Coutinho; COSTA, M. H. F.. Gravuras e pinturas rupestres no Brasil. *Revista Dédalo*. São Paulo, v. 8, n. 16, p. 5-11, 1972.

BELTRÃO, Maria da Conceição de Moraes Coutinho; LUCE, C. N.. Eventos, Signos e Símbolos Na Pré-História Brasileira. In: ALVES FILHO, Ivan (coord.). *História Pré-Colonial do Brasil*. Rio de Janeiro: Europa, p. 91-110, 1994.

BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1972.

BEZERRA, Daniel de Castro. Análise de modelos para aplicação do conceito de sítios arqueológico. In: *Canindé*. Revista do Museu de Arqueologia de Xingo. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe. n. 1, dez, 2001.

BIGARELLA, J. J.; BELTRÃO, Maria da Conceição de Moraes Coutinho; TÖTH, E. M. R. Registro de fauna na arte rupestre: possíveis implicações geológicas. *Revista de Arqueologia*, Belém, v. 2, n. 1, p. 31-37, 1984.

BORGES, F. M. Prospecção de Sítios Arqueológicos no Sertão do Seridó - Carnaúba dos Dantas (RN): Sítio Furna dos Caboclos. In: *Congresso de Iniciação Científica - CONIC*, 1996, Recife. Anais - IV Congresso de Iniciação Científica. Recife: Editora Universitária - UFPE, p. 454, 1996.

BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogo das grandezas do Brasil*. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1930.

BRANNER, John C. Inscrições em Rochedos do Brasil. In: *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano*. Recife, 1884.

CAMPOS, Sandra M. C. T L. A imagem como método de pesquisa antropológica: um ensaio de antropologia visual. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: MAE/USP, n. 6, p. 275-286, 1996.

CARR, Christopher; NEITZEL, Jill E. *Style, society and person: Archeological and Ethnological perspectives*. New York: Plenum Press, 1998.

CHAO, Yuen Ren. *Língua e sistemas simbólicos*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.

CRUZ, Manuel da. A arte militar entre os Bororos de outrora. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. vol. 175, 1940.

COMERLATO, Fabiana. As representações rupestres do estado de Santa Catarina. *Ohun*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Salvador, Ano 2, n. 2, out. 2005. Disponível no site http://www.revistaohun.ufba.br/html/_representacoes_rupestres_st_c.html. Consultado em 15/08/2007.

CÓPIA DO CÓDICE 116 DA BIBLIOTECA PÚBLICA EBORENSE. Princípio e origem dos índios do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 57, p. 185-211, 1894.

COSTA Angyone. Das inscrições lapidares de fundo indígena, especialmente das de natureza petrográfica, do ponto de vista da ideologia selvagem. *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*. v. 6, p. 401-430. 1938.

COSTA, M. H. F.; BELTRÃO, Maria da Conceição de Moraes Coutinho. Documentos visuais como elementos de informação cultural. *Revista Dédalo*, São Paulo, v. X, n. 20, p. 5-10, 1974.

CUNHA, Manuela Carneiro da. (org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, Fapesp, SMC, 1992.

DANTAS, José de Azevedo. *Indícios de uma civilização antiqüíssima*. João Pessoa: Ed. A União, Conselho Estadual de Cultura, 1994.

DILLEHAY, Tom D. Onde estão os remanescentes ósseos humanos do final do Pleistoceno? Problemas e perspectivas na procura dos primeiros americanos. *Dossiê Surgimento do Homem na América*, n. 34. Revista da USP/Coordenação de Comunicação Social, Universidade de São Paulo, n. 1, p. 23-33. (maio/jun, 1989). São Paulo: USP, 1989.

DINIZ FILHO, José Alexandre Felizola. Modelos ecológicos e extinção da megafauna no pleistoceno. *Canindé*. Revista do Museu de Arqueologia de Xingo. Universidade Federal de Sergipe, n. 2. p. 53-81, dez. 2002

DOLZAN, Nina Teresa de Oliveira. *Interpretação de Pinturas e Gravuras Rupestres: um estudo da estética simbólica de nossos ancestrais*. Disponível em: http://www.naya.org.ar/congreso2004/ponencias/nina_teresa_de_oliveira_dolzan.htm. Aberto em 03/04/2007.

