

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA**

ANA ELISA ANTUNES VIVIANI

**IMAGEM ANCESTRAL BRASILEIRA: ANÁLISE DAS IMAGENS RUPESTRES
MINEIRAS DA TRADIÇÃO PLANALTO À LUZ DE UMA TEORIA DA IMAGEM
(10.000 – 3.000 ANOS A.P.)**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

**SÃO PAULO
2020**

ANA ELISA ANTUNES VIVIANI

IMAGEM ANCESTRAL BRASILEIRA: ANÁLISE DAS IMAGENS RUPESTRES
MINEIRAS DA TRADIÇÃO PLANALTO À LUZ DE UMA TEORIA DA IMAGEM
(10.000 – 3.000 ANOS A.P.)

Tese apresentada à Banca Examinadora
da Pontifícia Universidade de São Paulo
como exigência parcial para obtenção do
título de Doutora em Comunicação e
Semiótica sob a orientação do Prof. Dr.
Norval Baitello Junior.

São Paulo
2020

BANCA EXAMINADORA

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta Tese de Doutorado por processos de fotocopiadoras ou eletrônicos.

Assinatura:

Data:

E-mail:

FICHA CATALOGRÁFICA

Sistema para Geração Automática de Ficha Catalográfica para Teses e Dissertações com dados fornecidos pelo autor

ANTUNES VIVIANI, ANA ELISA I
IMAGEM ANCESTRAL BRASILEIRA: ANÁLISE DAS IMAGENS
RUPESTRES MINEIRAS DA TRADIÇÃO PLANALTO À LUZ DE UMA
TEORIA DA IMAGEM (10.000 - 3.000 ANOS A.P.) / ANA ELISA I
ANTUNES VIVIANI. -- São Paulo: [s.n.], 2020.
184p. il. ; cm.

Orientador: Norval Baitello Junior.
Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica)-- Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos
Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, 2020.

1. Pintura parietal brasileira; . 2. Ambientes
imanentes das imagens; . 3. Ivan Bystrina, Aby Warburg; . 4.
Hans Belting e Narrativas míticas nas imagens. I.
Baitello Junior, Norval. II. Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, Programa de Estudos Pós-
Graduados em Comunicação e Semiótica. III. Título.

CDD

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Gilberto e Delphina.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 01
Número de Processo: 88887148985/2017-00

*This study was financed in part by the Improvement Coordination
Education Personnel - Brazil (CAPES) - Finance Code 01 process number:
88887148985/2017-00*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Norval Baitello Junior, por ter me acolhido em seu grupo e também por me inspirar com suas reflexões e provocações acadêmicas.

Aos meus professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, especialmente às professoras Lucrécia D'Aléssio Ferrara e Lúcia Leão, pelos questionamentos e contribuições epistemológicas.

Aos meus colegas do Centro de Pesquisa Interdisciplinar de Semiótica da Cultura, Helena Navarrete, Cris Bonfiglioli, Alex Heilmar e Rodrigo Dias, pela cumplicidade, amizade e compreensão.

À amiga Cristina Bonfiglioli, por sua leitura atenta nas fases de projeto e qualificação.

Ao amigo, Daniel Palenewen, por me ensinar a fazer trilhas, montar um acampamento, sobreviver por dias sem café quente e, especialmente, a dar risadas nos momentos mais difíceis.

Aos amigos, Rodrigo de Godoy, Sergio Fuentes, Beth Quintino e Bia Cavalcante, que acompanharam todo o processo e compreenderam as ausências nos nossos encontros para cafés, pizzas e cinemas.

Aos meus professores de ginástica, por me mostrarem como a cabeça se beneficia das práticas físicas, especialmente ao professor Emerson Bisan, que me ensinou que saber dosar esforço e controlar ansiedade é fundamental em corridas de longa distância,

Aos diretores e colegas do UOL Edtech, em especial à Marisa Nannini e Alex Augusto, e também à Vera Giuliano, Cláudia Oliveira, Carol Santos, Sheila Bastos e Adriana Lauande, e a todos os outros que não conseguirei citar aqui dadas as limitações de espaço, pela compreensão e amizade.

A todos os ilustradores e desenhistas com quem já trabalhei, especialmente ao Fábio Miguel e ao Tiago Kogi, que me ensinaram os múltiplos significados que um traço pode ter.

Aos demais membros da minha família, principalmente ao Fernando, meu irmão (e também arquiteto, ilustrador e desenhista) e à Luciana, sua esposa, pelos momentos de distração e relaxamento.

À minha cachorrinha Dolores, que me ajudou a desanuviar o pensamento, principalmente nos longos passeios matinais.

Especialmente, à amiga e irmã de coração Sueli Andrade, sem a qual eu jamais teria iniciado este trabalho.

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar os registros rupestres mineiros da tradição Planalto, cujas datações variam de 10.000 a 3.000 anos antes do presente (A.P.), localizados em três regiões do Estado: Lagoa Santa, Santana do Riacho e Diamantina (Serra do Espinhaço). Nossa investigação procurou compreender os motivos que teriam levado à mudança dos aspectos formais das imagens ao longo do tempo, que passaram de traços mais figurativos para mais estilizados, e também os aspectos temáticos, que em tempos recuados praticamente se resumiam a imagens isoladas de cervos e peixes, aos quais, depois, foram acrescentados outros seres, inclusive figuras humanas, ganhando contextos aparentemente narrativos. Para isso, este trabalho contou com as pesquisas que desde a década de 1970 analisam os vestígios arqueológicos dessas três regiões, o que nos permitiu reelaborar o ambiente físico e psíquico de criação das pinturas parietais mineiras. As imagens rupestres são tradicionalmente investigadas pela arqueologia, que as interpreta de acordo com o rigor metodológico e as teorias dessa ciência. Neste trabalho, propomos analisá-las à luz da Antropologia da Imagem, de Hans Belting, que compreende a imagem como resultado de uma relação entre o corpo e o meio. Por sua vez, dada a importância que o meio ou ambiente assume nessas condições, recorreremos à Teoria da Cultura do semiótico Ivan Bystrina. Segundo ele, as imagens pertencem a uma realidade distinta daquela instrumental, pois ela emerge dos momentos de imaginação e dos sonhos, mas também das variantes psicopatológicas e dos estados de êxtase. A pesquisa contou com visitas à região de Lagoa Santa e Santana do Riacho para elaboração de trabalho fotográfico, o que nos possibilitou refletir sobre a relação de proximidade e distância proporcionada pelas pinturas rupestres, semelhante ao modo como Walter Benjamin se refere ao valor de exposição da obra de arte. Outras imagens de material bibliográfico e de *sites* da *internet* também foram utilizadas. Por fim, a análise se inspirou no modo como Aby Warburg organizava as imagens estudadas a fim de elaborar reflexões sobre elas. Assim, foi possível perceber que as imagens rupestres mineiras não são apenas representações pictóricas, mas, sim, mobilizadoras de sonhos e memórias que com o passar do tempo foram sendo plasmadas na parede da rocha sob a forma de narrativas míticas.

Palavras-Chave: Pintura parietal brasileira; Ambientes imanentes das imagens; Ivan Bystrina, Aby Warburg; Hans Belting e Narrativas míticas nas imagens

ABSTRACT

This research aims to analyze the figurative forms on the rock surfaces in the Planalto tradition, Minas Gerais, Brazil, which dates from 10,000 to 3,000 years BP, located in three regions of the State of Minas Gerais: Lagoa Santa, Santana do Riacho and Diamantina (in Serra do Espinhaço). The investigation sought to understand the reasons that would have led to the change in the formal features of these parietal wall and cave images over time, from more figurative to more stylized as well as thematic features. In earlier times, this feature-changing phenomenon boiled down to isolated images of deer and fish to which other beings, including human figures, were later added, gaining seemingly narrative contexts. To this end, this work relied on research developed in Brazil since the 1970s that has analyzed the archaeological remains of these three regions, which allowed us to re-elaborate the physical and psychological environment of the creation of Minas Gerais parietal paintings. Rock art is traditionally investigated by archeology, which interprets it according to the methodological accuracy and theories of its scientific field. Here, the goal is to analyze parietal paintings using Hans Belting's Anthropology of Image, which is an approach that understands any image as a result of a relationship between the human body and the kind of medium that conveys the image. In turn, given the importance that the environment or the medium assumes under this new point of view, the Theory of Culture of semiotician Ivan Bystrina is cast as complementary analytical support for the investigation. According to Bystrina, images belong to a human existential reality different from the instrumental one, since it emerges from the moments of imagination and dreams, and also from the psychopathological variants and states of ecstasy that humans might experience through life. The research included visits to the region of Lagoa Santa and Santana do Riacho for photographic work, which allowed us to reflect on the relationship between the experiences of proximity and distance provided by rock art, similar to the way Walter Benjamin refers to the exhibition value of the works of art. Other rock art reproductions from reference material and websites were also used. Finally, the analysis was inspired by Aby Warburg's thoughts on how to organize and study images so that new and authentic reflections on them could be elaborated. Thus, it was possible to realize that the images from the Paleoindian and Archaic Period in the Planalto tradition, located in Minas Gerais, depicted not only animals and other beings but also mobilized dreams and memories that, over time, were being shaped on the rock wall in the form of mythical narratives.

Keywords: Brazilian parietal wall paintings; Rock art; Images immanent environment; Ivan Bystrina; Aby Warburg; Hans Belting and Mythical narrative in images

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadro evolutivo das espécies homínídeas.....	21
Figura 2 – Comparação das periodizações entre o Velho e o Novo Mundo.	23
Figura 3- Triangulação formado pela relação corpo, meio e imagem, segundo Belting.	26
Figura 4– Ambiente como articulador da imagem, corpo e meio	28
Figura 5 - Quadro sintético das duas realidades e as raízes da cultura, segundo Bystrina.....	31
Figura 6 - Cronologia estilística paleolítica.....	41
Figura 7 - Mapa de Minas Gerais com destaque para as regiões de Lagoa Santa, Santana do Riacho e Diamantina.....	42
Figura 8 - Peixes com pigmentação vermelha, característica da Tradição Planalto.	43
Figura 9 - Diferentes representações de cervídeos, Lapa da Cascalheira, Santana do Riacho.	44
Figura 10 - Peixes no sítio Lapa da Cascalheira, à esquerda, e no Grande Abrigo Santana do Riacho, à direita.	45
Figura 11 - Lapa do Caboclo, à esquerda, e na Lapa do Jambeiro, à direita. Ambos próximos de Diamantina.	45
Figura 12 – Tartarugas no Sítio Cerco Grande. Região de Lagoa Santa.....	46
Figura 13 - Figuras humanas à esquerda e cervídeo à direita, Lapa da Cascalheira.	46
Figura 14 - Figuras humanas. À direita, Lapa da Cascalheira; à esquerda, representação da figura localizada em Grande Abrigo Santana do Riacho.	47
Figura 15 - Figura humana com tridáctilo, cabeça em C e.....	47
Figura 16 - Cervídeos apresentando estilo semelhante à Tradição Agreste, Lapa da Cascalheira.	48
Figura 17 - Localização de algumas das grutas do carste Lagoa Santa.....	49
Figura 18 – Peter Brandt reproduzindo o painel pictórico de Cerca Grande, onde Lund encontrou os primeiros registros rupestres em suas pesquisas.	50
Figura 19 – Um dos crânios encontrados por Lund na gruta do Sumidouro.	51
Figura 20 - Representação de parte da entrada de Lapa Vermelha, pintada por Brandt.	52
Figura 21 - Grafismos do sítio Sumidouro, região de Lagoa Santa, MG.....	54
Figura 22 - Painel rupestre do Parque do Sumidouro com destaque para algumas áreas em vermelho.	54
Figura 23 - Painel em um dos sítios de Cerca Grande.....	56
Figura 24 - Figuras humanas na Lapa do Ballet.	57
Figura 25 - Grande Abrigo Santana do Riacho - corte topográfico.	60
Figura 26 – Parte do Painel VI, com a possível indicação de rede, conforme mencionado por Prous, e com figuras de cervídeos de diferentes estilos.....	61
Figura 27 - Cronologia do Painel IX.....	62
Figura 28 - Detalhes da associação cervos x humanos no painel II	65
Figura 29 - Painel X, Grande Abrigo Santana do Riacho.....	67
Figura 30 - Painel II, Grande Abrigo Santana do Riacho	67
Figura 31 – Painel VIII, Grande Abrigo Santana do Riacho.	68
Figura 32 - Figuras humanas esquemáticas, peixes e outros elementos não identificadas.	69

