

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA-UNESP
INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

IMAGEM, VIOLÊNCIA E PODER NA PRÉ-HISTÓRIA
IDENI APARECIDA VALLE

Orientador: Prof. Dr. Porcival Tirapoli

São Paulo
2003

Acompanha
C-ROM 058



unesp



Universidade Estadual Paulista
Instituto de Artes - Campus de São Paulo
Curso de Pós-Graduação em Artes

Imagem, Violência e Poder na Pré-História

Ideni Valle

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Orientação: Prof. Dr. Percival Tirapeli

São Paulo
2003



BIA



Aos meus amados pais: **Arnaldo**, por sua persistência e credibilidade na vida; **Iolanda**, que nunca teve medo do trabalho pela sua coragem.

Aos meus irmãos: **Arnaldo**, que me fez não ter medo do novo e do desconhecido; **Anderson** (*in memoriam*): apesar da sua curta existência aprendi, a intensidade da vida e a necessidade da consequência; **Cris**, mãe exemplar, amiga e confidente.

Aos meus cunhados e queridos sobrinhos, Benedito, Inês, Elaine, Arnaldinho, Carolina, Francesco, Aninha, Giúlio, pela compreensão.

Ao meu bicho dourado e adorado, **Sky**, pela presença constante e incondicional; À Mariana pelo carinho e cuidado comigo, até então.



AGRADECIMENTOS

Ao longo deste trabalho, iniciado no ano de 1998, em São Raimundo Nonato e concluído em São Paulo, com muitas idas e vindas, choros e alegrias e num processo catártico, entendi a que vim, por que e para quê. Só pude escrever sobre a temática da violência e do poder por ter vivenciado e experimentado isso na prática, através das várias atividades desempenhadas na Fundação Museu do Homem Americano.

Agradeço de coração à Dra. Niède Guidon, FUMDHAM-UFPE, cujo exemplo de vida e dedicação fazem-na para mim uma mestra eterna; à Dra. Anne-Marie Pessis, FUMDHAM-UFPE, com muito respeito e admiração; e à Dra. Gabriela Martin, FUMDHAM-UFPE. À Capes pelo apoio financeiro durante os vinte e quatro meses de bolsa, a UFPE, UNESP e UNIP.

Muitos doutores e amigos como: Dra. Sumi Butsugan (UNESP), Adauto José Gonçalves de Araújo (FUMDHAM-UFRJ), Fábio Olmos (FUMDHAM-UNICAMP), Maria Conceição Soares Menezes Lage (FUMDHAM-UFPI), Sílvia Maranca (FUMDHAM-USP) Márcia Chame (FUMDHAM-UFRJ), Sérgio Chaves (FUMDHAM-UFRJ), Claudete Ribeiro (UNESP), Lóris Graldi Rampazzo (UNESP) Eunice F. V. Yoshiura (UNESP), Omar Khouri (UNESP), Milton T. Sogabe (UNESP) e Laura Carneiro.

Aos grandes amigos, pessoas que amo e que estiveram sempre ao meu lado, incentivando, acolhendo e suportando: Vânia Maria, João, Antônio, Neto. Gisele, Sophia e Júlia. Irma, Irmacita querida. Matilde Braga e sua adorável família. Paulo Rodrigo, Wagner, Fátima da Luz, Cleonice, Lika, Neide, Maria da Guia, Raimundinha, Nelda, Dulce, Gorete, Salvador, Lelice, Tererê, Raimundinho, Gilvonete, Pedro e Jane. Seu Nivaldo, Dona Carmelita, Nivaldinho e Cassiele. Giordano, Mário, Jorlan, Eliete, Isaac, Dolores, Sônia Campelo, Lula Bill, Daniel, Isabel e Celito. Professor Renato Athias e meu amado “dindo” Plínio.



Tio Chico e Tia Dulce; Maurão (*in memorian*); Ana Maria e Moacir; Valéria e Reinaldo; prima querida Mariluce; Tia Hermínia; Douglas e Fernanda; Alexandre Ponzetto, Heloisa, Maitê, Milton e Márcia, Bruno, René, Meires, Marcinha, Lilian, Débora, Rivany, Rosemeire, Wilian, Tadeusz, Bete, Elisangela, Ney, Conceição, Iara, Luciano, Henrique, Vanini, Marcelo Silva, Herculano e todos que fazem o departamento de Educação Digital - UNIP. Aos professores, Rogério; Luiza; Regina; Adriana; Ana Maria; Débora; Ângela; Fernanda; Laís; Silvinha; Vera; Selma; Jacob e Valdo; Rosângela D. Canassa e Lourdes do departamento do Instituto de Artes da UNESP.

Muito obrigada aos queridos amigos que acompanharam no trabalho de diagramação, revisão, trabalho de imagens, tipos de papéis, etc. Muito obrigada, ao meu “irmão” Douglas que fez toda diagramação e a quem admiro pela sua inteligência e criatividade; a amiga Fernanda que esteve sempre presente nesse processo, orçando preços, impressão, etc. A Heloísa, pessoa sensível, excelente revisora a quem toda a melhoria do texto se deve a ela. Ao Marcelo Souza que apesar de todo trabalho ainda encontrou tempo para ajudar na apresentação visual deste.

Em especial, gostaria de agradecer àquele que me fez apaixonar pelo ato de fotografar a arte rupestre e que tem me dado apoio para crescer enquanto ser, profissional e amiga: Professor Marcelo Costa Souza.

Agradeço o apoio nesta última fase do trabalho, aos novos amigos: Mônica Montenegro, Luís Otoni e César Augusto.

E ao meu querido orientador, Dr. Percival Tirapeli, que me aceitou e acreditou no meu trabalho. Conhecê-lo, sem dúvida, foi um dos melhores momentos da minha vida em 2002. Admirável pelo seu trabalho, sua produção e pela sua capacidade de ser feliz. Muito obrigada!



- agradecimento
- Belym no trabalho, muito bem
apresentado, para um livro, paí-
modo e ilustrado. Inovador
- Terra interessantíssimo, é im-
pressionável realizar trabalhos de
natureza, quando avançar me
interpetação da arte rupestre;
precisamos cuidar p/ entender o
significado desta arte e saber
um pouco mais sobre os grupos
que as executaram.
- Ideni dedica muitos anos de
sua vida ao PAPA feroz do
capivara; ~~a introdução~~ ele mesmo
disse na introdução foram muitas
lutas e vendas no interior das
~~estacas~~ pré-históricas. Muitos espelhos
de cobre e sel escalante
muitos desenhos de flores, tambores,
amigos e luas nas pinturas,
no sítio.

Apresentação	6
Introdução	11
Capítulo I – Parque Nacional Serra da Capivara	17
Localização e contexto ambiental	20
As Pesquisas	22
Grandes horizontes culturais	28
Tradição Nordeste	28
Tradição Agreste	34
Tradição Geométrica e Itacoatiaras	38
Os sítios em estudo	41
Toca do João Arsena	41
Toca da Extrema II	44
Toca do Arapuá do Gongo	47
Capítulo II – Abordagem teórica e metodológica	49
Abordagem metodológica	58
Levantamento fotográfico	63
Capítulo III – Análise dos sítios	69
Toca do João Arsena	71
Toca da Extrema	84
Toca do Arapuá do Gongo	91
Correlações	97
Considerações finais	110
Bibliografia	114



APRESENTAÇÃO

A presente dissertação de mestrado tem como objetivo iniciar um estudo sobre a arte rupestre, buscando as estruturas de apresentação da temática da violência humana, representada nas cenas de luta da Tradição Nordeste utilizando-se da mesma metodologia desenvolvida por Pessis e Guidon para a classificação de sítios com arte rupestre.

O trabalho desenvolvido por Guidon e Pessis estabeleceu os *corpus* de pinturas em dois grandes horizontes culturais conhecidos como Tradição Nordeste e Tradição Agreste. As Tradições são estudadas dentro das dimensões: técnicas, temáticas e cenográficas.

Através dessas características e de suas micromodificações podemos ter acesso a essa forma de comunicação (a arte rupestre) e agrupar elementos para que, junto com outros vestígios arqueológicos, como lítico, cerâmica, sepultamentos, etc., a arte rupestre possa ser mais um indicador na contextualização de pesquisas sobre grupos pré-históricos.

A análise da temática das cenas de luta, os estudos e as comparações com a etnografia, a etologia e a psicologia fornecem subsídios para acedermos como estes povos viviam, organizavam-se socialmente e, hipoteticamente, entendermos, a importância do registro da violência intraespécie na Tradição Nordeste.



Imagem, Violência e Poder na Pré-História

ABSTRACT

The present master's work has the objective of beginning a study about rock art, searching for structures concerning to the thematic presentation about human violence represented in Tradição Nordeste fighting scenes, using same methodology developed by Pessis and Guidon for the classification of sites with rock art.

The work developed by Guidon & Pessis has established the *corpora* of paintings into two big cultural horizons known as "Tradição Nordeste" and "Tradição Agreste." The traditions are studied within the technical, thematic and scenographic dimensions.

Through these features and their micromodifications, we may have access to this way of communication (rock art) and also gather elements to that, together with other archeological remains as lithic, pottery, burials etc., rock art may be another indicator, in the contextualization of researches about prehistoric groups.

The analysis referring to the thematic of the fighting scenes, the studies and comparisons with the Ethnography, Ethology and Psychology provide us clues how these people lived, how they organized themselves socially, and, hypothetically understand the importance of intraspecies violence in Tradição Nordeste.



Imagem, Violência e Poder na Pré-História

Representações Gráficas de Lutas da Tradição Nordeste
Parque Nacional Serra da Capivara

Não se trata de
estudar a arte rupestre
como um elemento
da violência humana
manifestada graficamente
nas paredes das cavernas
da Tradição Nordeste.



Ideni A. Valle



Introdução

Nosso interesse em estudar a arte rupestre está focado diretamente na imagem da violência humana manifestada graficamente nas cenas de luta da Tradição Nordeste, localizadas no Parque Nacional Serra da Capivara.

O que nos motivou a abordar este tema é a “premissa” de que em todas as espécies existe uma violência biológica que é justificada em função da sobrevivência do grupo, sendo a existência da espécie garantida pelos membros mais fortes e mais adaptados. No mundo animal, constata-se a violência entre membros da mesma espécie em situações de acasalamento e defesa da prole; conquista e manutenção de território e seus bens naturais, como água e alimento; e, ainda, em imposições de uma hierarquia dentro do próprio grupo.



Na ordem dos primatas, os chimpanzés apresentam comportamentos violentos em um nível muito semelhante ao comportamento humano. Enquanto a maioria dos primatas tem como objetivo a derrota de um rival, os chimpanzés, assim como os seres humanos, regularmente matam adultos da sua própria espécie, praticando assassinatos políticos, espancamentos, estupros e infanticídios.

... A violência que rodeia e ameaça as comunidades de chimpanzés é tão extrema que estar no lugar errado, no momento errado, junto do grupo errado significa a morte (Wrangham e Peterson: 1998 pp. 18, 22, 34).

Desde a primeira observação de um ataque mortífero entre chimpanzés em Gombe (Goodall: 1991 p. 88), a violência entre membros de um mesmo grupo deixou de ser vista como um atributo específico da espécie humana. Atualmente, as pesquisas nessa área buscam caminhos que expliquem por que os primatas, especialmente os chimpanzés, matam violentamente outros membros de sua espécie em situações que não parecem incluir um motivo que justifique tal ato.

A história da humanidade e de todas as relações estabelecidas com o planeta pode ser contada sob a ótica da violência: massacres, domínios, escravidão, jogos políticos de poder e uma divisão de riquezas absolutamente desproporcional fizeram, e fazem hoje, o legado da nossa espécie.

A manifestação gráfica da temática da violência humana pode ser testemunhada desde a Pré-História. No Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil encontramos registros gráficos rupestres pertencentes à Tradição Nordeste, que incluem elementos que nos permitem propor a hipótese de que se trata de possíveis ações de violência física.

No Parque Nacional Serra da Capivara, existe uma grande concentração de **sítios arqueológicos** pré-históricos, com pinturas diversificadas tanto na temática como na técnica utilizada.

O estudo sistemático dessa **arte rupestre** possibilitou um primeiro ordenamento, o que resultou em três grandes grupos de figuras rupestres. Essas características que determinaram a identidade dos grupos, designando os grandes troncos culturais, foram denominadas por Tradição. A Tradição Nordeste é definida pela presença de grafismos de ação, como dança, caça, e ritos (PESSIS: 2003 p. 82).

Trabalhamos com o conceito de violência física por ser a primeira categoria que nos possibilita reconhecer e classificar este comportamento e por se tratar de uma manifestação gráfica na qual a imagem registrada nos remete a uma ação. Nessa ação existe uma relação de domínio entre dois ou mais seres, em que um ou mais indivíduos estão sob coação ou constrangimento físico, e aqueles que estão coagidos fisicamente estão impossibilitados de reagir, ao menos no momento da ação tal como foi registrada.

Dentre as possíveis cenas de violência, as representações gráficas de luta foram escolhidas por fornecerem uma gama maior de informações sobre a violência física visível na ação representada. Essas informações nos permitem hoje reconhecer a ação sem duvidarmos de que a violência física é o tema representado. Porém, como estamos trabalhando com imagens feitas por grupos hoje extintos e não compartilhamos do contexto que nos daria acesso ao significado de cada símbolo ou de cada temática, não possuímos o código que nos permitiria entrar na ideologia cultural, implícita na ação.

-**Sítios Arqueológicos** – Local onde os homens que viveram antes do início da nossa civilização deixaram vestígios de suas atividades. (FUMDHAM:1998, p. 48).

-**Arte rupestre** – Todas as inscrições (pinturas ou gravuras) deixadas pelo homem em suportes fixos de pedra. Rupestre vem do latim *rupes-is* (rochedo) são obras imobiliares, no sentido que não podem ser transportadas. (PROUS:1992, p. 510)



Como não se pode ter acesso a essa ideologia, o trabalho com arte rupestre deve limitar-se à imagem gráfica, a qual, em nossa condição de pesquisador, reconhecemos como uma ação violenta. E, através do que interpretamos como uma imagem de violência, consideramos a violência do grupo pesquisado. Consideramos que a violência física atual é a mesma desde a Pré-História e, tendo como postulado que os registros gráficos rupestres eram um meio de comunicação, utilizado para transmissão e manutenção de valores e culturas (Pessis: 1987, p. 26), trabalhamos com os seguintes problemas e hipóteses:

- a) Existe uma estrutura de apresentação específica da temática de luta? Seria essa estrutura que possibilitaria o reconhecimento da temática da violência nos aspectos ligados às características biológicas da espécie, bem como nos traços culturais específicos?
- b) Traços culturais diferentes, em cenas de luta diversas, podem ser indicadores de grupos sociais distintos? Essas diferenças são identificadas tanto pela morfologia quanto pela gestualidade como os elementos que formam a estrutura de apresentação foram representados.
- c) A violência humana pode estar intimamente ligada à utilização de instrumentos (armamentos e ornamentos), que têm como função a representação do poder? A aparição de armamentos e ornamentos na representação gráfica pode marcar o despontar do poder institucionalizado através da ideologia em manifestações culturais, como os ritos e mitos, sendo, portanto, este nosso objeto de pesquisa.

A escolha dos sítios arqueológicos foi determinada a partir do reconhecimento da temática da violência humana física em cenas consideradas como lutas e pertencentes à Tradição Nordeste.

Definimos como uma cena de violência física entre seres humanos as cenas de luta, mais precisamente composições gráficas com mais de duas figuras humanas em posição de confronto, com armas, **propulsores** e lanças em punho e/ou no ar, a existência de indivíduos feridos, caídos no chão, e algumas figuras humanas representadas exatamente no momento em que são feridas com lanças, ou estão dominadas fisicamente por outrem.



(Ilustração: Propulsor. Leroi-Gourhan:1983,p.122)

-**Propulsor** –Uma simples prancheta ou vareta terminando em gancho, que se destina a prolongar o braço do lançador no arremesso de lança. (Leroi-Gourhan:1971. p.26).



No Parque Nacional Serra da Capivara, atualmente estão cadastrados três sítios arqueológicos com cenas de luta, com as características citadas. São eles: Toca do Arapuá do Gongo, Toca da Extrema e Toca do João Arsená.

O trabalho de análise iniciou-se pelo levantamento das figuras humanas existentes em cada sítio arqueológico: forma, cor, tamanho, presença de ornamentos, armas, gestos, posturas, temáticas presentes e formas de apresentação desses elementos. Depois desse estudo preliminar de cada painel pictórico, em que a cena de luta está contextualizada graficamente, trabalhamos com as cenas específicas de luta, partindo das mesmas bases de classificação citadas anteriormente e de um estudo mais detalhado dessas bases.

A partir desse pequeno trabalho dentro do imenso universo simbólico existente no Parque Nacional Serra da Capivara, pudemos iniciar um estudo sobre as estruturas de apresentação de uma temática da Tradição Nordeste.

No primeiro capítulo, introduzimos o leitor no apaixonante Universo da Pré-história do Brasil; em seguida, de maneira sucinta, descrevemos o Parque Nacional Serra da Capivara, seu contexto físico, seu universo cultural, as pesquisas desenvolvidas e os sítios em que estão inseridas as cenas de luta que são trabalhadas.

O segundo capítulo traz a abordagem teórica, descrevendo a importância da arte rupestre enquanto veículo de comunicação, a ideologia inserida nos signos gráficos e como os estudos metodológicos desses registros pictóricos podem fornecer elementos para um entendimento, ainda que hipotético, de como os grupos organizavam-se socialmente.

No terceiro capítulo, apresentaremos os sítios arqueológicos escolhidos, o procedimento de análise e seus resultados.

Nas considerações finais, apresentamos os dados significativos obtidos pela análise, as correlações que puderam ser estabelecidas e a comprovação, ou não, das hipóteses levantadas como também novos questionamentos para a continuidade da pesquisa.



Imagine o cenário pré-histórico: homens e mulheres dançando, caçando, tocando maracás; ornamentações para danças e rituais; figuras de emas, veados, tatus, peixes; riqueza ímpar de cenas, freqüentemente contendo narrativas, pintadas ou gravadas em paredes de abrigos de rochas. Imensas rochas alteando-se por entre estreitos desfiladeiros e amplas baixadas. Ao lado das escavações arqueológicas, que trazem constantemente novas informações, são os testemunhos da mais ancestral cultura até hoje conhecida nas Américas (Tirapeli: p.11, 2001).



(Flora in Representação dos Tupinambás na Gráfica Germânica Renascentista. Tirapeli: 1999.)



Capítulo I

PARQUE
NACIONAL

Serra da Capivara



Os homens pré-históricos dependiam das condições geográficas para garantirem a sua sobrevivência; a adaptação ao meio é o que possibilitou aos nossos ancestrais desenvolverem novas tecnologias e com as mudanças do meio, novas adaptações.

A Pré-história estuda as sociedades do passado remoto da humanidade. Como não temos textos escritos dessa época, o pesquisador utiliza vestígios materiais encontrados nos sítios arqueológicos, coletados por técnicas arqueológicas. Portanto, a arqueologia é um meio para o pré-historiador documentar seus estudos. (Prous:1992, p. 24)

Todo indício da presença ou atividade humana em um determinado local é considerado um vestígio arqueológico, como os instrumentos de pedras, cerâmicas, tecidos, ossos, conchas, pólen, carvão e arte rupestre. Os vestígios aparecem e são estudados em conjunto.

O estudo da Pré-história envolve outras ciências, pesquisadores de áreas que podem auxiliar na contextualização espaço temporal dos vestígios encontrados. Esta interdisciplinaridade é que possibilita ao pesquisador elaborar hipóteses de como esses grupos sociais viviam e como se organizavam socialmente.

A arte rupestre foi mencionada pela primeira vez no Brasil, no século XVI, pelo governador da Paraíba, Feliciano de Carvalho. Alguns painéis foram descritos pelos naturalistas no início do século XIX e, desde a primeira menção sobre a arte rupestre, sempre houve inúmeras tentativas de interpretar e traduzir os símbolos encontrados nas grutas, paredões e rochas, ocasionando verdadeiras abstrações e interpretações absurdas.

Somente em 1973 com as pesquisas sistemáticas e metodológicas desenvolvidas pelos pré-historiadores, Niède Guidon no Piauí e André Prous em Minas Gerais é que foi possível o estudo da arte rupestre como um vestígio arqueológico, como um elemento fornecedor de pistas dos grupos culturais que a realizaram, saindo do campo apenas interpretativo-subjetivo.

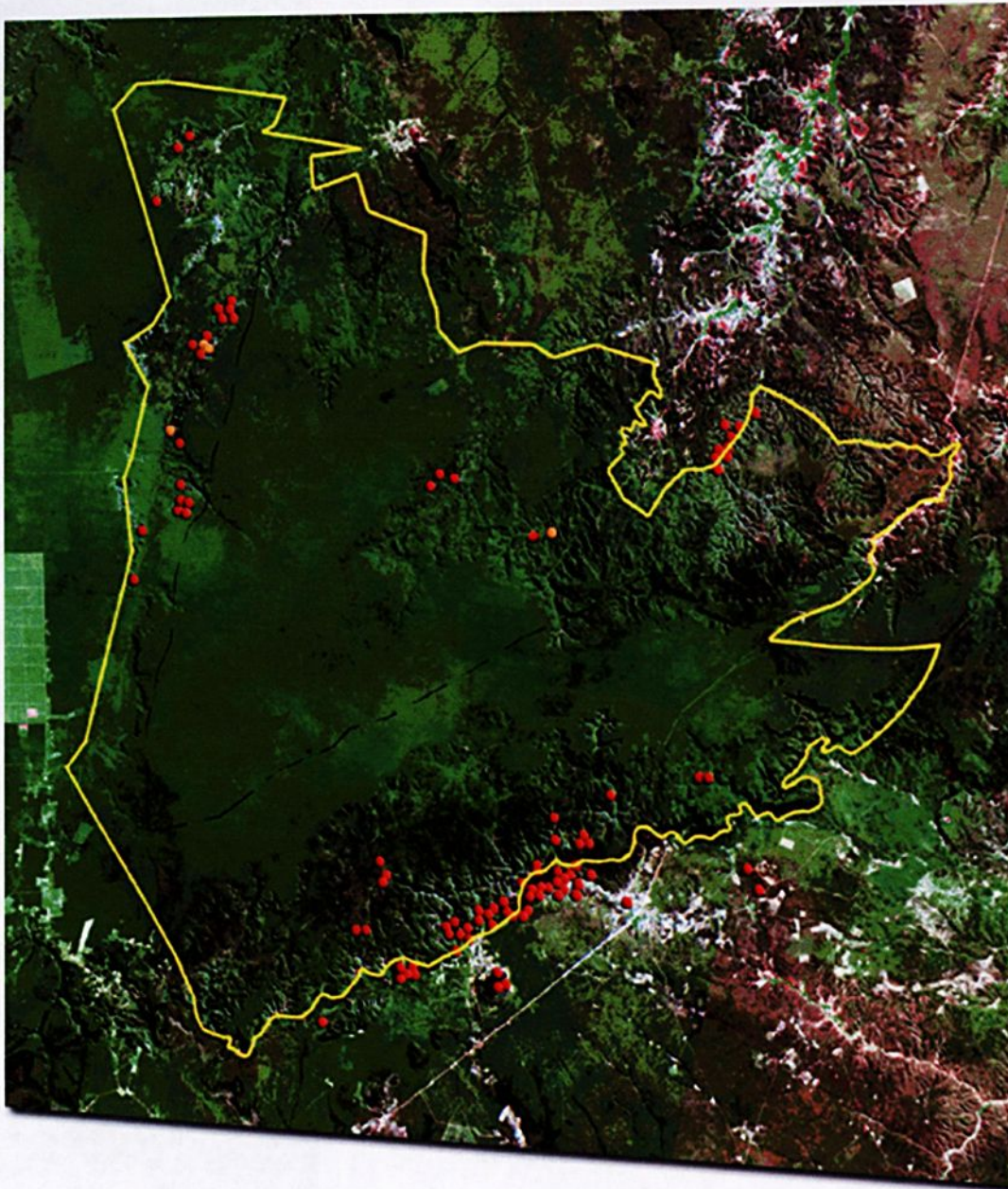
No ano de 1963, no Museu Paulista, Niède Guidon, viu algumas fotografias da arte rupestre de São Raimundo Nonato e de imediato percebeu a riqueza cultural. Somente no ano de 1970, conheceu a região e iniciou os estudos na área. Em 1973 com uma equipe franco-brasileira, tiveram início as pesquisas sob sua direção. Em 1980, Anne-Marie Pessis, antropóloga visual, se integrou à missão franco-brasileira.

A arte rupestre nos possibilita estudar apenas o “mostrado” através das representações que permaneceram nos paredões. E ao estudarmos as imagens estamos estudando os mais variados comportamentos existentes no grupo, tais como: o cotidiano, os mitos e ritos, a tecnologia desenvolvida para a realização da obra, a obtenção da matéria-prima, entre outros. Como a arte rupestre demonstra o homem e seu meio, todas as ciências que o estudem, bem como o seu meio, podem servir de fundamentação para o trabalho nessa área. A antropologia, biologia, etologia, ecologia, história, genética, psicologia, paleontologia, filosofia... Todas as ciências humanas.

Juntamente com outros pesquisadores, em 1986, foi criada a Fundação Museu do Homem Americano, que há trinta anos vem produzindo pesquisas interdisciplinares na região do Parque Nacional Serra da Capivara.



Parque Nacional Serra da Capivara



Sistema de informações geográficas do Parna
Serra da Capivara – Arquivos FUMDHAM.

Imagem Landsat
Desenho cartográfico: Marcelo Souza
Paulo Rodrigo Simões

LOCALIZAÇÃO E CONTEXTO AMBIENTAL

O Parque Nacional Serra da Capivara está localizado no sudeste do Piauí, em uma área de 129.132 hectares. Atualmente, abrange terras dos municípios de São Raimundo Nonato, Coronel José Dias, João Costa e Brejo do Piauí.

Foi criado em 1979 devido a três fatores: sua importância cultural, pois nessa região existe a maior concentração de sítios arqueológicos atualmente conhecida nas Américas; seu potencial para o turismo cultural e ecológico; e a necessidade de preservação do bioma da **caatinga**, com fauna e flora específicas e até então pouco estudadas.



Bacia Sedimentar
(Ilustração: Antônio Teixeira Guerra)

A área onde se encontra o Parque Nacional Serra da Capivara é constituída por duas grandes formações geológicas: a **bacia sedimentar** Maranhão-Piauí e o **escudo metamórfico pré-cambriano** (Plano de Ação Emergencial, FUNDHAM-IBAMA. Pellerin: 1994 p. 39).

A delimitação natural entre esses dois conjuntos forma a **cuesta** da bacia sedimentar. Na **cuesta** e nos entalhes interiores dessa bacia, a erosão diferencial criou numerosos abrigos que foram ocupados posteriormente pelos homens pré-históricos, os quais utilizaram as paredes como suporte para as pinturas.

A temperatura média anual é de 28°C. O mês mais frio é junho, com máxima de 35°C e mínima de 12°C. O início da estação das chuvas é em outubro ou novembro, e o período mais quente do ano apresenta temperatura máxima de 47°C e mínima de 22°C. Por ser uma região semi-árida, possui como características principais a irregularidade das chuvas e a umidade do ar bem oscilante: entre 80% e 90% na estação das chuvas e 70% na estação seca, mas com mínimas absolutas de até 35% em agosto (Plano de Ação Emergencial, FUNDHAM-IBAMA, 1994, Emperaire p. 17).

A vegetação atual é constituída pela caatinga típica, com diferenciações locais de porte e espécies de acordo com a umidade e o solo. A existência da vegetação secundária ocorre como resultado das atividades **antrópicas** praticadas na região desde a colonização (Plano de Ação Emergencial, FUNDHAM-IBAMA, 1994, Emperaire. p. 61).

-Caatinga – Região onde a estação da seca é longa, a partir de julho as folhas caem e as paisagens ficam com uma tonalidade cinza arroxeada. Em upi significa floresta branca (FUNDHAM: 1998, p. 48).

-Bacia Sedimentar– Geol. Depressão do terreno na qual se acumulam detritos transportados por águas correntes ou depositados em período de lento rebaixamento. (Ferreira: 1997, p. 216)

-Escudo Metamórfico – Primeiros núcleos de rochas emersas que afloraram desde o início da formação da crosta. (Guerra: 1999, p. 244)

-Pré-cambriano – Intervalo de tempo que antecede o Período Cambriano. Corresponde a cerca de 4/5 da história do planeta.

Cambriano – Primeiro período da Era Paleozóica, compreendido entre 570 e 500 milhões de anos. A vida animal nesse período é essencialmente constituída pelos invertebrados.

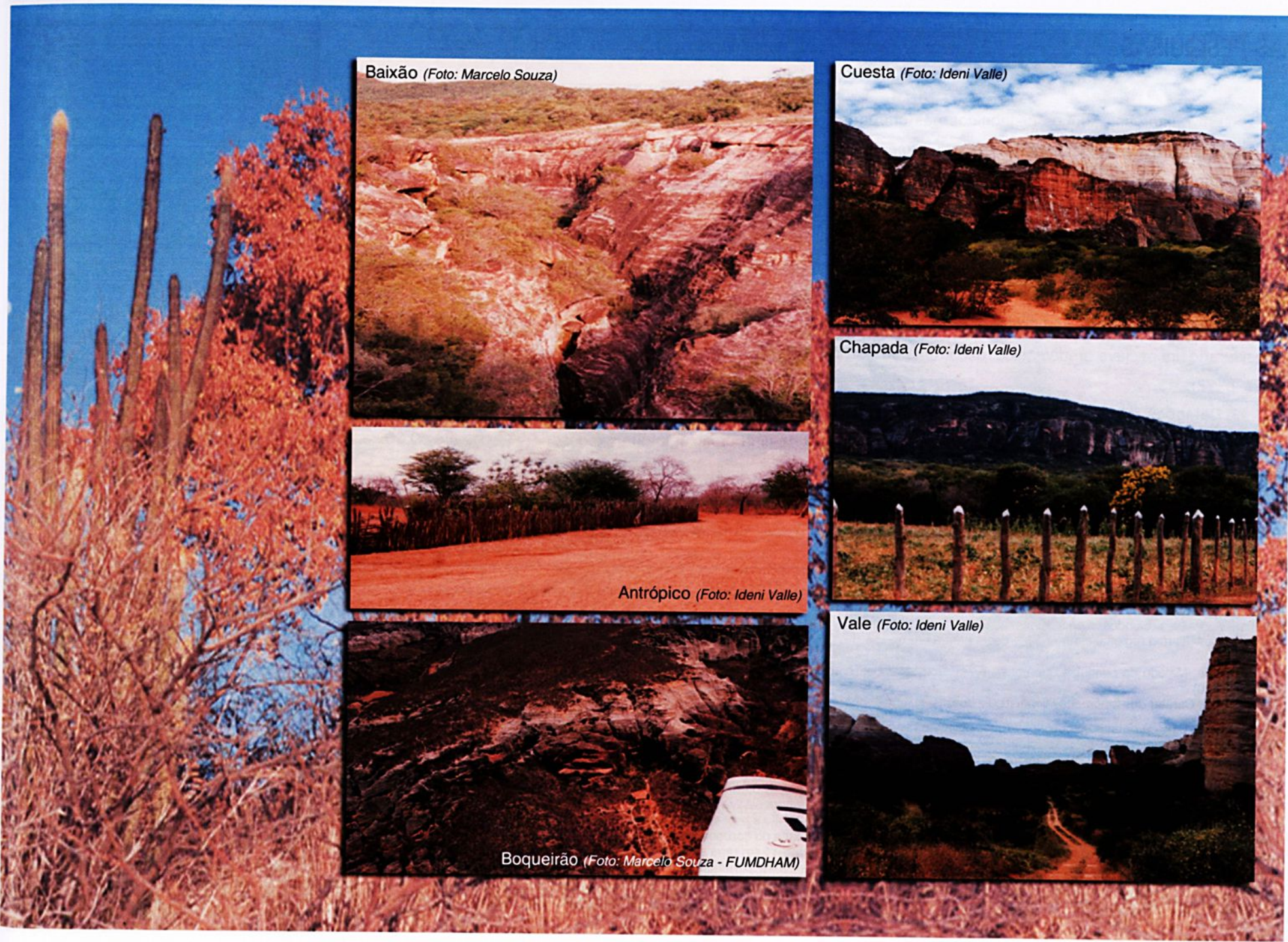
Era Paleozóica - Era geológica representada por uma vida abundante porém primitiva, atualmente quase totalmente extinta.