Dossiê Surgimento do Homem na América, n. 34. Revista da USP/Coordenação de Comunicação Social, Universidade de São Paulo, n. 1. (maio/jun, 1989). São Paulo: USP, 1989.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Debates, 69).

DUNNEL, Robert C. Style and function: a fundamental dichotomy. In. *American Antiquity*. Journal of the Society for American Archeology. v. 43, n, 2, april 1978.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARIA, Flavio Silva; BELTRÃO, Maria da Conceição de Moraes Coutinho. A Transformação em animal e a Representação do Felino no Registro Rupestre do Médio São Francisco. *Revista Clio*. Série Arqueológica, Recife, v. 1, n. 15, p. 109-130, 2002.

FLANNERY, Kent V.; MARCUS, Joyce. Cognitive Archeology. In: PREUCEL, Robert; HODDER, Ian (Eds). *Contemporary archeology in theory: a reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

FONTES, Mauro Alexandre Farias. A Utilização de dados etnográficos e iconográficos no estudo das pinturas rupestres da Tradição Nordeste, subtradição Seridó. In: *Anais do Congresso de Iniciação Científica - CONIC*, 2000, Recife. Universitária da Universidade Federal de Pernambuco, v. 1, p. 120-121, 2000.

FONTES, Mauro Alexandre Farias. *A Cerâmica Pré-Histórica da Área Arqueológica do Seridó/RN*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003 (Dissertação de Mestrado).

FONTES, Mauro Alexandre Farias. O perfil cerâmico cotidiano e cerimonial dos sítios arqueológicos da Pedra do Alexandre, Casa de Pedra e Pedra do Chinelo – RN. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, v. 1, p. 209-226, 2006.

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

GERRITZ, Hessel. Journaux et nouvelles tirées de la bouche de marins hollandais et portugais de la navigation aux Antilles et sur lês cotes du Brésil. *Anais da Biblioteca nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1907.

GERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIULLIANO Alessandro Chagas Silva¹, MELO, Mário Sérgio de, PARELLADA, Claudia Inês. Pinturas Rupestres Em abrigo sob rocha no Sumidouro do Rio Quebra-Perna, Ponta Grossa, Paraná. Ponta Grossa: *Publ. UEPG Ci. Exatas Terra, Ci. Agr. Eng.*, 12 (1): 23-31, abr. 2006

GOLDMEIER, Valter Augusto. Geomorfologia de alguns sítios pré-históricos do Seridó (RN). *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, n.5, 1989.

GUIDON, N. *A análise da arte pré-histórica*. Problemas metodológicos. Coleção Museu Paulista Homenagem a A L Emperaire, São Paulo, v. 2, p. 123-143, 1978.

GUIDON, N. A arte pré-histórica da área arqueológica de São Raimundo Nonato: síntese de dez anos de pesquisa. *Clio*, Recife, v. 2, n. 7, 1985.

GUIDON, N. A Seqüência cultural da Área Arqueológica de São Raimundo Nonato, Piauí. *Clio*, Recife, v. 8, p. 137-144, 1986.

GUIDON, N. Arte Rupestre no Piauí. In: *Instituto Goiano de Pré-história e Antropologia*. (Org.). Anuário de Divulgação Científica. Temas de Arqueologia Brasileira. 4ª ed. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, p. 15-34, 1978.

GUIDON, N. Arte rupestre: uma síntese do procedimento de pesquisa. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte, v. VI-VII, p. 341-351, 1982.

GUIDON, N. As primeiras ocupações humanas da área arqueológica de São Raimundo Nonato - Piauí. *Revista de Arqueologia*, Belém: Museu Emílio Goeldi - CNPQ, v. 2, n. 1, p. 38-46, 1995.

GUIDON, N. Da aplicabilidade das classificações preliminares na arte rupestre. *Clio*. Recife: UFPE, n. 5, 1982.

GUIDON, N. Métodos e técnicas para a análise da arte rupestre pré-histórica. *Cadernos de Pesquisa Série Antropologia*. Teresina, v. III, n. 4, 1985.