Figura 33 - Figura humana esquemática e mamífero com traços estilizados. Lapa da Cascalheira.	69
Figura 34 - Figuras humanas e cervídeos, Lapa da Cascalheira.	70
Figura 35 - Quadrúpedes indefinidos, Lapa da Cascalheira.	70
Figura 36 - Cervídeo em Lapa Bonita (Diamantina)	73
Figura 37 - Painel I, Lapa do Caboclo.	73
Figura 38 - Figura humana na Lapa do Voador, Diamantina.	74
Figura 39 – Decomposição do Painel II, Lapa do Galheiro.	74
Figura 40 - À esquerda, o região da Serra do Cipó; à direita, a região de Lagoa Santa. As imagens em azul são, na verdade, pintadas em cor branca.	76
Figura 41 - Evolução crono-estilística para a região de Diamantina.	77
Figura 42 - Relação entre regiões, períodos e características das imagens	78
Figura 43 - Cabeças na cidade de Prainha, Pará.	88
Figura 44 - Caverna de Rurópolis, Pará	89
Figura 45 – Petróglifos estilo Jaú, à esquerda, e estilo Unini, à direita.	89
Figura 46 - Tradição Meridional. Canhembará, Nova Palma, RS.	90
Figura 47 - Ilha dos Corais, SC. À direita, figura humana estilizada.	91
Figura 48 - Tradição Nordeste. À esquerda, Boqueirão da Pedra Furada; à direita, a sub-tradição na Estrada do Pajaú. São Raimundo Nonato, PI.	92
Figura 49 - Tradição Agreste. Serra da Capivara, PI.	93
Figura 50 - Pedra do Ingá, PB.	94
Figura 51 - Figuração humana no sítio Santa Elina, MT.	95
Figura 52 - Painel com grafismos em Ferraz Egreja e Cidade de Pedra, MT.	96
Figura 53 - Grafismos e figuras de répteis. Lapa do Boquete, Januária, MG.	97
Figura 54- Características gerais das imagens por datação e região do país	97
Figura 55 - Quatipuru e suas representações realistas e geométricas (cestaria wayana).	108
Figura 56 – À esquerda, figuras humanas registradas por Koch-Grünberg. À direita, a imagem de Feliciano Lana representa a entrega do caapi (bebida alucinógena) a um dançarino.	110
Figura 57 – O crânio de Luzia antes do incêndio no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e sua reconstituição, feita na década de 1990, pelo especialista britânico Richard Neave.	118
Figura 58 – Gravura dos Botocudos da região de Lagoa Santa	119
Figura 59 - Litografias de Botocudos (Johann Moritz Rugendas, 1835)	120
Figura 60 – Ocupação humana nas Américas.	122
Figura 61 - Representação da posição das mãos sobre o crânio encontrado no sepultamento 26, em Lapa do Santo.	131
Figura 62- Espectro da consciência, segundo Lewis-Williams.	145
Figura 63- Os três estágios da trajetória intensificada	146
Figura 64 - Na parte A, motivos gráficos Tukâno; na parte B, imagens fosfênicas.	148
Figura 65 – Metáforas da morte xamânica	153
Figura 66 - Trajeto de bote para se chegar ao abrigo Cascalheira.	157
Figura 67 - Paredão rochoso que abriga as pinturas de Lapinha da Serra.	158
Figura 68 – Vegetação do cerrado próxima do abrigo rochoso.	158
Figura 69 - Vista do patamar superior do abrigo em direção à Lapinha da Serra.	159

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
PREMISSAS TEÓRICAS	25
CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS	32
CAPÍTULO 1 IMAGENS RUPESTRES MINEIRAS	36
1.1. ASPECTOS FORMAIS	40
1.2. A TRADIÇÃO PLANALTO	41
1.3. REGIÃO DE LAGOA SANTA	49
1.2.SERRA DO CIPÓ	57
<i>1.2.1 O GRANDE ABRIGO SANTANA DO RIACHO</i>	59
<i>1.2.2 OUTROS ABRIGOS DA SERRA DO CIPÓ</i>	68
1.3. DIAMANTINA	70
1.4. A CRONO-ESTILÍSTICA DAS REGIÕES	75
1.5. MATÉRIAS-PRIMAS, CORES E TINTAS	79
<i>1.5.1 A FABRICAÇÃO DE TINTAS</i>	79
<i>1.5.2 MATÉRIAS-PRIMAS EM ESTADO BRUTO</i>	81
<i>1.5.3 PIGMENTOS CONCENTRADOS</i>	82
<i>1.5.4 FERRAMENTAS</i>	83
1.6. ALGUMAS CONCLUSÕES PRELIMINARES	84
CAPÍTULO – 2 REALISMO E ABSTRAÇÃO NAS IMAGENS RUPESTRES	87
2.1. OUTRAS TRADIÇÕES E ESTILOS ENCONTRADOS NO BRASIL	87

2.2. MITOGRAMA, PICTOGRAMA OU IDEOGRAMA?	99
2.3. FIGURAÇÃO E ABSTRAÇÃO	104
2.4. UM CASO CONTEMPORÂNEO	108
CAPÍTULO - 3. AMBIENTES MINEIROS	113
3.1. FÚDOSEI MINEIRO	114
3.2. ASPECTOS FÍSICOS	115
3.3. POPULAÇÃO	116
3.4. CULTURA MATERIAL	123
3.5. ALIMENTAÇÃO E SAÚDE	126
3.6. PRÁTICAS DE SEPULTAMENTO	129
3.7. DOMESTICAÇÃO SIMBÓLICA DO AMBIENTE	133
CAPÍTULO - 4. DOS SONHOS ÀS IMAGENS NA PEDRA	135
4.1. RAÍZES DA CULTURA	136
4.2. ESTADOS ALTERADOS DA CONSCIÊNCIA	142
4.3. MEMÓRIA E VOCABULÁRIO DE IMAGENS	149
4.4. IMAGENS XAMÂNICAS	153
4.5. IMAGENS ENDÓGENAS E NARRATIVAS	154
CAPÍTULO - 5. AMBIENTES IMANENTES E NARRATIVA NAS IMAGENS RUPESTRES	156
5.1. AMBIENTES IMANENTES DAS IMAGENS RUPESTRES	156
5.2. RITUAL E NARRATIVA MÍTICA	161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	171
-----------------------------------	------------

SITES CONSULTADOS	182
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

O antropólogo sul-africano David Lewis-Williams (2004)¹, estudioso das imagens e dos comportamentos simbólicos dos seres humanos de tempos pré-históricos, indagando-se sobre que significados que essas imagens poderiam ter na contemporaneidade afirma, o seguinte:

que hoje podemos até parecer mais inteligentes ou racionais porque criamos e usufruímos de tecnologias complexas, porém, ainda estamos imbuídos de uma dualidade que pende ora para a “racionalidade” ora para a crença (ou fé) “irracional”.

Segundo o autor, trata-se da mesma dualidade dos homens que penetravam nas profundezas das cavernas, alcançando seus lugares mais recônditos, utilizando apenas pequenas lamparinas para iluminá-las. Eram, portanto, tanto dotados de um pensamento racional que lhes permitiu controlar o fogo, como também possuidores de crenças que os impeliram a registrar nas paredes dessas cavernas a visão cosmológica de seu mundo. “Somos uma “espécie em transição”, afirma Lewis-Williams (2004, p. 18).

É essa ambiguidade que nos impulsionou a aprofundar tal investigação tendo como horizonte as imagens pré-históricas existentes em território brasileiro.

Tomando como base alguns livros de divulgação a respeito, como é o caso de Brasil Rupestre (MARCOS, PROUS, RIBEIRO, 2007), Arte Rupestre no Brasil, da pesquisadora Madu Gaspar (2003), Arte pré-histórica do Brasil, de André Prous² (2007), e Sítios Arqueológicos Brasileiros, de Cristina de Andrade Buco (2014), foi possível compreender a abundância dos registros rupestres distribuídos em todas as regiões do país, alcançando datas relativamente recuadas no tempo, muito próximas daquelas quando as primeiras populações começaram a ocupar o continente sul-americano, aproximadamente cerca de 12.000 anos A.P.³.

¹ David Lewis-Williams é arqueólogo e antropólogo, professor de arqueologia cognitiva da Universidade Witwatersrand, África do Sul. Parte das suas pesquisas trata das imagens pré-históricas dos povos San.

² De Prous, há ainda diversas publicações, sendo seu livro Arqueologia Brasileira (1992) uma referência importante para todos os que se interessam ou se dedicam ao estudo do Brasil pré-cabralino de modo amplo.

³ Abordaremos essa questão em outro momento desta tese.

Esses registros encontram-se nas paredes das rochas de abrigos, lajes, grutas e foram feitos pelos diversos grupos humanos que por aqui passaram e permaneceram (caçadores, pescadores e horticultores).

Algumas dessas imagens são bastante conhecidas, como é o caso daquelas localizadas no Piauí, no Parque Nacional Serra da Capivara. Graças ao intenso trabalho de divulgação que a arqueóloga Niède Guidon realiza desde a década de 1980, essas imagens são, hoje, conhecidas mundialmente, apesar de constantemente a imprensa noticiar a falta de recursos destinados à conservação do Parque e, conseqüentemente, de seu inestimável patrimônio pictural.

Além do Piauí, outros estados do Nordeste também oferecem diversos exemplos de arte rupestre, como é o caso da Paraíba, onde se localiza a enigmática Pedra do Ingá. Na região Centro-Oeste, no sul do Estado do Mato Grosso, também há exemplares de pinturas parietais que apresentam figuras humanas com adornos semelhantes aos costumeiramente empregados por algumas populações indígenas. Na região Norte, o Estado do Pará possui exemplares de figuras humanas bastante estilizadas, e no Amazonas há gravuras feitas no baixo Rio Negro. Na região Sul, também foram encontrados geometrismos gravados na pedra, tanto no Rio Grande do Sul quanto no litoral de Santa Catarina. Na região Sudeste, os exemplares de arte rupestre concentram-se praticamente em Minas Gerais, embora mais recentemente tenham sido encontrados grafismos no centro do Estado de São Paulo⁴.

As pesquisas realizadas sobre esses registros rupestres foram predominantemente feitas por arqueólogos, que obviamente utilizam o referencial teórico dessa ciência. Assim, estudar essas obras imagéticas a partir do olhar da comunicação, da semiótica da cultura e da antropologia da imagem, como abordaremos mais adiante, nos pareceu ser bastante desafiador. Em nossa investigação bibliográfica encontramos apenas duas pesquisas acadêmicas voltadas para o mesmo tema com olhares distintos dos da arqueologia: Uma inscrição do mundo à flor de pedra, de Zozilena Costa (2003) e Brasil desconhecido, de Michel Justamand (2007), ambas dedicadas às imagens da Serra da Capivara.