-Cuesta. Também é chamada de serra, é uma elevação assimétrica com um uma frente, formada por altas paredes íngremes. Adquirem um aspecto de ruínas devido à erosão. (FUNDHAM:1998, p. 11).

-Antrópicas. Diz-se das vegetações resultantes da ação do homem sobre a vegetação natural, como por ex. a savana. (Ferreira:1997.p.134)

Caatinga (Foto: Marcelo Souza)





Baixão (Foto: Marcelo Souza)

Cuesta (Foto: Ideni Valle)

Chapada (Foto: Ideni Valle)

Antrópico (Foto: Ideni Valle)

Boqueirão (Foto: Marcelo Souza - FUMDHAM)

Vale (Foto: Ideni Valle)

AS PESQUISAS

Em numerosos abrigos distribuídos nas **chapadas**, **baixões** e **boqueirões**, vários grupos humanos pré-históricos registraram, através de pinturas e gravuras, um complexo sistema de comunicação gráfica utilizando a arte como instrumento. A existência desses sítios arqueológicos, com pinturas rupestres, restos de materiais líticos e cacos de cerâmica, trouxe os primeiros pesquisadores para a região.

Durante as pesquisas arqueológicas desenvolvidas durante trinta anos pela Missão Franco-Brasileira do Piauí e pela Fundação Museu do Homem Americano, foram feitas **sondagens** e escavações com o objetivo de datar e situar as pinturas em um contexto sociocultural.

Quando uma área arqueológica dispõe de dados suficientes que indiquem uma **diacronia** contínua, passa a ser considerado um enclave arqueológico, decorrente do avanço das pesquisas e da quantidade de informações obtidas (Martin: 1997, p. 72).

Datações relacionadas à pintura rupestre, sepultamentos e fogueiras, polimento de pedra e fabricação de cerâmica pontuam uma evolução cultural e permitem o estabelecimento de uma cronologia que vai desde 230 anos até 50.000 anos atrás (Felice: 2000, p. 15).

As datações mais recuadas foram obtidas em três sítios: Toca do Boqueirão da Pedra Furada, Toca do Sítio do Meio e Toca do Caldeirão do Rodrigues I.

- **Chapadas** – Denominação usada no Brasil para as grandes superfícies, por vezes horizontais. Do ponto de vista geomorfológico a chapada é um planalto sedimentar. (Guerra:1999, p. 134).

- **Baixões** – Vales profundos e encaixados

- **Boqueirões**- Termo regional usado no Nordeste para as aberturas ou gargantas estreitas cortadas, por vezes, em serras por onde passa um rio. (Guerra: 1999, p. 93)

- **Sondagens**. Método de pesquisa que consiste em recolher dados parciais que permitam um resultado representativo do assunto em apreço. (Ferreira: 1997. p. 1610)

- **Diacronias**. Caráter dos fenômenos lingüísticos, sociais, culturais, observados quanto à sua evolução no tempo. (Ferreira: 1997. p. 584)

- **Datação por C14** - A datação de objetos arqueológicos é um processo interdisciplinar, envolvendo física, química e biologia. . O carbono-14 é um tipo (um "isótopo") de carbono dotado de uma fraca radioatividade, que existe na Terra em quantidade muito pequena. Ele é produzido na atmosfera pelos raios cósmicos, que interagem com o nitrogênio e transformam alguns de seus átomos em carbono-14. Enquanto o carbono-14 é produzido, ele se transforma espontaneamente de volta no nitrogênio, num processo conhecido como decaimento radioativo. Assim, a concentração de carbono-14 na atmosfera mantém-se mais ou menos estável. O método do carbono-14 usa o fato de que os organismos vivos, como respiram o ar atmosférico, acabam entrando também nesse equilíbrio e a concentração de carbono-14 na matéria viva é também estável. Porém, quando um organismo morre, a troca com a atmosfera deixa de acontecer e o equilíbrio é rompido: o carbono-14 começa a decair, mas não é repostado. Pode-se dizer que foi acionado um relógio radioativo, pois a velocidade com que o carbono-14 decai é bem conhecida. Em 5.730 anos, metade do carbono-14 já decaiu em nitrogênio; em mais 5.730 anos, metade do que restou decaiu; e assim por diante. Desta forma, se a concentração de carbono-14 em uma amostra de osso é um quarto da esperada, pode-se dizer que o animal dono daquele osso morreu há cerca de 15.460 anos. Roberto Belisário (www.comciencia.br)

(Foto: FUMDHAM)



Sítio Arqueológico (Foto: FUMDHAM)



(Foto: FUMDHAM)



Sondagem (Foto: FUMDHAM)



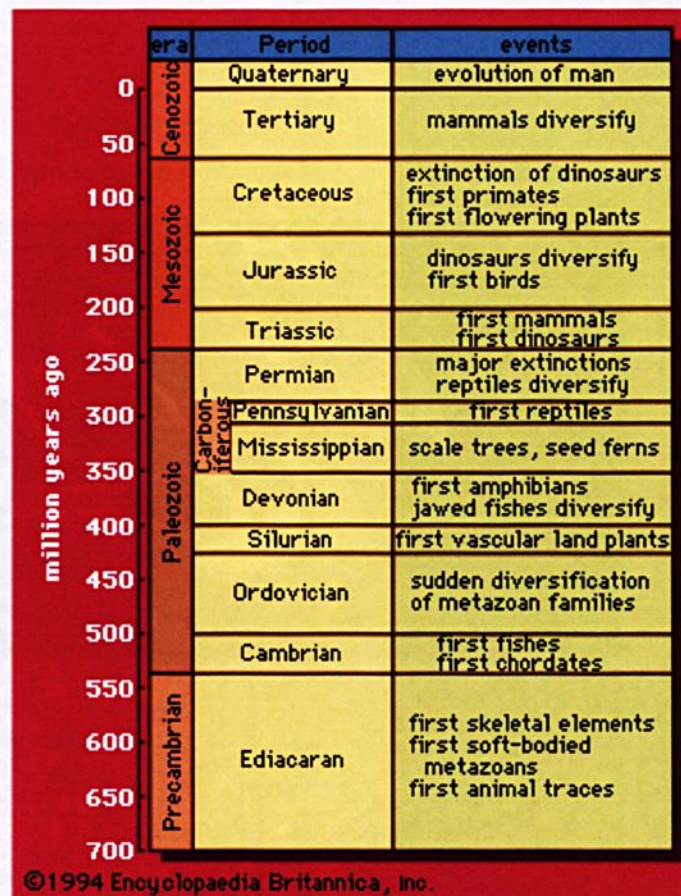
Toca do Boqueirão da Pedra Furada
(Foto: Marcelo Souza)

A Toca do Boqueirão da Pedra Furada é um abrigo sobre rocha, situado no **sopé** da *cuesta* arenítica e em frente ao escudo pré-cambriano, com aproximadamente 75 m de altura, 70 m de comprimento e uma profundidade de aproximadamente 8m. No paredão do abrigo, existem mais de 1.100 registros rupestres com representações do cotidiano e do universo mítico.

Diferentes processos naturais causaram descamações e quedas de blocos; cerca de 40% das pinturas pré-históricas já foram destruídas (Plano de Ação Emergencial, FUNDHAM-IBAMA. GUIDON: 1994 p. 240). Nesse sítio foi possível reconstruir a história das ocupações humanas desde 50.000 até 6.000 anos atrás. As escavações duraram dez anos (1978-1988), permitindo a descoberta dos mais antigos vestígios até hoje conhecidos da presença do homem nas Américas: fogueiras estruturadas e uma grande quantidade de **artefatos** de pedra lascada. Blocos de parede pintada, com duas manchas vermelhas, foram datados em 29.000 anos. Duas linhas retas paralelas datam de 17.000 anos e pinturas como as que ainda existem no paredão do sítio que datam entre 12.000 e 6.000 anos.

Graças aos trabalhos desenvolvidos, foi possível estabelecer uma seqüência cronológica agrupada em seis níveis culturais:

- primeiro período: Pedra Furada 1, 2 e 3, correspondendo aos grupos mais antigos (**Pleistoceno**); situados entre as datações: (PF1) de ≥ 50.000 anos BP (GIF-9019) a >35.000 BP (GIF-9018); (PF2) vai de **32.160** $\pm$ 1000 BP (GIF-6653) à > 25000 BP (GIF-5398 e GIF-5648); e (PF3) que compreende o intervalo de **21400** $\pm$ 400 BP (GIF-6160) à **14300** $\pm$ 210 BP (GIF-6159).

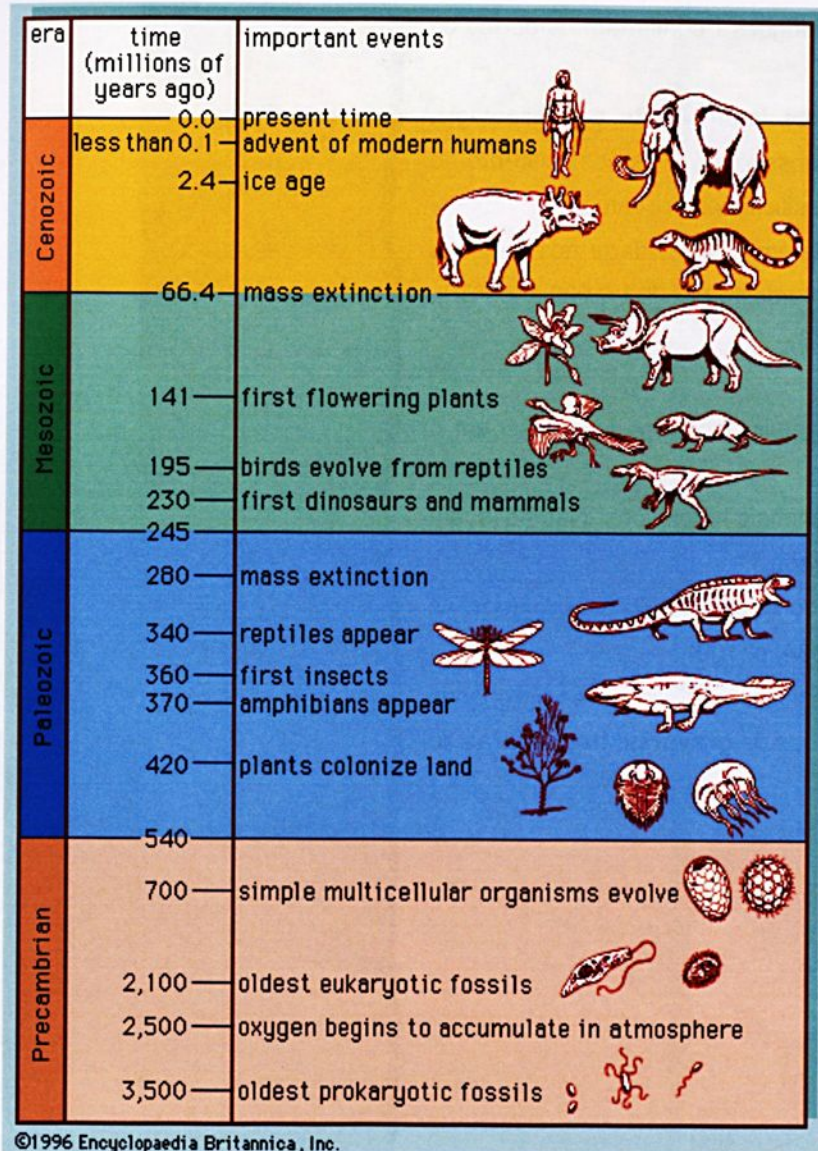


- **Sopé** – Base de um abrupto ou de uma elevação do terreno. (Guerra: 1999, p. 588)

- **Artefatos**. Qualquer objeto manufaturado; peça. (Ferreira: 1997. p 176)

- **Pleistoceno**. Primeira sub-divisão do **Período Quaternário**, compreendida entre 6 e 1,8 m. a. (De Lima:1989, p. 106)

- **BP**. (*before present*, da nomenclatura internacional), por presente entende-se, por convenção, o ano de 1950 depois de Cristo. Exemplo, uma datação de 2356 $\pm$ 150BP significa o ano de 406 antes de Cristo, com uma margem de erro de 150 anos para mais ou para menos. Exemplo: a datação de 6150 $\pm$ 60BP significa o ano de 4200 antes de Cristo com uma margem de 60 anos para mais ou para menos (PROUS: 1992 p. 108).



- segundo período: Serra Talhada 1 e 2, refletindo as ocupações **holocênicas**, com datações entre (ST1): **10.400** +/- 180 BP (GIF -5862) a **8050** +/- 170BP (GIF-4625); (ST2): **7750** +/-80BP (GIF6161) à **7.220** +/- 80 BP (GIF 8390).

- terceiro período: Agreste, caracterizado pelas ocupações posteriores a **6.150** +/- 60 B.P. (GIF 8101). Esse período parece corresponder à chegada de um novo grupo à região. (Felice, 2000, pág. 21).

Na Toca do Sítio do Meio, foram encontrados fragmentos de cerâmica datados em 8.960 anos (BETA - 47493) e o primeiro artefato americano de pedra polida, uma machadinha datada de 9.200 anos (BETA - 65856).

GIF – Laboratório radiocarbonico

Gif A GDR Tandetron
Domaine du CNRS
Avenue de la Terrasse, Bat. 30
F-91198 Gif sur Yvette Cedex, France
Tel: +33 1 69 82 39 15; Fax: +33 1 69 82 36 70

BETA – Laboratório radiocarbonico

BETA M. A. Tamers and D. G. Hood
Beta Analytic, Inc.
Professional Radiocarbon Dating Services
4985 SW 74 Court
Miami, Florida 33155 USA
Tel: +1 305 667 5167; Fax: +1 305 663 0964
Email: beta@radiocarbon.com
<http://www.radiocarbon.com/>

- **Período Quaternário** – Segundo e último período da Era Cenozóica, compreendido entre 1,8 m.a. e os dias atuais. (De Lima: 1989 p. 106).

No começo deste período predominam os grandes mamíferos como o mastodonte, os felinos com dentes de sabre e a baleia azul. No último milhão de anos o gelo cobre intermitentemente a maior parte do hemisfério norte. Algumas espécies de animais migram, outras, como o rinoceronte lanoso, se adaptam ao frio. O homem primitivo, que se caracteriza pelo uso de instrumentos de pedra e pela descoberta do fogo, é sucedido pelo homem moderno. *Geological Museum. Londres.*

- **Holoceno** – Segunda e última subdivisão do Período Quaternário, corresponde à época geológica atual.

Corresponde ao início do aumento demográfico, o que possivelmente gerou atritos inter-étnicos e um aumento da pressão sobre os ecossistemas. (Plano de Ação Emergencial, FUNDHAM-IBAMA:1994 p. 247)

Os resultados obtidos pelas escavações realizadas na Toca do Caldeirão do Rodrigues I confirmam os dados da cronologia estabelecida.

Os elementos considerados para o estudo das culturas que habitaram essa área foram a arte e a tecnologia. Devido à grande quantidade de sítios, foi possível realizar uma análise detalhada que possibilitou o estabelecimento de uma base de dados muito útil para estudos comparativos e para o estabelecimento de classificações preliminares.

A partir dos dados obtidos pelas pesquisas, Guidon define as tradições que refletem a diversidade dos registros rupestres existentes no Parque Nacional Serra da Capivara e as situa cronologicamente: Nordeste (12.000-6.000 anos BP), Agreste (6.000-4.000 anos BP) e Geométrica (5.000-4.000 anos BP) (Guidon: 1984, p. 142).

A classificação preliminar das figuras permitiu sua divisão em três classes:

- **grafismo de reconhecimento imediato**, com figuras humanas, animais, vegetais e objetos que possuem o conjunto mínimo de traços essenciais (Guidon: 1985 p. 5).

- **grafismo de reconhecimento diferido**, que compreende figuras humanas ou animais hipotéticos. Não possuem todos os traços essenciais, mas o suficiente para uma identificação que deve ser comprovada.

- **grafismos puros**, que são as figuras desprovidas de traços de identificação reconhecíveis pelo pesquisador. As figuras geométricas e os sinais estão incluídos no conjunto de grafismos puros (Pessis: 1984, p. 100).

Os trabalhos desenvolvidos sobre a arte rupestre da região resultaram em classificações preliminares agrupadas em cinco tradições, sendo três de pinturas: Tradição Nordeste, Agreste e Geométrica; e duas de **gravuras**: **Itacoatiaras do Leste** e **Itacoatiaras do Oeste** (Guidon: 1985 p. 39).

- **Gravura Rupestre**. Qualquer sinal ou figura gravada ou esgrafiada pelos primitivos em rochedos e paredes de cavernas, freqüentemente combinadas com pinturas. (Ferreira:1997. p 867)

- **Itacoatiaras** . Pedras pintadas, em tupi. (Martin:1997, p. 266)



(Foto: Marcelo Souza)





Grafismo de reconhecimento imediato.
(Foto: Ideni Valle)



Grafismo de reconhecimento diferido.
(Foto: Marcelo Souza)



Grafismos Puros.
(Foto: Marcelo Souza)

GRANDES HORIZONTES CULTURAIS: TRADIÇÃO NORDESTE E TRADIÇÃO AGRESTE

As tradições são estabelecidas pela dominância de tipos de grafismos representados em um painel. A tradição identifica cada grande classe que compõe uma identidade mais genérica.

Dentro das tradições podem ser distinguidas as subtradições, que são classes definidas por critérios ligados às diferenças na representação gráfica de um mesmo tema e à sua distribuição geográfica.

O estilo é definido pelas particularidades que se manifestam no plano da técnica de manufatura gráfica e suas características de apresentação (Pessis: 1992, pps. 43, 50 e 52).

TRADIÇÃO NORDESTE

Definida pela presença de grafismos puros que não podem ser identificados e de grafismos reconhecíveis, a Tradição Nordeste tem como especificidade a presença de grafismos de ação nas suas composições gráficas (Pessis: 1987, p. 129).

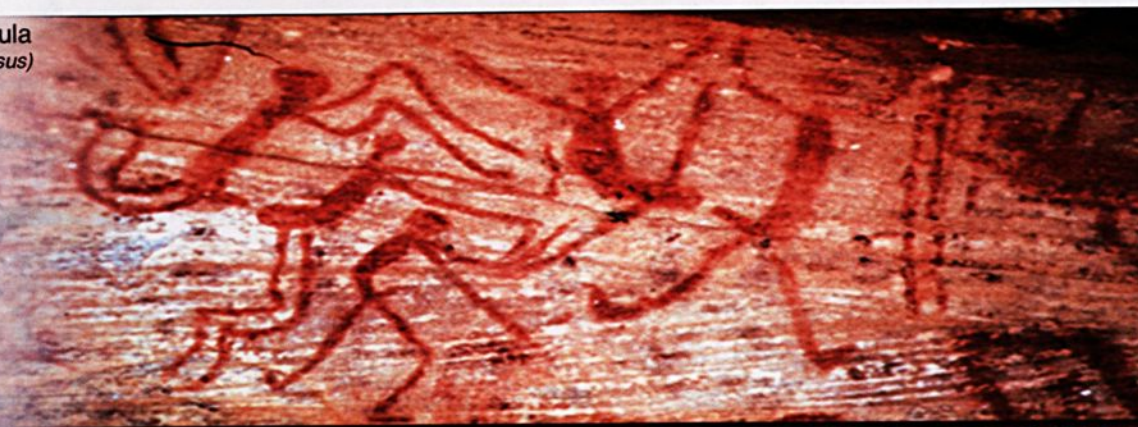
A característica principal dos grafismos de ação da Tradição Nordeste consiste no fato de que a ação ou a sua significação nem sempre é reconhecível de imediato. A ação não é colocada em dúvida, mas nem sempre é possível interpretá-la. Os traços de identificação podem sugerir uma interpretação hipotética.

As ações representam temas como a dança, as práticas sexuais, a caça e manifestações ritualísticas em torno de uma árvore.

Além da representação do cotidiano, a Tradição Nordeste possui, como citado anteriormente, representações de cenas cerimoniais ou míticas cujo significado não pode ser identificado. O fato dessas composições aparecerem em outros sítios, mesmo que distantes, faz com que sejam identificadoras da Tradição Nordeste. Essas cenas recebem o nome de "registros emblemáticos". Como exemplo de registro emblemático poderíamos citar uma composição integrada por duas figuras humanas, uma de costas para a outra, separadas por um grafismo na forma de tridígito, ou ainda duas figuras humanas que protegem ou seguram o que parece ser uma criança ou uma figura humana de menor tamanho, representando, aparentemente, um ato de entrega (Pessis: 1992, p. 49).

(Foto: Marcelo Souza)

Cena de cópula
(Foto: Milton Jesus)



Ritual da árvore
(Foto: Marcelo Souza)



Emblemático- Tradição Nordeste
(Foto: Ideni Valle)



Encontrada nos estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, a Tradição Nordeste parece ter seu foco de origem na área do Parque Nacional Serra da Capivara devido ao grande número de sítios, sua antigüidade e diversificação estilística.

A subtradição Várzea Grande está dividida nos estilos: Serra da Capivara, Complexo Estilístico Serra Talhada e Serra Branca.

No estilo Serra da Capivara, os grafismos apresentam os contornos completamente fechados, desenhados por traços contínuos; porém, existem casos raros de contornos abertos. As figuras humanas dominam o conjunto das composições, são pequenas e geralmente menores que as figuras de animais.

Poucos são os casos de superposições de figuras. A cor predominante é o vermelho; a presença de figuras bicromadas é rara, provavelmente uma intrusão no estilo e o que predomina é a pintura lisa.

Cada abrigo possui uma composição própria, não apresentando uma estrutura rígida, contudo alguns elementos estão sempre presentes (Guidon: 1985, p. 20).

O complexo estilístico Serra Talhada possui diversas características classificatórias que não estão sempre presentes em todos os sítios pertencentes à classe – mas, quando uma falta, outra está representada. A classe se caracteriza pelas séries de figuras humanas dispostas em linha e pela utilização de várias cores (vermelho, branco, cinza, marrom e amarelo), sendo comuns as figuras bicromáticas ou tricromáticas.

A cor vermelha é constituída de óxido de ferro misturado com uma substância rica em cálcio, a amarela é goetita, a cor branca é feita de kaolinita ou por gipsita, o preto pode ser formado por dois carvões: animal ou vegetal, o cinza é a mistura dos pigmentos vermelho e branco, ou seja, hematita e kaolinita. (Lage: 2002, pág.262)

É típica a presença de figuras com características gráficas peculiares, como representações humanas que apresentam as extremidades exageradamente compridas. Aparecem, também, figuras extremamente pequenas, existindo uma tendência à miniaturização (Guidon 1992: pp. 24-25).

Além das figuras com pintura lisa e traçados geométricos, existem figuras nas quais uma parte do corpo é preenchida por pintura lisa e uma faixa entre o centro pintado e o contorno é vazia. Alguns grafismos são preenchidos por pontos ou por traços.

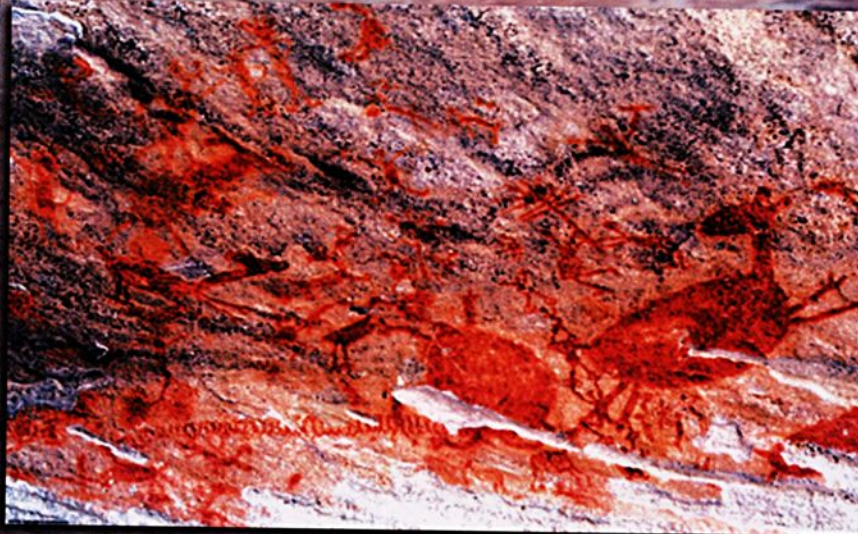
(Foto: Ideni Valle)



Nicho (Foto: Marcelo Souza)



Painel (Foto: Ideni Valle)



Miniaturizados (Foto: FUMDHAM)

As figuras **zoomorfas** dominam as composições, tendo freqüentemente dimensões maiores do que as dos **antropomorfos**. Os **nichos** são utilizados como suporte, sendo comum a utilização de superposições de figuras do mesmo estilo.

Segundo Pessis, essa sucessão de estilos não representa diferentes unidades estilísticas distintas e segregáveis; reflete sim uma evolução lenta e contínua que durante 6.000 anos introduziu micromodificações no estilo básico da Serra da Capivara. O desenvolvimento contínuo da subtradição Várzea Grande resultou no complexo estilístico Serra Talhada. Esse processo evolutivo acumulou microdiferenças, ocasionando o estilo final: Serra Branca (Pessis: 1987, p. 132).

No estilo Serra Branca as temáticas são as mesmas encontradas nos outros estilos, a caça, os ritos, o sexo, etc., porém as características técnicas são diferentes: as figuras humanas são decoradas por linhas verticais ou por traçados geométricos.

As armas, como o propulsor e a **azagaia**, passam a ser representadas. Alguns animais são desenhados por uma linha de contorno aberta, outros têm o corpo preenchido por tinta lisa, mas a maioria apresenta um preenchimento geométrico.

As cores utilizadas são o vermelho, o amarelo e o branco. É freqüente o uso de fibras finas, dedos e mãos na aplicação das pinturas.

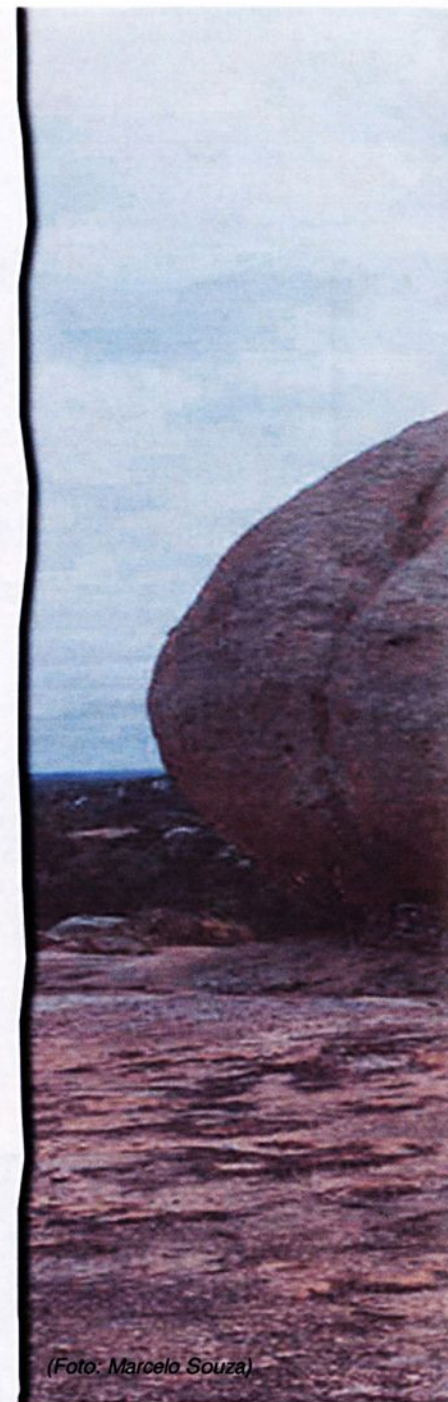
As composições são caracterizadas por grandes painéis cobrindo paredes e tetos, com numerosos casos de superposição, mas estes geralmente não pertencem ao mesmo estilo, ou à mesma tradição.

A superposição é um traço muito importante dentro do universo gráfico, pois denota dois tempos diferentes, sendo assim um elemento importante para a datação das pinturas.

Normalmente nos sítios desse estilo, encontram-se gravuras nos blocos caídos em frente aos painéis (Guidon: 1985 p. 23).

Os resultados das pesquisas arqueológicas demonstram que a Tradição Nordeste está ligada a grupos de **caçadores-coletores** com idade mínima estimada em 12.000 anos BP. Uma lenta evolução originou grupos que, a partir de uma base cultural comum, apresentavam pequenas modificações na prática rupestre e na indústria lítica. Por volta de 8.000 anos BP, em decorrência de um aumento populacional, deve ter-se iniciado a dispersão dessa etnia pelo Nordeste, até cerca de 6.000 anos BP, quando a Tradição Nordeste desaparece dessa área.

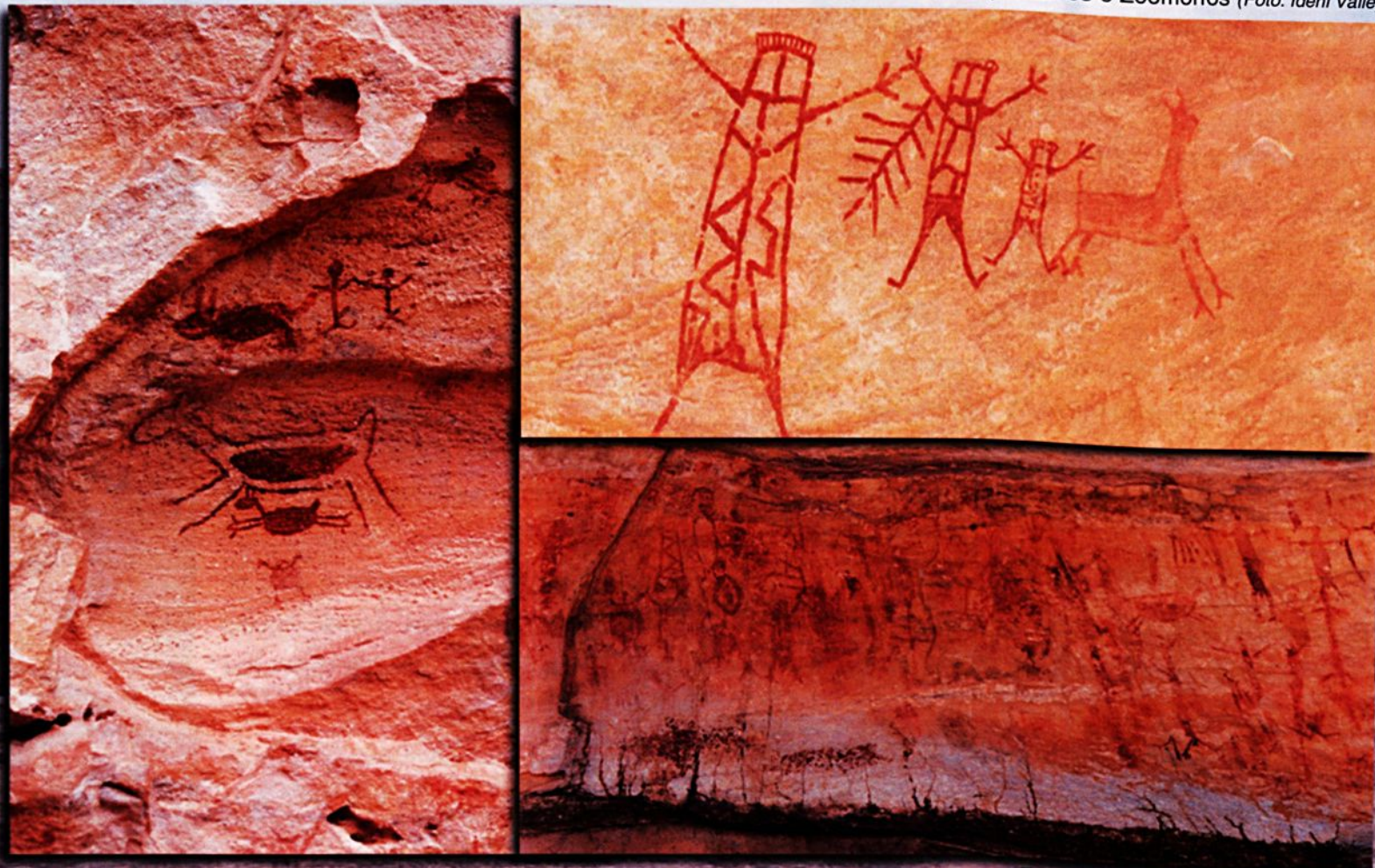
-
- **Zoomorfo**. Que tem forma de animal. (Ferreira: 1997. p. 1807)
 - **Antropomorfos**: Semelhante ao homem. (Ferreira: 1997. p. 134)
 - **Nichos**. Cavidade ou vão em paredes. (Ferreira: 1997. p. 1192)
 - **Azagaia**. Lança curta de arremesso. (Ferreira: 1997. p. 210)
 - **Caçadores-coletores** – Grupos humanos que sobrevivem da caça e da coleta de frutos e sementes.