GUIDON, N. Unidades culturais da Tradição Nordeste na área arqueológica de São Raimundo Nonato. *Revista do Museu Paulista*, São Paulo, v. XXX, 1985.

GUIDON, N.; PESSIS, A. Arte indígena pré-histórica no Brasil. *Clio*. Série Arqueológica, Recife: UFPE, v. 14, p. 135-142, 2000.

GUIDON, Niède. As ocupações pré-históricas do Brasil (excetuando a Amazônia). In: CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). *História dos Índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, p. 37-52, 1992.

GUIDON, Niède. O pleistoceno no Sudeste do Piauí. *Anais do I Simpósio de pré-história do Nordeste Brasileiro*. Clio. Série Arqueológica: Recife: UFPE, n.4, p. 17-18, 1991.

GUIDON, Niède. Tradições rupestres da área arqueológica de São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil. In: *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, n. 5, 1989.

HERCKMAN, Elias. Descrição geral da capitania da Paraíba. *Revista do Instituto Arqueológico Pernambucano*. Recife, n. 5, 1886.

HUYGHE, René. *Os poderes da imagem*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

<http://www.ucg.br/flash/Rupestre.html>. Consultado em 25/05/2006.

JACOBUS, André Luiz. O homem e a fauna extinta. *Anais do I Simpósio de pré-história do Nordeste Brasileiro*. Clio. Série Arqueológica: Recife:UFPE, n.4, p. 29-30, 1991.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papirus, 1996.

JUNG, Carl G. Chegando ao inconsciente. In: JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

KESTERING, Celito. Estratégias de Conservação das Pinturas Rupestres do Boqueirão do Riacho São Gonçalo, em Sobradinho, BA. *Clio. Série Arqueológica*. Recife: UFPE, v. 1, n. 16, p. 49-66, 2003.

KESTERING, Celito. Grafismos Puros nos Registros Rupestres da Área Arqueológica de Sobradinho, BA. *Fundamentos*. São Raimundo Nonato: Fumdham, v. 1, n. 3, p. 163-176, 2003.

KLASSEN, Michel A. Icon and narrative in transition: contact-period rock-art at Writting-On-Stone, Southern Alberta, Canada. In: CHIPPINDALE, Christopher e TAÇON, Paul. *The Archeology of art*. Cambridge: University of Cambridge, p. 42-72, 1998.

KLEIN, Richard. *O despertar da Cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

LAGE, Maria da Conceição S. Meneses; HUGON, P.; MARQUES, Marcélia. Os pigmentos pré-históricos de grafismos rupestres do sertão Central do Ceará: análise química e reconstituição da técnica de realização. *Fundamentos*. São Raimundo Nonato: Fumdham, v. 1, n. 3, p. 147-161, 2003.

LAGE, Maria da Conceição S. Meneses. Contribuição da arqueoquímica para o estudo da arte rupestre. In: *Fundamentos*. São Raimundo Nonato: Fumdham, vol. I, n. 2, 2002.

LAMING-EMPERAIRE, Annette e EMPERAIRE, J. Descobertas de Pinturas Rupestres nos Planaltos Paranaenses. In *Revista do Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas*. Curitiba: CEPA, n. 1, p. 81-93, 1968.

LAMING-EMPERAIRE, Annette. *Guia para o estudo da indústria líticas da América do Sul*. Curitiba: Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas. Manuais de Arqueologia, n. 2, 1967.

LANGER, Johnni; SANTOS, Sérgio Ferreira. *Petróglifos do médio rio Iguaçu, Brasil*. Disponível em: <http://rupestreweb.tripod.com/iguazu.html>. Consultado em 21/10/2005.

LAROCHE, A. F. G. *Ensaio de classificações tipológicas sobre pontas de arremessos e outros objetos líticos da Tradição Potiguar do Rio Grande do Norte*. Mossoró: Fundação Guimarães Duque, série B, n. 412, 1983. (Coleção Mossoroense)

LAROCHE, A. F. G. *Ensaio morfológicos sobre tecnologias líticas nordestinas desde 11.000 anos A.P.* Mossoró: Fundação Guimarães Duque, série B, n. 422. Coleção Mossoroense, 1984a

LAROCHE, A. F. G. *Sugestões para uma classificação morfológica das pontas foliáceas e lesmas*. Natal: UFRN. Coleção Mossoroense, 1984b.