⁴ Mais especificamente em Ribeirão Bonito. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/pesquisadores-descobrem-maior-painel-de-arte-rupestre-de-sao-paulo/>>. Acesso em 06/01/2020.

Uma das características das pesquisas arqueológicas feitas no Brasil é a organização das imagens rupestres de acordo com seus aspectos formais. O intuito é facilitar o trabalho de identificação e estudo, possibilitando fazer aproximações ou distinções entre imagens de distintas regiões. Neste trabalho não criticamos ou esmiuçamos a pertinência de se adotar esse critério, apenas incorporamos o que já está consolidado a esse respeito.

Após, então, a visão panorâmica dos registros rupestres existentes no Brasil foi possível delimitar nosso objeto empírico, ou seja, as imagens da chamada Tradição Planalto, localizadas em três regiões: Lagoa Santa, próxima de Belo Horizonte, Santana do Riacho, nos pés da Serra do Cipó e Diamantina, na Serra do Espinhaço que estende-se pelos Estados de Minas Gerais e Bahia.⁵

Essa escolha deve-se a alguns fatores, tais como: a existência de um amplo repertório de pesquisas arqueológicas sobre essas regiões desde a década de 1970, a existência de restos humanos nesses três locais, o que nos possibilitaria estabelecer ou não relações com os registros imagéticos, e, por fim, a proximidade com nossa própria localização, o que nos possibilitaria fazer visitas *in loco*.

As imagens da Tradição Planalto recebem esse nome principalmente devido ao Planalto Central Atlântico, onde se localiza a maior parte de Minas Gerais. Elas abrangem um período compreendido entre o final do Pleistoceno e o Holoceno, ou seja, entre 10.000 A.P. e 3.000 A.P., e caracterizam-se pela predominância de figuras zoomorfas, grafismos, poucas figuras humanas, mas diferenças estilísticas marcantes entre elas, tanto entre sítios⁶ arqueológicos distintos, quanto em um mesmo painel pictórico.

⁵ Como veremos nesta tese, essas regiões e mais particularmente a região de Lagoa Santa tem uma importância ímpar no cenário das investigações sobre a pré-história do Brasil e do continente americano, principalmente devido aos sepultamentos e ossadas datados do final do Pleistoceno.

⁶ No Brasil, os sítios arqueológicos são bens culturais incluídos desde a criação do IPHAN, em 1937, e são reconhecidos como Patrimônio Cultural Brasileiro de acordo com a Constituição de 1988.

Como parte da investigação, em 2017 visitamos *in loco* dois locais com sítios arqueológicos pertencentes a essas regiões: o Parque Estadual do Sumidouro⁷, localizado entre os municípios de Pedro Leopoldo e Lagoa Santa, e Lapinha da Serra, subdistrito de Santana do Riacho, onde visitamos o sítio Lapa da Cascalheira. Infelizmente, por diversos motivos, não foi possível visitar a região de Diamantina, embora esse tivesse sido nosso plano original. De qualquer forma, contamos também com as reproduções (desenhos ou fotografias) de pesquisas realizadas, conforme veremos no primeiro capítulo desta tese, além de outras selecionadas de alguns *sites* da *internet*.

A maior parte dessas imagens se encontram em painéis de abrigos expostos à luz do dia. Em alguns momentos, a fim de evidenciar algum aspecto formal, isolamos algumas delas; em outros, apresentamos o painel na íntegra ou algum recorte, quando procuramos ressaltar alguma composição ou cena. No total, esta tese apresenta cerca de 30 imagens desses locais especificamente.

Contamos, ainda, com outras fontes bibliográficas nos momentos em que abordamos algum tema que acreditamos poder contribuir para a elaboração de um quadro mais amplo sobre o estudo aqui realizado.

Assim, antes de avançarmos nas premissas teórico-metodológicas que nortearam este trabalho, é necessário fazer algumas considerações sobre as periodizações adotadas pelos pesquisadores da pré-história nas Américas e, mais especificamente aquela adotada no Brasil. Isso é fundamental uma vez que o ambiente em que surgem as imagens aqui estudadas se encontram nos limiares de algumas mudanças geológico-climáticas.

Normalmente, quando se faz referências históricas, utiliza-se a sigla a.C. ou B.C. (antes de Cristo ou *Before Christ*) e d.C. ou A.D. (depois de Cristo ou *Anno Domini*). No caso das pesquisas em Pré-história, que alcançam datações bastante recuadas no tempo, utiliza-se com mais frequência a sigla A.P. ou B.P. (Antes do Presente ou *Before Present*), sendo que “Presente” aqui é o ano de 1950 depois de

⁷ Criado pelo Decreto Estadual no. 20.375, de 3 de janeiro de 1980. Disponível em<: <http://www.ief.mg.gov.br/component/content/article/3306-nova-categoria/215-parque-estadual-do-sumidouro>>. Acesso em 06/01/2020.

Cristo, ano em que, por convenção, se iniciaram as datações por métodos físico-químicos⁸.

Quanto às periodizações, no Velho Mundo são utilizadas as terminologias conhecidas como Paleolítico (dividido em Inferior, Médio e Superior), Mesolítico, Neolítico e Civilização, um período compreendido entre cerca de 3 milhões de anos atrás até os dias de hoje. Em termos geológicos, são conhecidos como Pleistoceno e Holoceno, e abarcam um grande grupo de espécies hominídeas (Fig. 1)⁹.

Figura 1 – Quadro evolutivo das espécies hominídeas

Plioceno Pleistoceno	<i>Australopithecus ramidus</i>	4 milhões e meio de anos	Ambientes com árvores; vegetarianismo
	<i>Australopithecus anamensis</i>	4 milhões de anos	
	<i>Australopithecus afarensis</i>	3 milhões de anos e meio	Posição ereta, mas ainda sobe em árvores; ausência de ferramentas
	<i>Australopithecus africanus</i>	2 milhões e meio de anos	Indícios de incisões em pedras
	<i>H. habilis</i>	2,4 milhões de anos	Ferramentas; artefatos líticos; carnivorismo
Pleistoceno (mudanças climáticas frequentes, alternando entre aumento do gelo e degelo, da tundra à floresta)	<i>H. erectus</i>	1,8 milhão de anos	Mais alto e com cérebro maior; expansão para fora da África, controle do fogo
	<i>H. heidelbergensis</i>	500 mil anos	Ferramentas mais sofisticadas e diversificadas
	<i>H. neandertlhalensis</i>	150 mil anos	Expansão para a Europa e Oriente Médio; sepultamento
Pleistoceno (última glaciação) ao Holoceno (aumento das temperaturas)	<i>H. sapiens</i>	100 mil anos	Sepultamento; ornamentação; ferramentas de osso e marfim; construções de embarcações; pinturas rupestres; expansão para as Américas; agricultura; sedentarismo; civilizações

Fonte: MITHEN (2002); ALLAN, ANDRADE, RANGEL (2015)

No caso das Américas, as datações mais antigas são balizadas pela Teoria do Homem de Clóvis. Ela se refere à ocupação humana de cerca de 15.000 anos atrás,

⁸ O método radiocarbono (C14) só permite fazer datações até 60.000 anos. No caso de evidências mais antigas, são utilizados outros métodos, como termoluminescência, por exemplo.

⁹ Corremos o risco de ficarmos defasados em um curto espaço de tempo, dado o fato de que agora se cogita a existência do *H. Sapiens* por volta dos 300 mil anos, devido aos restos esqueléticos encontrados no norte da África.

cujas evidências foram encontradas próximas à cidade de Clovis, no Novo México. Devido à datação dos artefatos, até a década de 1960 considerava-se que essa cultura seria a mais antiga do continente americano e que dela derivariam todas as demais, reforçando a hipótese de uma única onda migratória oriunda da Beríngia¹⁰.

Ou seja, foi necessário adotar uma periodização específica para o continente americano, pois foi o último a ser colonizado pelo *H. sapiens*.

Fato importante para essa colonização é o Estreito de Bering. Em épocas de glaciação, o nível do mar abaixa e, especialmente nesse ponto, se forma uma via de conexão terrestre entre o Alasca e a Sibéria, por onde os hominíneos tiveram acesso à América. No período entre 30 mil e 13 mil anos atrás, o nível do mar provavelmente era baixo o suficiente para a formação dessa conexão por terra entre os dois continentes. Esse período também é condizente com achados arqueológicos no continente, dos quais os mais antigos variam entre 13 mil e 15 mil anos. (ALLAN; ANDRADE; RANGEL JR., 2015, p. 266)

Embora haja diversos debates a respeito (LAMING-EMPERAIRE, BAUDEZ, 1981; PROUS, 1992; FUNARI, NOELLI, 2018), basicamente foi adotada, então, a seguinte divisão: Período Lítico, mais especificamente o Paleoíndio para designar o final do Pleistoceno (ou final do Paleolítico Superior), o Período Arcaico, para designar o Holoceno inicial e médio, o Período Formativo, para designar o período em que ocorre um processo de semi-sedentarização, como Período de Chefias (SCHMITZ, 2000), Clássico e Pós-Clássico (LAMING-EMPERAIRE, BAUDEZ, 1981), estes aplicados mais especificamente às civilizações pré-colombianas, entre outros (Fig. 2)¹¹.

¹⁰ Posteriormente, com datações mais antigas de diversos artefatos encontrados principalmente na América do Sul, inclusive no Brasil, essa teoria tem sido questionada.

¹¹ “Esta classificação está sujeita a graves críticas, tanto do ponto de vista da escolha dos termos como dos planos de clivagem adotados. A escolha dos termos (Lítico, Arcaico, Formativo, Clássico e Pós-Clássico), que se impuseram pouco a pouco pelo uso, é logicamente incoerente. Enquanto o primeiro (Lítico) se baseia na matéria-prima utilizada, o segundo (Arcaico) introduz uma noção de antiguidade relativa, e os três últimos (Formativo, Clássico e Pós-Clássico) uma noção de estágio cultural. Numa sucessão de culturas não se pode, logicamente, definir cada estágio ora por caracteres técnicos (o Lítico é definido por seus tipos de instrumentos), ora por caracteres técnicos e pelo meio (Arcaico é definido por seus caracteres técnicos e por seu meio pós-glacial), ora por um caráter econômico (o Formativo é definido pelo início da agricultura). Com efeito, cada um dos caracteres utilizados por essas definições tem ritmos de evolução que lhe são próprios.” (LAMING-EMPERAIRE, BAUDEZ, 1981, p. 192)

Figura 2 – Comparação das periodizações entre o Velho e o Novo Mundo.

Velho Mundo		Novo Mundo
Final do Pleistoceno (última glaciação)	Final do Paleolítico Superior (13 mil anos – 10 mil anos) ¹	Período Lítico: Pré-pontas, Paleoíndio (15 mil – 10 mil anos)
Holoceno (elevação das temperaturas, recuo do gelo e aumento das florestas)	Mesolítico (10 mil – 8 mil anos)	Período Arcaico (10 mil – 2 mil anos)
	Neolítico (8 mil – 6 mil anos)	Período Formativo (2 mil anos -)
	Civilização/Revolução Urbana (6 mil anos em diante)	Chefias, Florescente e Expansivo ou Militarista, Clássico e Pós-Clássico

Fonte: SCHMITZ (2000); LAMING-EMPERAIRE, BAUDEZ (1981)

Muitos pesquisadores brasileiros, por sua vez, dadas as especificidades da ocupação em território nacional e algumas divergências conceituais dos colegas norte-americanos¹², preferiram ficar apenas com Período Paleoíndio e Período Arcaico, para as fases mais antigas, ou seja, entre cerca de 13 mil e 3 mil anos atrás.