(Foto: Marcelo Souza)



Fitomorfos, Antropomorfos e Zoomorfos (Foto: Ideni Valle)



(Foto: Ideni Valle)

Toca da Extrema II (Foto: Ideni Valle)

TRADIÇÃO AGRESTE

A Tradição Agreste caracteriza-se pela predominância de grafismos reconhecíveis, principalmente figuras humanas. As figuras de animais são raras e nunca aparecem representações de objetos e figuras **fitomorfas**.

As representações de ações são raras e a única temática que aparece são as cenas de caça. As figuras são estáticas, isto é, não há movimento.

Os grafismos puros são mais abundantes e apresentam uma morfologia diferente da que caracteriza os grafismos desta classe na Tradição Nordeste.

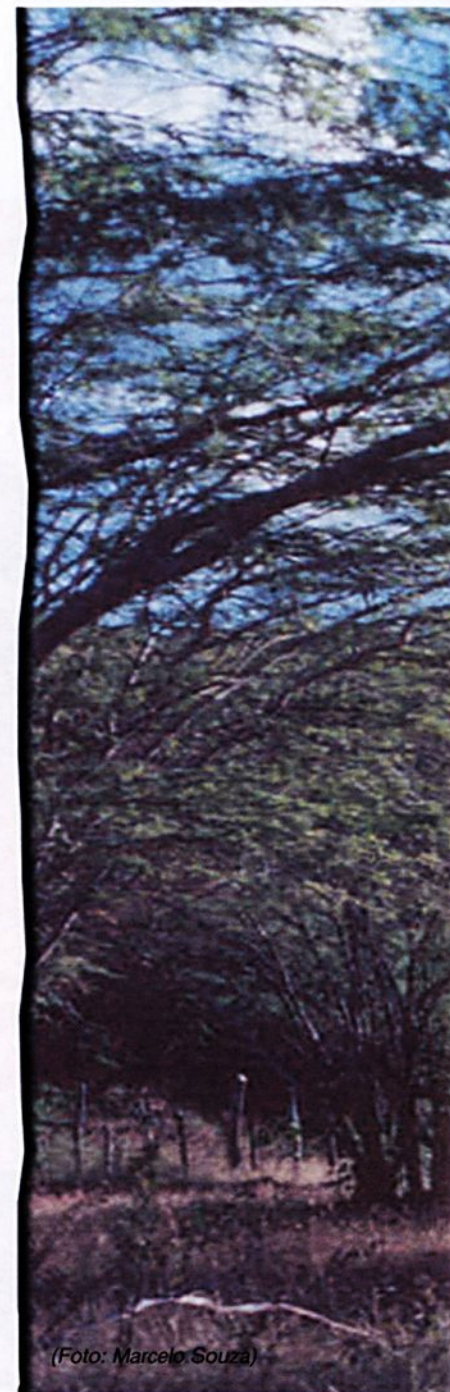
Freqüentemente as figuras da Tradição Agreste foram pintadas sobre pinturas da Tradição Nordeste. A técnica de desenho e de pintura possui características bem diferentes da Tradição Nordeste (Plano de Ação Emergencial, FUNDHAM-IBAMA. Pessis: 1994 p. 272).

A Tradição Agreste está presente na mesma região em que aparece a Tradição Nordeste, porém há regiões do norte e centro do Piauí e sudoeste de Pernambuco onde aparecem sítios com pinturas pertencentes apenas à Tradição Agreste.

Os estudos sobre esta tradição são ainda pouco desenvolvidos, porém o que se percebe é que, no Parque Nacional Serra da Capivara, a Tradição Agreste apresenta uma certa diversidade e suas figuras poderiam ser agrupadas em duas modalidades estilísticas, que variam tanto na técnica utilizada como nas temáticas graficamente representadas.

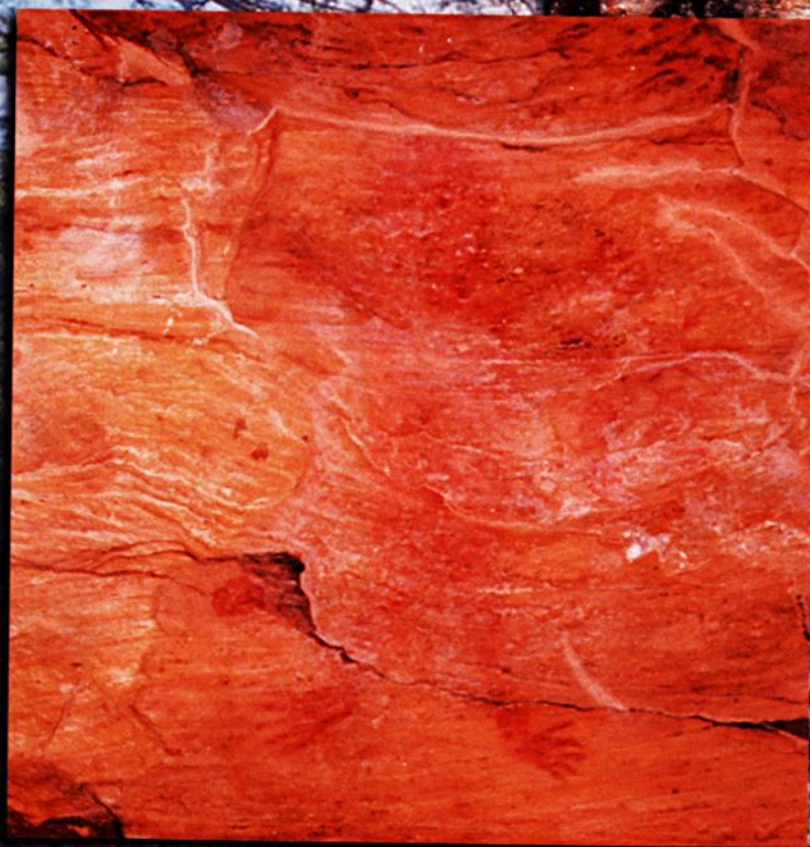
Na primeira modalidade, as pinturas são realizadas de maneira grosseira, as figuras são de grande tamanho, sem preocupação nem com o delineamento da figura nem com o seu preenchimento, e normalmente a tinta escorre da figura, cobrindo uma boa parte da superfície do entorno.

- **Fitomorfo** - Representação convencional de uma planta, como a que se vê. (Ferreira: 1997. p. 784)



(Foto: Marcelo Souza)

Antropomorfo. Emblemático da Tradição Agreste. (Foto: Marcelo Souza)



Antropomorfo. Emblemático da Tradição Agreste. Parede coberta por Salitre (Foto: Marcelo Souza)



Na segunda modalidade, incluem-se as figuras que são de menor tamanho, porém sempre maiores que as figuras da Tradição Nordeste, realizadas com mais cuidado e com um preenchimento mais controlado, evitando assim que a tinta escorra.

Um dos grafismos emblemáticos da Tradição Agreste é a figura de um antropomorfo, às vezes de grande tamanho, podendo atingir mais de um metro de altura, com aspecto grotesco, estático e geralmente isolado. Outro grafismo também considerado emblemático desta tradição é a figura de um pássaro de longas asas abertas (Martin: 1996 p. 249).

Grafismos puros, labirínticos ou em forma de grades, espirais e linhas sinuosas de vários tamanhos são elementos que permitem identificar figuras pertencentes a esta tradição, assim como as marcas de mãos e pés distribuídos em vários lugares dos painéis, principalmente na parte superior desses painéis.

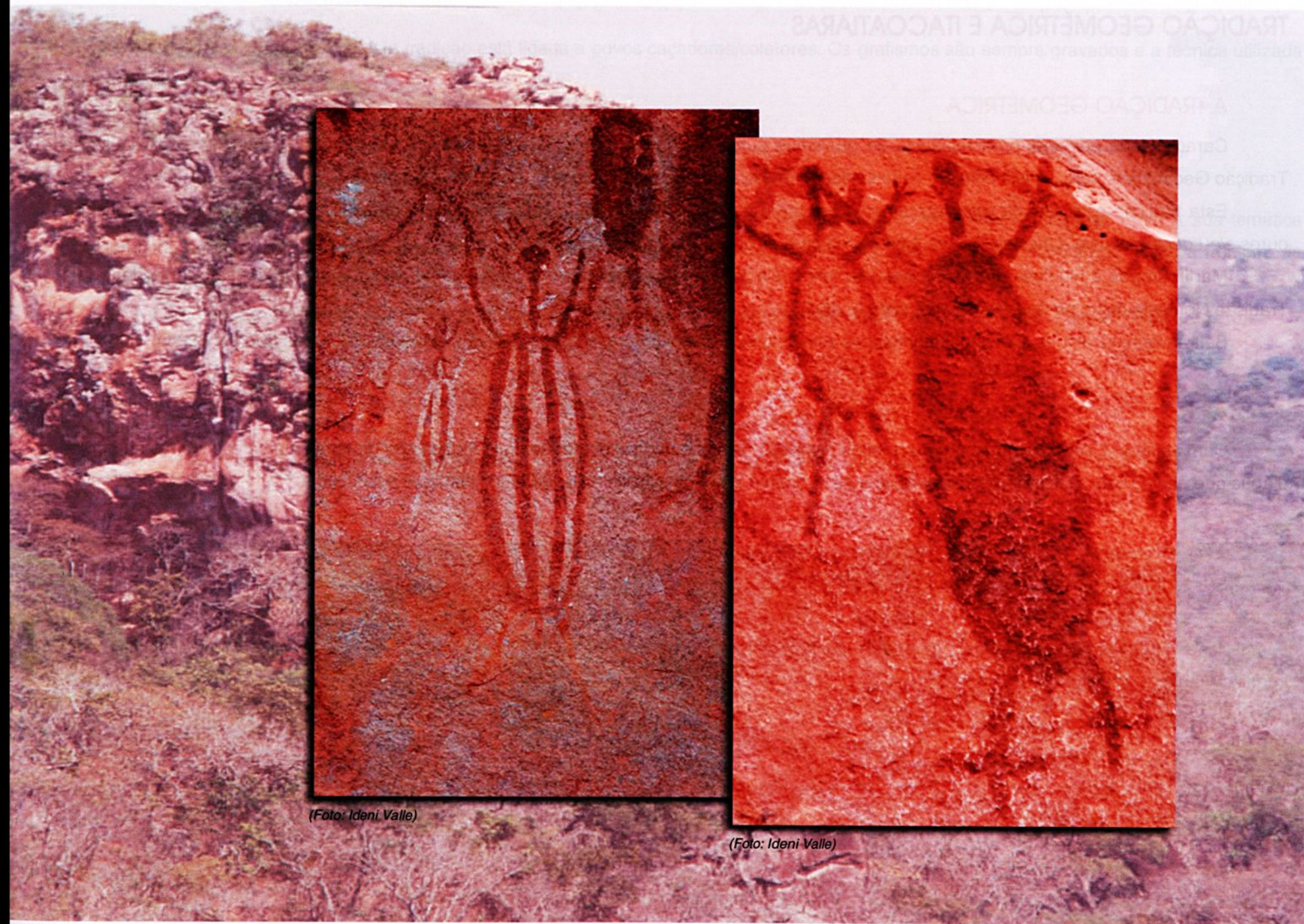
Os tipos de pigmentos utilizados pela Tradição Agreste são originados pelo óxido de ferro e pelo ocre natural, originando uma variedade de vermelho. Porém, a densidade das tintas usadas e o cuidado com os traços variam muito, incluindo o escorrimento na figuras (Martin: 1996 p. 253).

Não se conhece até agora o foco de origem da Tradição Agreste. No Parque Nacional Serra da Capivara esta tradição está associada a uma indústria lítica grosseira, de técnica pouco aprimorada, tendo como base o quartzo e quartzito. Suas manifestações são limitadas entre 10.500 e 6.000 anos atrás, quando se torna dominante e passa a ocupar a zona nuclear com o desaparecimento da Tradição Nordeste. A Tradição Agreste parece ter desaparecido entre 4.000 e 3.000 anos atrás (Guidon, 1988, pág. 9).

A Tradição Agreste, também, está presente no norte do Piauí, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Bahia.



(Foto: Idem Valle)



(Foto: Ideni Valle)

(Foto: Ideni Valle)

TRADIÇÃO GEOMÉTRICA E ITACOATIARAS

A TRADIÇÃO GEOMÉTRICA

Caracterizada por uma predominância de grafismos puros que formam figuras geométricas, como círculos, triângulos e retângulos, a Tradição Geométrica, hoje, é vista com um certo cuidado, devido à própria ambigüidade que os grafismos puros oferecem.

Esta tradição está situada cronologicamente em torno de 5.000-4.000 anos B.P. A técnica empregada na confecção desses grafismos puros e/ou geométricos é a mesma técnica empregada para as figuras da Tradição Agreste.

Martin propõe a hipótese de que houve uma tendência para a geometrização e posteriormente para o grafismo abstrato tanto dentro da Tradição Nordeste como na Agreste (Martin, 1996: p. 264).

Beltrão associa alguns grafismos geométricos com sistemas de contagem, corpos celestes e calendários lunares (Martin: 1996 p. 266).

AS ITACOATIARAS

Com as figuras situadas nas margens e leitos rochosos de rios e riachos do sertão, esta tradição de gravuras marca cachoeiras ou pontos d'água que não deixam de existir mesmo durante a seca. É uma arte que ainda precisa de muito estudo e pesquisas.

TRADIÇÃO ITACOATIARAS DE LESTE

É uma tradição típica de todo o Nordeste brasileiro e aparece em afloramentos rochosos pré-cambrianos. Sua temática apresenta algumas figuras semelhantes às encontradas nas tradições de pinturas, com figuras antropomorfas e zoomorfas; raramente encontram-se grafismos de composição. Algumas figuras possuem traços de identificação reduzidos ao mínimo de constituintes, mas que permitem um reconhecimento imediato (Guidon. 1988: p.10).



As pesquisas indicam que esta tradição está ligada a povos caçadores/coletores. Os grafismos são sempre gravados e a técnica utilizada é a **picotagem**.

TRADIÇÃO ITACOATIARAS DO OESTE

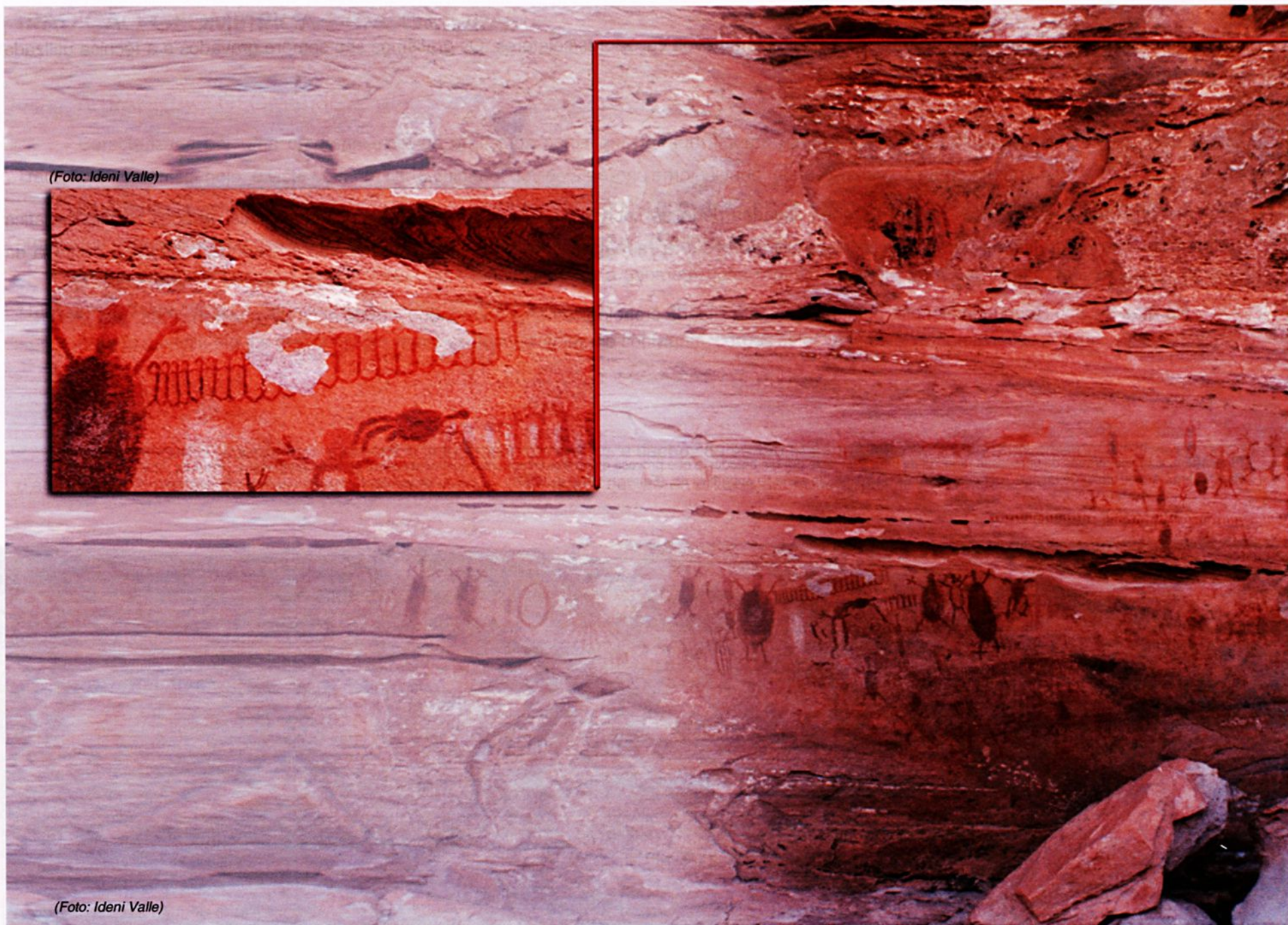
As gravuras desta tradição ornaram paredes situadas perto de cachoeiras, lagos, fontes ou depósitos naturais de água. A sua temática compreende apenas grafismos puros e as técnicas utilizadas são a **raspagem** e a picotagem. Esta tradição é encontrada desde a fronteira da Bolívia até o norte de Minas Gerais.

Na área de São Raimundo Nonato, esta tradição está situada cronologicamente entre 5.000 e 4000 anos BP (Guidon: 1985, pág. 10).

-
- **Picotagem.** É obtido através da percussão repetida de uma superfície por um batedor, o que provoca o seu esfarinhamento, com consecutiva abrasão progressiva. (PROUS: 1992, p. 77)
 - **Raspagem.** Ato ou efeito de raspar. Tirar com instrumento adequado parte da superfície de. (Ferreira: 1997. p. 1453)



Pedra do Ingá (Foto: Marcelo Souza)



OS SÍTIOS EM ESTUDO

TOCA DO JOÃO ARSENA

Localizado na região norte do Parque Nacional Serra da Capivara, este abrigo sob rocha fica no sopé da *cuesta* a 8°34' de latitude sul e 42°41' de longitude oeste na região conhecida por Serra Branca.

O abrigo tem 45 m de extensão e uma profundidade de 5 m. O paredão apresenta inúmeros pontos coberto por **salitre**, **desplacamentos** e desagregações. Sua formação é de um **arenito** quartzoso. As paredes possuem uma cor avermelhada devido à ocorrência de uma queimada, que gerou um grande incêndio na área.

É um sítio da Tradição Nordeste, estilo Serra Branca, com várias intrusões da Tradição Agreste. Existe uma predominância de grafismos reconhecíveis, entre eles figuras humanas e animais. A maior parte das pinturas precisaram de andaimes para ser executada, pois a última pintura está a 5 m do solo atual. As cores utilizadas são: o vermelho em várias tonalidades, o amarelo, o branco e o cinza.

Nas pinturas rupestres representadas neste sítio encontram-se cinco categorias classificatórias: figuras humanas, animais, grafismos puros, gravuras e cenas de ação.

As figuras humanas são representadas de frente, perfil e meio perfil. Existe uma dominância quantitativa nas representações das figuras humanas de frente, encontradas em todos os tamanhos, com a pintura lisa, de cor vermelho, corpo ovalado, braços abertos para cima e pernas abertas. Um detalhe interessante: as figuras humanas com um tamanho superior a 10 cm têm os dedos desenhados (pé de ave) nas mãos e nos pés, sendo esta uma característica da Tradição Agreste.

-
- **Salitre** – Nitrato de potássio ou de sódio. Nas grutas calcárias aparece, algumas vezes, a formação de nitrato de cálcio. (Guerra: 1999, p. 557)
 - **Desplacamentos** – Formação de lâminas de rochas, as quais são desagregadas, deixando marca ou cicatriz no corpo da rocha primitiva. (Guerra: 1999, p. 198)
 - **Arenito** – Rocha sedimentar proveniente da consolidação de areias. (De Lima: 1989, p. 103)

O sexo masculino é evidenciado em algumas figuras humanas, às vezes com um tamanho exagerado¹.

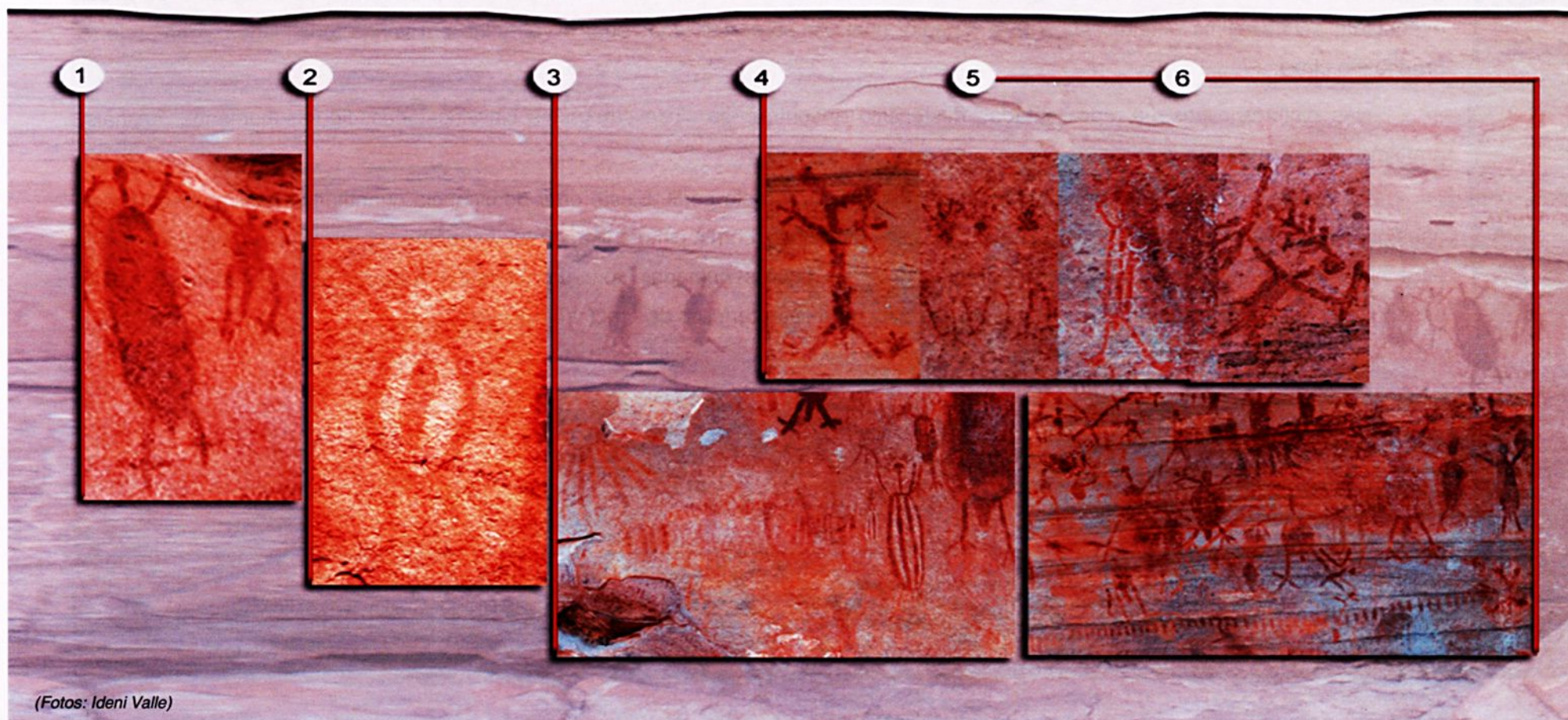
Algumas figuras humanas têm o contorno do corpo desenhado, um espaço sem pigmento e no centro uma pintura lisa. No espaço sem pigmento observamos que a cor é mais clara do que a cor da rocha natural, sugerindo um tratamento de picotagem ou raspagem nessa área².

As figuras humanas são representadas, em sua maioria, uma ao lado da outra, e sempre existe uma figura maior que as outras, dando a impressão de que está mais à frente, ou seja, percebe-se uma noção de perspectiva³.

Os ornamentos de cabeça que aparecem nas figuras humanas são: em forma de "V", "WW", um rabinho lateral e em forma de rama⁴.

Fileiras humanas representadas de frente, com braços e pernas abertos e ornamentos em formas de "V", com um tamanho aproximado de 10 cm. Fileiras de bastonetes cobrindo quase toda extensão do painel pictográfico⁵.

Muita superposição: figuras humanas sobrepostas a um enorme cervídeo que, em um primeiro momento, parece uma mancha; figuras sobrepostas em negativo, em branco; grafitismos sobre figuras e gravuras bem finas sobre algumas figuras⁶.



Os animais que aparecem representados são: cervídeos, peixes e alguns zoomorfos⁷.

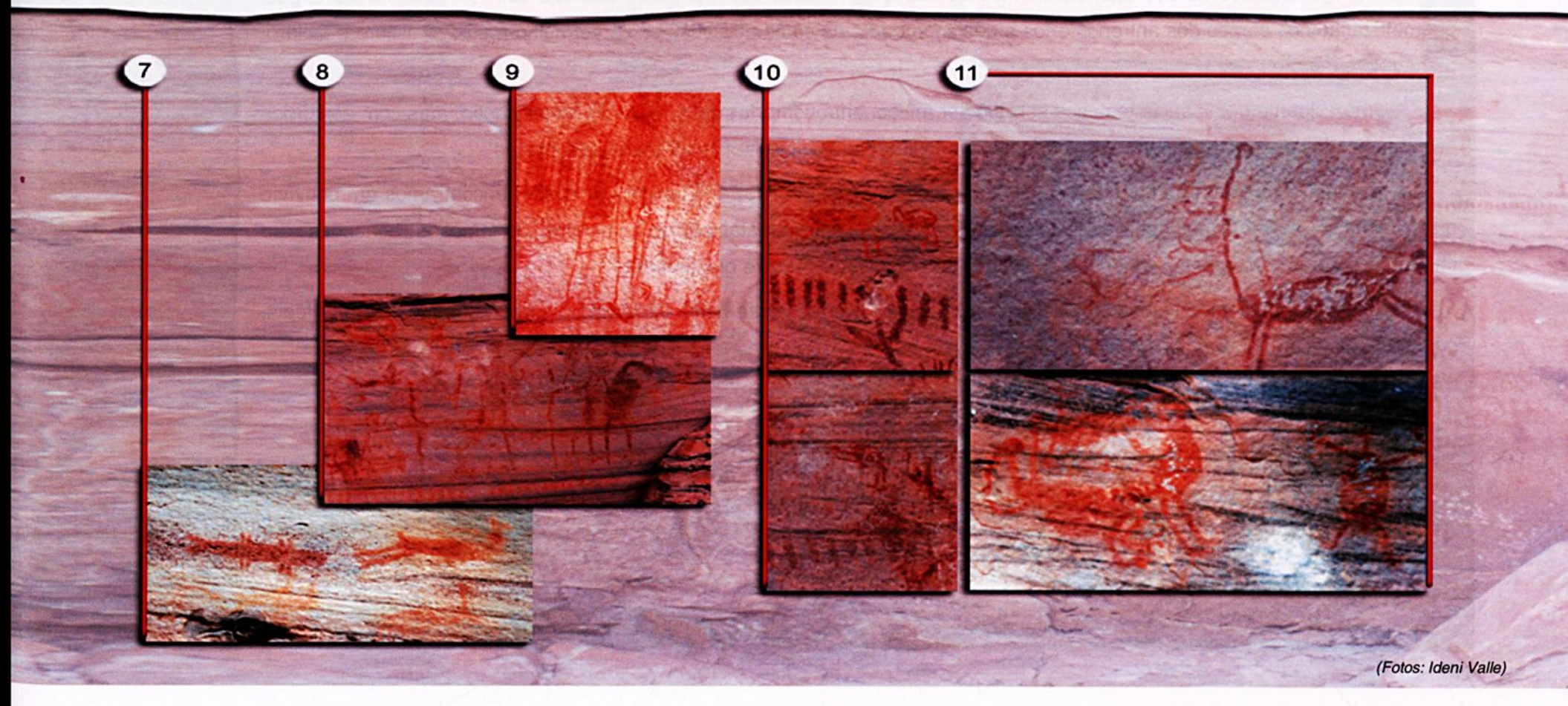
Da Tradição Agreste temos representações de emas⁸, um grande cervídeo e muitas figuras humanas.

Os grafismos puros aparecem em: formas ovaladas com várias retas paralelas, dígitos, carimbos e manchas, grafitismos e algumas gravuras finas que se sobrepõem a outras figuras.

Neste sítio encontramos um emblema característico da Tradição Nordeste: uma figura denominada frente-perfil⁹, representada no estilo Serra Branca, em que as formas da figura humana são mais quadradas, com desenhos geométricos no corpo.

Outro emblema são as figuras humanas em meio perfil, com o tronco para frente paralelo ao chão, uma mão nos glúteos e a outra na cabeça¹⁰.

As cenas com temáticas são: uma cena de sexo, uma cena de caça e a cena de luta, que é o objeto de estudo deste trabalho¹¹.



(Fotos: Ideni Valle)

TOCA DA EXTREMA II

A Toca da Extrema II ou Toca do Gato é um abrigo sob rocha com pinturas pertencentes às tradições Nordeste e Agreste e gravuras rupestres.

Descoberto em 1973, o sítio está localizado na região norte da área arqueológica de São Raimundo Nonato, na Serra Branca, situada a 8°36' de latitude sul e 42°42' de longitude oeste.

O abrigo encontra-se em uma cavidade erodida no sopé de uma torre de arenito, uma formação geológica conhecida como “carapaça de tatu” pelo seu formato arredondado.