LAROCHE, Armand F. G. e LAROCHE, Adjelma S. S. Considerações sobre a pré-história do Nordeste brasileiro nos tempos finais do Pleistoceno e início do Holoceno. *Anais do I Simpósio de pré-história do Nordeste Brasileiro*. *Clio. Série Arqueológica*: Recife: UFPE, n.4, 1991.

LAROCHE, Armand. F. G. *Algumas contribuições para o estudo do povoamento do Nordeste do Brasil, a partir de 11.000 mil anos B.P. histórico – da tradição Itaparica, etc.* 2ª ed. Natal: UFRN, Suplemento n. 4, Coleção Mossoroense, série B, n. 468, jul/1987..

LEITE, Marinete Neves. A identidade humana e o universo mítico na pintura rupestre. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, n. 14, p. 227-236. Anais da X Reunião Científica da SAB, 2000.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra*. Memória e ritmos. Rio de Janeiro: Edições 70, 2002.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra*. Técnica e linguagem. Rio de Janeiro: Edições 70, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. 6ª ed. Campinas: Papirus, 2006.

LUFT, Vladimir José. Os restos alimentares do sítio Mirador no Boqueirão de Parelhas – RN. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, n.5, p. 27-32, 1989,

MACEDO, Helder Alexandre Medeiros de. *Monumenta Arqueologica - Diagnóstico dos Sítios Arqueológicos de Carnaúba dos Dantas*. Caicó: CERES/UFRN, 2004. (Relatório de Pesquisa).

MACEDO H. A. M. de; BRITO, P. S. de. *História do RN n@ WEB* [On-line]. Disponível em: www.seol.com.br/rnnaweb/historia/prehistoria. Consultado em: 25/12/2007.

MARCGRAVE, Jorge. *História natural do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942.

MARQUES, Marcélia; VERISSIMO, C. U. V. Acervo de Arte Rupestre do Sertão Central do Ceará: Seleção de Recursos Naturais e Estado de Conservação. In: *XXIV Reunião Brasileira de Antropologia*, Recife. XXIV Reunião Brasileira de Antropologia - Nação e Cidadania, 2004. p. 57-57, 2004.

MARTIN, Gabriela. Indústrias de Pontas de Projétil no Rio Grande do Norte. *Clio*, v. 5, p. 81-90, 1982.

MARTIN, Gabriela. Casa Santa: Um abrigo com pinturas rupestres do estilo Seridó, (Rn). *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, v. 5, p. 55-80, 1982.

MARTIN, Gabriela. Arte Rupestre no Seridó: O Sítio Mirados de Parelhas (Rn). *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, v. 3, p. 82-96, 1985.

MARTIN, Gabriela. Estratégias de sobrevivência na pré-história do Nordeste. In: I CONGRESSO BRASILEIRO DE ECOLOGIA, 1986, Recife. Anais do I Congresso Brasileiro de Ecologia. UFRPE, RECIFE, PE : Editora UFRPE, p. 13-20, 1986.

MARTIN, Gabriela. Novos dados sobre as pinturas rupestres do Seridó no Rio Grande do Norte. In: *Simpósio sobre Pré-História do Nordeste*. (Org.). Recife: Editora Recife, v. 1, 1991.

MARTIN, Gabriela. Arte Rupestre e Registro Arqueológico no Nordeste do Brasil. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, v. 9, p. 45-57, 1993.

MARTIN, Gabriela. Os rituais funerários na pré-história do Nordeste. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, vol, 1, n. 10, p. 24-46, 1994.

MARTIN, Gabriela. O cemitério pré-histórico “Pedra do Alexandre” em Carnaúba dos Dantas, RN. *Clio*. Série Arqueológica, Recife: UFPE, n. 11, vol. 1, p. 43-57, 1995-1996.

MARTIN, Gabriela. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. 2ª ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1997.

MARTIN, Gabriela. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. 3ª ed. Recife: Ed. UFPE, 1999.