Além disso, é possível encontrar, além das mencionadas acima, a Fase Pré-Cerâmica (que pode ser considerada até o início do Formativo) e a Cerâmica, mais ligada aos processos de semi-sedentarização¹³ pelos quais passaram as populações indígenas em momentos mais recentes da história. A fase Cerâmica, pelas características do trabalho que realizamos, não é abordada no trabalho.

Localizado, então, espacial e temporalmente nosso objeto empírico, agora é preciso apresentar os questionamentos que surgiram a partir do momento em que nos debruçamos sobre a literatura, assim como o estabelecimento de algumas hipóteses. Por exemplo, algumas pesquisas tratam o registro pictural como qualitativamente igual

¹² Como escreve o pesquisador Pedro Ignácio Schmitz (2000, p. 56), “A utilização destes termos não é uma questão meramente formal, está ligada às opiniões sobre a cronologia do povoamento, em paralelismo ou não com a evolução no Velho Mundo, origem do homem americano, ritmo e forma de sua adaptação ao Novo Continente.”

¹³ Utilizamos o termo “(semi)sedentarização”, pois as populações indígenas não praticaram (e não praticam) a sedentarização tal como ocorrida no Velho Mundo, ficando no meio termo entre a caça-coleta e o manejo de algumas espécies de vegetais.

a outros vestígios arqueológicos, como é o caso dos restos de fogueiras ou pontas de flechas. Porém, do ponto de vista instrumental, uma imagem não tem nenhuma função na garantia da sobrevivência física dos seres humanos, diferentemente da produção do fogo ou das ferramentas de caça. Seria possível, então, analisá-las com o mesmo olhar, isto é, com o mesmo repertório teórico que os demais vestígios deixados pelas populações pré-históricas mineiras? Ou, ainda, seria possível aplicar as mesmas leituras feitas sobre as imagens das cavernas europeias às imagens mineiras?

Um dos maiores especialistas em pré-história, André Leroi-Gourhan, interpretou as imagens paleolíticas das cavernas europeias à luz das oposições binárias, seguindo as leituras que Lévi-Strauss realizou em seus estudos da mitologia ameríndia (LÉVI-STRAUSS, 2011). Assim, os característicos cavalos, pintados em oposição aos touros, evocariam aspectos do feminino, enquanto estes evocariam aspectos do masculino. A organização espacial dessa associação formaria o que o célebre autor francês chamou de mitograma, uma condensação gráfica de aspectos mitológicos das populações que habitavam o sul da Europa naquele momento (Paleolítico Superior). Seria possível transpor tal interpretação para os cervídeos e peixes, animais abundantes nas paredes das rochas dos sítios mineiros? Ou tais animais formariam algum tipo de cultura totêmica?

Por sua vez, leituras estritamente focadas na imagem como signo seriam capazes de abarcar toda a complexidade das pinturas rupestres, dado o gigantesco lapso temporal que nos separa delas? Quão arriscado seria fazer esse tipo de leitura anacrônica?

Para nos ajudar a levantar outros questionamentos, nos inspiramos novamente em David Lewis-Williams, cujas dúvidas contribuíram bastante para a reflexão que fazemos neste trabalho. Por exemplo: por que há tão poucas figuras humanas nas pinturas parietais em relação às de animais? Por que determinados animais e não outros? Há diferenças entre as imagens bidimensionais e aquelas dos objetos tridimensionais? Esses questionamentos serviram para refletirmos sobre as próprias imagens estudadas nesta pesquisa: afinal, o que teria levado as comunidades que se estabeleceram nessa região do território brasileiro a praticar atividades pictóricas em

um momento em que ela praticamente desaparece no Velho Mundo?¹⁴ É possível estabelecer uma conexão entre os sepultamentos, alguns deles datados do período pleistocênico, e as pinturas rupestres?

Em busca de respostas às perguntas que formula, David Lewis-Williams adverte: tudo o que se escreve sobre a arte pré-histórica é hipotético, uma vez que nada efetivamente pode ser provado; o que importa à comunidade científica é a qualidade das hipóteses. Assim, apresentamos, então, algumas hipóteses que levantamos:

- o contexto – espacial e temporal – é inerente ao processo de elaboração das pinturas parietais mineiras e deve ser estudado como participante dele;
- os animais representados não são apenas signos de caça, como é a leitura de muitos pesquisadores. Nossa hipótese é de que essas situações poderiam ser metáforas de caça, o que nos levaria a supor a existência de um conteúdo mítico;
- as presenças de determinados animais, e não outros, significa que eles possuem um papel social compartilhado *a priori*;
- a mudança dos aspectos formais ao longo do tempo, de traços mais figurativos para mais estilizados, está ligada à própria mudança da relação das comunidades mineiras com o ambiente.

Ao longo deste trabalho, procuraremos responder aos questionamentos levantados acima e a pertinência das hipóteses apresentadas, dada a complexidade do objeto de análise. Porém, para isso, é necessário apresentar antes as premissas teórico-metodológicas que nos guiaram nessa investigação.

PREMISSAS TEÓRICAS

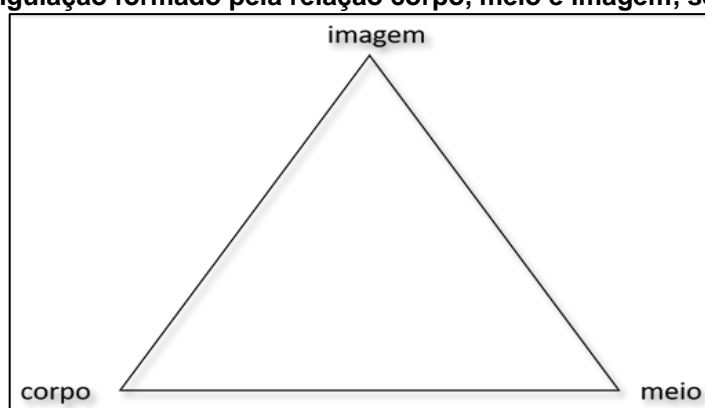
Para refletirmos sobre a relação entre as pinturas rupestres e os indivíduos que as criaram, recorreremos às considerações de Hans Belting apresentadas em *Antropologia da Imagem* (2005 e 2014). Belting nos provoca com perguntas expressas da seguinte forma: onde se localiza uma imagem? No seu suporte ou em nosso olhar? Descolando-a do seu suporte, o autor se distancia da História da Arte enquanto

¹⁴ As pinturas rupestres europeias praticamente desaparecem a partir de 8.000 anos A.P.

detentora de uma narrativa da imagem que a compreende estritamente em seus aspectos estilísticos e formais. Como Belting escreve, uma imagem pode até “viver em uma obra de arte, mas não coincide com ela”¹⁵ (2005, p. 66)

Ao transbordar o cerco erguido em torno da imagem como signo e propor uma reflexão que inclui o corpo como articulador da visualidade da imagem, o pesquisador alemão passa a compreendê-la como uma relação que acontece entre o corpo e o meio (Fig. 3)¹⁶.

Figura 3- Triangulação formado pela relação corpo, meio e imagem, segundo Belting.



Fonte: BELTING (2014)

Esse objeto fugidio, portanto, faz com que emergja sua natureza não reificável, uma vez que sua existência oscila entre o físico e o mental. Assim, para o autor, uma imagem possui duas existências, uma endógena, isto é, que habita em nós, e outra exógena, que existe em sua visualidade. “As imagens apoiam-se em dois actos simbólicos que implicam ambos o nosso corpo vivo: o acto de fabricação e o acto de percepção, sendo um o alvo do outro” (2014, p. 12).

O ato de percepção não se restringe a ele, pois as imagens participam ativamente da nossa imaginação e, conseqüentemente, da nossa existência.

Ocorre uma metamorfose quando as imagens vistas se transmutam em imagens recordadas que, doravante, encontram um novo lugar no nosso arquivo imaginal. Começamos por despojar do seu corpo as imagens exteriores, que ‘chegamos a ver’, e num segundo momento de novo as corporalizamos: tem lugar um intercâmbio entre o seu meio-suporte e o nosso corpo que, por seu lado constitui um meio natural. (BELTING, 2014, p. 34)

¹⁵ Aqui, o autor se refere à tradução dos termos em inglês *Image* como imagem ou figura, por exemplo, e *Picture*, como pintura, quadro, retrato..

¹⁶ Belting credita essa triangulação aos estudos feitos por Jean-Pierre Vernant sobre *kolossos* e *eidôlon*.

Quando rememoramos uma imagem ou produzimos imagens oníricas, fantasiosas ou devaneios, não apenas ativamos seus aspectos sensoriais, mas também psíquicos. Uma imagem, portanto, nunca é algo em si; é de natureza ambivalente, pois possui uma existência material, graças ao suporte ou dispositivo que lhe confere a qualidade da visualidade, e imaterial. Por isso, para Belting, uma imagem é sempre “resultado de uma simbolização pessoal ou coletiva” (2014, p. 21).

O autor, no entanto, não recai no dualismo que separa rigidamente as imagens internas das externas, pois existe um elemento articulador fundamental, que é o meio. Meio e imagem são “como duas faces de uma mesma moeda, que são impossíveis separar, embora estejam separadas pelo olhar e signifiquem coisas diferentes” (2014, p. 23). E o meio

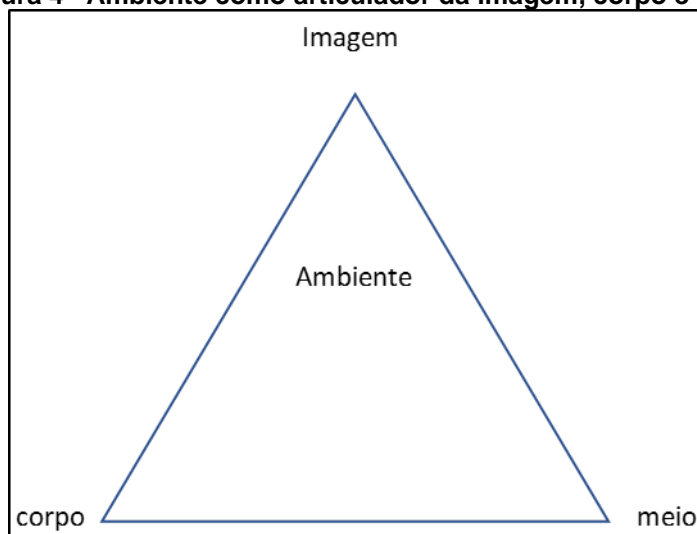
[...] só adquire o seu verdadeiro significado quando compreendido no contexto da imagem e do corpo. Ele fornece, por assim dizer, o elo em falta, pois, desde logo, o meio torna-nos capazes de perceber as imagens de maneira a que não confundamos nem com os corpos reais nem com as simples coisas (2014, p. 24).

É desta forma que Belting afirma o caráter paradoxal da imagem: é a “presença de uma ausência” (2014, p. 15); carrega a invisibilidade da ausência, mas também a visibilidade da própria presença. No limite, refere-se sempre ao corpo, pois está diretamente ligada à memória. “A memória é uma experiência do corpo, porque engendra imagens de eventos ou de pessoas ausentes de outra época ou lugar que são recordados” (2014, p. 16).

Belting, porém, menciona uma dificuldade no que compreende por “meio”, isso porque, antes, precisávamos visitar os lugares onde se encontravam as imagens, e hoje as imagens nos visitam onde quer que estejamos (2014, p. 84). Assim, segundo o autor, “A nossa terminologia cedo fraqueja ao pretender fazer uma nítida distinção entre lugares e espaço” (p. 88).

Ao nosso ver, falta à triangulação de Belting um outro elemento, que é o ambiente. Assim, há tanto o suporte da imagem, que no caso das pinturas rupestres é a parede da rocha, quanto há o meio, que compreendemos em seu sentido *lato*. Uma imagem, portanto, só pode ser compreendida quando integrada em seu ambiente.