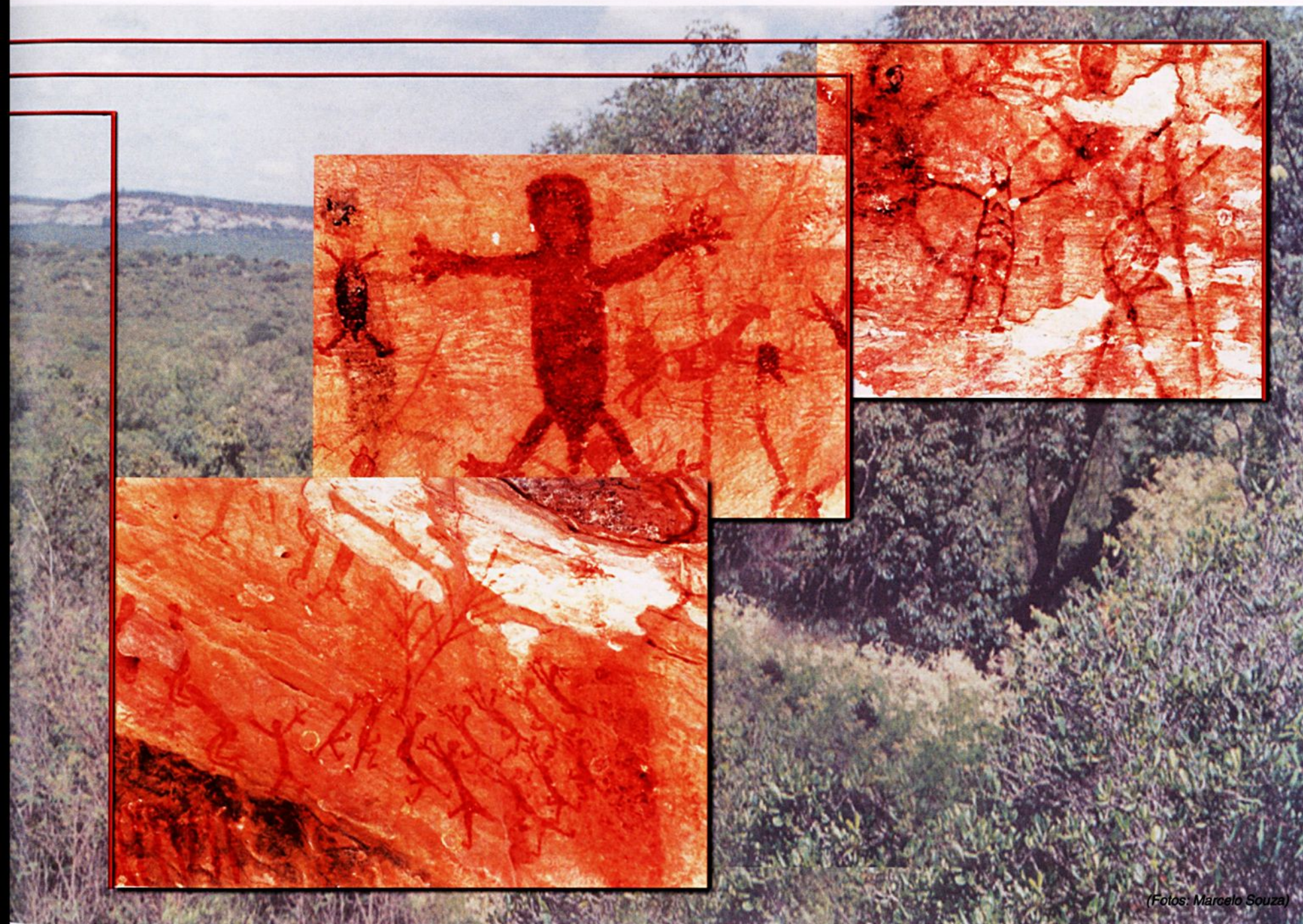
Neste sítio, temos uma verdadeira profusão de formas, cores e superposições. Antropomorfos com corpos retangulares e desenhos geométricos no seu interior, enfeites de cabeças, pinturas lisas, pinturas vazadas com contornos mais largos, geometrização nos corpos dos antropomorfos e dos zoomorfos. As cores utilizadas são o vermelho-médio, o escuro e o claro, o amarelo e o preto .

Uma evidente dominância temática sobre o ser mítico, antropomorfos com traços de identificação, mas com os corpos esquematizados, retangulares, geometrizados, com uma liberdade de inovar nos interiores das figuras¹.

E, junto com estas formas que caracterizam o estilo Serra Branca, da Tradição Nordeste, encontramos em convívio quase pacífico, as representações da Tradição Agreste, com lagartos estampados e imensos, os famosos “bonecões”² de tamanhos e cores variados, assim como emas, carimbos, grafismos puros e grafitismos.

Algumas representações típicas da Tradição Nordeste, como: frente-perfil, fileiras de antropomorfos, cenas de rituais, como a cena da árvore³ e a cena de luta.





(Fotos: Marcelo Souza)



(Fotos: Marcelo Souza)

TOCA DO ARAPUÁ DO GONGO

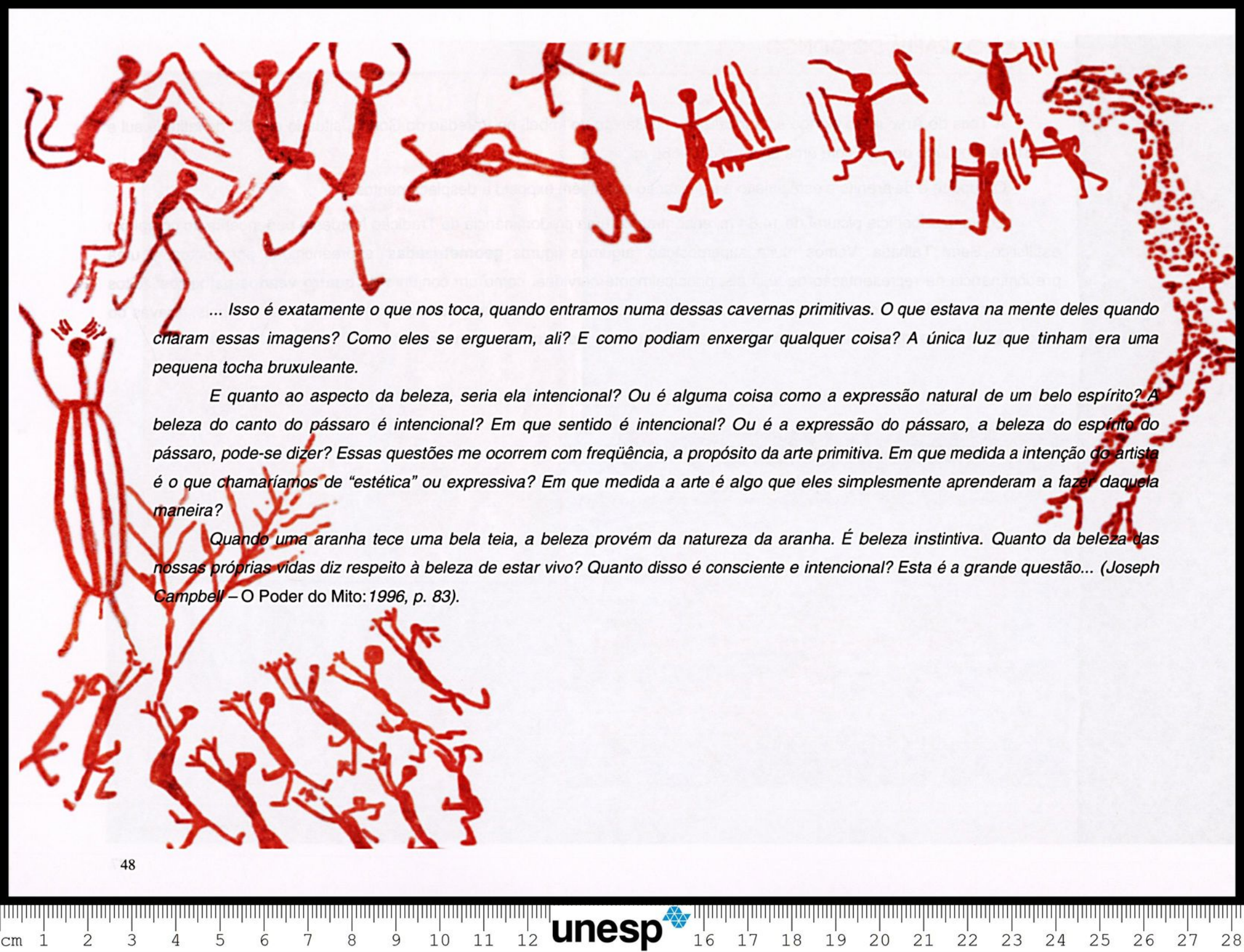


A Toca do Arapuá do Gongo está localizada no Baixão do Imbel, no Varedão do Gongo, situado a 8°39' de latitude sul e 42°31' de longitude oeste e com uma dimensão de 665 m².

O suporte é de arenito e está sujeito à salinização e também exposto a deslocamentos.

Em uma superfície pictural de 14,84 m, encontramos uma predominância da Tradição Nordeste pertencente ao complexo estilístico Serra Talhada. Vemos muita superposição, algumas figuras **geometrizadas**¹ e preenchidas por pontos, e uma predominância na representação de animais, principalmente cervídea, como um conjunto de **quatro veados-galheiros**² feitos com extremo cuidado e delicadeza, em que a técnica constou de um contorno aberto na forma do animal e depois, através do processo de picoteamento ou raspagem, fornecendo ao interior do animal um tom amarelo.





... Isso é exatamente o que nos toca, quando entramos numa dessas cavernas primitivas. O que estava na mente deles quando criaram essas imagens? Como eles se ergueram, ali? E como podiam enxergar qualquer coisa? A única luz que tinham era uma pequena tocha bruxuleante.

E quanto ao aspecto da beleza, seria ela intencional? Ou é alguma coisa como a expressão natural de um belo espírito? A beleza do canto do pássaro é intencional? Em que sentido é intencional? Ou é a expressão do pássaro, a beleza do espírito do pássaro, pode-se dizer? Essas questões me ocorrem com frequência, a propósito da arte primitiva. Em que medida a intenção do artista é o que chamaríamos de “estética” ou expressiva? Em que medida a arte é algo que eles simplesmente aprenderam a fazer daquela maneira?

Quando uma aranha tece uma bela teia, a beleza provém da natureza da aranha. É beleza instintiva. Quanto da beleza das nossas próprias vidas diz respeito à beleza de estar vivo? Quanto disso é consciente e intencional? Esta é a grande questão... (Joseph Campbell – O Poder do Mito: 1996, p. 83).



Capítulo II

ABORDAGEM

Teórica e Metodológica



Desde o seu surgimento, o *Homo sapiens* pareceu ter a necessidade de deixar uma marca registrada, em uma busca incessante de representar a si e ao seu mundo através de uma imagem que pudesse ser forte o suficiente para transmitir às gerações futuras as informações que garantissem a sobrevivência do grupo (Pessis: 1987, p. 26).

No ato de representar, o homem se torna o criador e através da sua criação imprime sua marca, perpetuando sua existência não somente como espécie animal.

Como todo animal, por uma questão de sobrevivência, o homem também utilizou a observação do meio onde vive. Atentando para cada espécie, percebeu como cada animal se adapta e sobrevive e, considerando os comportamentos dos animais, descobriu quais eram as respostas que resultavam em êxito ou em fracasso. Pôde experimentar a aplicabilidade dessas atitudes em sua vida prática e desenvolver comportamentos e instrumentos que melhor se adequassem às suas necessidades de sobrevivência.

Como resultado desse processo de aprendizagem, formaram-se os indivíduos, unidades distintas que, reunidas, compuseram e compõem os grupos humanos e as sociedades.

... os seres apenas são humanamente significantes através do comportamento próprio do seu grupo... (Leroi-Gourhan:1965, p. 12).

Com a formação de grupos humanos, como nos outros grupos animais, fez-se necessário o aparecimento de regras e condutas sociais. Esses atributos e normas de conduta foram internalizados através do que chamamos de **consciência**.

- **Consciência.** Atributo altamente desenvolvido na espécie humana e que se define por uma oposição básica: é o atributo pelo qual o homem toma em relação ao mundo. (Ferreira: 1997. p. 457)

(Fotos: Hugo Van Lawick in Goodall: 1991,p. 116)



A consciência funciona como um regulador interno que interfere nas escolhas de nossas atitudes, pois é, em essência, a representação mental dos atributos sociais. Sua formação é o resultado de um ato de aprendizagem, que é caracterizado por dois momentos.

No primeiro momento cria-se uma condição em que o indivíduo sente uma instabilidade em relação ao que lhe é apresentado. É um estado de conflito, de “ensaio-e-erro”, com tentativas abstratas e práticas, em que o indivíduo tenta resolver o problema buscando em estruturas anteriores todas as informações sobre aquilo que mais se aproxima do que lhe é apresentado.

No segundo momento, após esse exercício conflitivo, é proposta uma resposta. Caso a resposta tenha resolvido a questão, a situação de conflito desaparece e se alcança novamente um equilíbrio. Mas, se a resposta gera outro problema, cria-se uma nova situação de conflito, novas buscas nas estruturas formadas, novas tentativas e novas respostas (Piaget: 1996 pp. 393, 394, 395 e 399).

Essas respostas são buscadas com base nas regras determinadas pelo grupo; por isso, a consciência tem um papel fundamental no processo de aprendizagem. Ela tolhe e restringe as possibilidades segundo o que é determinado pelas regras sociais, ou seja, a resposta tem de diminuir ou excluir o conflito instalado, mas também tem de estar de acordo com as regras estipuladas pelo grupo.

Qualquer ação da natureza é mais forte que um indivíduo, e isso ele também aprendeu rápido. A adaptação humana só foi possível através da formação de grupos e de todas as possibilidades de força geradas pela cultura.

Podem-se discutir as identidades e as diferenças, mas o grupo apenas sobrevive através do exercício de uma verdadeira memória na qual se inscrevem os comportamentos... (Leroi-Gourhan: 1965 p. 13).

O meio ajuda a determinar as tecnologias desenvolvidas para auxiliar o homem em sua adaptação. O clima, o relevo, a vegetação, a fauna e a existência do principal recurso natural, a água, são os fatores ambientais causadores de conflitos nos quais o homem, pelo processo de aprendizagem, tem de conseguir respostas que possibilitem um estado maior de equilíbrio, uma adaptação que garanta a sua sobrevivência. Pela necessidade de sobrevivência surgem às noções de posse, conquista, manutenção e ampliação desse território.



(Fotos: Lux Vidal in Grafismo Indígena.1992: p. 188)





Foto: Dominique T. Gallois in Grafismo Indígena. VIDAL, 1992: p.219.

As diferenças ambientais são fatores que resultam nas diferenças culturais, pois cada meio propicia uma realidade de vida diferente, cabendo ao homem adaptar-se.

O acúmulo de aprendizagem gera um produto que traz, em essência, o conhecimento do próprio grupo. Esse produto é o que chamamos de “cultura”.

A cultura nasce da necessidade de sobrevivência, e por isso ela é um produto de alto valor para o grupo: um bem, uma riqueza, um diferenciador social, um domínio de conhecimento e, portanto, um instrumento de poder.

Todo comportamento, humano e não humano, tem como função garantir a sobrevivência do grupo enquanto espécie. Em todas as regras sociais iremos encontrar uma base biológica, com uma função **teleonômica** (Campbell:1996, p. 54).

E é nessa base que aparece a necessidade das divisões de trabalho por sexo e idade, surgem indivíduos especializados tecnologicamente em várias atividades indispensáveis para atender as necessidades do grupo, como a alimentação, a moradia, o vestuário, os armamentos, e também as atividades ligadas ao mundo sensível, como os **mitos** e os **ritos**.

Através das especializações surge uma hierarquia que possibilita variações de poder e funções dentro do grupo social. Como ninguém, pode se especializar em tudo são estabelecidas as relações de trocas e, conseqüentemente, as relações de interdependência entre as pessoas ou entre os grupos.

- **Teleonômica.** Todo comportamento visa a garantia da sobrevivência da espécie. O aprendizado sempre reforça o comportamento teleonômico e extingue o comportamento não adequado.

- **Mitos.** ... *Todo mito tem a ver com a sabedoria da vida, relacionada a uma cultura específica, numa época específica. Integra o indivíduo na sociedade e a sociedade no campo da natureza. Une o campo da natureza à minha natureza...*(Campbell: 1996 p. 58).

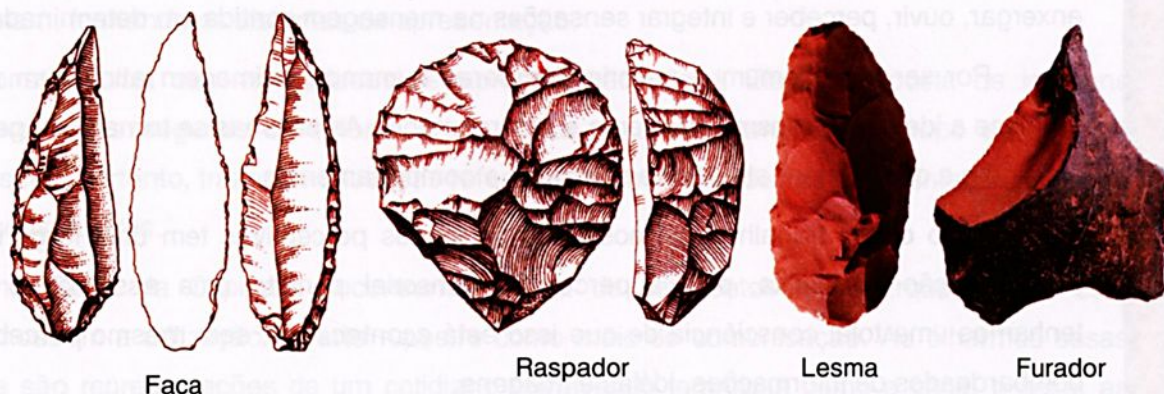
Ritos. ... *É o cumprimento de um mito. Ao participar de um ritual você participa de um mito. ... Ritual é a participação de grupo no mais hediondo dos atos, que é o ato da vida – especificamente, matar e comer outro ente vivo* (Campbell: 1996 p. 58).



Quando você tem uma Deusa como criador, o próprio corpo dela é o universo, ela se identifica com o universo. (Campbell: 1996, p. 174)

A hierarquia estabelece uma escala de valores de um grupo cultural, determinando quais produtos têm mais valor de consumo. Obviamente os detentores dos produtos mais valorizados serão indivíduos com mais poder na sociedade.

Com uma gama de instrumentos produzidos (lesma, furador, raspador, facas, machados, etc, fica evidente que a mente seqüencial do *Homo sapiens* já funcionava plenamente. Esse conhecimento de como moldar cada pedra com um objetivo definido demonstra que nosso ancestral precisaria de uma familiaridade com o processo de fragmentação das pedras, e que para ensinar todo esse processo de fabricar ferramentas ele precisaria não apenas de gestos e sons simples, e sim de muitas formas sonoras e de gesticulação para expressar o que se pretendia).



O instrumento e a sentença seriam uma única e mesma coisa (Burke e Ornstein; 1999 p. 40).

Com a capacidade de imaginar, abstrair e a habilidade de dar forma a essas representações, surge a arte rupestre na Pré-História e com ela nasce o primeiro sistema de comunicação gráfica, a pintura e a gravura rupestre. Uma arte, um meio de comunicação que possibilita concretizar imagens, mostrar, registrar, direcionar e incorporar no grupo imagens coletivas que estejam de acordo com suas regras sociais e que enfatizem e fortaleçam essas regras.

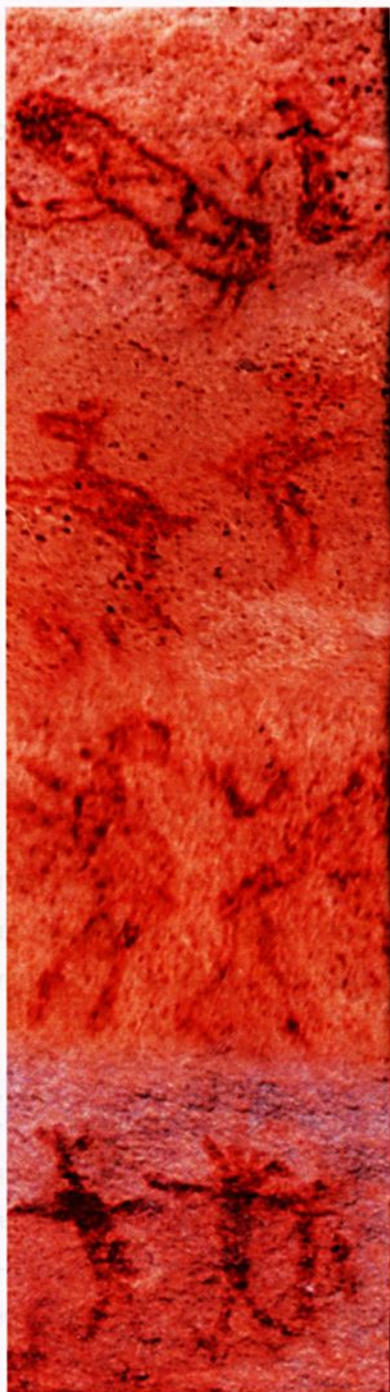
- **Lesma.** *Utensílio de bloco, ou de lasca, de forma alongada, lembrando uma lesma, utilizado para raspar, ralar, igualar e aplinar. Este utensílio entra em contato com a matéria por pressão* (Laming-Emperaire.1967: pp 63, 77).

- **Furador** *Ferramenta de lasca que apresenta uma ponta muito bem delimitada, quase sempre obtida no ponto de encontro de dois bordos, um lado com retoques internos e o outro lado com retoques externos. Utilizado para furar, perfurar, cavar e rasgar* (Laming-Emperaire.1967: pp. 22, 23 e 75).

- **Raspador.** *Utensílio de bloco, ou de lasca que apresentam uma face interior plana e uma face superior convexa, são utilizados para raspar, ralar, igualar e aplinar, retirando películas finas paralelamente da matéria a ser trabalhada como couro, madeira, etc.* (Laming-Emperaire.1967: pp. 70, 71 e 72).

- **Facas.** *Ferramenta destinada a cortar, a dividir a matéria por uma ou várias incisões. A faca tem um gume destinado a dividir, o mais agudo possível para poder penetrar ou cortar a matéria* (Laming-Emperaire.1967: pp. 67).

- **Machados.** *Ferramenta complexa, constando de um cabo e uma lâmina isolada, sejam lascadas ou polidas. Utilizado para cortar, fender, incisar, o utensílio entra de modo violento em contato com a matéria. A maneira de ação é o golpe repetido ou não. A cada golpe o objeto permanece ligado a seu utilizador por meio da mão ou de um cabo* (Laming-Emperaire.:1967: pp. 22, 63, 69 e 70).



Um sistema de apresentação social é constituído pelas modalidades a partir das quais os membros de um grupo humano expõem e se expõem à observação após as regras de comportamento (Pessis: 1987 p. 139).

A imagem é o veículo mais eficaz que o homem descobriu para disseminar a sua ideologia. É um sistema de comunicação que permite aos membros do grupo ter os elementos necessários para o seu reconhecimento, que só é possível se o indivíduo possui nas suas estruturas cognitivas as informações que formam a mensagem.

O que torna a imagem um excelente veículo de comunicação são os **atributos** necessários para o seu entendimento: ser um indivíduo comum, com capacidades psicomotoras e perceptivas normais, ou seja, enxergar, ouvir, perceber e integrar sensações na mensagem contida em determinada imagem.

Por ser algo comum à maioria dos seres humanos, a imagem atinge um maior número de pessoas, fortalece a ideologia transmitida interna e externamente. As pessoas se tornam imagens desta ideologia, a levam consigo e a disseminam através de seus atos e comportamentos.

Tudo o que trabalha com nossas capacidades perceptivas tem uma força muito maior do que toda a racionalização possibilita, pois a percepção sensorial permite uma assimilação de informações sem que tenhamos uma total consciência de que isso está acontecendo, sem mesmo percebermos que estamos sendo bombardeados de informações, idéias e imagens.

A formação da imagem mental não é construída apenas pelos modelos visuais, e sim por todas as possibilidades que os cinco sentidos oferecem através das sensações.

A ideologia determina o modelo, o padrão de vida no grupo, e o desenvolvimento cultural e o tecnológico são os caminhos para satisfazer essas necessidades sociais.

O que possibilita o reconhecimento das imagens são os atributos de um objeto ou de uma pessoa presentes na representação. Esses atributos são as características próprias de um ser ou de um objeto que permitem a diferenciação deste em relação a outros da mesma classe. A imagem é, portanto, constituída pela composição das características que definem um objeto ou um ser. Ao representar um ser ou um objeto, o autor utiliza atributos que representem a forma específica da matéria de modo que o observador possa reconhecer o que está sendo representado.

- **Atributos.** Características, qualitativas ou quantitativas, que identifica um membro de um conjunto observado. (Ferreira: 1997. P. 197)

Ao representar algo, o autor delimita também a forma da matéria sob um olhar da sociedade em que o objeto ou o ser está inserido. Além das formas, ele vai mostrar as funções que o objeto ou o ser possui no grupo social, sua importância e as variações de uso ou de ações.

Cada grupo humano determina as suas modalidades de apresentação social, que são formadas e, ao mesmo tempo, formam as regras de comportamento e os padrões de interação social (Pessis: 1992 p. 39).

O modo como nos apresentamos ao mundo e nos posicionamos diante dele são escolhas feitas a partir do meio social do qual fazemos parte. Gestos, posturas e expressões são modalidades de apresentação social que se ordenam e se inter-relacionam, formando os sistemas de apresentação.

A arte rupestre constitui uma das modalidades de apresentação social. Ela é composta de imagens gráficas, estruturadas e ordenadas segundo os valores e as regras de comportamento do grupo de quem a produziu. As pinturas rupestres, portanto, trazem mensagens referentes às modalidades de apresentação social do grupo ao qual pertencem seus autores.

No Parque Nacional Serra da Capivara encontramos cerca de setecentos sítios arqueológicos com inscrições rupestres que mostram a utilização da arte rupestre como meio de comunicação. Ao olharmos essas imagens, percebemos que são representações de um cotidiano envolvendo temáticas como a caça, o sexo, as lutas, os jogos lúdicos e os rituais.

Essas representações nos fazem pensar nos vários constituintes que formam uma imagem. Atributos como a escolha do tema, os elementos físicos a serem desenhados (alguns destacados, outros negados), a quantidade de elementos que compõem a cena, os movimentos, os gestos, a escolha da cor e da forma de cada figura, o tamanho, a localização na parede do abrigo... Enfim, escolhas que refletem valores culturais formados por uma ideologia que precisava ser mantida e preservada.

As imagens refletem as escolhas culturais. E, ao identificarmos a função de cada elemento, estamos acessando uma parte dessa cultura. As imagens representam o processo cognitivo utilizado na sua formação, e a arte rupestre permite-nos agrupar elementos caracterizadores de grupos humanos em um determinado espaço físico e em um determinado tempo (Pessis: 1992 p. 41).

Como não temos o contexto pré-histórico, estabelecemos algumas relações a partir do que a etnografia e o



nosso próprio cotidiano fornecem enquanto contexto de vida. Partindo dessas relações, reconhecemos as temáticas representadas porque temos a mesma capacidade biológica, a mesma base de estruturas cognitivas, que captam as informações do meio através da percepção sensorial.

E a imagem é perfeita enquanto comunicação e enquanto poder exatamente por isso: porque, a partir da percepção sensorial, reconhecemos os elementos necessários que formam a mensagem. A imagem manifesta uma ideologia que, conseqüentemente, manifesta um poder e que tem, portanto, uma íntima ligação com a violência.

O que caracteriza um ato de violência é o uso da força e da coação. Essa relação determina sempre uma vítima e um algoz. A violência física, por exemplo, é explícita e visualmente reconhecível. Através do ataque físico, pessoas saem com os corpos machucados e feridos. Já a



violência psicológica é implícita, subliminar, não deixa marcas físicas, mas atinge o aspecto psíquico da vítima.

A pessoa que sofre uma violência física sofre também uma violência psicológica. Não existe uma maior ou menor forma de violência, as duas manifestam um desejo muito grande de domínio sobre alguém ou sobre algo. Porém, o que as duas formas de violência têm em comum é que, por trás de todo algoz, existe uma ideologia que o faz sentir-se no direito de se impor sobre alguém e de exercer esse domínio. E é a ideologia que justifica o ato. Muitas ações violentas tornam-se mitos com rituais próprios e específicos para a manutenção do mito (Campbell: 1996 p. 86).

Iniciação de Circuncisão entre os Aborígenes (Campbell: 1996, p.86)

A violência humana, enquanto imagem gráfica, apareceu no *corpus* das pinturas rupestres por alguma razão que implicou novas escolhas, ampliando o repertório temático, e passou a ser inserida dentro das dominâncias temáticas, representando os poderes institucionais, físicos e simbólicos.

Como o que nos restou foram apenas as imagens, não possuímos elementos para tratar da violência psicológica e só podemos observar o que percebemos visualmente como violência física aquilo que nos possibilita reconhecer e identificar posturas e gestos ideologicamente considerados como violentos pela sociedade atual.

Dentro da temática da violência, as cenas de luta tiveram prioridade nos estudos por apresentarem mais componentes que possibilitaram identificar a ação e, ao mesmo tempo, limitaram seu grau de ambivalência, não permitindo outra interpretação.

Identificar a temática da violência como dominante em certas cenas exige remeter-se a um outro contexto de valores e normas sociais. No caso da Pré-História esse contexto é inexistente. Sabe-se, por relatos de viajantes do século XVI, que no Brasil existiam comunidades

estruturadas em valores totalmente diferentes da sociedade ocidental. Conceitos como morte, canibalismo e imposições de constrangimento físico eram percebidos de maneiras diferentes. Essas diferenças de percepção podem acarretar distorções em um plano interpretativo. Daí, a importância de utilizar como limite as características da apresentação dessas temáticas como indicadores de grupos étnicos diferentes.

O conceito de violência envolve dois aspectos: a ação que está configurada por uma série de posturas, gestos e manipulação de instrumentos que permitem o reconhecimento da agressão física e a existência de uma ideologia que justificasse a importância desse registro para o grupo manifestado através da arte rupestre.

Os registros rupestres nos fornecem elementos visualmente reconhecíveis; no caso da temática da violência, reconhecemos a agressão física caracterizadora da ação. Utilizamos o conceito cenográfico de violência tendo como indicadores: gestos, posturas e manipulação de instrumentos, o que permite o reconhecimento de uma agressão física atingindo a integridade física do receptor, da sua gestualidade ou da limitação de sua autonomia física. Esses indicadores nos possibilitam reconhecer a agressão física.



ABORDAGEM METODOLÓGICA

Dentro das temáticas existentes nos grafismos rupestres da Tradição Nordeste, estudamos as cenas de luta com base nos trabalhos desenvolvidos por Guidon e Pessis com o objetivo de identificar os elementos da estrutura de apresentação que existem nessa temática e verificar quais são os atributos que recorrem no tempo.

A presença constante de determinados atributos na constituição da imagem gráfica é um indicativo da importância desses elementos na mensagem. A repetição dos elementos demonstra a finalidade da sua representação: esses atributos são componentes de uma mensagem e estão presentes porque têm uma função social, refletindo uma cultura, o seu meio e as regras de convívio social.

A identificação dos atributos que formam as temáticas gráficas possibilita o estabelecimento de um ordenamento e de possíveis relações e uma análise sobre as formas de representação dos grupos pré-históricos. Nas pinturas rupestres identificamos uma temática através do reconhecimento dos atributos que formam as figuras e que compõem o conjunto temático. Cada elemento representado ressalta a importância da sua presença e, conseqüentemente, a importância da informação.

A mensagem se forma pelas relações estabelecidas entre todos os componentes presentes na cena. É na totalidade de todos os signos e de suas possíveis relações que temos a mensagem. Entretanto, ao determinarmos os elementos portadores de significação, estamos identificando signos representantes de um sistema de valores culturais, com funções específicas dentro da sociedade. Através da identificação dos atributos representados em cada cena, foram estabelecidos os parâmetros que servirão como base de divisão para um sistema classificatório, possibilitando assim um trabalho de análise dos registros rupestres.

Pessis estabelece formas de análise nas quais os registros rupestres vão além de análises descritivas das pinturas. Considera os registros rupestres como fonte de informações antropológicas, sendo esses registros vistos como uma variável arqueológica que tem por objetivo a identificação e a segregação de grupos étnicos. Ela propõe três dimensões possíveis de análise que podem ser utilizadas como parâmetros para o trabalho com os registros rupestres: a dimensão técnica, a dimensão cenográfica e a dimensão temática (Pessis; 1992 p. 47).

A dimensão técnica fornece informações sobre a realização da prática gráfica. A técnica utilizada representa uma escolha que permite ter acesso às condições materiais existentes no local e à variedade de possibilidades de realização oferecidas ao autor. Esse processo envolve escolhas como o suporte, o local onde vai ser inserida a obra gráfica; a ferramenta mais adequada para a realização das formas das pinturas, a cor do pigmento e sua preparação, as características dos traços e todos os gestos e posturas que envolvem cada ato. A interação desses



elementos e a variedade de relações resultam numa diversidade de imagens gráficas.

Partindo da imagem gráfica, podemos levantar as características técnicas possivelmente utilizadas para a sua realização e buscar elementos caracterizadores dos grupos humanos que realizaram as obras gráficas. A análise das características que formam cada figura, como o traçado, a forma, a cor, o gesto e a postura representada, é um parâmetro que possibilita levantarmos, ainda que em um nível hipotético, as características dos possíveis instrumentos utilizados para a realização gráfica.

As ferramentas utilizadas determinam as características dos traços, conseqüentemente das formas de cada elemento componente da cena e também as características do pigmento utilizado, buscando uma melhor plasticidade em relação ao instrumento escolhido. Todo instrumento, bem como o modo de utilizá-lo são indicadores culturais que estão codificados na confecção de cada figura de uma cena. Esses indicadores possibilitam conhecermos os possíveis processos técnicos utilizados na realização do grafismo.