MARTIN, Gabriela. A Tradição Nordeste na arte rupestre do Brasil. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, v. 01, n. 14, p. 120-135, 2000.

MARTIN, Gabriela; ASON, I. Manifestações religiosas na Pré-história do Brasil. In: Sylvana Brandão. (Org.). *As religiões no Brasil*. 1ª ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, CEILA, v. 1, p. 6-32, 2000.

MARTIN, Gabriela; Anne-Marie Pessis. Da Serra da Capivara - PI- ao Seridó – RN. Os caminhos da Tradição Nordeste na arte rupestre do Brasil. *Fundamentos*, São Raimundo Nonato - PI, v. 01, n. 02, p. 252-269, 2001.

MARTIN, Gabriela. Quando os índios não eram índios: reflexão sobre as origens do homem pré-histórico no Brasil. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, v. 1, n. 15, p. 13-27, 2002.

MARTIN, Gabriela. Fronteiras estilísticas e culturais na Arte Rupestre do Seridó RN. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, v. 15, n. 1, p. 14-28, 2003.

MARTIN, Gabriela; Anne-Marie Pessis. Área arqueológica de Seridó, RN, PB: Problemas de conservação do Patrimônio cultural. *Fundamentos*. São Raimundo Nonato, v. 1, p. 187-208, 2002. 148-172, 2003.

MARTIN, Gabriela. Identidades no sertão do Seridó. In: DANTAS, Marcelo (Org.). *Antes. Histórias da Pré-História*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, v. 01, p. 164-175, 2004.

MARTIN, Gabriela. As Pinturas Rupestres do Sítio Alcobaça, Buíque-PE, no contexto da Tradição Agreste. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, v. 18, p. 27-50, 2005.

MARTIN, Gabriela et all. Escavação arqueológica do sítio Casa Santa, Carnaúba dos Dantas, RN. *Clio*. Série Arqueológica, Recife: UFPE, n. 21, vol. 2, p. 299-332, 2006.

MARTIN, Gabriela. A arte rupestre da região do Seridó, no Rio Grande do Norte e na Paraíba. *Fundamentos V*. São Raimundo Nonato, jan. 2007. Anais do I Seminário Internacional sobre Preservação da Arte Rupestre nos Sítios do Patrimônio Mundial.

MEDEIROS FILHO, Olavo. *Índios do Açu e do Seridó*. Brasília: Gráfica do Senado, 1984.

MEGGERS, Betty J. *América pré-histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MELO, Mário. Os litóglifos de Vila Bela. *Revista do Instituto Arqueológico e histórico de Pernambuco*. Recife, vol. 29, n. 135/142, 1989.

MITHEN, Steven. *A pré-história da mente: uma busca das origens da arte, da religião e da ciência*. São Paulo: UNESP, 2002.

MITHEN, Steven. Ecological interpretations of Paleolithic art. In: PREUCCEL, Robert; HODDER, Ian. *Contemporary Archeology in theory: a reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

MORAIS NETO, José Marinho de. *Itacoatiaras do Seridó paraibano*. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1994. (Coleção José Américo, 5).

MORAIS, José Luiz de. A propósito do estudo das indústrias líticas. *Revista do Museu Paulista*. Nova Série. São Paulo, vol. 32, 1987.

MORAN, Emílio F. *Adaptabilidade humana: uma introdução à Antropologia Ecológica*. São Paulo: Edusp, 1994.

MUNFORD, Lewis. *Arte e técnica*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1952.

MUTZNBERG, Demétrio da Silva, TAVARES, Bruno de Azevedo Cavalcanti, CORREA, Antônio Carlos de Barros. A influência dos controles estruturais sobre a morfogênese a sedimentação neógena na Bacia do Rio Carnaúba (RN) e sua aplicação aos estudos geoarqueológicos do Seridó. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, n. 19, vol. 2, p. 112-125, 2005.

NASCIMENTO, Ana e LUNA, Suely. Levantamento arqueológico do Riacho do Bojo, Carnaúba dos Dantas, RN, Brasil. *Revista Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, v. 1, n. 13, p. 174, 1998.

NIEUHOF, Joan. *Memorável viagem marítima e terrestre ao Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Martins Ed, 1942.