Figura 4– Ambiente como articulador da imagem, corpo e meio



Fonte: BELTING (2014)

Mas que ambiente é esse? Uma vez que Belting não traz resposta para isso, recorreremos à Semiótica da Cultura, mais especificamente à Teoria Evolutiva da Cultura, desenvolvida pelo semioticista tcheco Ivan Bystrina¹⁷, que foi fortemente influenciado pela semiótica russa, pelas teorias estruturalistas (especialmente de Lévi-Strauss) e pelos estudos do Círculo Tartu-Moscou.

É importante destacar que quando Bystrina utiliza o termo “Evolutiva”, na verdade seu intuito é investigar a cultura do ponto de vista ontogenético e filogenético, e não tanto supor a evolução da cultura como algo linear, que começa do que é simples e que avança necessariamente para uma maior complexidade.

Assim, em sua Teoria¹⁸, o autor faz uma distinção entre duas realidades: uma primeira, que diz respeito aos códigos biológicos (ou orgânicos) e instrumentais (por exemplo, textos racionais, como a matemática, textos jurídicos etc.), e uma segunda, que diz respeito aos códigos culturais, criados para garantir a sobrevivência psíquica

¹⁷ Nascido em 1924, na então Tchecoslováquia, Bystrina estudou Direito na Universidade de Praga e, mais tarde, doutorou-se em Ciência Política em Moscou. Devido à repressão resultante da Primavera de Praga na década de 1960, Bystrina migra para Alemanha, onde, na década de 1970, passa a lecionar no curso de Ciências da Comunicação na Universidade Livre de Berlim, onde permanece até seu falecimento em 2004. (BENTELLE, 1989)

¹⁸ Entre as décadas de 1970 e 1990 Bystrina parece sofisticar seu pensamento, motivo pelo qual é possível identificar pequenas mudanças, principalmente terminológicas, quando se comparam os textos publicados em *Semiotik der Kultur* (1989) com seus textos da década de 1990. Sendo assim, o que apresentamos nesta pesquisa pode ser compreendido como um compilado desses materiais, pois quando havia pequenas brechas nos textos em português recorriamos ao original em alemão, e vice-versa. Esses textos foram generosamente traduzidos para o português a partir das suas palestras feitas no Brasil por ocasião da visita como convidado no Programa da PUC-SP e do Centro Interdisciplinar da Semiótica da Cultura (CISC).

dos seres humanos, como a imaginação, os sonhos, as narrativas míticas e suas imagens, e a religiosidade.

Essa divisão, no entanto, não significa que essas realidades estejam rigidamente separadas, muito pelo contrário. Há uma relação intensa entre elas, de modo que podemos perceber uma interdependência entre o biológico e o cultural. Assim, Bystrina entende os processos informacionais biológicos e sógnicos como os substratos para o processo semiótico da cultura.

Essa distinção entre realidades surge com a recuperação do conceito de *Umwelt*, do biólogo Jakob Von Uexküll (1864-1944), desenvolvido em Teoria da Significação (*Bedeutungslehre*), pelo Círculo Tartu-Moscou. Estudioso do comportamento dos animais, Uexküll procurou entender o processo de significação que os seres vivos estabelecem com seu habitat e como cada um constrói um sentido específico sobre ele. Uexküll denominou essa relação como *Umwelt*, que em alemão significa ambiente¹⁹. Podemos entender melhor seu significado se separarmos “Um”, que pode significar “entorno”, “em volta”, “perto de”, de “Welt”, que significa mundo. Teremos, portanto, algo como “mundo do entorno”.²⁰

Kalevi Kull, professor da Universidade de Tartu, e conhecido pelo que se denomina Biossemiótica, absorve o *Umwelt* de Uexküll para entender como se processa a informação na relação natureza x cultura. Assim, para ele, haveria uma gradação da natureza em três graus, sendo o grau zero o da natureza em si. No primeiro grau perceberíamos a natureza pelo nosso aparato sensorial, configurando uma primeira natureza. No grau seguinte, nossa relação com a natureza seria resultado de um processo de descrição e interpretação do mundo, configurando a segunda natureza. No terceiro grau, isto é, na terceira natureza, surgiriam a arte e a ciência.

¹⁹ Essa aplicação do termo *Umwelt* por Uexküll impactou não apenas a biologia, mas as ciências humanas em geral, pois colocou em xeque a perspectiva antropocêntrica de entendimento do mundo. “A grande revolução do conceito de *Umwelt* observou que o mundo não era único e hierarquicamente ordenado; ao contrário, todas as espécies vivas, das mais elementares até o homem, nele encontrariam espaços adequados e interinfluentes, mais independentes uns dos outros”. (FERRARA, 2015, p.44)

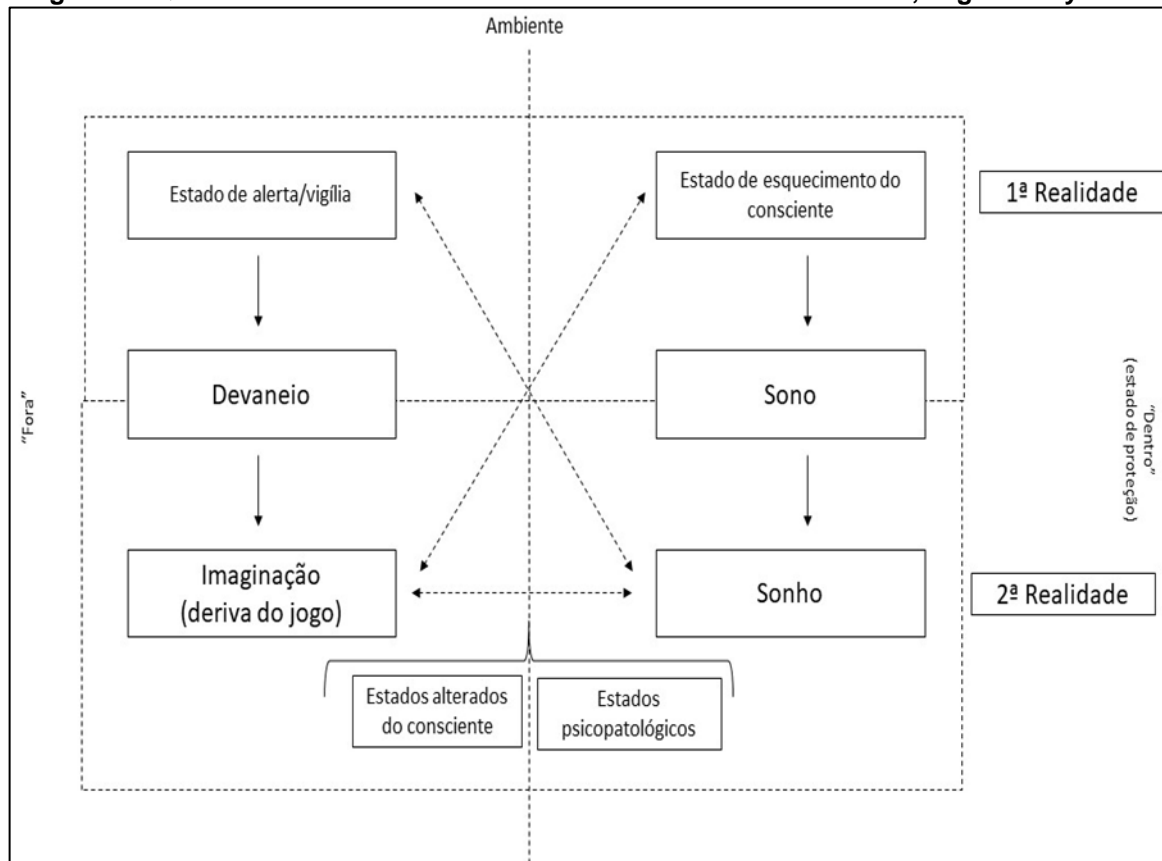
²⁰ Portanto, *Umwelt*, é um “conceito cultural para a inter-relação entre percepção ‘do’ mundo e operação ‘no’ mundo desenvolvidas pelas espécies em seus habitats específicos” (MACHADO, 2010, p. 159).

Para Iuri Lótman, por sua vez, a arte seria um sistema de modelização secundário, isto é, que constrói uma outra realidade a partir daquela dada *a priori*, que seria a língua natural. Aqui, também temos implícita a noção de distintas realidades.

Resumidamente, portanto, foi possível perceber como a Semiótica da Cultura, aqui incluída a teoria bystriniana, ao graduar ou separar a cultura em uma outra realidade, distancia-se da antropologia clássica. Para esta ciência, a cultura também abarcaria os processos adaptativos humanos que levam à criação de ferramentas ou instrumentos, ao passo que para a Semiótica da Cultura isso não seria válido, já que alguns animais também fazem uso de instrumentos para se alimentar ou se defender, por exemplo.

É por isso que um dos aspectos mais interessantes da Teoria de Bystrina é sua investigação sobre as raízes da cultura. Segundo ele, o stress gerado pela necessidade de garantir a subsistência fez com que os seres vivos “criassem” momentos de esquecimento e de superação desse stress. Então, em contraposição ao estado de alerta e vigília, fundamental para a sobrevivência, surge o seu oposto, isto é, o estado de esquecimento ou abandono da consciência. Nessa alternância entre a vigília e o esquecimento, surgem outros estados, como o sonho, a imaginação (resultante de jogos e brincadeiras, por exemplo), os estados psicopatológicos e os de êxtase (resultante do transe, ingestão de substâncias, etc.) (Fig. 5).

Figura 5 - Quadro sintético das duas realidades e as raízes da cultura, segundo Bystrina



Fonte: BELTING (2014)

Desses estados origina-se uma outra realidade, distinta daquela que tem bases biológicas ou instrumentais, como já vimos. Enquanto esta pertenceria à primeira realidade, a realidade derivada daqueles quatro estados constituiria uma segunda, uma vez que aquilo que é criado nela não possui nenhuma utilidade no nível de preservação da vida biológica, apenas da vida psíquica²¹.

Esse seria o caso das primeiras cerimônias funerárias, da criação de imagens (projetadas em superfícies bidimensionais ou em objetos tridimensionais), e da criação de narrativas, inerentes à constituição dos mitos e religiões. Desta forma, a cultura surge da segunda realidade: “[...] entendemos por cultura todo aquele conjunto de atividades que ultrapassa a mera finalidade de preservar a sobrevivência material.”

²¹ Bystrina utiliza o termo alemão *Wirklichkeit* para se referir a essas realidades e não *Realität*. Enquanto *Realität* possui uma conotação metafísica, *Wirklichkeit* deriva do verbo *wirken*, que significa, em português, ter efeito ou funcionar. Desta forma, a realidade *bystriniana* possui uma acepção bastante concreta e distante de discussões metafísicas que poderiam ser levantadas em torno da ideia de Real.

(BYSTRINA, 1995, p. 4). Ou seja, tudo o que é criado nela possui, então, um único propósito, que é o de superar o medo ancestral do fim da existência.

Essa compreensão é fundamental e veremos como esses elementos compõem o ambiente cultural das imagens rupestres aqui estudadas.

CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

Uma vez que este trabalho foi baseado, em parte, nas pesquisas arqueológicas já realizadas sobre as regiões e pinturas dos locais estudados, e estas, por sua vez, possuem seus próprios métodos de investigação, poderíamos dizer que nossa abordagem metodológica realiza um meta-método. Isso é válido especialmente quando consideramos as pesquisas já realizadas sobre os aspectos técnicos das pinturas parietais, como datações, extração de tintas e pigmentos, mas também os estudos sobre as populações que viveram e percorreram as trilhas de Minas, bem como seus modos de viver, como alimentação, saúde e rituais de sepultamento, entre outros aspectos.