A dimensão cenográfica é resultante de duas variáveis: as possibilidades oferecidas pelo meio (materiais) e as escolhas de apresentação social. O meio oferece algumas possibilidades materiais e, portanto, técnicas para a escolha da apresentação social (características do suporte, a obtenção do pigmento e seu preparo, os possíveis instrumentos). Dentro dessa condição natural, “limitação” natural, os homens escolhem e adotam estratégias de apresentação gráfica, determinadas pelas formas de apresentação social de seus grupos, unindo o concreto (meio físico) ao abstrato (meio humano), como os valores, as normas e as crenças.

Na análise gráfica, devem-se considerar as questões relativas às escolhas do autor da apresentação cenográfica durante todas as fases do processo criativo. São escolhas feitas e elaboradas com a finalidade de informar graficamente a apresentação social definida pelo grupo, e através da imagem transmitir os valores importantes para a manutenção de cada grupo.

Os atributos que compõem a cena devem ser questionados sobre a sua importância dentro do contexto. Deve-se buscar o porquê de sua presença e quais as possíveis relações entre os atributos que estão presentes. Identificando a finalidade de cada atributo, podemos perceber as possíveis funções desses elementos dentro do sistema de apresentação social.



A utilização do espaço é um atributo que auxilia o reconhecimento automático da cena. Ao olharmos uma imagem, reconhecemos os elementos a ela pertencentes e descartamos outros tantos, mesmo que estejam na proximidade da área. Reconhecendo onde começa e onde termina a cena, delimita-se a cena em estudo.

A utilização do espaço pode ser um recurso através do qual o autor ressalta a importância de algumas figuras em detrimento de outras, talvez com o objetivo de indicar a existência de uma “hierarquia” dentro do grupo social ou dentro de uma ação específica.

Dentro da dimensão cenográfica temos as representações corporais, constituídas por gestos e posturas. O estudo dos gestos e posturas possibilita a reconstrução das etapas do movimento até chegar ao movimento representado, tendo como base a imagem em repouso. Nesse processo, estabelecemos as relações entre cada figura, cada movimento, a proximidade entre os componentes e os objetos representados.

Através da representação gráfica do gesto, o autor manifesta idéias que podem sugerir sensações ao observador. Com o corpo em movimento, o autor insere na cena uma intenção, uma dinâmica, uma continuidade de um ato, de um acontecimento, um momento em que o gesto é representado. Considerando a posição do corpo de cada figura e o movimento que está executando, podemos supor os movimentos seguintes até a exaustão da ação, ou seja, quando a ação já foi executada e então os corpos voltam ao estado de repouso.

A escolha do momento gestual representado também é um indicador cultural: informa sobre a importância daquele gesto, daquele momento, daquela ação. Através da combinação dos elementos/atributos e da representação de uma ação diferenciada, podemos reconhecer a ação e identificar o seu centro nuclear, pois ela fornece os traços essenciais para o reconhecimento da temática reproduzida.





(Foto: Marcelo Souza)





(Foto: Marcelo Souza)

A área nuclear da ação é o fio condutor da cena, ela fornece as informações necessárias para que não tenhamos dúvidas sobre o tema que está sendo representado. A ação central estabelece uma relação com todos os outros componentes que formam a imagem gráfica. É aquela parte da cena que, se for retirada, cria uma margem de ambivalência para o observador, não possibilitando o reconhecimento imediato da temática e podendo gerar outras possibilidades de interpretação.

Dados referentes à localização da cena dentro do painel nos possibilitam o estudo dos gestos e dos movimentos realizados pelo autor (ou autores): a altura, a largura, o seu posicionamento, se cada cena está desenhada na parede, no teto ou num nicho, se está no alto ou no chão dentro de um abrigo. Algumas imagens estão representadas há 5 metros do solo atual, o que nos faz pensar que os autores utilizaram-se de árvores, andaimes, etc, para a execução do ato. Com essas informações, podemos imaginar como o autor posicionou o seu corpo para a realização da imagem gráfica, se o corpo estava numa posição contranatural ou numa posição confortável. Essas informações são relevantes para entendermos como foi feita a cena. Ainda, na dimensão cenográfica, temos a representação da cultura material de um grupo (objetos, vestimentas, ornamentos e instrumentos), sendo esse um dado extremamente importante para o trabalho de análise gráfica.

Esses atributos fornecem várias informações sobre a cultura do grupo, ressaltam a sua importância enquanto modalidade de apresentação social, enquanto domínio das tecnologias conhecidas e nos dão uma idéia de como a utilizavam e, também, discursam sobre a organização social, demonstrando alguns valores que definiam a estrutura da sociedade, além de indicar a existência de uma organização econômica e mítica.



A dimensão técnica e a dimensão cenográfica se inter-relacionam e se complementam. Todo elemento/atributo representado deve ser analisado nas duas dimensões: a técnica e a cenográfica. Cada atributo deve ser analisado dentro da sua função específica, no contexto da cena, devem-se buscar novas relações que justifiquem a representação de determinado atributo.

A dimensão temática está intimamente ligada à área central da ação, pois é ela que permite o reconhecimento imediato da cena. A importância da dimensão temática está na relação com a ideologia contida no tema.

LEVANTAMENTO FOTOGRÁFICO

Em todo levantamento fotográfico realizado no campo, bem como na captura das imagens e nos trabalhos com computador, utilizamos a metodologia desenvolvida pela pesquisa do professor e especialista em multimídia Marcelo Costa Souza (FUMDHAM, UNICAMP).

No trabalho de análise de pinturas rupestres, a imagem é a base de tudo. Quanto mais informações conseguirmos sobre o sítio, o painel pictográfico, a cena em questão e seus componentes, teremos maiores chances de realizar e elaborar questões, bem como respostas, com uma margem menor de ambigüidade.

Portanto, um levantamento fotográfico bem feito, com uma metodologia clara e definida, é fundamental para quem trabalha com arte rupestre. O objetivo maior do pesquisador é conseguir imagens sobre os elementos de sua pesquisa com a maior qualidade possível e com o maior número de informações visuais.

Até surgirem os programas que possibilitaram trabalhar as imagens por computador, o procedimento utilizado para a análise das pinturas consistia em cópias feitas a partir de plásticos sobrepostos sobre as paredes dos abrigos, então os pesquisadores reduziam a escala e reproduziam o painel pictográfico no laboratório.

A limitação desse processo gerava uma maior possibilidade de interferências, pois um desenho, por mais fiel que seja, é uma cópia. Cada pesquisador que desenhasse nas paredes dos abrigos, cada técnico que fosse trabalhar o plástico, reduzir a escala e produzir as pranchas, mesmo por mais bem-intencionado e sério que fosse o trabalho, produziria inevitáveis micromodificações.

A metodologia seguida para a captura das imagens consistiu em fazer o levantamento de cada sítio, partindo de fotos do contexto que fornecessem os elementos para situar a área em que o sítio estava localizado. Depois, trabalhava-se com uma foto do sítio inteiro. Esta foto feita com uma lente grande angular, uma em frente e duas nas extremidades do sítio.

Deve-se estudar cada sítio, verificar sua abertura, ver qual o melhor momento de iluminação para conseguir fotos de excelente qualidade para a pesquisa. Qualidade em arte rupestre significa fotos que tragam o maior número de informações para análise: cor, brilho, foco e contraste são pontos muito importantes, pois limitam o que é imagem e o que é fundo.

Como a maioria dos paredões dos abrigos na região do Parque Nacional Serra da Capivara é de arenito com colorações variadas, que vão do branco, passando pelo amarelo-claro e escuro, até o rosado e o vermelho, cada sítio tem uma necessidade própria que o pesquisador precisa perceber para tentar conseguir as informações de que necessita.

Depois, com distâncias determinadas em função de cada sítio, devem-se tirar fotos subdividindo a unidade gráfica em painéis menores, não se esquecendo de deixar sempre um espaço de superposição em cada foto que permita um encaixe para formar a unidade. Nesse caso podemos usar lentes cinquenta, noventa.





Toca do Pajau. (Foto: Ideni Valle)

Quando estivermos a uma distância de dois metros do painel, redividimos cada painel em subpainéis, se possível. Caso contrário, tiramos fotos de cada cena, das cenas mais interessantes, que apresentem diferenças de estilo ou tradição, caso de superposição ou diferenças de cores. O importante é sempre ter claro o porquê da escolha. Essas informações devem ser anotadas no caderno de campo ou na própria ficha de fotografia.

As fotos mais próximas devem ser tiradas com lentes macro, sempre partindo do geral para o específico. No caso das cenas de luta, tirou-se primeiro a foto da cena como um todo, depois de cada elemento que forma a composição. Nos casos mais interessantes foram tiradas muitas fotos em condições variadas de luz, para verificarmos depois no computador qual foto propiciava uma resolução maior e com mais informações para o trabalho. Uma maior resolução é aquela que permite perceber mais detalhes de cada figura, como a sua forma, o seu gesto, a sua cor e, no caso de uma superposição, o traçado de cada figura.

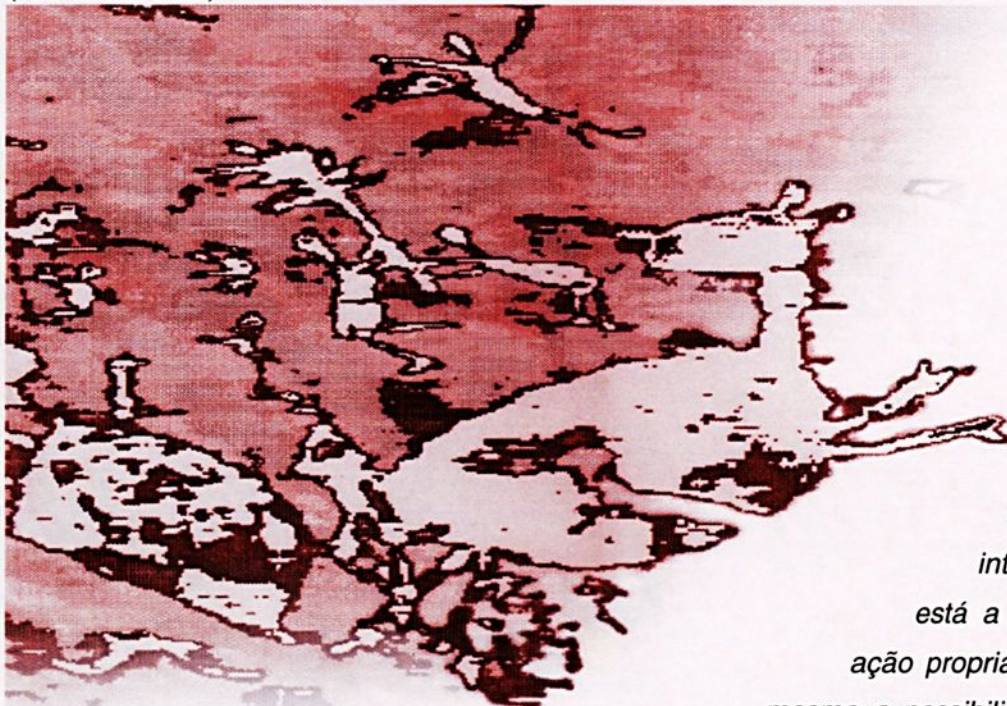
No laboratório, depois de inúmeras idas e vindas ao campo, o negativo ou a própria foto é escaneada e as imagens são trabalhadas no computador através do programa Adobe Photoshop. Olhar as pinturas através do computador é fascinante, porém temos de considerar sempre o limite da imagem, senão corremos o risco de fazer verdadeiras “intrusões e interpretações” sem uma fundamentação. Todos os elementos da cena, em estudo, são importantes, possuindo o mesmo valor dentro da composição enquanto imagem.

Quando temos problemas como superposições, manchas, etc., que dão margem para ambivalências temos de buscar novas técnicas como tentativa de resolver o problema. Nesse caso, as fotos foram tiradas com lente macro e em variadas condições de luz. Para trabalharmos com as superposições existentes na cena de luta da Toca do João Arsená, por exemplo, as fotos foram tiradas à noite com luzes colocadas a uma distância de 1,5 m e a uma altura de 1 m do nível do chão. Foram utilizados dois focos de luz direcionados na frente da parede do abrigo.

Também utilizamos a filmagem da cena e de cada elemento que a compõe. A câmara e os pontos de luz estavam a 2 m da parede do abrigo e sua altura era de 90 cm do chão.



(Foto: Marcelo Souza)

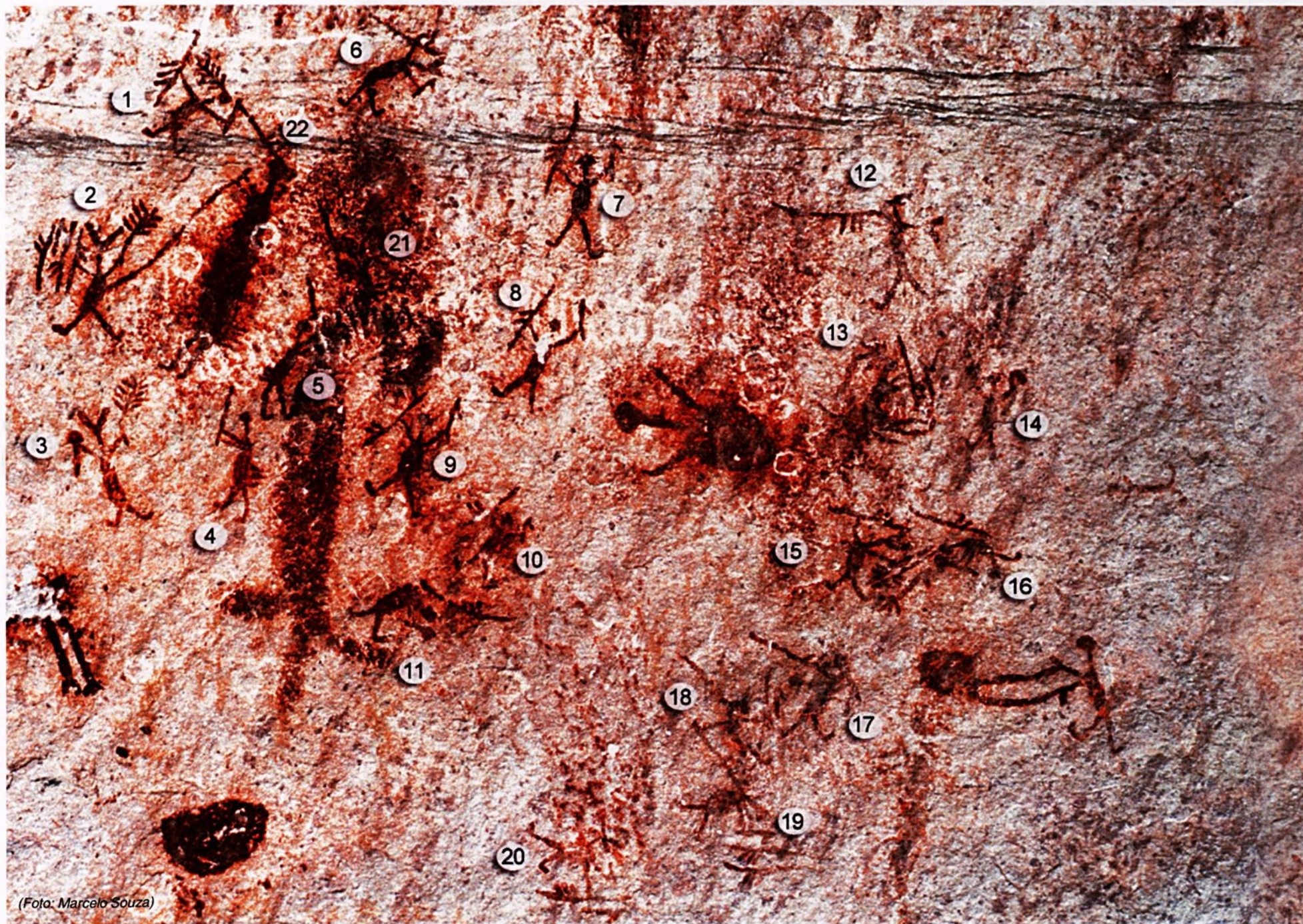


Quando observo um conjunto de pinturas, fico imaginando uma infinidade de possibilidades de relações na formação de agrupamentos. Suas ações, a relação dos personagens e o significado dos grafismos são parâmetros que devem ser levados em conta. Se, por um lado, existe um medo de enxergar as representações através dos olhos de nossa cultura, por outro, o uso do computador como ferramenta que testa hipóteses e verifica alternativas possíveis pode nos levar a novas interpretações. Na busca dessas leituras, sem dúvida, está a variável movimentação da cena. Questões como a ação propriamente dita, a direção do movimento, seu sentido e mesmo a possibilidade de a cena conter figuras que representem um mesmo personagem em várias posições, não podem ser desconsideradas. Determinando o conjunto de figuras de uma cena, certamente vamos encontrar relações entre elas que nos levam a supor algumas possibilidades de movimentos. A utilização de técnicas de desenho computadorizado permite-nos alguns ensaios possíveis de serem realizados. A representação gráfica do movimento ou mesmo a animação da cena usando técnicas utilizadas em computação gráfica nos dão uma nova dimensão de análise (Souza, Marcelo. UNICAMP, FUMDHAM).



Capítulo III

ANÁLISE dos sítios

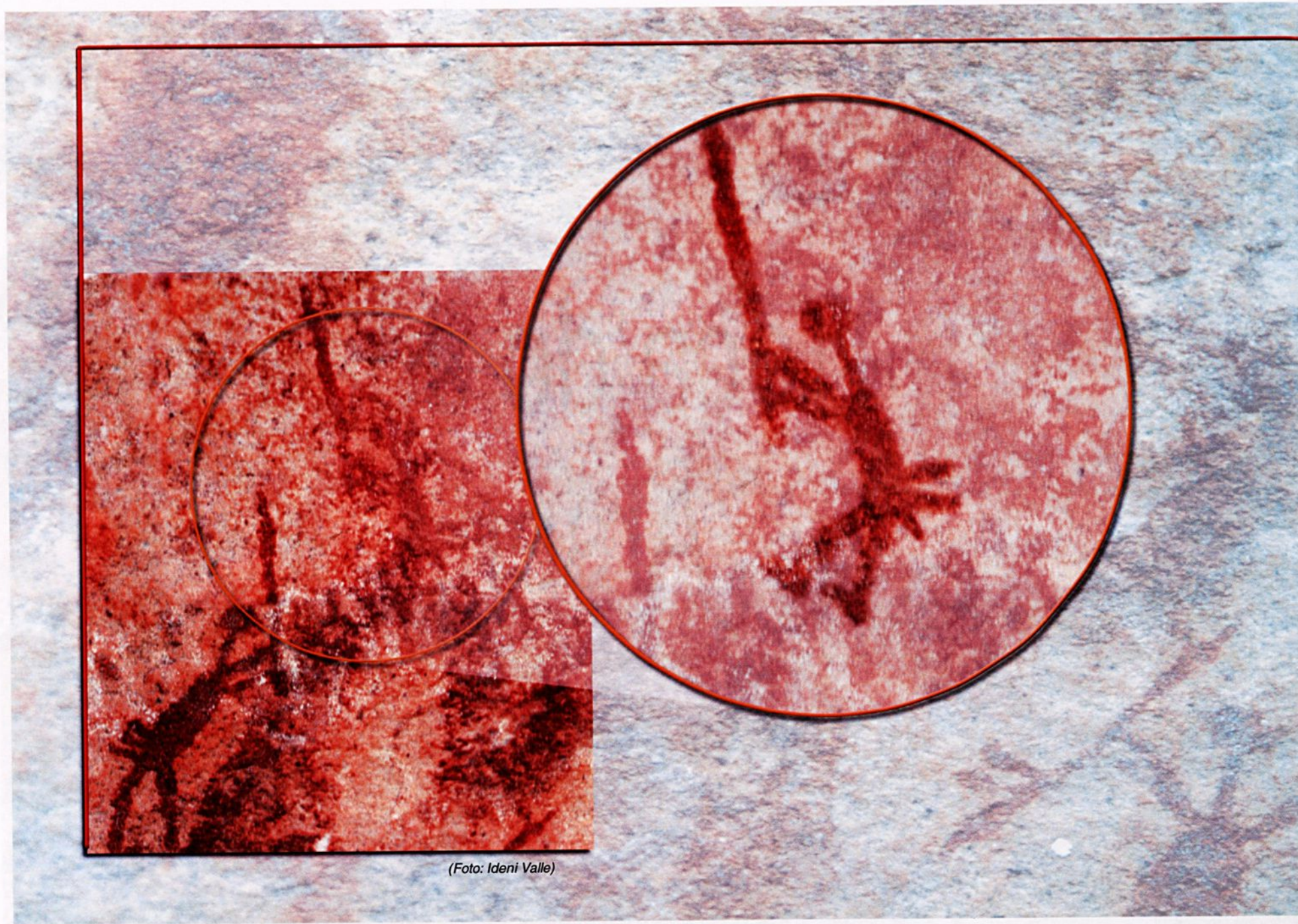


(Foto: Marcelo Souza)



Toca do João Arsena





(Foto: Ideni Valle)

Cena de Luta - Toca do João Arsená

A imagem gráfica fornece alguns indicadores sobre o processo de escolha do autor (ou autores) até a sua realização. As características do suporte rochoso, por exemplo, são um dos fatores que influenciarão no melhor modo de utilização do pigmento e que, através das possibilidades oferecidas pelo meio, resultarão na escolha dos instrumentos. Todas essas escolhas são feitas a partir da representação mental, ou seja, da idéia que o autor (ou autores) tem da cena que quer representar.

A cena de luta está localizada no lado direito do sítio de quem está de frente para o paredão. O painel serve como um bom suporte para a prática gráfica: possui grãos finos e apresenta poucas irregularidades na rocha.

Ao observarmos a cena de luta, percebemos uma variação na tonalidade da cor vermelha, que se apresenta como um vermelho-escuro, (C33%;M87%;Y70%;K33%), médio (C22%;M94%;Y98%;K13%), e claro (C10%;M71%;Y64%;K1%) e uma variedade na consistência do pigmento.

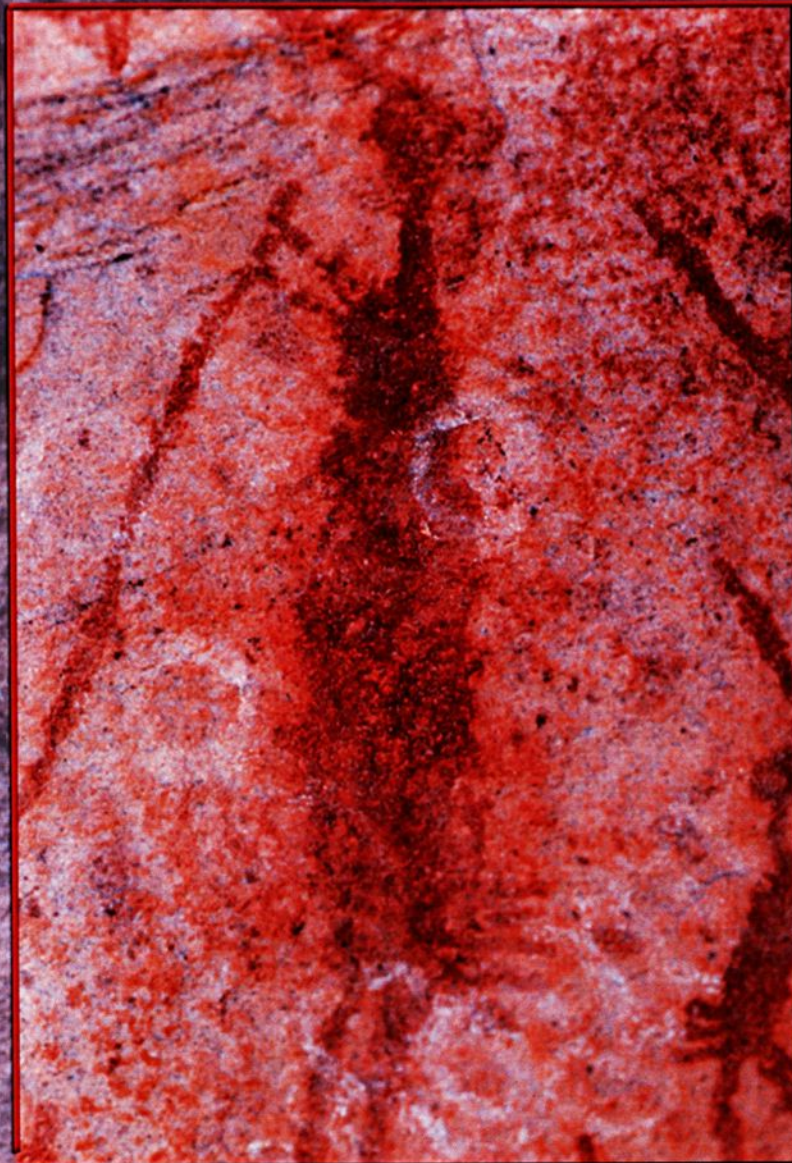
As figuras têm uma forma definida, o que pode ser um indicativo de que primeiro eram feitos os contornos e depois eram preenchidas as áreas. Nesse caso podemos pensar que para o contorno o pigmento deveria ter uma consistência mais firme, porém macia, como a ponta de uma grafite ou um giz de cera. Para o preenchimento do corpo, a plasticidade do pigmento poderia estar mais próxima a uma têmpera.

Pensando nas características do pigmento, estabelecemos relações com os possíveis instrumentos utilizados em cada processo. A cabeça, os membros, os ornamentos, os armamentos e os contornos dos troncos devem ter sido feitos com instrumentos finos e firmes, que possibilitassem a realização de um traço. Já para o preenchimento dos troncos, o autor (ou autores) pode ter utilizado fibras pequenas, macias, que possibilitassem movimentos pequenos e gestos delicados.

A cena se encontra a 0,90 cm do solo atual. Independentemente do processo de deposição de sedimento ocorrido desde a sua realização, percebemos que o autor (ou autores) estava em uma posição confortável, provavelmente em pé e com liberdade de movimentos.

A cena de luta da Toca do João Arsená é composta por vinte e duas figuras humanas. Treze componentes estão dispostos em uma formação circular e no meio desse círculo existe uma mancha de pigmento (C33%;M87%;Y70%;K33%) cobrindo um componente da cena. A foto que possibilitou reconhecermos a existência dessa figura humana 21 foi feita à noite com luz artificial. Trabalhando a imagem no computador, foi possível reconhecermos a forma da figura humana e identificar alguns atributos como uma lança e um ornamento na região glútea, características existentes em outros componentes da cena, como nas figuras humanas 4 e 5.

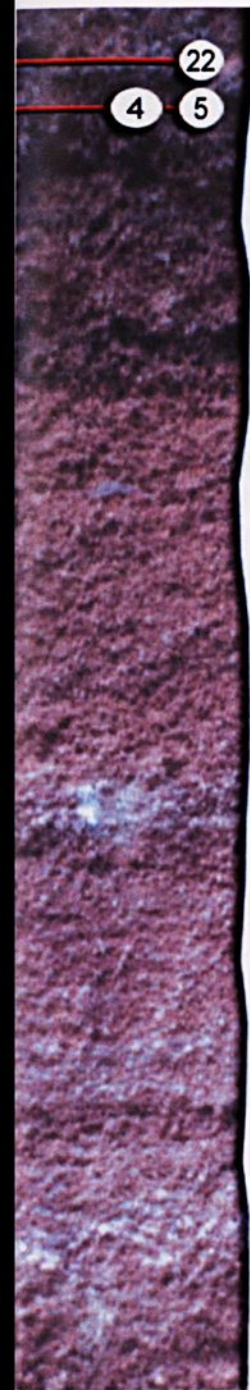
- **CMYK** – Propriedade quantitativa do pigmento. os pigmentos são: Azul (Cyan), Vermelho (Magenta), Amarelo (Yellow), Preto (Black) e a quantidade é medida em porcentagem ex: (C:80, M:70, Y:20, B:15) no primeiro caso (C), significa 80% do máximo que se pode colocar de Azul no computador.



(Foto: Ideni Valle)



(Foto: Ideni Valle)



A figura humana 22, também, traz um ornamento na região glútea, porém possui características distintas dos outros componentes. O corpo da figura humana é uma reta desde o tórax até a região glútea; o traçado não permite, ainda, percebermos o contorno do corpo, e sua limitação com o suporte rochoso é feita de maneira gradativa; não percebemos também uma limitação clara entre figura e fundo, com uma “mancha” de um vermelho mais escuro que a média das outras pinturas (C36%;M84%;Y60%;K29%). O corpo possui uma forma retangular, pescoço fino, cabeça e braços pequenos em relação ao corpo. Mede 14 cm, sendo a média em relação às outras figuras humanas que compõem o conjunto de 6 cm. Na parte inferior do corpo existem características encontradas na figura 5. As pernas são formadas por duas retas paralelas e na região glútea aparece um ornamento. O tamanho das pernas corresponde ao tamanho médio das outras figuras: 3 cm. As pernas também são pequenas em relação ao corpo da figura 22, que segura uma lança e atinge o abdômen da figura 2. Essa lança tem o tamanho de 11 cm, enquanto a média encontrada é de 4 cm.

Essa figura de características distintas da composição como um todo nos remete a pensar no porquê da sua existência e em qual seria a sua importância. Também temos de considerar a hipótese de ser um caso de sobreposição, como o que aconteceu com a figura 21,

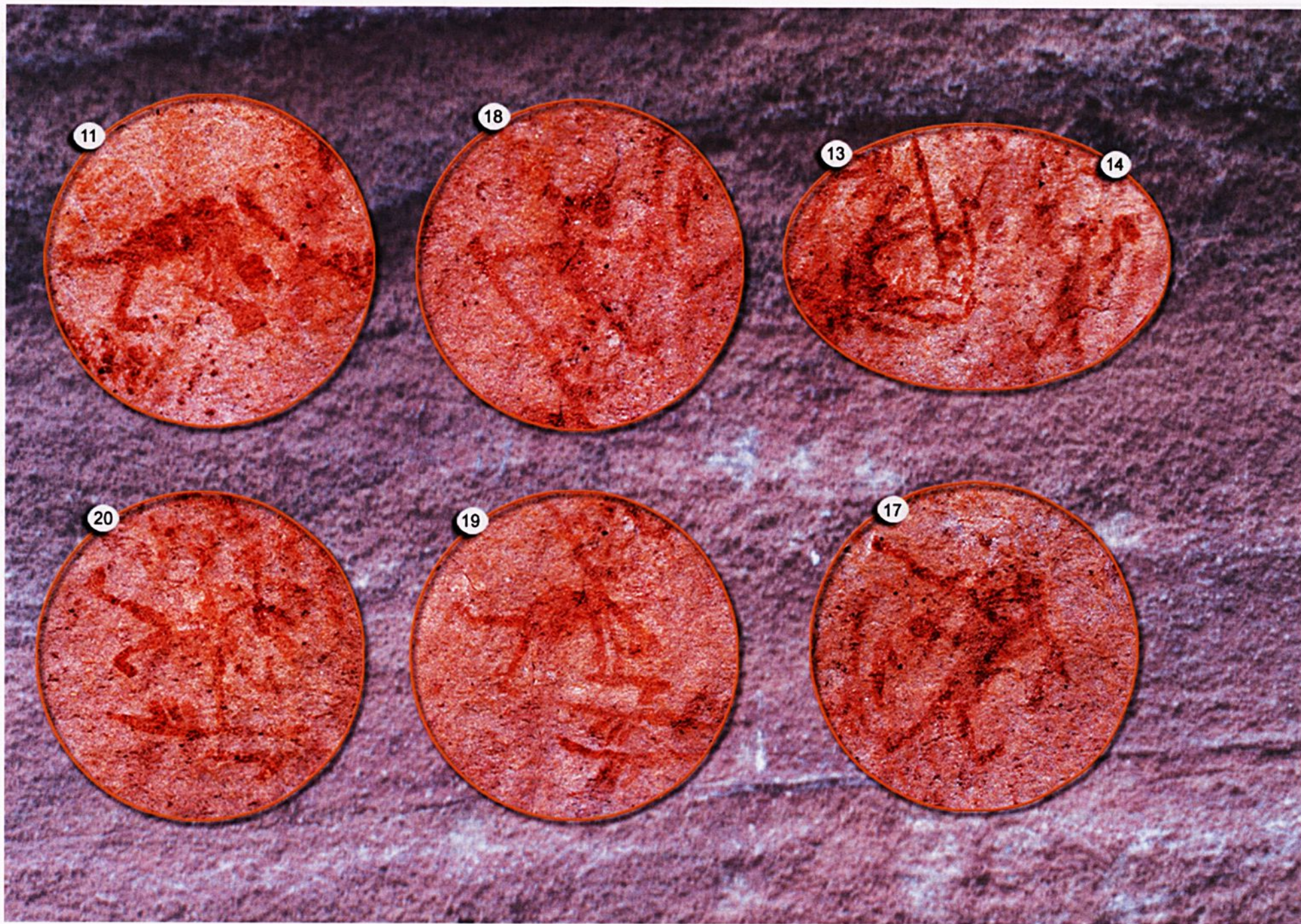
...em que, no mesmo espaço pictural, outro autor, com características culturais diferentes, alterou as figuras da tradição anterior, de maneira que as fizesse interatuar com figuras da Tradição Nordeste. É caso único. A alteração foi realizada depois de ter sido desenhada a cena de luta. Assim, fica evidenciado que uma mancha de grande tamanho, em relação às figuras da cena de luta, foi completada com pernas, braços, cabeça e duas lanças, uma atingindo uma das figuras Nordeste no meio do corpo, e a outra recebendo o impacto de uma lança que teria sido lançada por outra figura Nordeste (Pessis:2003, p. 143).