NÖTH, Winfried. Semiótica e semiologia: os conceitos e as tradições. Disponível em <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=11&id=82>. Consultado em 28/07/2006.

OLIVEIRA, Jorge Eremites de; VIANA, Sibeli Aparecida. *Pré-história da região Centro-Oeste do Brasil*. Ciudad Virtual de Antropología y Arqueología. Recursos de Investigación. Disponível em: http://www.naya.org.ar/congreso2000/ponencias/Jorge_Eremites_de_Oliveira.htm. Consultado em 19/08/2007.

OLIVEIRA, Lizete Dias de. A arte rupestre no Rio Grande do Sul: Semiótica e Estereoscopia. *Anais do II Simpósio Internacional O povoamento das Américas*: São Raimundo Nonato, dez. 2006.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

OUZMAN, Svan. Towards a mindscape of landscape: rock-art as expression of world-understanding. In: CHIPPINDALE, Christopher e TAÇON, Paul. *The Archeology of art*. Cambridge: University of Cambridge, p.30-41, 1998.

OVERING, Joanna. Elogio do cotidiano: a confiança e a arte da vida social em uma comunidade amazônica. *Revista Mana*. Rio de Janeiro, abril, vol. 5, n. 1, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PARENTI, Fábio. Além da Pedra Furada: o interior do Nordeste do Brasil. Problemas e perspectivas. *Revista de Arqueologia*, Belém: Museu Emílio Goeldi, n. 12-13, p. 23-42, 1999-2000.

PEREIRA JÚNIOR, José Antero. *Introdução ao Estudo da Arqueologia Brasileira*. São Paulo: Gráfica Bentivega, 1967.

PEREIRA JÚNIOR, José Antero. O segredo das Itacoatiaras. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo*. São Paulo, n. 48, 1952,

PEREIRA, Edith. As representações antropomorfas nas gravuras rupestres de Prainha – Pará, Brasil. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, n. 14, p. 39-54, 2000. Anais da X Reunião Científica da SAB.

PEREIRA, Edithe. As pinturas e as gravuras rupestres do noroeste do Pará Amazônia – Brasil. In: *Clio Arqueológica*. Recife: UFPE, n. 12, 1997.

PESSIS, A.; COSTA, A.; CISNEIROS, Daniela; CASTRO, V. Prospecção Arqueológica de sítios com Registros Rupestres na Chapada do Araripe. *Clio*. Série Arqueológica, Recife: UFPE, v. 1, p. 123-142, 2005.

PESSIS, A. M. Da Antropologia visual à Antropologia pré-histórica. *Clio*. Série Arqueológica, Recife: UFPE, p. 153-161, 1986.

PESSIS, A. M. *Imagens da pré-história. Parque Nacional Serra da Capivara*. 1ª ed. São Paulo: FUMDHAM/PETROBRAS, v. 1, 2003.

PESSIS, A. M. Método de análise das representações rupestres. *Cadernos de Pesquisa*. Série Antropologia. Teresina: UFPI, v. 2, n. 3, 1983.

PESSIS, A. M. Métodos de interpretação da arte rupestre: análise preliminar por níveis. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, v. 1, n. 6, p. 99-107, 1984.

PESSIS, A. M. Apresentação gráfica e apresentação social na tradição Nordeste de pintura rupestre do Brasil. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, n. 5, 1989.

PESSIS, A. M. e GUIDON, NIÈDE. Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas. In: VIDAL, Lux. *Grafismo indígena*. 2. ed. São Paulo: Fapesp, Nobel, Edusp, 2000.

PESSIS, A. M. Identidade e classificação dos registros gráficos pré-históricos do Nordeste do Brasil. *Clio*. Série Arqueológica. Recife; UFPE, v. 1, n. 8, 1992.

PESSIS, Anne Marie. Contexto e apresentação social dos registros visuais da Antropologia pré-histórica. *Anais do I Simpósio de pré-história do Nordeste Brasileiro*. *Clio*. Série Arqueológica: Recife: UFPE, n.4, p.133-136, 1991.