De certa forma, empregamos o “método de entrelaçamento de vertentes de evidência”²², da filósofa e arqueóloga canadense Alison Wylie (1989)²³. Segundo esse método, os argumentos de uma tese são encadeados como numa corrente; se falta um elo, a corrente deixa de existir. Para que isso não ocorra é necessário criar novos elos a partir de outras áreas do conhecimento, o que é particularmente válido no âmbito da pesquisa em pré-história, dadas as grandes dificuldades de se obter informações para a elaboração da cadeia argumentativa²⁴. O antropólogo David Lewis-Williams (2004) justifica esse método preenchendo as lacunas da sua pesquisa com estudos da neurociência, relatos etnográficos, entre outros.

Por sua vez, para realizarmos o processo de análise, recorreremos ao que o historiador da cultura e das imagens Aby Warburg chamava de *Denkraum*, isto é,

²² Em inglês, o método é chamado de “*The intertwining of numerous strands of evidence*”. (LEWIS-WILLIAMS, 2002, pp. 102-103)

²³ Professora do Departamento de Filosofia da Universidade da Colúmbia Britânica. Disponível em: <<http://allisonwylie.net/>>. Acesso em 06/01/2020.

²⁴ Por exemplo, uma evidência arqueológica em si pode não ser suficiente para explicar algum item específico relativo a algum tema, porém registros etnográficos, por exemplo, podem ajudar a sustentar um argumento (LEWIS-WILLIAMS, 2004, pp. 102-103).

“espaço do pensamento”. O pensador alemão desenvolve esse termo ao aproximar imagens de distintos contextos históricos e geográficos (entre imagens da Antiguidade grega e da Renascença italiana, por exemplo) e perceber que essa aproximação gera um entorno conceitual (BAITELLO JR, 2018).

Assim, com esse recurso (ou atalho cognitivo), Warburg nota que determinadas formas impactantes - que chama de *Pathosformeln*, termo que poderia ser traduzido como “fórmulas de emoção” (SERVA, 2017) - permanecem nas imagens e nas culturas ao longo do tempo - o que chamou de *Nachleben*, que poderia ser traduzido como “pós-vida”.

A pós-vida “[...] confere às imagens um enorme potencial de captura do olhar, da atenção, em suma, da recepção; portanto, uma enorme expressividade, uma carga energética que não se pode ignorar ao se lidar com qualquer tipo de comunicação.” (BAITELLO JR, 2010, p. 60).

Com isso, Warburg rompe com a tradição da História da Arte que encarcera a obra artística sob o ponto de vista estritamente estético e desconsidera qualquer outro tipo de produção imagética.

Denkraum, a princípio, poderia remeter ao modo como os arqueólogos atribuem tradições, estilos e fases às semelhanças pictóricas encontradas em diferentes grupos de imagens, a não ser pelo fato de que *Denkraum* não se refere apenas à percepção da similitude dos aspectos formais imagéticos, mas à captura dos investimentos psíquicos e mnemônicos contidos na gestualidade dos artistas dos ambientes aí implícitos, o que Warburg chama, mais especificamente, de “história psicológica ilustrada do espaço intermediário entre o ímpeto e a ação” (2015, p. 365).

Nos seus últimos anos de vida, Warburg constrói um Atlas de Imagens, denominado *Mnemosyne*, em que materializa o *Denkraum* por meio de painéis de imagens organizadas espacialmente pela identificação do *Pathosformel*. O olhar do observador preenche o entorno criado por essa organização, evidenciando a conexão espacialidade-temporalidade (*Denkraum-Nachleben*) do processo warburguiano. Os painéis do Atlas *Mnemosyne*, de certa forma, remetem às paredes das rochas sobre as quais desenha-se a arte rupestre e para as quais nosso olhar parece buscar fórmulas de emoção.

Deste modo, conectamos o método à teoria, na medida em que, como vimos, há uma relação intrínseca entre imagem, espacialidade e o olhar. Recuperamos, assim, a triangulação de Belting e a noção de ambiente trazida pelas realidades de Ivan Bystrina.

Antes de descrevermos como se organizou a tese, gostaríamos de observar que as premissas conceituais se encontram bastante enoveladas ao longo do texto, sendo praticamente impossível abordar uma delas sem tangenciar as demais, de modo que os capítulos deste trabalho poderiam, a princípio, ser lidos fora da linearidade aqui desenhada. Privilegiamos iniciar pelo objeto empírico para, então, desencadearmos a argumentação que se segue.

No primeiro capítulo, *Imagens Rupestres Mineiras*, abordamos as imagens da Tradição Planalto das três regiões estudadas. Apresentamos o repertório de estudos arqueológicos realizados sobre elas que nos fornecem informações fundamentais sobre datações e materiais empregados na elaboração de tintas, bem como os processos de criação de imagens.

No segundo, *Realismo e Abstração nas Imagens Rupestres*, elaboramos uma breve comparação estilística das imagens mineiras com as de outras regiões do Brasil a fim de percebermos possíveis sincronias sobre os aspectos formais. Abordamos as hipóteses de André Leroi-Gourhan e outros estudiosos a respeito das imagens figurativas e trazemos um caso recente sobre as diferenças de produções imagéticas entre algumas populações indígenas do Baixo Rio Negro.

No terceiro capítulo, *Ambientes Mineiros*, retomamos o conceito de ambiente delineado acima com o intuito de recriar o contexto do ambiente físico, populacional e simbólico das imagens estudadas. Procuramos abordar os estudos mais recentes sobre a população que habitou essas regiões em Minas Gerais, assim como sua saúde, alimentação e rituais de sepultamento. Isso nos possibilitou criar inferências sobre as disposições mentais e psíquicas das comunidades que viveram nesses locais.

No quarto capítulo, *Dos Sonhos às Imagens na Pedra*, retomamos as raízes da cultura de Bystrina e as investigações que David Lewis-Williams empreende sobre os estados alterados da consciência para desenvolver hipóteses para o surgimento das

imagens paleolíticas. Verificamos a pertinência dessas hipóteses para a nossa própria análise das imagens mineiras estudadas.

E, finalmente no quinto capítulo, *Ambientes Imanentes e Narrativa nas Imagens Rupestres*, retomamos os conceitos de aura e valor de culto de Walter Benjamin para compreender a relação que o nosso olhar e, portanto, nosso corpo estabelece com essas imagens. Com isso, desenvolvemos a hipótese de que o próprio labor envolvido na elaboração das imagens cria narrativas que, transpostas na parede da rocha, participam do ambiente dessas populações sob a forma de mitos.

CAPÍTULO 1 IMAGENS RUPESTRES MINEIRAS

Não seria possível falar de imagens rupestres sem, de alguma forma, checar antes o que já foi discutido pela ciência arqueológica. Nesse sentido, trazemos o conceito de ‘arte rupestre’, segundo André Prous (1992, p. 510):

Por ‘arte rupestre’ entendem-se todas as inscrições (pinturas ou gravuras) deixadas pelo homem em suportes fixos de pedra (paredes de abrigos, grutas, matacões, etc.). A palavra rupestre, com efeito, vem do latim *rupes-is* (rochedo); trata-se, portanto, de obras imóveis, no sentido de que não podem ser transportadas (à diferença das obras móveis, como estatuetas, ornamentação de instrumentos, pinturas sobre peles, etc.).

Apesar de parecer óbvio, é importante evidenciar essa diferença entre a ‘arte parietal’ e a ‘arte mobiliária’ ou ‘portátil’, pois a criação de imagens em superfícies bidimensionais envolve processos cognitivos que não são inatos, como costuma se imaginar. Veremos isso em outro momento desta tese.

Os registros rupestres pré-históricos apresentam gigantescas dificuldades de estudo em diversos aspectos, tais como: identificação e reprodução das imagens, datação e, por fim, interpretação, sendo esse último item um dos mais controversos.

No caso da identificação e reprodução, a dificuldade reside no fato de que, muitas vezes, diversos painéis rupestres apresentam “lacunas” ou “ausências”; isto é, muito do que vemos a olho nu não corresponde, necessariamente, à sua integridade pictórica. Por isso, muitas vezes, são utilizadas tecnologias que possibilitem revelar o que até então se encontrava oculto, como camadas de imagens que se tornaram praticamente invisíveis devido à ação do tempo. Como escreve a arqueóloga Malu Gaspar (2003, p. 15), “A arte rupestre está impregnada de todas as marcas decorrentes do tempo, que eliminou algumas cores, figuras e, eventualmente, acrescentou tonalidades resultantes da ação de fungos e outros agentes naturais.”

Uma vez identificadas, o arqueólogo verifica se essas imagens pertencem a alguma tradição estilística já existente ou se apresenta indícios inéditos. Essa classificação em determinadas Tradições, Estilos e Fases é um recurso arbitrário que possibilita compreender permanências ou alterações de traços e temas na arte rupestre. Novamente, trazemos as considerações do arqueólogo André Prous (2007, p. 47) a esse respeito:

O que nós, arqueólogos, chamamos de 'tradição', 'estilo' ou 'complexo' são, obviamente, criações nossas; são termos destinados a agrupar os grafismos, de forma a ressaltar características recorrentes e nos ajudar a encontrar um sentido na variedade das manifestações gráficas. Não devemos acreditar que os portadores de uma mesma 'tradição' tenham sido obrigatoriamente membros de uma mesma etnia, falando uma mesma língua e tendo os mesmos comportamentos. [...] Desta forma, não sabemos com certeza como interpretar a extensão geográfica das tradições (seriam o resultado de uma migração de pessoas, da expansão de ideologias, ou uma combinação dos dois processos?), nem a substituição de uma por outra. Seu 'reconhecimento' apenas abre pistas para as interpretações e nossas classificações podem se esgotar com o progresso da pesquisa, levando a novas propostas: as 'tradições' não existem em si, são apenas hipóteses de trabalho, embora elas apontem características inquestionáveis.

Segundo Alenice Baeta (2011, pp. 82-83), resumidamente, tradição é a "[...] unidade descritiva que reúne certa permanência de traços distintos, dentre eles, temáticos e técnicos, que indicam certa continuidade cultural no tempo e no espaço, normalmente em áreas de ampla dispersão geográfica."

Se de um lado o intuito da classificação estilística é facilitar o trabalho dos pesquisadores, de outro as pesquisas acabam, muitas vezes, se encerrando nos aspectos formais ou em análises tipológicas, pouco contribuindo para um entendimento mais abrangente do seu papel nas sociedades que as criaram. Isso é o que atestam os arqueólogos Vanessa Linke e Andrei Isnardis (2008, p. 32):

O que recorrentemente se faz no Brasil, ao se tratar de pinturas rupestres pré-históricas, é passar através dos grafismos para falar de outros elementos das sociedades que os produziram, mesmo que as articulações entre os grafismos e os demais elementos do registro arqueológico sejam frágeis.[...] É também frequente uma outra maneira de se lidar com grafismos rupestres que, abdicando de interpretá-los, restringe suas análises a classificações tipológicas (PROUS & BAETA, 1993; SCHMITZ, 1997), desconsiderando que as pinturas ou gravuras compõem conjuntos intelectualmente articulados [...].

Quanto à datação ou cronologia, ela pode ser relativa ou absoluta. Como escreve Prous (1980, p. 122):

a cronologia (datação relativa) é que nos permite estabelecer a sequência na qual as figuras ou estilos adornaram os paredões. É possível de ser realizada em prospecções rápidas. A datação absoluta só é possível através de escavação estratigráfica dos sítios.