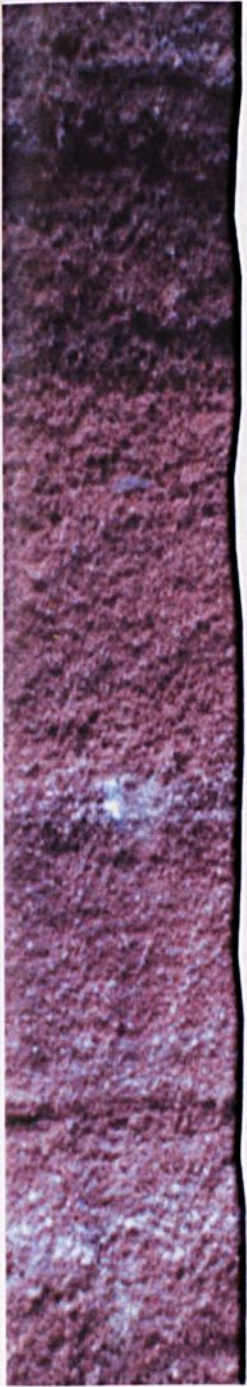
Na análise de cada figura e suas possíveis relações com o todo, faremos uma análise considerando a figura 22 como seria antes da superposição, uma figura muito semelhante à figura 5, por exemplo.

No espaço onde a cena está representada existe um zoomorfo que se assemelha a um lagarto; porém, não aparecem os membros superiores, e essa figura tem gravada sobre toda sua forma uma picotagem bem fina. A figura 5 foi representada superposta a essa figura, sendo um caso isolado de uma superposição da Tradição Nordeste sobre a Tradição Agreste.

Analisando a distribuição espacial da cena em estudo, percebemos que as figuras que compõem o conjunto temático estão divididas por um espaço vazio, formando um eixo oblíquo que divide o conjunto temático em dois subconjuntos. Um subconjunto foi denominado como grupo **A** e o outro subconjunto como grupo **B**. Esta classificação tem por objetivo referenciar o subgrupo estudado, não significando que o grupo **A** pertence a uma sociedade diferente do grupo **B**, ou que o grupo A está lutando contra o grupo B e vice-versa. É apenas um modo de identificarmos as figuras que localizam-se acima do eixo oblíquo (grupo **A**) e abaixo do eixo oblíquo (grupo **B**).







No grupo **A** podemos distinguir um segundo espaço vazio, em posição oblíqua, em torno do qual se estrutura o conjunto. Devido à pequena distância existente entre as figuras e à maneira como elas estão distribuídas, temos a impressão de uma configuração gráfica de tipo circular. Podemos também distinguir uma formação gráfica composta por dez figuras humanas distribuídas em círculo e três figuras no centro.

Essa formação circular tem uma função inclusiva, contribuindo para o reconhecimento de que existe uma relação entre as figuras que compõem o grupo **A**.

No grupo **B**, que está localizado à direita do espaço vazio principal, a distribuição das figuras fornece a impressão de uma formação gráfica semicircular. As figuras estão dispostas próximas entre si e uma acima da outra, formando uma meia-lua decrescente.

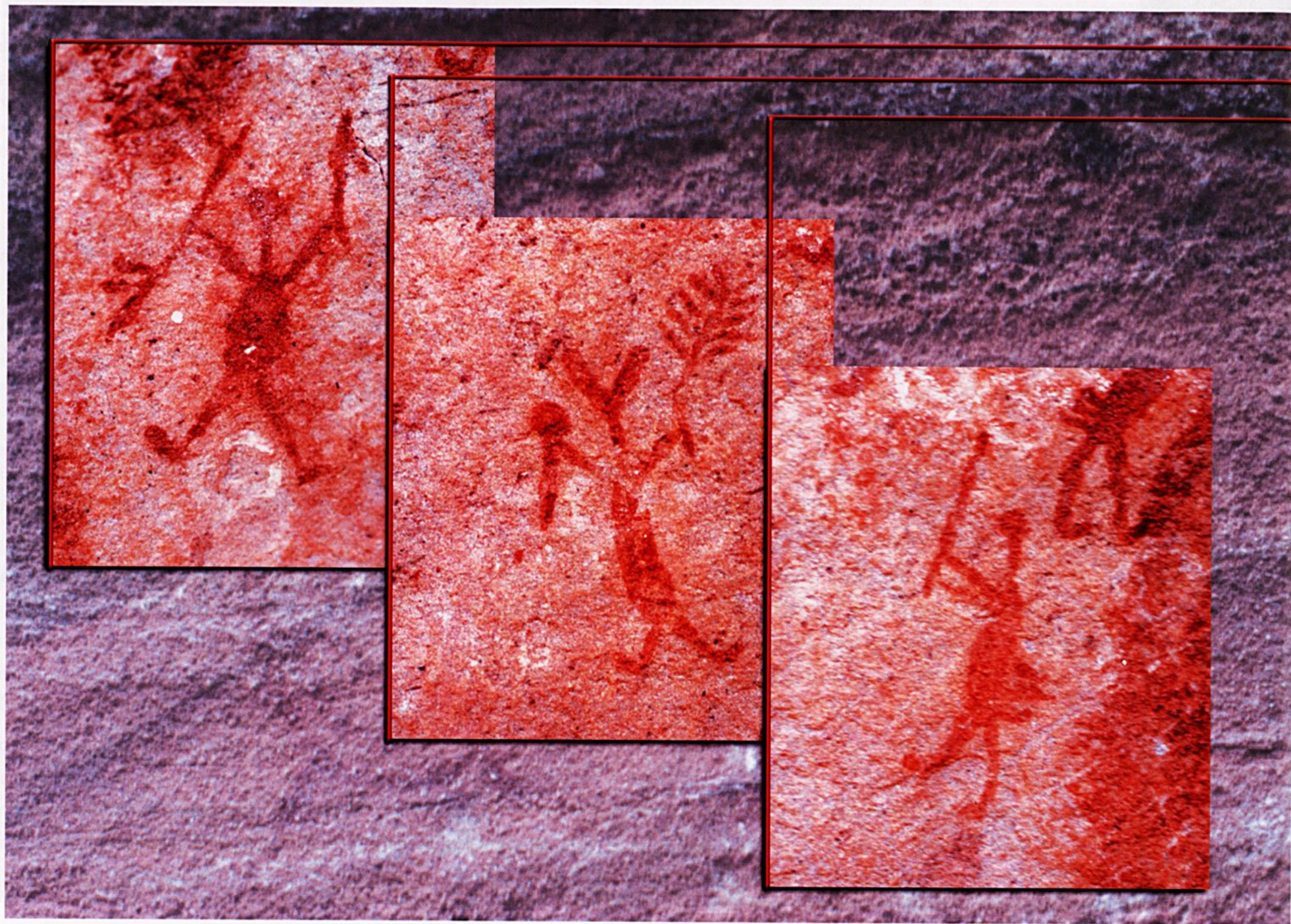
Essa forma resultante da relação entre figura e fundo cria uma concavidade na direção do grupo com formação circular. A forma côncava sugere uma ligação entre os dois grupos, um recurso técnico que tem um resultado cenográfico utilizado pelo autor da obra e que pode ser um indicador de uma relação de congruência entre os dois subconjuntos.

Os gestos e as posturas que envolvem a cena podem ser divididos em dois tempos da ação:

- Os componentes do grupo **A** têm como postura e gestos dominantes: figuras em pé, braços para cima, com suas lanças e propulsores para o alto, pernas abertas trocando passos em direção ao eixo oblíquo, ou seja, em direção ao grupo **B**. Apenas a figura 11 está com o tronco flexionado para frente com o objetivo de desviar-se de uma lança.

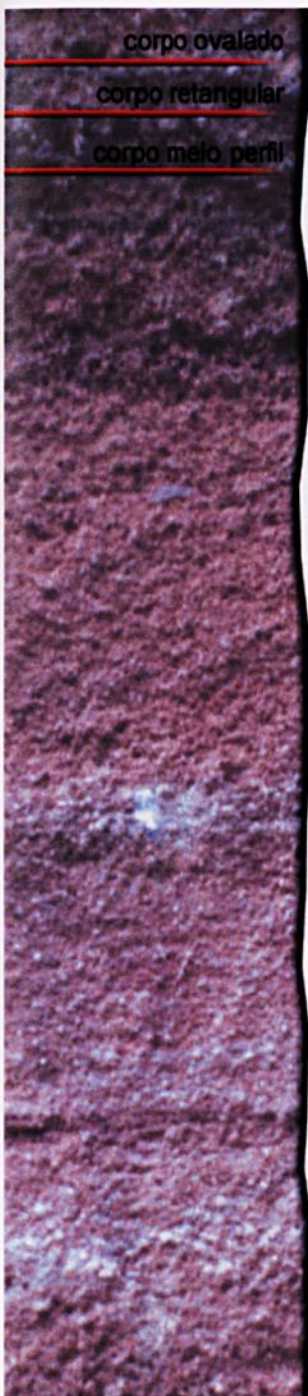
- No grupo **B** percebemos um outro momento gestual dos componentes. O conflito, a luta está aqui representada no clímax da ação, quando duas pessoas se enfrentam e/ou quando uma pessoa acaba sendo ferida (figuras 12, 17, 18 e 19); então, o corpo desfalece e a representação postural e gestual passa a ser do corpo caído no chão, os braços abertos na altura do peito e as armas do lado do guerreiro (figuras 19 e 20). Apenas uma figura humana está representada em posição de ataque (figura 15): em pé, a cabeça levemente inclinada para trás, os braços para cima segurando as armas.

A figura 13 está representada de uma maneira muito interessante: no início pensávamos que ela estivesse sentada, algo muito estranho no momento de um ataque. Mas, ao limparmos a área a sua volta, percebemos que o traço na horizontal é uma lança enviada para feri-la. Podemos supor que a intenção do autor foi representar o momento de um salto dessa figura para desviar-se da lança; por isso, as pernas estão na horizontal e os braços para frente, paralelos às pernas. Podemos imaginar a lança passando e a figura voltando a ficar com os pés no chão. Vindo em direção à figura 13 temos a figura 14 com dois propulsores, um em cada mão,



78





sem lança, o que pode ser um indício de uma relação entre as figuras humanas 13 e 14, pois sem as lanças os propulsores não têm função em uma luta.

A figura 16 está representada com o tronco flexionado para frente para se desviar de uma lança. Essa figura assemelha-se à figura 11: ambas estão com o tronco virado para frente com o objetivo de proteção e portam um instrumento na mão que se assemelha tanto a um machado semi-lunar como a uma maça ou um maracá.

As figuras humanas estão representadas morfologicamente de maneiras diferentes. No grupo **A** temos algumas figuras humanas que possuem o corpo ovalado, as pernas são dois traços retos e paralelos, os braços são duas retas simétricas num ângulo de 45° em relação ao corpo (figuras 7, 8, 9 e 10). A figura 2 tem a forma do corpo semi-ovalada.

As figuras 1, 3 e 6 têm o corpo retangular, o que resulta em um aspecto mais retilíneo. Duas figuras humanas estão com o tronco levemente flexionado para frente (1, 6). Essas figuras estão de meio perfil, e temos como indicativos o ornamento atrás da cabeça e o sentido do propulsor. Os pés são bem evidenciados, estando em um ângulo de 90° em relação às pernas, e o tronco inferior foi representado de frente.

Quatro figuras (4, 5, 21 e 22) possuem um ornamento abaixo da coluna cervical. Apresentam um traçado diferente das figuras descritas acima: estão de perfil, com braços e pernas paralelos na mesma direção. Os traços das pernas são bem mais finos que o restante, características técnicas que nos possibilitam pensar que foram outras mãos que as realizaram ou foi utilizado um outro instrumento para representá-las.

No grupo **B**, também, percebemos a diferença morfológica de algumas figuras, como a 13, que possui uma rama de traçado mais grosso na cabeça; seu tronco é desenhado sem uma forma definida, e as pernas têm o dobro do tamanho das outras figuras da cena.

O corpo da figura 12, bem afinado, não tem muita diferença entre o tronco e as pernas: um traçado único desde o movimento do pescoço até uma das pernas. Nessa figura, o ângulo dos pés em relação às pernas é de 45°. As figuras 16, 17, 18, 19 e 20 são menores que o restante e possuem a forma do corpo ovalada.

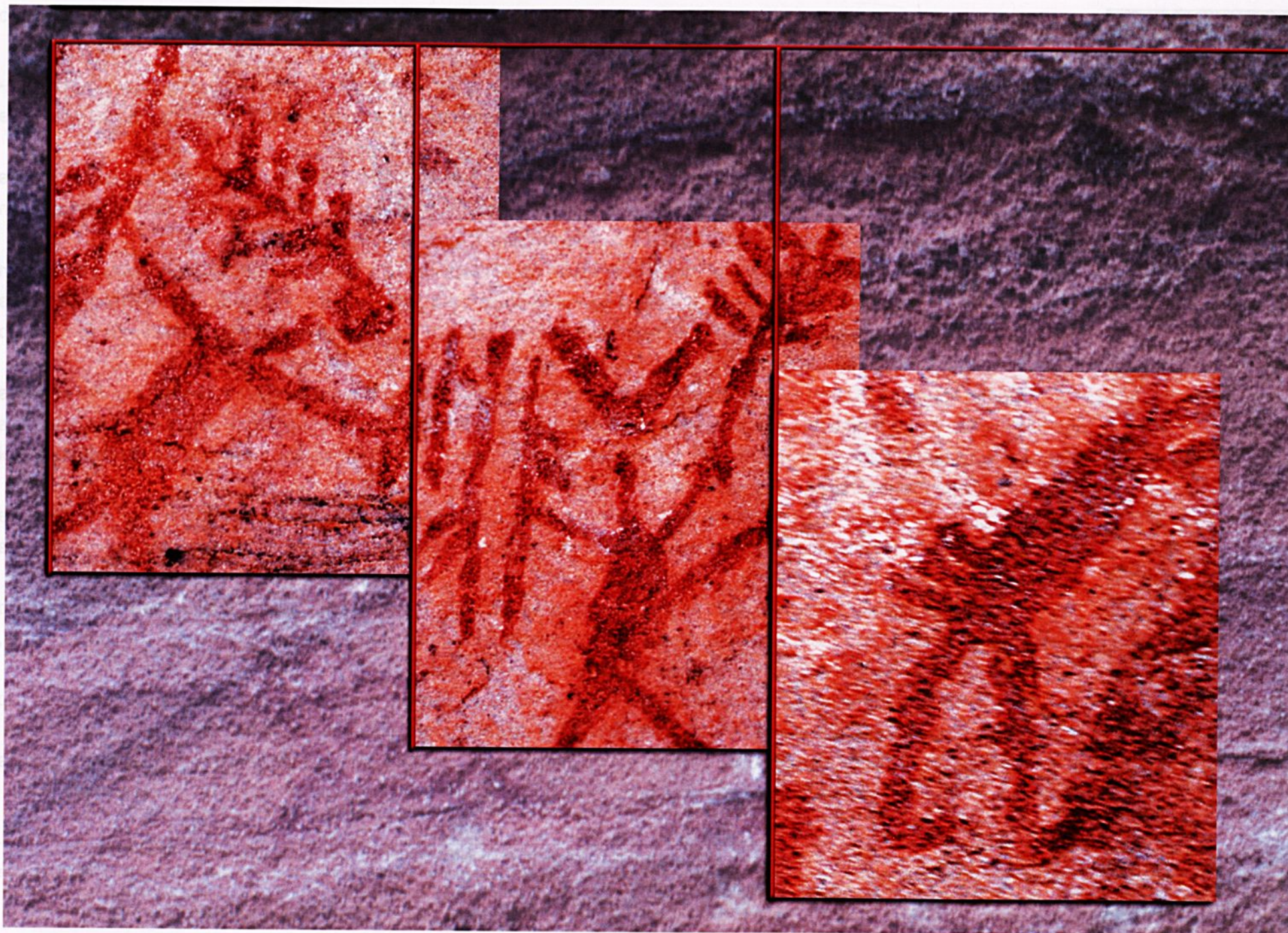
Os atributos culturais presentes nessa cena são: ornamentos de cabeça, ornamentos na região glútea, as ramas e o instrumento musical/machado. Existem dois tipos de ornamentos de cabeça: um em forma de rama e outro em forma de "V".

Apenas duas figuras portam o ornamento em forma de rama; os dois apresentam certas particularidades que os diferenciam, o que pode ser um indicador de diferenças de grupo ou de diferenças hierárquicas dentro de um mesmo grupo.

- Maça- Arma contundente constituída de uma haste de madeira com uma proeminência em forma de bola na extremidade basal. Ribeiro, 1988:p.235.

- Machado semi-lunar – Artefato de pedra, em forma de âncora ou de meia lua, Segundo Nimuendajau(1939:126) essa arma deve ter sido usada para ultimar o inimigo na guerra e, ao findarem estas, como objeto ritual. Ribeiro, 1988: p.304.







As figuras 2 e 3 apresentam um ornamento na cabeça em forma de “V” e uma rama na mão esquerda.

A forma em “V” é a mais utilizada; cinco figuras apresentam esse ornamento. Duas figuras com ornamento em “V” na cabeça portam uma rama na mão esquerda; uma possui três lanças e um propulsor (figura 2), o que confere uma notoriedade em relação ao conjunto. Também a figura 3, que porta um machado/maracá e não traz nenhuma proteção, demonstrando uma diferenciação em relação ao conjunto.

O ornamento de cabeça em forma de “V” é utilizado em outras representações gráficas de figuras humanas, em fileiras de antropomorfos e em um conjunto gráfico de quatro antropomorfos com aproximadamente 12 cm, que estão representados com os braços, as pernas e os dedos dos pés e das mãos abertos; é evidenciado também o pênis. No meio do paredão do sítio, a mais de 5 m de altura do solo atual, existe um pequeno nicho onde estão representados três antropomorfos; um deles tem na cabeça um ornamento em “V”, outro em “WW” e um sem ornamento.

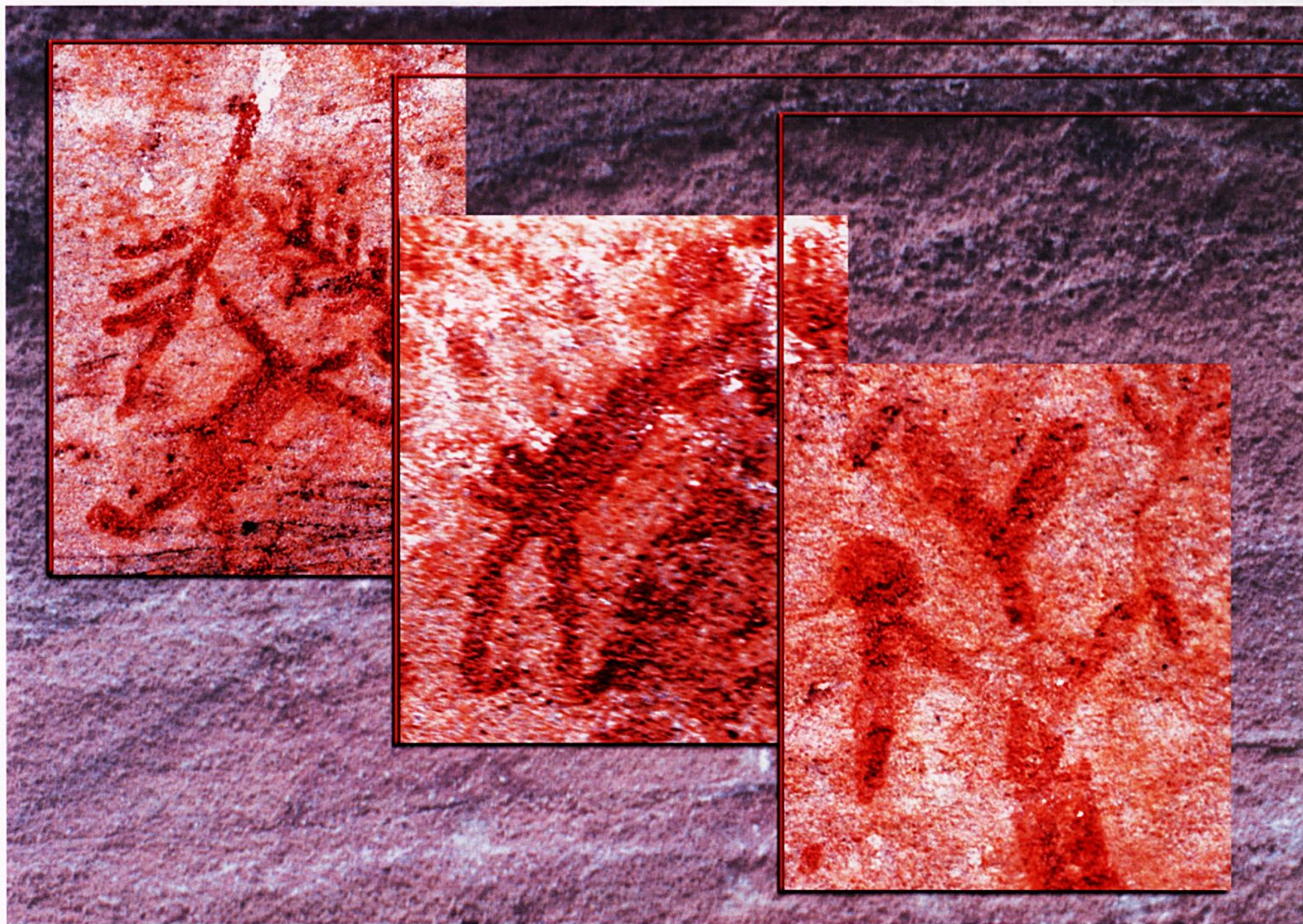
Quinze figuras não trazem nenhum tipo de ornamento na cabeça. Destas apenas quatro trazem um ornamento no corpo, na região glútea (figuras 4, 5, 21 e 22) e quatro figuras seguram o machado/maracá (figuras 3, 11, 16, 17).

Portanto, somente oito figuras não trazem nenhum ornamento pessoal (cabeça, maracá); apenas portam armas, como lanças e propulsores.

A diversificação na representação morfológica das figuras humanas e de todos os elementos que compõem a cena fornece elementos para supormos que essas diferenças foram produzidas intencionalmente. Não temos elementos para dizer se essas diferenças de ornamentos correspondem a diferenças entre dois grupos. Sabemos apenas que os ornamentos possuem um caráter diferenciador entre as figuras humanas que compõem o grupo.

Observando apenas o grupo **A**, poderíamos supor que essa cena está representando um rito e que o grupo **B** não faz parte dessa composição: a distribuição espacial lembra a forma de um círculo; figuras portam ornamentos na cabeça e nas mãos, como ramos e alguns objetos que podem ser machados ou maracás; estão de pé; alguns corpos flexionados para frente, braços para o alto, pés e pernas trocando passos; gestos e posturas que lembram uma dança; nenhuma das figuras humanas aparece ferida.

Porém, eliminamos tal hipótese devido à presença de vários elementos que estabelecem uma relação de congruência entre os dois grupos, como: a formação côncava decrescente do segundo grupo em direção ao primeiro grupo; a forma, o tamanho, a cor e o traçado das figuras que são iguais nos dois grupos; as lanças atiradas do primeiro grupo em direção às figuras do segundo grupo (12, 13, 16, 18); as posturas e gestos do segundo grupo, em que figuras que estão de costas para o primeiro grupo foram feridas por lanças que vinham do primeiro grupo; figuras caídas ao chão, com braços e pernas



Ornamento lança

Ornamento glúteo

Maracá

estirados, totalmente sem movimento; a única lança atirada do segundo grupo em direção ao primeiro grupo (figura 11), bem como o gesto e a postura dessa figura procurando se desviar da lança.

Considerando a figura 22 como parte integrante da cena, com o mesmo tamanho das figuras 4 e 5, percebemos que ela traz atributos culturais iguais aos já identificados: Possui uma lança sem ornamento e um ornamento na região glútea, características encontradas nas figuras 4, 5 e 6. Isso nos permite supor que a figura 22 pertence ao mesmo grupo ou à mesma posição social das figuras 4, 5 e 6.

Além das figuras humanas e dos ornamentos, temos representações de armas: lanças, propulsores e alguns objetos que, devido à forma como foram representadas, podem ser armas como os machados, ou ainda um instrumento sonoro como o maracá.

As armas estão representadas em sua grande maioria nas mãos de seus respectivos donos, no ar, ou ferindo outras pessoas. Um fato observado consiste na representação de armas colocadas paralelamente à mão, como se estivessem no ar, dando-nos os elementos quantitativos e discriminativos do que determinado elemento tem na mão. A representação gráfica desses elementos de uma maneira contranatural (figuras 2, 13, 15, 18, 19 e 20) denota o caráter arbitrário do autor na utilização desses símbolos, além de demonstrar o quanto essa informação é importante na formação da mensagem. Podemos estabelecer uma relação entre a quantidade de armas e a possibilidade de ganhar a luta, ou ainda que a quantidade de armas pode ser um indicador de hierarquia, principalmente se estiver associada com outros atributos culturais, tornando-se um indicador de poder dentro do grupo.

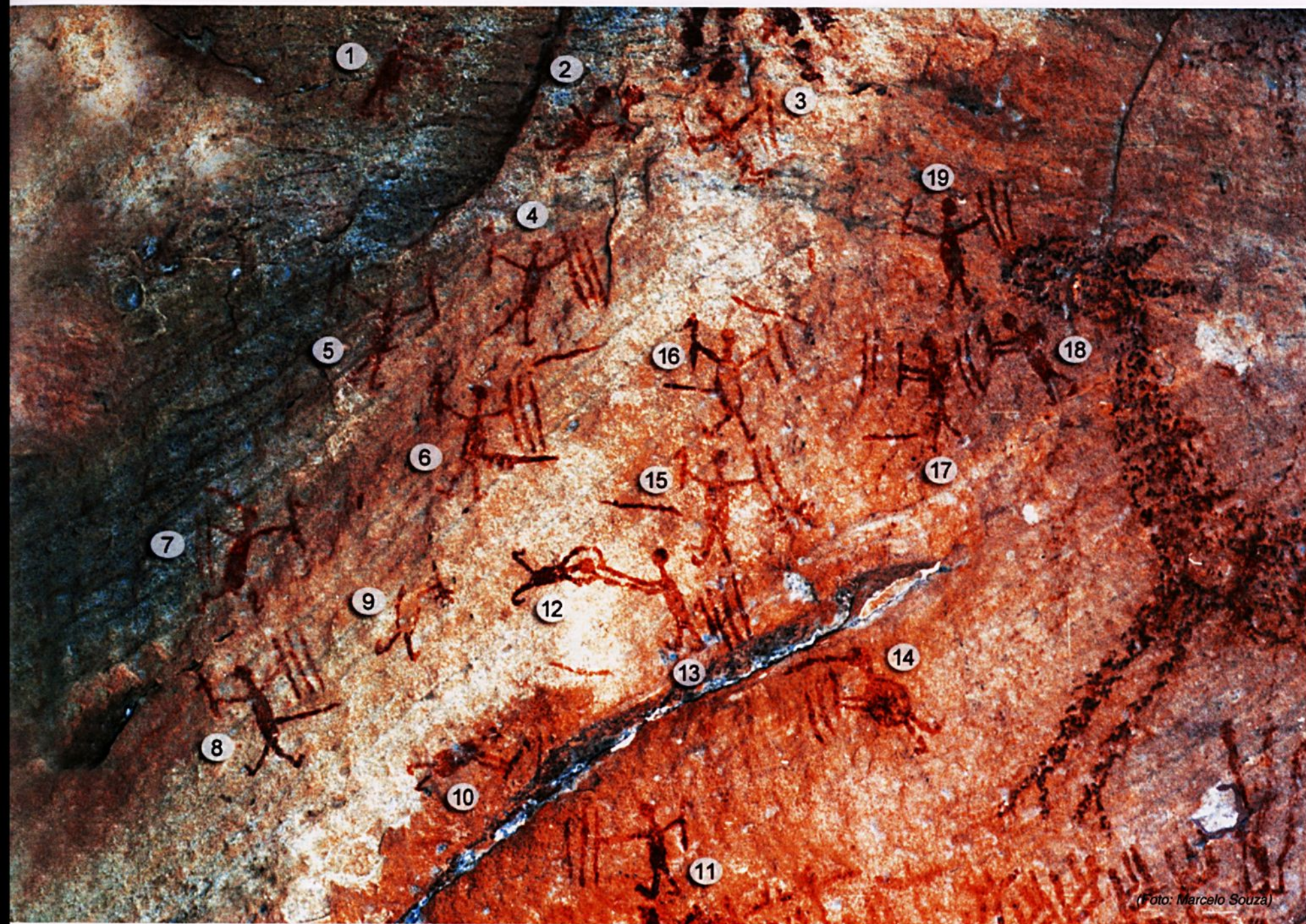
Também observamos lanças que não receberam nenhum ornamento. Temos um total de vinte e quatro lanças ornadas, apenas cinco não trazem enfeite. Quatro estão nas mãos de seus respectivos donos (figuras 4, 5, 21 e 22) e uma atingiu a figura 18. As lanças sem ornamento, associadas com os ornamentos na região glútea que essas figuras também trazem, podem ser um indicativo de que esses indivíduos pertencem a um outro grupo cultural. As figuras que portam lanças sem ornamentos, não portam propulsores.

Na cena temos um total de vinte e nove lanças: vinte e duas estão nas mãos de seus respectivos donos, três estão no ar e apenas quatro atingiram uma vítima. E temos um total de quatorze propulsores, sendo dez empunhados pela mão esquerda, identificada pelas figuras que estão de frente, braços ao alto do lado do tronco. Apenas a figura 14 traz dois propulsores, um em cada mão, sem lanças.

As figuras 3, 11, 16, e 17 trazem um objeto na mão com uma morfologia que se assemelha a um machado de pedra ou uma maça, ou ainda um instrumento musical conhecido como maracá. Todos esses instrumentos possuem uma forma que consiste em um traço vertical e na ponta uma esfera. As figuras 11 e 16 desviam-se de uma lança e a figura 17 está ferida no braço.

Toca da Extrema





(Foto: Marcelo Souza)

Cena de Luta - Toca da Extrema

A cena estudada está localizada na parede superior, no lado direito do sítio para quem se posiciona de frente para o painel de pinturas.

Na cena de luta, a técnica de preenchimento é a pintura lisa, recobrando a totalidade da figura. De dezenove figuras humanas que compõem a cena, com tamanhos que variam de 5 a 6 cm, apenas em duas figuras (9 e 16) foi utilizada outra técnica, com o contorno da figura liso em vermelho e o corpo da figura vazado com uma coloração mais clara que a rocha. A figura 9 não tem a cabeça e nem o braço direito, o braço esquerdo segura uma lança ornada. Não sabemos se a cabeça e o braço caíram, devido um deslocamento, ou se não foram pintadas.

Não temos marcas de escorrimento, nem manchas. A plasticidade do pigmento é consistente. O instrumento utilizado deve ter sido uma fibra fina e flexível, tanto para o contorno como para o preenchimento.

Temos duas colorações de vermelho: as figuras 8, 11, 12, 13, 14, 17, 18 e 19 apresentam um vermelho mais escuro (C 41%; M 70%; Y 67%; K 36%); as figuras restantes, um vermelho-médio (C 24%; M 32%; Y 63%; K 1%).

Nesta cena de luta, os elementos se distribuem a partir de um eixo oblíquo e de linhas retas e paralelas, dando a impressão de convergir a distância.