PESSIS, Anne-Marie. Pré-história da região do Parque Nacional Serra da Capivara. In: Tenório, Maria Cristina. (Org). *Pré-história da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

PESSIS, A. M. Do Estudo das Gravuras Rupestres Pré-Históricas no Nordeste do Brasil. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, n. 15, p. 29-44, 2002.

PISO, Guillermo. *História natural e médica da Índia Ocidental*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1957.

PREUCCEL, Robert; HODDER, Ian (Eds). *Contemporary archeology in theory: a reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

PROUS, André. Alimentação e “arte” rupestre: nota sobre alguns grafismos pré-históricos brasileiros. In: *Revista de Arqueologia*. São Paulo, n. 6, 1991, p. 1-15.

PROUS, André. *Arqueologia brasileira*. Brasília: Ed. UNB, 1992.

PROUS, André. As categorias estilísticas nos estudos da arte pré-histórica: arqueofatos ou realidade? In: *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: MAE/USP, Suplemento 3, p. 251-261, 1999.

PROUS, André. O povoamento da América visto do Brasil: uma perspectiva crítica. *Dossiê Surgimento do Homem na América*, n. 34. Revista da USP/Coordenação de Comunicação Social, Universidade de São Paulo, n. 1, p. 9-21. (maio/jun, 1989). São Paulo: USP, 1989.

QUEIROZ, Albérico N. de, CARDOSO, Glória Maria B. Nota prévia sobre a fauna holocênica de vertebrados do sítio arqueológico “Pedra do Alexandre”, Carnaúba dos Dantas-RN, Brasil. *Clio*. Série Arqueológica, Recife: UFPE, n. 11, vol. 1, p. 137-140, 1995-1996.

RENFREW, Colin, BAHN, Paul. *Arqueología. Teorías, métodos y práctica*. New York: Thames and Hudson, 1996.

RIBEIRO, Berta G. Bases para uma classificação dos adornos plumários dos índios do Brasil. In: RIBEIRO, Darcy (edit.) et alii. *Suma etnológica brasileira*. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, Finep, vol.3, 1987.

RIBEIRO, Loredana. *Os significados da similaridade e os contrastes entre os estilos rupestres*. Um estudo regional das gravuras e pinturas rupestres do alto-médio rio São Francisco. São Paulo: USP/MAE, 2006. (Tese de Doutorado).

ROBRAHN-GONZÁLEZ, Érika Marion. O estudo da interação cultural em arqueologia. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: MAE/USP, n. 3, p. 31-34, 1999.

ROSA, André Luiz. *Pré-História em questão: um breve estudo sobre a arte rupestre em Florianópolis, no Nordeste e na região Amazônica*. Disponível em: <http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=25>. Consultado em 24/08/2006.

SCHIFFER, Michael Brian (Edt). *Social theory in Arqcheology*. Salt Lake City: University of Utah, 1996.

SCHMITZ, Pedro Ignácio. Ambientes holocênicos e surgimento de sistemas culturais. *Revista de Arqueologia*. Sociedade de Arqueologia Brasileira, São Paulo, n. 14/15, p. 87-96, 2002.

SCHMITZ, P. I. *Caçadores e Coletores da Pré-História do Brasil*. São Leopoldo: EDUNISINOS, 1984.

SCHMITZ, Pedro Ignácio, e al. *Arte Rupestre no Centro do Brasil - Pinturas e Gravuras da Pré-História de Goiás e Oeste da Bahia*. São Leopoldo: Unisinos, 1984.

SCHMITZ, Pedro Ignácio. A ocupação do território brasileiro. Uma história de ao menos 600 gerações humanas. *Estudos Leopoldenses*. São Leopoldo: Edunisul, vol. 25, n. 110, maio/jun. 1989.

SILVA, Abrahão S. N. F. *Lajes da Soledade: uma contribuição à Pré-história do Rio Grande do Norte*. Natal: UFRN, 2003. Monografia.

SILVA, Adrienne Costa da. *As representações zoomórficas na subtradição Seridó*. Recife: UFPE, 2003. Dissertação de Mestrado.