A cronologia relativa pode se basear na observação de diversos elementos, como nas superposições existentes entre figuras de diferentes estilos, na análise da pátina, que tanto pode fazer parte da própria obra quanto ser resultado da ação do tempo no suporte natural, nas descamações das pinturas, na própria posição das obras nos painéis, na temática (por exemplo, figuras que se assemelham a alguma

ferramenta que só começou a ser produzida em determinado período) e fenômenos naturais (como indícios de alagamentos ou fenômenos geológicos). Além disso, procura-se sempre relacionar as imagens com outros indícios do ambiente, como ocupação do sítio para acampamento, sepultamentos, cerimônias etc.

É por meio da cronologia relativa que os pesquisadores desenvolveram as crono-estilísticas dos locais estudados nesta pesquisa. Em um cenário de grande amplitude temporal e estilos variados que se sobrepõem formando um intrincado palimpsesto riscado na pedra, o método da crono-estilística permite compreender relações sincrônicas e diacrônicas entre imagens de um mesmo painel e painéis de locais distintos, como veremos adiante.

Segundo Andrei Isnardi (2009, pp. 23–24), “a noção que subsidia o raciocínio aqui é que essas formas de interação são reveladoras de afinidades culturais, lógicas, estéticas, ou indicadores de diferenças culturais em distintos níveis.”

Com relação aos aspectos interpretativos, ou qualitativos, os arqueólogos costumam ser muito cautelosos, como Niède Guidon evidencia no texto de sua autoria do início dos anos 1980. Para ela, dadas as limitações da ciência arqueológica nesse sentido, é preciso contar com a colaboração de outras ciências, com o intuito de formar um repertório crítico sobre uma determinada cultura ou assunto (o que ela chama de interquestionamento).

Somente as reproduções das figurações rupestres, somente resultados de escavações possibilitando o estabelecimento de uma cronologia, a classificação em estilos baseada em mudanças técnicas, não são suficientes para explicar o fenômeno total. Não é possível tentar-se a síntese final, não se pode falar em tentativas de interpretação, sem dispor da totalidade dos dados puramente arqueológicos e dos dados que completam e explicam a realidade arqueológica: reconstituição do meio e sua evolução; mudanças climáticas; fauna, flora e a evolução que sofreram; a etnologia e a história da região, a sociedade atual, sua reação face ao meio, suas tendências evolutivas. E finalmente nada poderá ser definitivo se não dispusermos, para estudos comparativos, de levantamentos de outros complexos arqueológicos semelhantes. (GUIDON, 1981-1982, pp. 344-5).

Interessante perceber que, mesmo fazendo esse diagnóstico, em momento algum Guidon faz menção às ciências das linguagens como possibilidade interdisciplinar para apoiar o trabalho interpretativo. Se por um lado é inquestionável a necessidade de haver o maior apuro possível na obtenção dos dados, por outro

lado, a questão técnica pode aprisionar leituras que enxerguem o objeto de modo mais amplo e distanciado, ou mesmo de modo menos funcionalista.

O historiador da arte Erwin Panofsky (2007, p. 35) faz uma interessante consideração a esse respeito:

Artifícios como análise química dos materiais, raios X, raios ultravioletas, raios infravermelhos e macrofotografia são muito úteis, mas seu emprego nada tem a ver com o problema metodológico básico. Uma afirmação segundo a qual os pigmentos usados em uma miniatura pretensamente medieval não foram inventados antes do século XIX, pode resolver uma questão de história da arte, mas não é uma afirmação de história da arte.

Até cerca de 1950, os pesquisadores se apoiavam em comparações etnológicas no intuito de se fazer um trabalho interpretativo da arte rupestre, embasando-se no argumento simples (e reducionista) de que populações primitivas contemporâneas seriam um espelho das populações pré-históricas. Foi graças ao trabalho de Annette Laming-Emperaire e André Leroi-Gourhan que foi adotado um maior rigor ao se fazer aproximações anacrônicas.

Lamentamos não aceitar os termos das composições descritas como 'guerreiros dançando', 'cenas de caça', 'homens brincando', etc., descritas em trabalhos da especialidade. Surge a dúvida se teriam existido como tais na mente do realizador dos desenhos ou se assim são considerados apenas pelo fruto de reflexões etnocêntricas do arqueólogo. (CONSENS, 1981, pp.373-4)

Abordaremos a problemática das leituras interpretativas em outro momento desta pesquisa. Neste momento, nosso intuito não é exaurir a contribuição das diferentes vertentes da arqueologia para o estudo de imagens rupestres, apenas destacar alguns aspectos fundamentais sem os quais esta tese não seria possível.

Antes, então, de aprofundarmos as especificidades das imagens rupestres mineiras abordadas neste trabalho de acordo com o que se entende por Tradição Planalto, introduziremos algumas considerações sobre os aspectos formais, que serão continuamente referenciados a partir daqui.

1.1. ASPECTOS FORMAIS

Para abordar as questões relativas às formas e estilos, consideramos relevante verificar os seguintes critérios: o seu grau de figuração (do realismo ao esquemático, geométrico ou abstrato), a incidência de presença de animais e humanos, a incidência de imagens isoladas ou formando associações, e, por fim, a aplicação de cores.

Compreendemos por grau de figuração os atributos da imagem que guardam relação com as características óticas de um modelo real e que nos permitem reconhecer nela as representações de animais, plantas ou seres humanos. Quanto maior for essa preocupação de manter as proporções reais, assim como reproduzir com fidelidade outros atributos, como a pele ou pelo do animal (caso de algumas das imagens aqui estudadas), ou suas tonalidades, entre outras características, mais realista é essa imagem. Como escreve André Leroi-Gourhan, o realismo seria uma “[...] tendência orientada para uma figuração ‘exacta’, no respeitante às formas, ao movimento e ao pormenor. [...]” (2002, p. 190).

Quando as figuras perdem os atributos que nos permitem reconhecer nela este ou aquele animal, vegetal ou ser humano, a imagem pode se tornar esquemática ou caminhar para a estilização, abstração ou geometrismo. No caso específico das figuras humanas, quando ela apresenta características mínimas, que nos permite identificá-las com humanos, denominamo-las pictogramas.

Segundo Leroi-Gourhan, em seus estudos sobre a arte paleolítica, o processo que levou as imagens a assumirem características realistas foi lento, e provavelmente envolveu um gradativo apuro e lapidação da imagem para ficar mais próxima do seu modelo real. Por exemplo, o traço das formas figurativas teriam se iniciado pelo dorso dos animais, enquanto cabeça e membros seriam meramente referenciados. Isso poderá ser visto mais adiante quando abordarmos as imagens da região de Diamantina.

“O progressivo domínio do realismo torna-se sensível no cuidado com que as figuras são preenchidas e modeladas, sendo as crinas desenhadas com grande pormenor e os olhos e as ventas cuidadosamente acabados” (LEROI-GOURHAN, 2002, p. 195).

Figura 6 - Cronologia estilística paleolítica

PERÍODO	ESTILO	CAVALOS	FIG. HUMANAS	SIGNOS
MADALENENSE RECENTE 10.000	IV RECENTE			
MADALENENSE MÉDIO 13.000	ANTIGO			
MADALENENSE RECENTE 15.000	III RECENTE			
MADALENENSE ANTIGO 15.000	ANTIGO			
SOLUTREENSE 20.000	II			
GRAVETTENSE 25.000	I			
AURINHACENSE 30.000	PRÉ-FIGURATIVO			
CHATÉL- PERRO- NENSE 35.000				

Fonte: LEROI-GOURHAN (2007)

Assim, para Leroi-Gourhan, a imagem surge da abstração e caminha para a figuração, diferentemente do que se poderia imaginar. Além disso, quanto mais realista, maior o apuro técnico empregado.

No capítulo seguinte aprofundaremos os aspectos formais das imagens rupestres e algumas possíveis interpretações para isso.

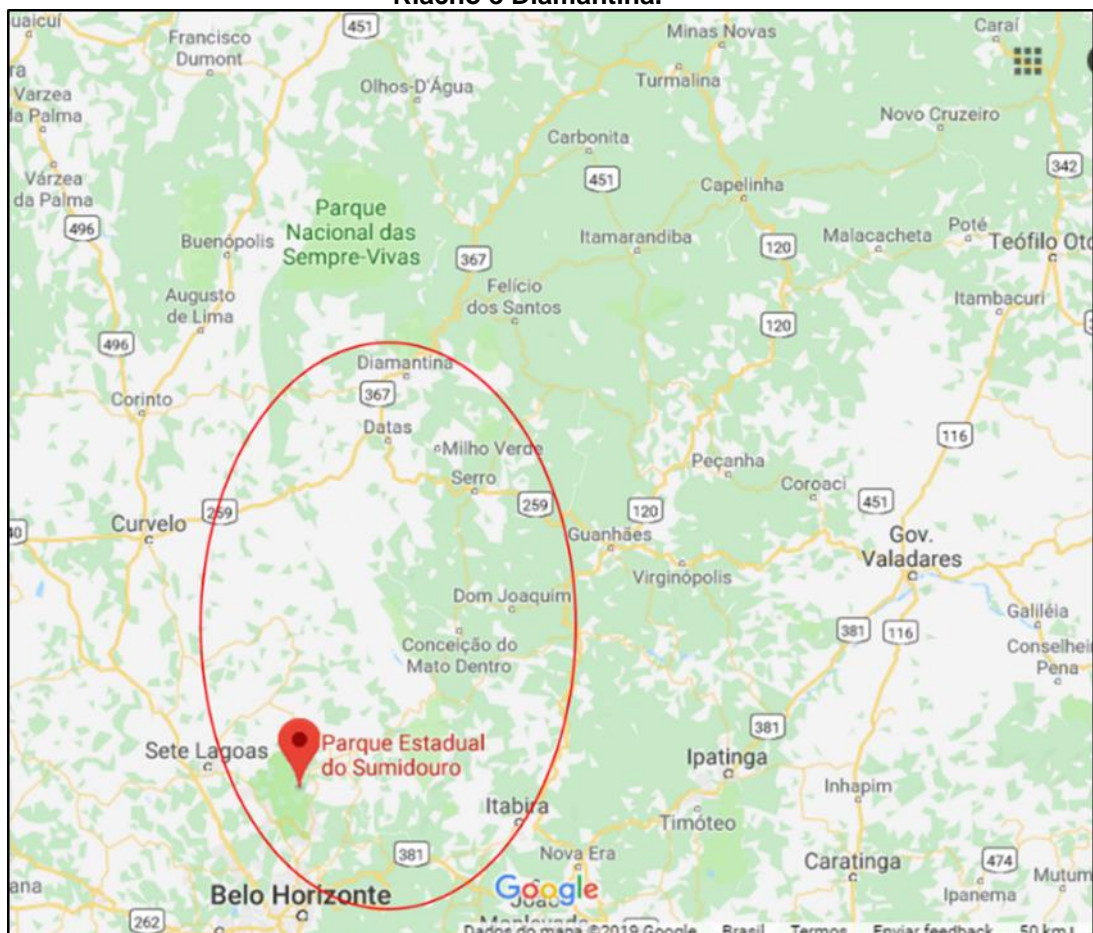
1.2. A TRADIÇÃO PLANALTO

O Estado de Minas Gerais oferece um rico quadro de vestígios rupestres, mas para esta pesquisa focamos aqueles localizados em três regiões: Lagoa Santa, Serra do Cipó e Diamantina. Essa escolha se baseou, basicamente, na existência do grande repertório de pesquisas focadas nessas regiões, especialmente Lagoa Santa, alvo de

intensas investigações arqueológicas há décadas, o que permite ter uma visão profunda sobre o ambiente e sua população.

Ao que tudo indica, houve uma homogeneidade populacional nas três regiões desde o final do Pleistoceno, ou seja, cerca de 12.000 anos A.P., até cerca de 3.000 A.P., o que, a princípio, poderia indicar uma certa coesão material que reverberaria nas representações pictóricas, utensílios líticos e sepultamentos. Abordaremos essa questão no capítulo seguinte desta pesquisa.