A cena é formada a partir da área nuclear (figura 12 e 13). As disposições das outras figuras, o eixo oblíquo e toda composição espacial da cena foram realizadas com base na área nuclear (PESSIS. 2003 pág 151).

Se considerarmos o eixo oblíquo como uma linha divisória, percebemos que todos os componentes do grupo A estão indo à direção do centro da cena, e que isso também acontece com os componentes do grupo B. Existe um confronto claro entre esses dois grupos, a ação central está delimitada pelas figuras 12 e 13.

O tempo da ação é a luta propriamente dita, em que os dois grupos estão se enfrentando. Temos elementos feridos, mas nenhuma representação de um momento após o ferimento, como um corpo tombado. A figura 12 está absolutamente dominada fisicamente pela figura 13, mas não foi ferida por nenhum instrumento (inclusive o armamento da figura 13 está representado ao seu lado). A figura 13 optou em não utilizar uma arma para dominar a figura 12. (PESSIS. 2003 pág 152).

A figura 7 parece que foi ferida na nuca por uma lança, está de joelhos e podemos imaginar que a próxima ação seja o tombamento do tronco para frente – mas a ação representada é exatamente o momento do ferimento. Neste caso, o autor desta cena teve como critério de escolha o clímax da ação de uma luta, o momento do combate, do enfrentamento dos grupos. Porém atrás da possível lança não existe um outro guerreiro o que neste caso podemos também avaliar que este traço possa ser um ornamento de cabeça, como um rabo, ou uma pena.

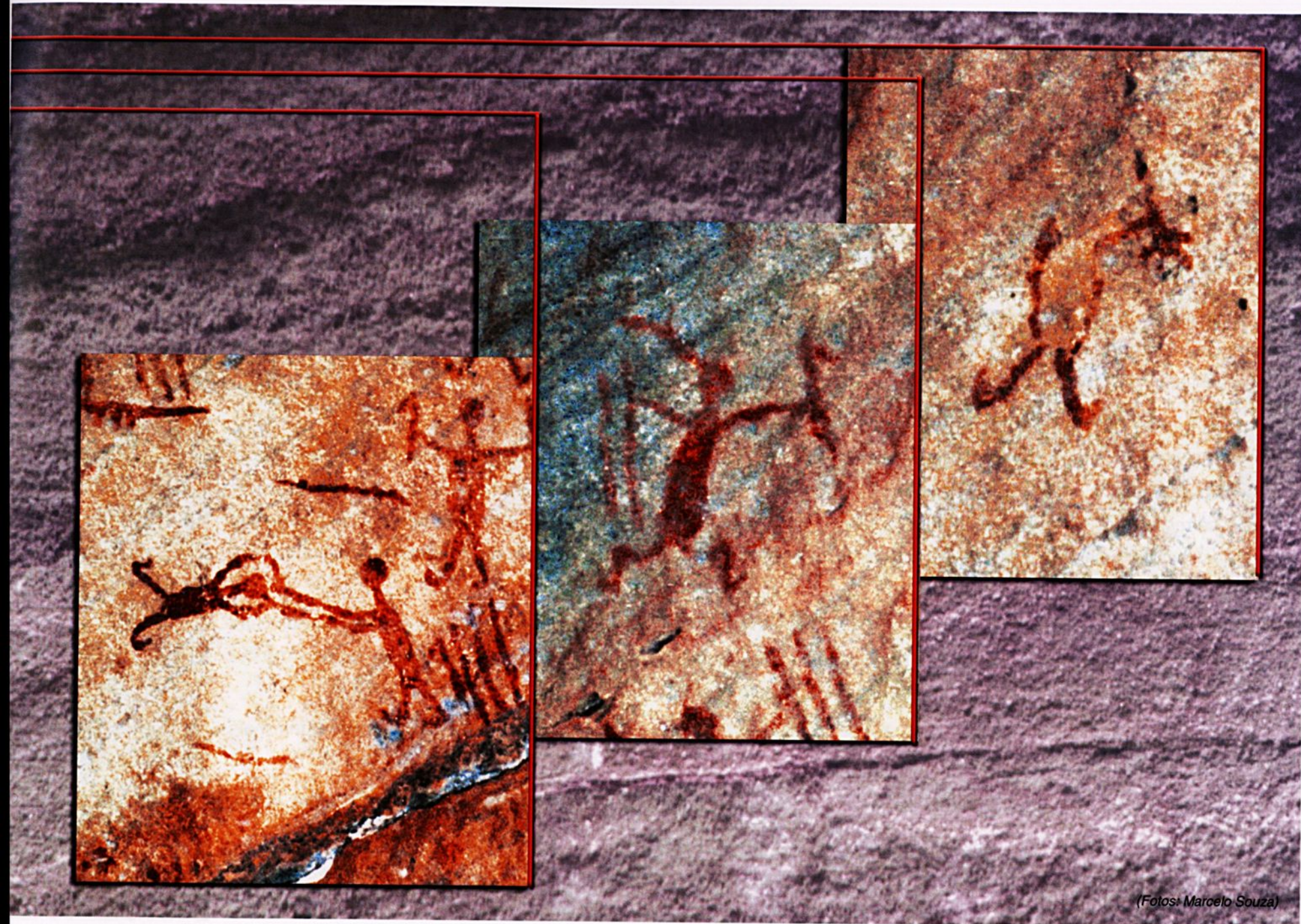
- **CMYK** – Propriedade quantitativa do pigmento. os pigmentos são: Azul (Cyan), Vermelho (Magenta), Amarelo (Yellow), Preto (Black) e a quantidade é medida em porcentagem, ex: (C:80, M:70, Y:20, B:15) no primeiro caso (C), significa 80% do máximo que se pode colocar de Azul no computador.

Corpo vazado - fig. 9

Ferido - fig. 7

Núcleo - fig. 12 e 13





(Fotos: Marcelo Souza)

A figura 12 é a única que não porta nenhum instrumento; todas as outras figuras portam instrumentos como lanças, propulsores e machados ou maracás.

Na cena temos quinze propulsores. As figuras 1 e 2 estão com os machados ou maracás e não portam lanças; a figura 9 não está completa; e a figura 12 está absolutamente dominada.

Seis indivíduos portam o propulsor na mão esquerda e apenas quatro o trazem na mão direita.

Na cena temos quarenta e seis lanças, destas apenas quatro são ornadas, e a média é de três lanças por indivíduo.

Apenas cinco figuras foram atingidas por lanças: as figuras 6, 8 e 16 foram atingidas na região do abdômen, a 14 foi atingida na cabeça e a 17 foi ferida na perna.

As figuras 7 e 3 estão com as pernas levemente flexionadas, o que pode indicar que estão descendo para a área nuclear, que é formada pelas figuras 12 e 13. Apesar de não termos elementos visuais que nos permita afirmar que a batalha já está ganha, a figura 13 nos indica que está em vantagem ao grupo opositor.

Se o eixo oblíquo tem como função dividir os dois grupos podemos dizer que:

- O grupo **A** é formado por oito elementos, e todos estão direcionados para o centro da cena. Temos três feridos, restando para a batalha apenas cinco elementos, e as figuras 1 e 2 portam apenas um machado semi-lunar, ou um maracá. A figura 2 carrega um objeto que pela sua forma assemelha-se muito mais com o instrumento musical, pois o autor ressaltou o que parece ser um enfeite na base do cabo, elementos comuns nos maracás atuais, bem como nas representações gráficas que se encontram nas obras dos viajantes.

No grupo **B** temos dez elementos. A figura 12 pertence ao grupo **A** já que está totalmente dominada. Temos duas figuras feridas, a 14 e a 16; as figuras 15 e 17 serão feridas pelas lanças que foram atiradas. Nesse grupo temos cinco figuras prontas para o combate, todas armadas, mas a luta ainda não foi vencida.

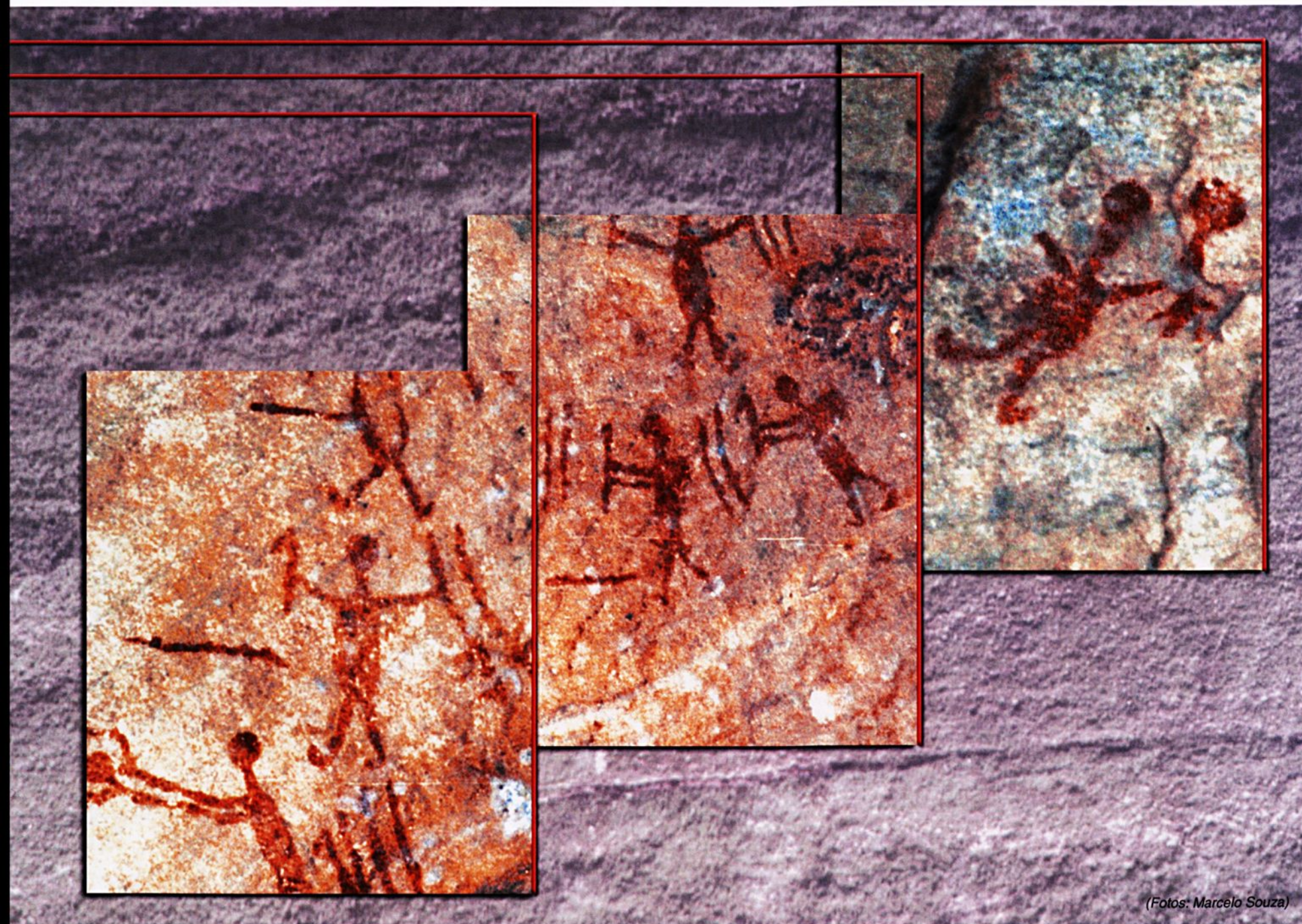
O autor nos fornece elementos como o maior número de lanças e propulsores para supormos que o grupo **B** tem mais probabilidades de ganhar.

As figuras 17 e 18 trazem uma bolsa nas costas (carcás). As figuras 1 e 2 trazem um machado de pedra ou um maracá.

fig. 2 com maracá

fig. 17 e 18 com carcás

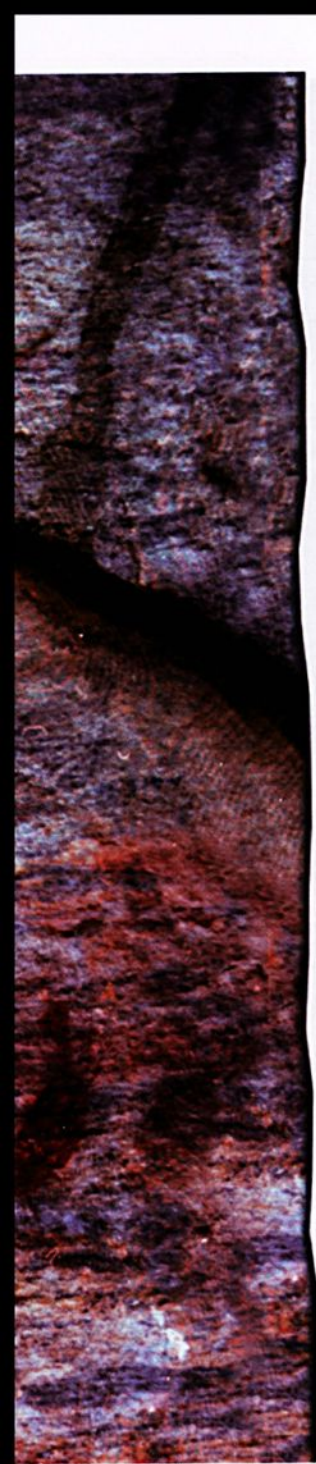
fig. 15 será atingida



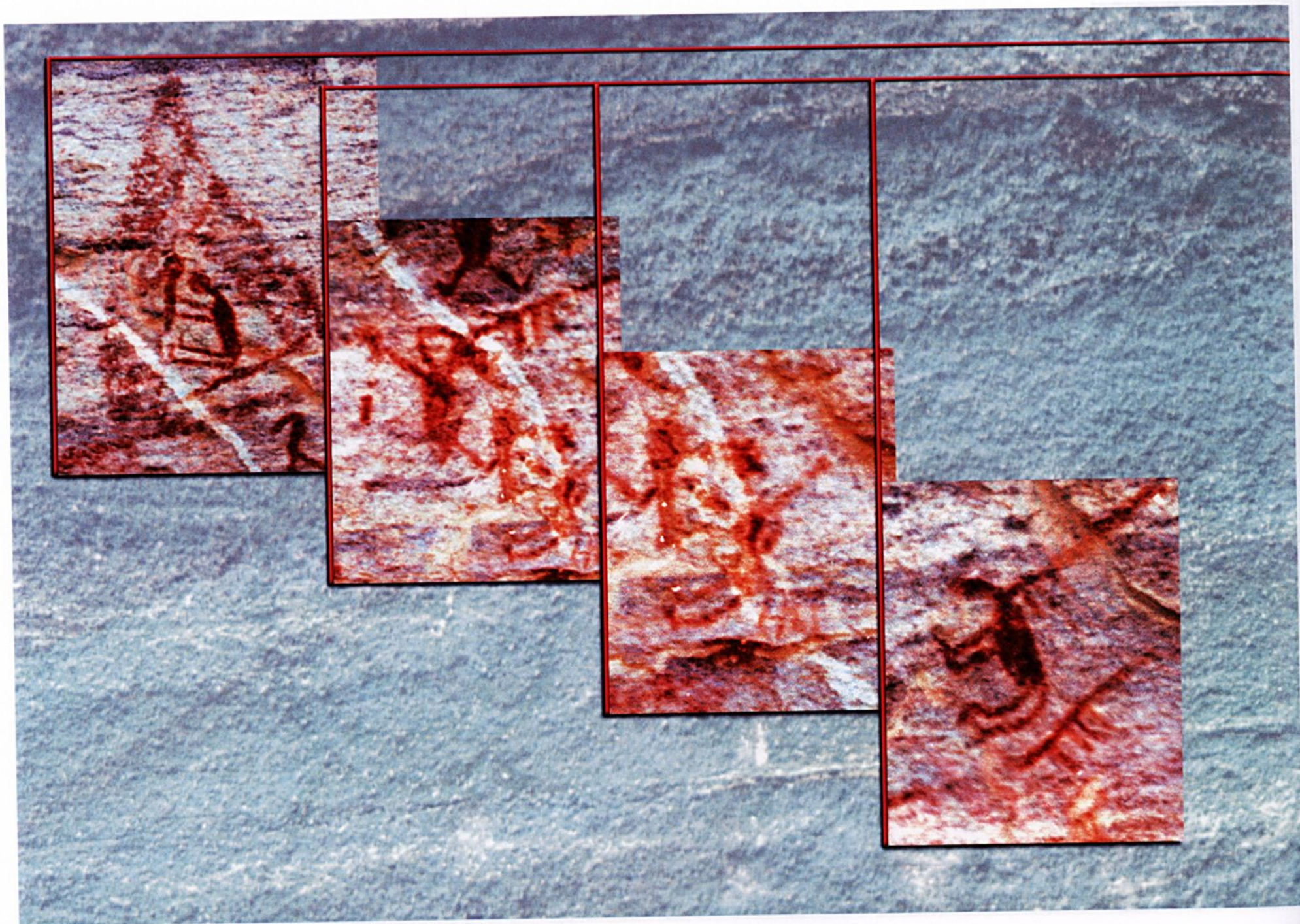
(Fotos: Marcelo Souza)



(Foto: Marcelo Souza)



Toca do Arapoá do Gongo



Cena de Luta – Toca do Arapuá do Gongo

A cena de luta está situada na parte superior do lado direito do painel para quem se posiciona de frente ao paredão. A cena está localizada em um lugar estratégico, pois um componente da cena foi feito sobre uma forma geométrica um tanto quanto particular: traços em diagonal que formam dois grandes triângulos isósceles voltados para cima, e dois triângulos bem menores com seus ápices voltados para o solo.

O instrumento utilizado para a realização das figuras humanas e animais parece ter sido uma fibra flexível e fina. Para as formas triangulares o pigmento teve uma plasticidade maior, possibilitando um efeito de “falhas”. O instrumento deve ter sido menos flexível, talvez um bastão de ocre de ferro passado diretamente na rocha. A técnica de preenchimento das figuras humanas é a pintura lisa com obliteração do contorno, recobrimdo a totalidade da figura. As cores utilizadas são as variações do vermelho: escuro (C 41%; M 86%; Y 83%; K 65%), médio (C18%; M 74%; Y 81%; K 6%) e claro (C 26%; M 78%; Y 82%; K 18%)

A cena de luta é composta por dez figuras humanas distribuídas a partir de um eixo oblíquo formando dois subgrupos. O subgrupo **A** possui cinco elementos, posicionados em duas retas paralelas com uma distância pequena entre cada elemento, resultando em uma formação circular. A figura 1 está representada com os braços e as pernas paralelas ao solo, segurando um instrumento na mão, um machado/maracá e com uma lança sem ornamentos embaixo da figura.

Para efeito de análise da cena de luta, resolvemos não considerar sua parte integrante a formação geométrica em que a figura 1 está inserida. A justificativa para tal opção apóia-se em dois pontos: por não sabermos o que esta formação representa, não temos elementos para considerá-la; tudo indica que a figura 1 foi feita depois da formação geométrica, pois a figura 1 tem partes sobrepostas à formação e a cor do pigmento é diferente (C 34%; M 72%; Y 66%; K 23%) bem como a técnica utilizada na pintura. Porém, não podemos nos esquecer de que o autor da cena de luta teve uma intenção ao aproveitar essa forma e inserir a figura 1 dentro dela.

Na cena de luta temos dois casos de superposição: dentro da forma triangular onde está a figura 1 e entre as figuras 3 e 4.

Devido à ação destruidora dos cupins, temos algumas falhas em alguns componentes da cena, como no caso da figura 3.

O grupo **B** é formado por cinco elementos que estão dispostos na forma semicircular, em perspectiva linear, dispostos em retas e paralelas convergindo à distância. As figuras estão intercaladas, dando uma distância maior entre os elementos, que estão mais dispersos espacialmente.

O eixo oblíquo divide o tempo da cena em dois momentos. O grupo **A**, em que acontece o clímax da ação, aparecem indivíduos feridos, lanças atingidas e movimentos corporais que expressam o ferimento. As figuras visualmente feridas (4 e 6) estão representadas da mesma maneira: as duas figuras de perfil, atingidas na região da nuca, com as cabeças levemente para frente, pernas e braços juntos e o tronco inclinado para frente. Podemos imaginar a próxima cena: o corpo tombado para frente. A figura 3 que também está ferida, foi representada com as pernas abertas, uma para frente e outra para trás, como se estivesse correndo, com as mãos no alto da cabeça, onde a lança o atingiu.

- **CMYK** – Propriedade quantitativa do pigmento. os pigmentos são: Azul (Cyan), Vermelho (Magenta), Amarelo (Yellow), Preto (Black) e a quantidade é medida em porcentagem ex: (C:80, M:70, Y:20, B:15) no primeiro caso (C), significa 80% do máximo que se pode colocar de Azul no computador.

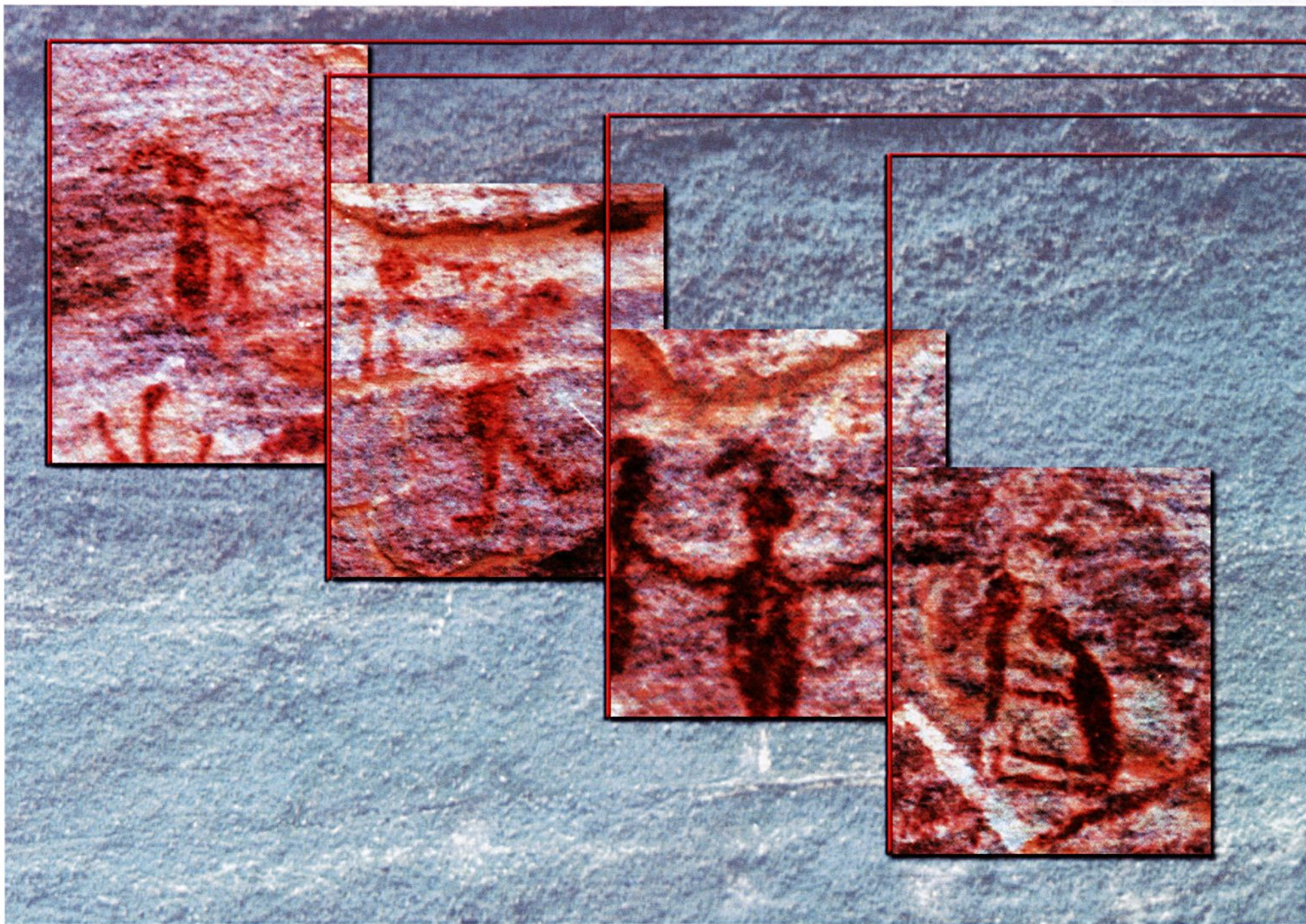


Figura 10 sentada

Figura 9 ferida

Rabo de cavalo

Maracá

No grupo **B** existe uma lança no ar próxima à figura 7. Neste grupo temos uma figura sentada (10). Visualmente não identificamos nenhum elemento que indique um ferimento. Os outros elementos do grupo **B** estão em pé e o movimento das pernas indica que estão indo em direção ao grupo **A**.

Na cena temos um total de dezesseis lanças: nove lanças são ornadas e sete lanças não são ornadas. Três estão no ar, quatro figuras foram atingidas 3, 4, 6 e 9, oito lanças estão nas mãos dos guerreiros.

Na cena, temos um total de oito propulsores: as figuras 7 e 8 têm dois propulsores, um em cada mão. As figuras 1, 4, 6 e 10 não trazem nenhuma arma. Nesta cena as figuras 1, 4 e 9 portam o que parece ser um machado de pedra ou maracá; somente a figura 4 foi atingida por lanças, uma ornada na região lombar e outra simples na região da nuca.

Sete figuras apresentam um ornamento na cabeça em forma de “rabo-de-cavalo” (2, 3, 4, 5, 7, 8 e 10). As figuras do grupo **A** (2, 4, 5 e 10) trazem o rabo-de-cavalo para a esquerda de quem observa o painel; a figura 3 está de perfil, indo na direção esquerda do painel (portanto seu ornamento de cabeça está representado na direção da sua ação); nas figuras 7 e 8, pertencentes ao grupo **B**, o rabo-de-cavalo está virado para direita; e três figuras não trazem nenhuma identificação na cabeça (1, 6, 9).

As figuras 7, 8 e 9 estão em pé, com as pernas em direção ao grupo **A**, onde acontece o clímax da ação.

No grupo **A** temos a figura 1 que parece estar sentada, tem as pernas paralelas ao solo e logo abaixo uma reta que pode ser uma lança; ela se parece com a figura 13 da Toca do João Arsena e pode ser uma representação de um salto para não ser atingido.

As figuras 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9 têm corpo ovalado, as figuras 1, 2 e 6 são de um vermelho mais escuro; as figuras 7 e 8 têm o corpo mais reto e, junto com a figura 9, possuem uma cor mais clara.

A representação dos gestos nesta ação de luta envolve dois grupos: as figuras que estão indo em direção ao combate estão de frente, com braços e pernas abertas, e portam lanças e propulsores; e os feridos foram representados de perfil, todas as figuras em direção à esquerda do painel. As figuras 4 e 6 estão com as pernas curvadas para frente, a figura 4 tem os braços abertos e na mão direita porta um instrumento, a figura 6 tem os dois braços para frente, paralelos à perna e com as mãos estendidas.

A área nuclear desta ação de luta está localizada entre as figuras 3, 4 e 6; são elas que nos demonstram que ali existe um confronto, pois, além de elas estarem feridas, estão indo na direção contrária do grupo **B**, o que pode ser um indicador de divisão de grupos.

Nesta cena o autor representou o momento do clímax da ação, quando corpos são feridos, deixando pistas de que o grupo **B**, apesar de ter menos elementos, está em vantagem e com maiores possibilidades de ganhar a luta: não há nenhum elemento ferido e as figuras desse grupo ainda possuem o mesmo número de lanças que as figuras do grupo **A** que estão prontas para a batalha com duas lanças na mão. Podemos hipotetizar que a representação refere-se a um ataque surpresa.

Correlações



É criminoso matar a vítima, pois ela é sagrada... Mas a vítima não seria sagrada se não fosse morta (Girard. 1923:p.11).

Ao relacionarmos os dados obtidos nas cenas de luta, procuramos a existência de componentes gráficos que são recorrentes para podermos identificar os componentes essenciais da apresentação gráfica de luta.

Dividimos os componentes de apresentação gráfica em duas categorias:

- **componentes essenciais:** os componentes que recorrem nas três cenas de luta;
- **componentes não essenciais:** os componentes que não estão presentes em todas as três cenas.

Componentes não essenciais	Componentes essenciais
Grafismos puros/intrusão de grafismos	Presença de lanças na cena
Mesmo número de guerreiros na cena	Guerreiros sem lanças
Superposição de figuras	Quantidade de lanças na mão representadas no ar
Momento da ação	Lanças no ar
Figura irreconhecível	Lanças ornadas
Ornamento na mão (rama)	Lanças sem ornamentação
Ornamento de cabeça	Propulsor
Ornamento na região glútea	Propulsor na mão esquerda
Guerreiro sentado	Indivíduos com ornamentos
Guerreiro correndo	Indivíduos sem ornamentos
Guerreiro com pernas flexionadas	Machados/Maracás
Com tronco e cabeça para frente	Disposição espacial elíptica
Com a cabeça para trás	Guerreiro em pé
Corpo sem cabeça	Guerreiro de frente
Com pênis	Guerreiro de perfil
Estendido no chão	Guerreiros feridos
Guerreiro dominado	Tamanho médio dos guerreiros
Contorno vermelho, corpo amarelo	Corpo ovalado
	Corpos retos
	Braços para cima/pernas abertas
	Pintura lisa sem contorno
	Diferentes matizes de vermelho

Tabela 1: Componentes essenciais.



Percival Tirapeli

HANSTROPOFAGIA

Os componentes essenciais foram divididos em dois subgrupos:

- Os **componentes de apresentação cenográfica**, ou seja, os aspectos técnicos da representação gráfica, as características das figuras representadas (tamanho, cor, cenografia), o movimento da composição gráfica (como posturas e gestos) e a presença dos armamentos (no caso propulsor, lanças e o machado), que em relação aos outros componentes de apresentação cenográfica determinam o reconhecimento da temática.

- Os **componentes da cultura material**, como, ornamentos, adornos, instrumentos como as lanças, propulsores, machados/maracás, que fornecem elementos da tecnologia conhecida pelo grupo, o nível de complexidade social do grupo enriquecendo a temática representada, mas não sendo essencial no seu reconhecimento.

Componentes de Apresentação Cenográfica

Nas três cenas de luta, a distribuição espacial do grupo tem uma formação elíptica que parte de um eixo oblíquo. No caso da Toca da Extrema, este espaço é preenchido por componentes do grupo; na Toca do João Arsena e no Arapuá do Gongo existe um espaço vazio.

A utilização do círculo para representar uma luta pode estar vinculada com a idéia de união de grupo. O círculo possibilita uma visão do conjunto, conseqüentemente uma proteção tanto para quem forma o círculo como para quem está no centro dele. Provavelmente quem está na borda tem a função de garantir proteção para quem está no centro.

As características morfológicas que são recorrentes podem ser observadas na tabela abaixo:

	João Arsena	Extrema	Arapuá do Gongo
Braços abertos para o alto	12	12	4
Pernas abertas	17	12	5
Corpo ovalado	15	14	7
Corpo reto	7	5	3
Figura de frente	8	2	5
Figura de perfil	14	15	5
Tamanho médio da figura	6 cm	6 cm	5 cm
Presença de lanças	29	46	16
Presença de Propulsores	14	15	8

Tabela 2: Características Morfológicas.





Apenas a presença de armamentos não é suficiente para o reconhecimento da temática de luta. O que possibilita o reconhecimento dessa temática é como os armamentos estão representados e quais as relações que esses instrumentos têm com os indivíduos e com as outras categorias que compõem a cena.

Nas cenas de lutas nos sítios arqueológicos do Parque Nacional Serra da Capivara, as armas que aparecem são as lanças, os propulsores e o que pode ser um machado.

	João Arsená	Extrema	Arapuá do Gongo	Total
Guerreiros	22	19	10	51
Lanças	29	46	16	91
Sem lanças	5	4	5	14
Mais de uma lança na mão	5	14	4	23
Lanças ornadas	24	3	8	35
Lanças sem ornamentação	5	41	6	52
Lanças no ar	3	5	3	11
Feridos	7	5	3	15
Propulsores	14	15	8	37
Propulsores na mão direita	2	7	4	13
Propulsores na mão esquerda	11	3	2	16
Machados	3	2	3	8

Tabela 4. Armamentos.

Através desses resultados, nota-se que a média de lanças por número de guerreiros varia de acordo com o sítio. Para obtenção dessa média, dividimos o total de lanças pelo número de guerreiros. No sítio do João Arsená, a média é de uma lança por guerreiro; na Toca da Extrema, duas lanças; e no Arapoá do Gongo, a média corresponde a uma lança e meia.