SILVA, Alessandro Giulliano, MELO Chagas, Mário Sérgio de, PARELLADA, Claudia Inês. Pinturas rupestres em abrigo sob rocha no sumidouro do rio Quebra-Perna, Ponta Grossa, Paraná. *Publicação da UEPG Ciências Exatas Terra, Ciências Agrônômicas Eng.*, Ponta Grossa, 12 (1): 23-31, abr. 2006.

SILVA, Joaquim Perfeito da. Uma Interpretação Levistraussiana das Representações Rupestres da Gruta do Índio, Vale do Peruaçu, MG. *Mneme*. Revista de Humanidades. Dossiê Arqueologias Brasileiras, v.6, n. 13, dez.2004/jan.2005. Disponível em <http://www.seol.com.br/mneme>. Consultado em 19/07/2004.

SOARES, A. L. G. Uma revisão sobre as pinturas rupestres do Estado de Pernambuco com motivos zoomorfos. In: *IV Seminário de História*, 2003, Recife-PE. Caderno de Resumo do IV Seminário de História. Recife-PE : FASA-Gráfica, p. 14-15, 2003.

SOARES, A. L. G.; QUEIROZ, A. N.; MORAES, F. A. A.; LEITE NETO, W. M.; CARVALHO, J. A. M.. Análise comparativa do estudo das pinturas rupestres: os métodos de reprodução em plástico e fotografia digitalizada. *Anais do 3º Workshop Arqueológico de Xingó*. Aracaju-SE: Sercore Artes Gráficas LTDA, 2004. p. 143-146.

SOARES, A. L. G.; VASCONCELOS, C. D. F.; VIEIRA, P. B.. A problemática da "Piroga" na arte rupestre do Nordeste brasileiro: uma discussão. *Resumos do XIII Congresso da Sociedade de Arqueologia Brasileira-SAB*. Campo Grande-MS: Edelbra, 2005. p. 64-64.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1857*. 5ª ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1987. (Brasiliana, 117)

SPENCER, Walner Barros. Pré-história do Rio Grande do Norte. Em busca dos grandes caçadores. *Cadernos arqueológicos*. Natal: Cooperativa Cultural/UFRN/CCHLA/PROEX/LARQ, vol. 1, n. 1, 1996.

SPERBER, Dan. *O simbolismo em geral*. São Paulo: Cultrix, 1974.

TERWILLIGER, Robert F. *Psicologia da linguagem*: São Paulo: Cultrix, USP, 1974.

TOCCHETTO, Fernanda Bordin. Possibilidades de interpretação do conteúdo simbólico da arte gráfica guarani. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: MAE/USP, n. 6, p. 33-45, 1996.

TORRES, Ana Catarina. Estudo dos pigmentos do sítio pré-histórico Pedra do Alexandre – Carnaúba dos Dantas, RN. *Clio*. Série Arqueológica, Recife: UFPE, n. 11, vol. 1, p. 59-70, 1995-1996.

TORRES, Ana Catarina. Rituais funerários pré-históricos – Um estudo antropológico. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, vol. 1, n. 12, p. 169-175, 1997.

VALLE, R. B. M. *Gravuras pré-históricas do Seridó RN/PB* - Estudo técnico e cenográfico. Recife: UFPE, 2003 (Dissertação de Mestrado).

VAZ, Ludimília Justino de Melo. *A arte rupestre e sua relação com a contemporaneidade*. Disponível em <http://www.corpos.org/anpap/2004/textos/chtca/LudimiliaJustino.pdf>. Consultado em 01/08/2007.

VERONEZE, Ellen. *A Ocupação do Planalto Central Brasileiro: O Nordeste do Mato Grosso do Sul*. São Leopoldo: UNISINOS, 1992. Dissertação de Mestrado.

VIDAL, Irmã Asón. Projeto arqueológico do Seridó: sítio Pedra do Chinelo. *Clio*. Série Arqueológica. Recife: UFPE, v. 1, n. 15, p. 157-169, 2002.

VIDAL, Lux; SILVA, Aracy Lopes da. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In. VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena*. 2ª ed. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Ed. USP, 2000.

WITLLEY, David. Finding rain in the desert. In. CHIPPIINDALE, Christopher e TAÇON, Paul. *The Archeology of art*. Cambridge: University of Cambridge, p. 11-29, 1998.