A quantidade de lanças presentes em uma cena de luta é sempre superior à quantidade de guerreiros. Na Toca da Extrema, esse dado é mais evidente, pois existe o dobro de lanças em relação ao número de guerreiros. Isso pode indicar que uma quantidade maior de armamento pode garantir êxito em uma batalha. Pode-se supor que um domínio maior da técnica (produção de lanças) resulta também em um domínio maior de uma tecnologia (treinamento no uso das lanças).

No João Arsená, apenas 25% dos guerreiros trazem mais de uma lança (figuras 1, 2, 15, 18 e 19). Apenas as figuras 2 e 15 trazem três lanças na mão, o que pode ser um indicador de uma hierarquia dentro do grupo, um poder, um domínio da técnica de combate, em relação aos

outros indivíduos.

Na Extrema, 90% dos guerreiros possuem mais de uma lança na mão, o que pode ser um indicador de um grupo com mais recursos materiais e tecnológicos, ou seja, um grupo mais preparado para o combate.

No Arapoá do Gongo, 40% dos guerreiros trazem duas lanças na mão (figuras 2, 5, 7 e 8). Nesse caso, o número coincide também com a porcentagem dos elementos armados com lanças, pois os 60% restantes não portam lanças. Podemos pensar que os que portam lanças representam um grupo específico (talvez responsável pelos ataques), podendo ser um indicativo de diferenciação entre os dois grupos.

As lanças aparecem de dois modos: ornadas e sem ornamentação. Essa relação também pode ser um indicador de diferenciação de grupos e/ou hierárquica. No João Arsena, temos vinte e quatro lanças ornadas e cinco sem ornamentação; na Extrema, três lanças ornadas e quarenta e uma sem ornamentação; e no Arapoá do Gongo, nove lanças ornadas e seis sem ornamentação.

As lanças no ar e as que atingem e ferem os indivíduos formam as categorias determinantes da temática de luta, pois excluem a margem de ambigüidade da temática, como por exemplo: a representação do gesto de um indivíduo que se desvia da lança com o tronco curvado para frente e com a cabeça baixa (João Arsena, figura 7); e/ou o gesto de um indivíduo que foi atingido por uma lança na cabeça, levou sua mão para cima e está com as pernas abertas, uma para frente e a outra para trás, como se estivesse correndo, passando uma sensação de dor e desespero (Arapoá do Gongo, figura 3).

Analisando essas categorias percebemos que as lanças no ar representam 9% do total de lanças no João Arsena; na Extrema temos uma margem de 10%; e no Arapoá do Gongo o equivalente a 20%.

No João Arsena, temos sete guerreiros feridos, o que representa 30% do grupo; na Toca da Extrema temos cinco feridos, ou 29% do grupo; e na Toca do Arapoá do Gongo temos uma margem de 30%, com três guerreiros feridos. Além da presença de guerreiros feridos, pode-se considerar uma recorrência também a margem de 30% de indivíduos feridos em relação ao grupo.

Os propulsores são um armamento constante nas cenas de luta: eles aparecem em 60% na Toca do João Arsena; e em 80% na Toca da Extrema e no Arapoá do Gongo. Em geral, o propulsor aparece nas mãos dos seus respectivos donos, exceto na Toca da Extrema, onde



ele aparece ao lado das lanças e no chão (figura 13). A representação mais comum é o propulsor em uma mão e na outra mão uma lança.

No João Arsena, de vinte e dois guerreiros, quatorze portam propulsores; porém, um indivíduo (figura 14) porta dois propulsores, mas não carrega nenhuma lança. Isso resulta, em média, um propulsor para cada lança. Os propulsores representados “soltos no ar” aparecem com seis indivíduos (figuras 3, 13, 15, 18, 19 e 20); um propulsor aparece ornamentado (figura 15); e sete elementos não trazem este instrumento. Uma demonstração da importância deste armamento enquanto sinal de hierarquia e poder é a representação de dois guerreiros caídos no chão, “mortos” (figuras 19 e 20), com propulsor e lanças ao lado, pois são esses armamentos que transformam um indivíduo comum em um guerreiro.

Na Extrema, de dezenove guerreiros, apenas quatro não portam propulsores. Nenhum propulsor aparece representado com ornamentação e apenas um propulsor está representado “solto no ar” (figura 13).

No Arapoá do Gongo, seis guerreiros portam propulsores. Os propulsores dos guerreiros 7 e 8 estão representados com as lanças como se estivessem “soltas no ar”.

Observa-se nas três cenas de luta a existência de uma dominância na lateralidade nas representações dos propulsores. Na Toca do João Arsena onze propulsores aparecem representados na mão esquerda, enquanto apenas dois estão na mão direita; na Toca da Extrema a dominância é oposta: apenas três estão na mão esquerda, enquanto sete propulsores estão na mão direita; e no Arapoá do Gongo todos os propulsores estão representados na mão direita.

Através da dominância lateral podemos imaginar o desenvolvimento da ação realizada até o arremesso das lanças. O propulsor é utilizado na mão dominante para que a lança possa atingir uma distância maior. Como a dominância da lateralidade é determinada biologicamente (Coll, 1995), podemos supor que provavelmente a representação dos propulsores, na mão direita ou esquerda, pode refletir o modo como o grupo cultural ao qual os autores pertenciam utilizava esse armamento. A escolha da dominância lateral pode ser um dado de diferenciação cultural entre os grupos do João Arsena, Extrema e Arapoá do Gongo.

Componentes da cultura material

Ornamentos de cabeça, corpo e instrumento musical - o maracá, e/ou machado.



Definimos como ornamento um adorno, um enfeite ou um acessório que diferencia uma pessoa e/ou um objeto comum do restante do grupo. O ornamento cumpre sua função a partir da existência de outras pessoas que não tenham o mesmo ornamento; é a relação ausência/presença que gera uma situação diferenciadora entre os membros de um mesmo grupo, ou entre grupos distintos.

O ornamento e o instrumento também são indicadores de hierarquia, podendo ainda ser indicadores de uma diferenciação entre os indivíduos de um mesmo grupo, ou um diferenciador de grupos.

A existência de ornamentos é uma recorrência nas três cenas de luta, porém existe uma variedade entre os tipos de ornamentos e a quantidade de guerreiros que o utilizam. A ausência de ornamentos também é recorrente; em todas as cenas temos guerreiros que não possuem nenhum tipo de ornamento/instrumento além das armas.

Ao observarmos as cenas, percebemos que para o grupo cultural do João Arsená a presença de ornamentos é tão importante quanto a sua ausência. De vinte e dois guerreiros, onze aparecem com ornamentação e onze sem qualquer ornamento. Na Toca da Extrema vemos o oposto: de vinte e dois guerreiros, apenas dois trazem um ornamento nas costas, na forma de um cesto. Os outros dezessete não possuem ornamentos. No Arapuá do Gongo dois indivíduos não portam ornamentos.

Comparando a forma que pode ser um machado ou um maracá com uma representação encontrada na Toca do Perigoso, nota-se uma diferença morfológica no modo como estes dois instrumentos foram representados, bem como a gestualidade dos indivíduos que os carregam. Na Toca do Perigoso, o instrumento representado não deixa margens de dúvidas de ser um machado, sua representação é feita através de uma reta, que seria o cabo e uma forma mais retangular que forma um ângulo de 90º graus com o cabo. A rocha não ultrapassa o outro lado do cabo, como o que é representado nas cenas de luta.

	João Arsená	Extrema	Arapuá do Gongo	Total
Guerreiros	22	19	10	51
Com ornamentos	11	2	8	20
Sem ornamentos	11	17	2	31
Com maracá/machado	3	2	3	8

Tabela 4: Ornamentos.



A presença de cocares, maracás/machados e outros enfeites nos conduz ao questionamento sobre a função destes em um momento de luta, já que podem atrapalhar a destreza do lutador. Devido à presença desses atributos, pesquisadores interpretam essas cenas como rituais de dança, ou festa, principalmente por existir uma figura humana portando um maracá, um atributo normalmente relacionado com festas e rituais indígenas (Bucu. 1999: p.50).

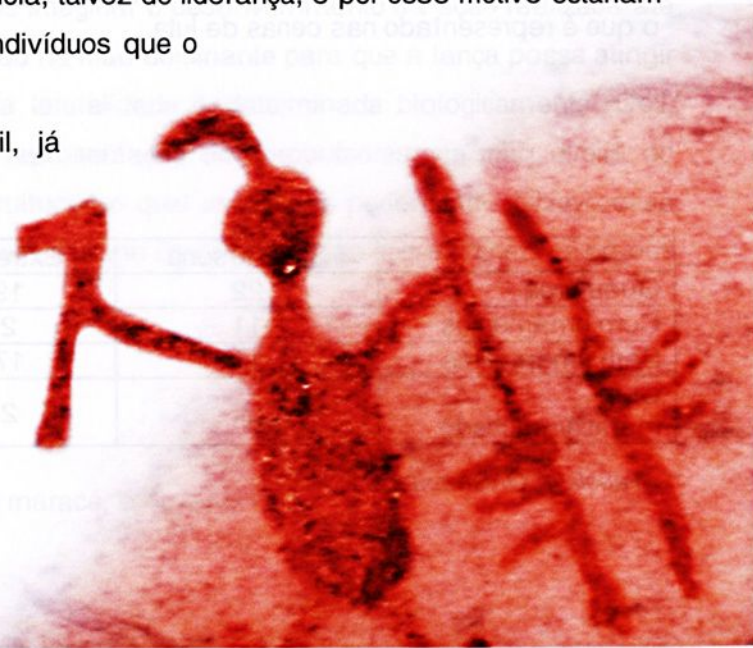
Então, partindo do pressuposto de que as imagens representam ações de luta, problematizamos o sentido da presença desses atributos culturais nessa temática e trabalhamos com a hipótese de que a violência humana pode estar intimamente ligada à utilização de instrumentos (ornamentos e armamentos) que têm como função a representação do poder. Sua aparição enquanto representação gráfica pode marcar o despontar do poder institucionalizado, através da ideologia, em manifestações culturais, como os ritos e os mitos.

Nos relatos feitos pelos viajantes dos séculos XVI e XVII encontram-se gravuras e textos que podem nos fornecer informações mais próximas da significação das representações produzidas pelos homens pré-históricos e que possibilitam um novo olhar para um símbolo que não entendemos dentro do conjunto, em que podemos perceber e conhecer, através dos sentidos desses objetos, uma tentativa de habitar esses símbolos e transpor o óbvio, olhar os signos e enxergar novas possibilidades de significados.

Um fato interessante é que a figura 3 (Toca do João Arsená) possui um ornamento na cabeça e segura uma rama na mão. Essa representação pode ser um indicativo de que é uma figura mítica, um pajé talvez, e por isso importante na situação de luta. As outras duas figuras que portam um instrumento que pode ser um maracá/machado não possuem ornamentos, nem armamentos, porém estão curvadas para frente, desviando-se de lanças. Isso pode ser um indicativo de que tais figuras tinham uma importância, talvez de liderança, e por esse motivo estariam sendo atingidas. Talvez esse instrumento represente a ideologia do grupo e por isso os indivíduos que o portam sejam alvos visados.

Contudo, em relatos dos cronistas do século XVI e XVII sobre tribos do Brasil, já encontramos referências sobre o maracá e seu uso nas guerras. Para os tupinambás o maracá servia de receptáculo aos espíritos. Acreditavam que o ruído produzido por esse instrumento reproduzia a voz dos espíritos.

Cada homem da tribo tinha seu próprio maracá. Para o maracá ser sagrado, era antecipadamente impregnado pela força dos feiticeiros, que obtinham o poder de fazer falar, à sua vontade, os maracás e insuflar-lhes virtudes capazes de satisfazer a qualquer desejo dos índios. Esse ritual acontecia com uma grande festa com bebedeiras, cânticos e adivinhações.





O maracá era um acessório indispensável de toda festa religiosa. Antes de partirem para a guerra, os tupinambás dançavam com os seus chocalhos, rogando-lhes auxiliá-los na captura dos inimigos. Os guerreiros levavam-no consigo, na campanha, dançando e manejando os maracás todas as vezes que pretendiam saber as disposições das forças místicas envolventes.

(Alfred Métraux, 1979).

A presença de um atributo cultural em uma representação gráfica propicia elementos para analisar também a função e a importância dessa ausência dentro do contexto em que está inserido. A ausência de atributos culturais em alguns indivíduos pode indicar a posição social deste dentro do grupo, ao menos naquele momento, naquela situação específica, que no caso é inferior em relação a quem traz um ornamento. A ausência de atributo cultural também pode significar o desconhecimento de uma tecnologia, o que indica uma fragilidade desse grupo, naquele momento, conseqüentemente uma possibilidade menor de adaptação/sobrevivência.

Ao observarmos a tabela a seguir e as respectivas cenas, notamos que o Sítio da Extrema II possui maior quantidade de atributos culturais na cena, porém na Toca do João Arsená percebemos uma maior variedade de atributos, como diferentes tipos de ramas e enfeites de cabeça, propiciando uma riqueza qualitativa à cena e fornecendo-nos a informação de que este grupo pertencia a uma sociedade mais complexa, com variações de hierarquia e posições colocadas em destaque naquele momento representado.

Toca do João Arsená	Toca da Extrema II	Toca do Arapuá do Gongo
Ornamentos de cabeça em "V" e em rama	Ornamentos de cabeça em forma de rabo-de-cavalo	Ornamentos de cabeça em forma de rabo-de-cavalo
Maracá/machado	Maracá/machado	Maracá/machado
Ornamentos na região glútea		
Ramas na mão		
	Corpo vazado	
	Cestas nas costas	

Tabela 5: Comparativa de sítios - Atributos Culturais.

Nas três cenas, encontramos apenas dois atributos que se repetem: os adornos de cabeça e o maracá. No João Arsená, temos sete figuras humanas com adornos de cabeça em forma de "V" e em forma de rama; na Toca da Extrema e no Arapoá do Gongo, temos algumas figuras humanas com rabos-de-cavalo. Na Extrema, não podemos afirmar que seja um adorno, pois apenas duas figuras possuem um traço atrás da nuca que "pode representar" um rabo-de-cavalo ou uma lança. No Arapoá do Gongo, cinco figuras possuem um traço curvado atrás da cabeça, parecendo mais um rabo-de-cavalo.



Em todas as cenas, temos a representação do que parece ser um maracá/machado. No João Arsená, encontramos uma figura com um maracá/machado na mão e uma rama na outra, sem qualquer arma ou defesa para uma luta, e outra figura com um adorno na região glútea (foto 1).

Na Toca da Extrema, duas figuras trazem o que parece ser um maracá/machado e no Arapuá do Gongo temos duas figuras com este instrumento.

Na Toca da Extrema temos duas figuras que apresentam o “corpo” vazado, e duas trazem uma sacola nas costas, conhecida como carcá.

Sabemos através dos estudos antropológicos realizados sobre os grupos indígenas brasileiros que o machado lunar era utilizado, também em rituais (Ribeiro. 1988: p.304).

Nos diários dos viajantes encontramos alguns trechos que relatam sobre o que algumas tribos, principalmente os Tupinambás, usavam e levavam nas guerras. Eles descrevem ornamentos, instrumentos muito próximos do que encontramos representadas nas cenas de luta do Parque Nacional Serra da Capivara. Apesar da distância temporal que separa esses grupos, os relatos e mesmo a iconografia deixada pelos viajantes pode ser mais um elemento para identificarmos a importância destes ornamentos/instrumentos, como ícones de poder e hierarquia dentro dos grupos culturais.



Foto 1 – Marac/machadoá, ramas e ornamentos na região glútea - Toca do João Arsená.



Foto 2 – Maracá/machado Toca do João Arsená.

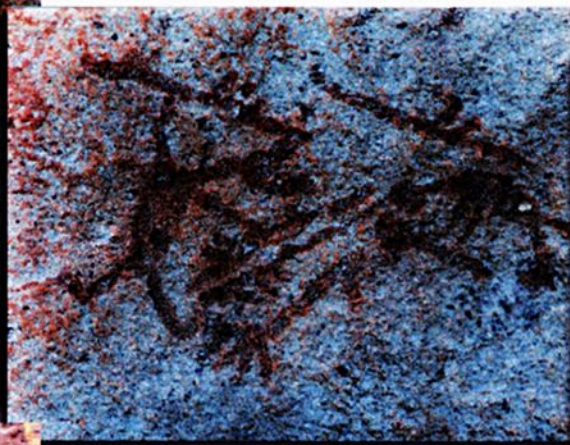


Foto 3 – Maracás/machados e figura com corpo vazado - Toca da Extrema II.



Fotos 4 – Maracá/machado - Toca Arapuá do Gongo.



Fotos 5 – Maracás/machados - Toca Arapuá do Gongo.

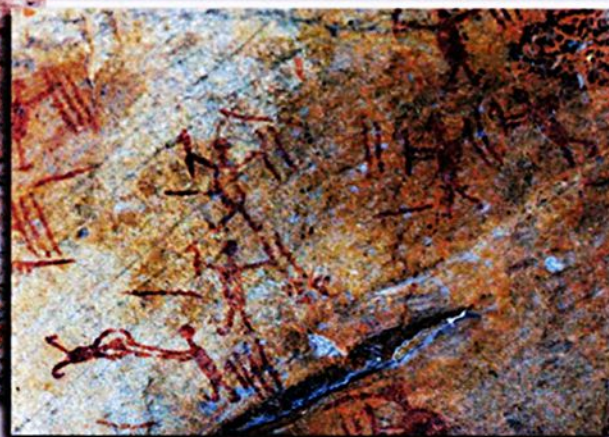


Foto 6 - Carcás e figuras com corpos vazados - Toca da Extrema II

“Quanto ao ornamento da cabeça, além da coroa de frade e da guedelha na nuca a que me referi, os tupinambás amarram penas encarnadas ou de outras cores, tiradas das asas de certas aves, em frontais muito semelhantes aos que costumam as senhoras usar em França, parecendo até que se tenham inspirado nesta invenção... (Lery, 115, cap. VIII).

Os ornamentos plumários tinham, sem dúvida, significação mística. Usavam-nos os tupinambás em todas as suas festas religiosas, assim como na guerra...”(Metraux, pág. 154, cap. XII)

Em torno dos rins usam um pendente de penas de cauda do avestruz, suspenso por duas cordas de algodão vermelho cruzadas nas costas... (Lery, cap. XVII, pág. 16)

Trata-se de rodelas, enfeites de guerra, construídas com penas de ema, que se prendiam aos rins por dois cordéis... (Metraux, pág. 156, cap. XII).

Quando vão à guerra, ou quando matam com solenidade um prisioneiro para comê-lo, os selvagens brasileiros enfeitam-se com vestes, máscaras, braceletes e outros ornatos de penas verde, encarnáveis, ou azuis...(Lery, pág. 115).



Maracás, adornos e enfeites.

Adornos, ornamentos e enfeites.

Considerações finais

Poderíamos definir como uma estrutura de apresentação específica da temática da luta: a distribuição espacial do grupo em uma formação circular com os guerreiros distribuídos por um eixo oblíquo; guerreiros representados de frente e de perfil com braços abertos para o alto, pernas abertas; algumas figuras humanas com tronco ovalado, outras com o tronco reto; guerreiros representados indo em direção ao núcleo da formação circular; indivíduos feridos e mortos por lanças, algumas ornadas, outras não; a maioria dos guerreiros traz seus propulsores, e as armas de alguns guerreiros estão representadas “soltas no ar”; a presença de atributos culturais como ornamentos de cabeça, lanças, propulsores e maracás.

Ao lermos os relatos escritos pelos viajantes dos séculos XVI e XVII, observarmos a iconografia dos cronistas e olharmos os atributos culturais presentes nas cenas de luta, podemos afirmar que a presença da violência humana está sim intimamente ligada à utilização de instrumentos (ornamentos e armamentos) e essa utilização tem como função a representação do poder. Os diferentes traços culturais podem ser indicadores de grupos sociais distintos e/ou tempos distintos. Essa aparição enquanto representação gráfica marca o despontar do poder institucionalizado, justificado pela ideologia, em manifestações culturais como os ritos e os mitos. As relações estabelecidas entre todos os componentes nos fornecem informações sobre como esses grupos se organizavam para uma luta. A quantidade maior de lanças pode ser um indicativo de que a tecnologia já estava desenvolvida de modo sistemático e produtivo. Os diferentes ornamentos de cabeça e adornos de corpo em uma mesma cena podem ser indicadores de que este grupo possuía uma sociedade mais complexa, comprovando a existência de uma hierarquia, já estabelecida, com diferentes posições e poder dentro do grupo.

Como o espetáculo que os chimpanzés, como o macho alfa, que, ao eriçar seu pêlo, gritar, bater no peito, pisar fortemente no chão, jogar pedras, arrastar árvores, etc., o faz para assustar o inimigo, e fazer de tudo para evitar uma luta efetivamente. Ao travar a luta, o macho alfa sabe que pode perder seu poder em relação ao grupo, por isso toda sua ação é voltada para evitar o combate. Quanto maior e melhor seu desempenho na sua apresentação, mais garantia terá de que seu oponente não irá enfrentá-lo.

Ações, gestos, a presença de ornamentos, instrumentos míticos como o maracá, ou o machado semi-lunar e a não presença de armamentos, podem indicar uma figura de poder na temática da luta. Talvez, uma figura com poder mítico de proteção, manutenção e perpetuação de poder de seu grupo. Uma figura que não trava o combate fisicamente, até porque está “desprotegida”, com lanças e propulsores, mas desempenha sua luta em um outro nível, a que indivíduos comuns não têm acesso, para o qual não estão preparados, não são os escolhidos, não têm o poder. E o combate no nível mítico envolve elementos que geram temor, medo e respeito por aqueles que não o conhecem e não o entendem; é uma força que vai além dos nossos cinco sentidos e à qual a percepção impõe limites. E mesmo que a racionalidade não



entenda e não explique, através da realização do rito, o mito é realizado e a ideologia transmitida, institucionalizada e mantida.

Quando entendemos que a violência é biológica e que sua representação não mudou muito desde a Pré-História, podemos até entender porque nossa história pode ser contada através de massacres, domínios, escravidão e todos os requintes de crueldade e poder entre os povos. Somos animais e, como tal, não sabemos como dominar nossos instintos, até porque enquanto estivermos negando essa condição do bicho-homem estaremos negando todas as outras possibilidades positivas do bicho-homem. O problema da humanidade não está na violência biológica que existe em nós, mas sim, na necessidade de domínio, poder e asserção sobre o outro. A ideologia é que nos faz pior que bichos, porque é ela que justifica nossos atos e nos livra de julgamentos sociais.

... E quando se entra em guerra com outro povo, o objetivo da imprensa é transformar esse povo em coisas... (Campbell, 1990, pág. 82).

É a ideologia que transforma vidas em coisas, e coisas, o que são Coisas?

Aquilo que existe ou pode existir (Ferreira, pág. 427). Se pode existir, podemos fazer com que não existam... Como a colonização que transformou os índios em coisas, para justificar seu extermínio; como a África, que desumanamente está sendo destruída pela fome, miséria, doenças, conflitos intergrupais, incentivadas pelas grandes potências para a disseminação da espécie e do próprio berço da humanidade; como a indústria da seca, que o governo brasileiro não teve e nunca terá interesse em acabar; como os flagelados, os marginais, os idosos, etc., coisas que podem ou não existir.

E a ideologia dominante determina os padrões e dissimula representações visuais, imagens e mensagens para a sociedade absorver, internalizar e atuar normalmente através dessa ideologia e perpetuar aquilo que chamamos de sociedade, democracia, direitos humanos...





(Percival Tirapeli)

AMÉM À AMÉRICA

Avermelhada

Ave

Plena de Graça

Bendita Entre as Terras

Fruto de Colón

Santa Maria, Pinta e Nina

Aves Usurpadoras dos

Bronzeados

Filhos do Sol

Rogai com Salves

Os Emplumados

Mortos/Massacrados

Amém.

Bibliografia geral

BUCO, Cristiane. *Indicadores da Prática Musical na Pré-História do Nordeste Brasileiro*. UFPE, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 1999.

BURKE e ORNSTEIN. *O Presente do Fazedor de Machados*. 1999

BUNGE, Mario. *La Ciencia, su Método y su Filosofía*, Buenos Aires, Panorama, 1960.

_____. *La Investigación Científica*, Barcelona, Ariel, 1983.

CAMPBELL, Joseph. *A Imagem Mítica*. Ed. Papirus, 1994.

_____. *As Máscaras de Deus*. 4. ed. São Paulo, Ed. Palas Athena, 1992.

_____. *O Poder do Mito*. 14. ed. São Paulo, Ed. Palas Athena, 1990.

COLL, César. *Desenvolvido Psicológico e Educação*. Vol.01. Ed. Artes Médicas. Porto Alegre, 1995, pág. 18.

DA CUNHA, Manuela Carneiro. *História dos Índios no Brasil*. 2. ed. São Paulo, Companhia das Letras: FAPESP, 1992.

FELICE, Gisele. *Sítio Toca do Boqueirão da Pedra Furada, Piauí-Brasil: Estudo Comparativo das Estratigrafias Extra-Sítio*. UFPE, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2º ed. Rio de Janeiro. Ed. Nova Fronteira, 1997.

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1923.



GOODALL, Jane. *Uma Janela para Vida*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1991.

GUERRA, Antônio Teixeira. *Novo Dicionário Geológico-Geomorfológico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.

GUIDON, Niède. *Da Aplicabilidade das Classificações Preliminares na Arte Rupestre*. UFPE. Clio - Série Arqueológica nº 5, págs. 117-127. Recife-PE, 1982.

_____. *L'art rupestre dans le contexte sud-américain. Une premiere proposition concernant methodes et terminologie*. Tese de Doutorado de Estado – Es Lettres et Sciences Humaines. Université de Paris I – Pantheon - Sorbone, 1984.

_____. *Arte Pré-Histórica da Área Arqueológica de São Raimundo Nonato: síntese de dez anos de pesquisas*. UFPE. Clio - Série Arqueológica nº 02, págs. 03-81, Recife-PE, 1985.

_____. *Tradições Rupestres da Área Arqueológica de São Raimundo Nonato, Piauí, Brasil*. UFPE. Clio. Série Arqueológica. nº 05, págs. 05-10, Recife-PE, 1988.

_____. *Peintures préhistoriques du Brésil*. Hérissé-Évreux, France, 1992.

JUNG, Carl Gustav. *Civilização em Transição*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1993.

_____. *O Homem e seus Símbolos*, 14. ed. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1996.

LAGE, Maria Conceição S. M. *Contribuição da Arqueoquímica para o Estudo da Arte Rupestre*. In FUMDHAMentos. V. 1, nº 02. 2002: p.262.

LAMING-EMPERAIRE, Annete. *Guia para o Estudo das Indústrias Líticas da América do Sul*. Manuais de Arqueologia nº 02. Centro de Ensino e Pesquisas Arqueológicas. UFPR, 1967.

LEAKEY, Richard. *A Origem da Espécie Humana*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1995.



LERÓI-GOURHAN, André. *O Gesto e a Palavra*. Vol. 01, Técnica e Linguagem, Rio de Janeiro, Edições 70, 1964.

_____. *O Gesto e a Palavra*. Vol. 02, Memória e Ritmos, Rio de Janeiro, Edições 70, 1965.

_____. *Evolução e Técnica*. Vol. 01 e 02, Rio de Janeiro, Edições 70, 1971.

_____. *Os Caçadores da Pré-História*, Rio de Janeiro, Edições 70, 1983.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. Coleção Reconquista do Brasil. Vol. 10. Ed Itatiaia, 1980.

LOPEZ, Adriana. *Franceses e Tupinambás na Terra do Brasil*. São Paulo, Editora Senac, 2001.

LORENZ, Konrad. *Os Fundamentos da Etologia*, São Paulo, Ed. Unesp, 1995.

MARTIN, Gabriela. *Amor, Violência e Solidariedade no Testemunho da Arte Rupestre Brasileira*. UFPE. Clio. Série Arqueológica nº 6, págs. 27-37, Recife-PE, 1984.

_____. *A Subtradição Seridó de Pintura Rupestre Pré-Histórica do Brasil*. UFPE. Clio. Série Arqueológica nº 05. Recife-PE, 1989.

_____. *Pré-História do Nordeste do Brasil*. 2. ed. UFPE. Recife-PE, 1996.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

MÉTRAUX, Alfred. *A Religião dos Tupinambás*. Ed. Nacional, 1979.

MORRIS, Desmond. *O Macaco Nu*. Ed. Círculo do Livro, 1967.

PLANO DE AÇÃO EMERGENCIAL, FUMDHAM-IBAMA, 1994.



PEREIRA, Edith. *Registros Rupestres no Pará. A Contribuição de Cronistas, Viajantes e Naturalistas*. UFPE. Clio. Série Arqueológica nº 9, págs. 21- 44, Recife-PE, 1992.

PESSIS, Anne-Marie. *Documentação Cinematográfica em Arqueologia*. UFPE. Clio. Série Arqueológica, nº 5, págs. 129-135, Recife-PE, 1982.

_____. *Métodos de Métodos de Interpretação da Arte Rupestre: Análises Preliminares por Níveis*. UFPE. Clio. Série Arqueológica nº 6, págs. 99-107, Recife-PE, 1984.

_____. *Art Rupestre Prehistorique: Premiers Registres de la Mise en Scene*. These pour le Doctorat d'Etat. Universite de Paris X – Nanterre, 1987.

_____. *Apresentação Gráfica e Apresentação Social na Tradição Nordeste de Pintura Rupestre do Brasil*. UFPE. Clio. Série Arqueológica nº 05, págs. 11-17, Recife-PE, 1989.

_____. *Contexto e Apresentação Social dos Registros Visuais na Antropologia Pré-Histórica*. Anais do I Simpósio da Pré-História do Nordeste Brasileiro. UFPE. Clio. Série Arqueológica nº 04, Recife-PE, 1992.

_____. *Registros Rupestres, Perfil Gráfico e Grupo Social*. UFPE. Clio. Série Arqueológica, nº 09, págs. 07-14, Recife-PE, 1993.

_____. *Arte Rupestre e Registro Arqueológico no Nordeste do Brasil*. UFPE. Clio. Série Arqueológica, nº 9, págs. 45-56, Recife-PE, 1993.

_____. *Identidade e Classificação dos Registros Gráficos Pré-Históricos do Nordeste do Brasil*. UFPE. Clio. Série Arqueológica nº 08, págs. 35-66, Recife-PE, 1999.

_____. *Imagens da Pré-História*. Parque Nacional Serra da Capivara. FUMDHAM/PETROBRAS, 2003.

PIAGET, Jean. *Biologia e Conhecimento*. Ed. Vozes, 1996.

POPPER, Karl. *La Lógica de la Investigación Científica*. Madrid, Tecnos, 1962.



PROUS, André. *Arqueologia Brasileira*. Ed. UnB, 1992.

RIBEIRO, Berta. *Suma Etnológica Brasileira*. Vol. 1, 2, 3. 2. ed. Rio de Janeiro, Vozes, 1987.

_____. *Dicionário do Artesanato Indígena*. São Paulo, Editora Itatiaia, 1988.

_____. *Arte Indígena, Linguagem Visual*. Coleção Reconquista do Brasil. Vol. 09. São Paulo, Ed. Itatiaia, 1989.

SOUZA, Marcelo Costa. *O Uso do Computador na Análise de Pinturas Rupestres*. In: Anais do Congresso Brasileiro de Espeleologia, XXVII, Januária, MG, 5 a 15 de julho de 2003.

STADEN, Hans. *A Verdadeira História dos Selvagens, Nus e Ferozes Devoradores de Homens*. Rio de Janeiro, 2ª. ed. Dantes, 1999.

TIRAPELI, Percival. *BRASIS – Representação dos Tupinambás na Gráfica Germânica Renascentista*. Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo, 1999.

_____. *Conhecendo os Patrimônios da Humanidade no Brasil*. São Paulo, Metalivros, 2001.

VIDAL, Lux. *Grafismo Indígena*. São Paulo, EDUSP, 1992.

WRANGHAM, Richard e PETERSON, Dale. *O Macho Demoníaco*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 1998.



UNIP – Educação Digital

Equipe de Produção:

Fotografias Digitalizadas: Marcelo Souza

Produção Gráfica: Douglas Gomes de Moraes

Revisão: Heloisa Helena Martins

Tradução: Patrícia Vidal Romano

Apoio Cultural: CAPES, UFPE, UNESP, UNIP.

Orientação: Percival Tirapeli