Figura 7 - Mapa de Minas Gerais com destaque para as regiões de Lagoa Santa, Santana do Riacho e Diamantina.



Fonte: Google Maps

O conjunto das imagens existentes nessas regiões, portanto, é conhecido como Tradição Planalto e os pesquisadores que se debruçaram detidamente sobre elas relatam sobre sua presença em alguns locais dos Estados do Paraná e da Bahia.

Figura 8 - Peixes com pigmentação vermelha, característica da Tradição Planalto. Santana do Riacho.



Fonte: GASPAR (2003)

Ao norte de Minas foram identificadas ainda imagens de outros estilos, que por serem nitidamente muito distintos da Tradição Planalto receberam outras denominações, como é o caso do Complexo Montalvânia, localizado no Parque Estadual do Peruaçu, norte de Minas, e a Tradição São Francisco.

A maior parte das figuras da Tradição Planalto é composta por zoomorfos, representados de modo realista, especialmente aqueles da região de Diamantina, grafismos variados e poucas figuras humanas, representadas de modo bastante esquemático, nos períodos mais recuados, e mais estilizadas nos períodos mais recentes.

Segundo os pesquisadores, as imagens de Diamantina aparentemente alcançam datações em torno dos 10.000 anos A.P. Na região da Serra do Cipó, há evidência de prática pictórica desde 12.000 anos. A.P., embora possivelmente tenha

sido aplicada na pintura dos corpos a serem sepultados, mas também evidência de arte rupestre na faixa dos 8.000 a 6.000 anos A.P., embora não seja possível identificá-las, uma vez que foram cobertas posteriormente com camadas de pátina. Detalharemos isso adiante. Na região de Lagoa Santa, por sua vez, as imagens alcançam datas em torno de 5.000 anos A.P.

Quanto às pinturas, há imagens com traços contínuos, finos, longos e precisos, apenas com o contorno demarcado, mas também imagens de traços mais espessos, com preenchimento de cor chapada. Há casos de pontilhismos, riscados etc.

Na Fig. 9, é possível perceber três estilos diferentes representando cervídeos em um mesmo painel. Enquanto a imagem à esquerda exibe pescoços e pernas curvos, em posições pouco “naturais”, e pintados em ocre sobre fundo vermelho, a imagem central apresenta as mesmas cores, embora com o animal em posição mais “natural” e com indícios de uma possível gravidez (devido à pequena imagem de outro cervo em seu interior, na altura do abdômen), e a imagem à direita exibe traços mais realistas em vermelho.

Figura 9 - Diferentes representações de cervídeos, Lapa da Cascalheira, Santana do Riacho.



Fonte: autoria própria (2017)

Quanto aos temas, os mamíferos formam a grande maioria das figuras encontradas, com grande predominância de cervídeos de diversas espécies, mas também outros mamíferos menores, como porcos-do-mato, tatus e tamanduás. Alguns animais são de difícil identificação, tal o grau de estilização.

Os peixes também têm grande representatividade nos ambientes estudados. Normalmente aparecem em pares (Figs. 10 e 11).

Figura 10 - Peixes no sítio Lapa da Cascalheira, à esquerda, e no Grande Abrigo Santana do Riacho, à direita.



Fonte: à direita, autoria própria (2017); à esquerda, ISNARDIS (2009)

Figura 11 - Lapa do Caboclo, à esquerda, e na Lapa do Jambeiro, à direita. Ambos próximos de Diamantina.



Fonte: ISNARDIS (2009)

Os répteis e as aves aparecem apenas ocasionalmente (Fig. 12). Quanto à megafauna, apesar de haver evidências de convivência na transição do Pleistoceno para o Holoceno, não foram encontradas referências picturais a ela.

Há abundância de grafismos variados, que podem ser simples marcações rítmicas, mas também possíveis indícios de representações da flora e ferramentas, como redes de pesca e machadinhas. Veremos isso adiante.

Figura 12 – Tartarugas no Sítio Cerco Grande. Região de Lagoa Santa.



Fonte: Portal Gruta da Lapinha

Quanto às figuras humanas, elas não são frequentes. Em sua maioria, são representadas de modo bastante esquemático, filiformes, ou em formato chamado *lâmbda* (λ) (Figs. 13 e 14).

Figura 13 - Figuras humanas à esquerda e cervídeo à direita, Lapa da Cascalheira.



Fonte: autoria própria (2017)

Eventualmente essas figuras humanas são representadas de modo bastante singular, com expressividade corporal ou características anatômicas marcantes.

Figura 14 - Figuras humanas. À direita, Lapa da Cascalheira; à esquerda, representação da figura localizada em Grande Abrigo Santana do Riacho.



Fonte: à esquerda, autoria própria (2017); à direita, (BRITO, ALENICE, PROUS, 1992)

Há poucos casos de gravuras ou picoteamento, isto é, indícios de ranhuras nas pedras. Na Lapa do Santo (Fig. 15) foi encontrada uma gravura datada de 10.500 anos A.P. (NEVES et al. 2012), considerada uma das mais antigas das Américas. Nela, é possível verificar uma figura de aspecto reptiliano, com a cabeça em C, tridáctilos e membro fálico proeminente.

Figura 15 - Figura humana com tridáctilo, cabeça em C e membro fálico proeminente. Sítio Caieiras, MG.

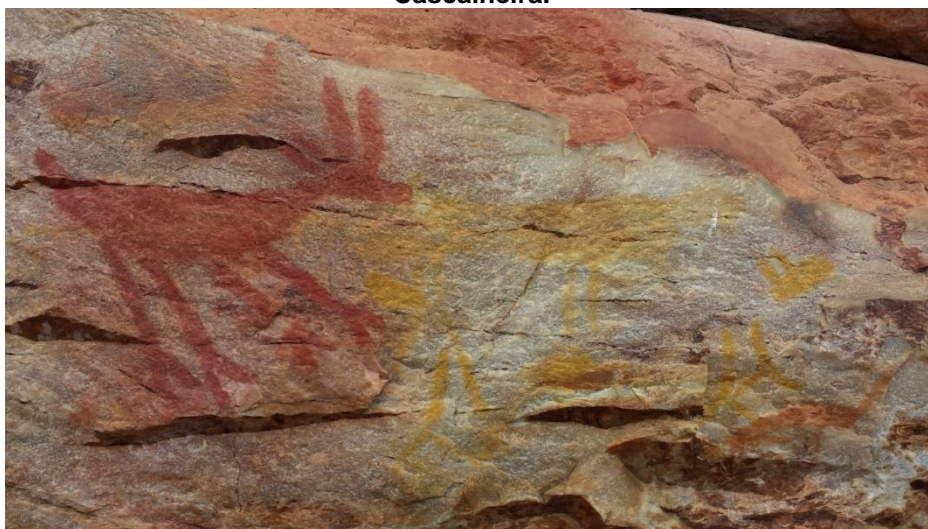


Fonte: NEVES et al (2012).

Foram encontradas gravuras também nos sítios de Caieiras, cuja ocupação alcança cerca de 9.600 anos A.P., além de incisões feitas com buril em Cerca Grande e alguns traços em Lapa Vermelha. No Grande Abrigo Santana do Riacho foram notadas algumas poucas incisões, muito finas, mas não é possível inferir nada sobre elas. Na região de Diamantina, as gravuras localizadas encontram-se próximas da localidade de Rodeador, no município de Monjolos.

Com o passar do tempo, as imagens da Tradição Planalto foram sendo contaminadas com outros estilos, como o Montalvânia e Tradição São Francisco, do norte de Minas, e as Tradições Agreste e Nordeste, particulares da Serra da Capivara, que introduziram policromias, um maior acervo de zoomorfos (Fig. 16) e figuras humanas em contextos variados.

Figura 16 - Cervídeos apresentando estilo semelhante à Tradição Agreste, Lapa da Cascalheira.



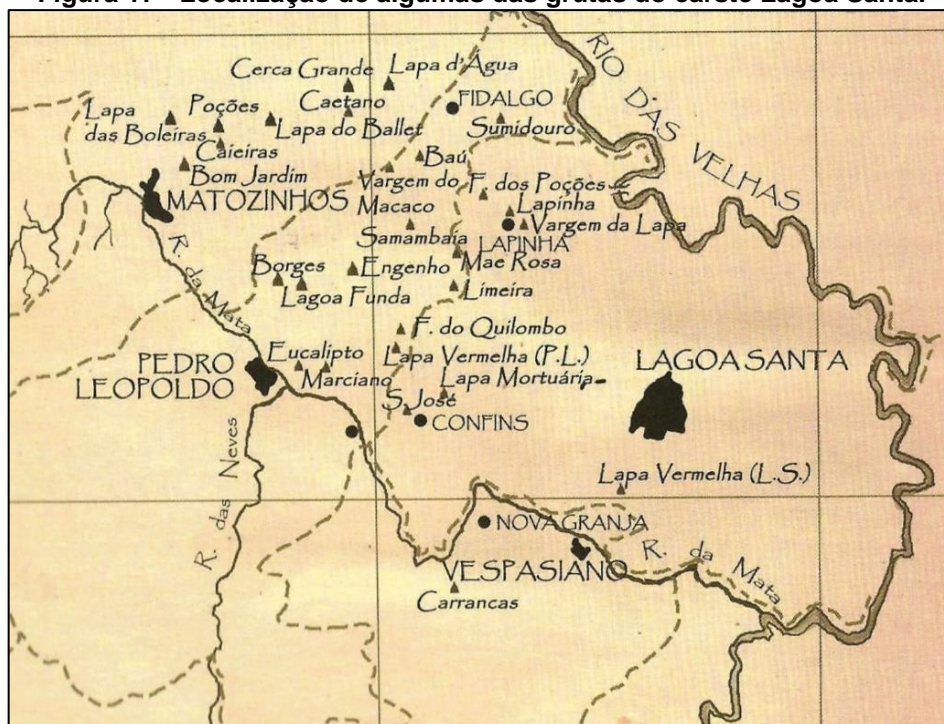
Fonte: autoria própria (2017).

A seguir, abordaremos o quadro pictórico de cada região estudada, o repertório das investigações arqueológicas já realizadas e levantaremos os problemas por nós identificados relativos a elas.

1.3. REGIÃO DE LAGOA SANTA

A região de Lagoa Santa é próxima à cidade de Belo Horizonte, mais especificamente ao norte de Confins, e é conhecida como Carste Lagoa Santa (Fig. 17). O termo carste é de origem alemã, *karst*²⁵, e se aplica às paisagens formadas por rochas calcárias, bastante permeáveis e que, quando sob a ação da água, formam sumidouros, grutas e cavernas.

Figura 17 - Localização de algumas das grutas do carste Lagoa Santa.



Fonte: HOLTEN, B. e STERLL, M. (2011)

Os primeiros estudiosos da região foram os naturalistas dinamarqueses Peter Wilhelm Lund (1801–1880) e Eugenius Warming (1841–1924). Lund veio uma primeira vez ao Brasil entre 1825 e 1829, quando estudou a fauna e flora do Rio de Janeiro, depois no ano de 1833, e uma última vez, em 1835, estabelecendo-se no então arraial Nossa Senhora da Saúde de Lagoa Santa, onde viveu por 45 anos até sua morte. Em suas pesquisas na região, encontrou muitos fósseis da megafauna,

²⁵ “O termo carste dá nome a uma região europeia que compreende três países: Itália, Croácia e Eslovênia. O relevo cárstico encontrado nessa região foi o primeiro fenômeno geológico deste tipo a ser estudado.” (GOVERNO DE MINAS GERAIS, 2013, p. 6)

como preguiças-gigantes e dentes-de-sabre, além de fósseis humanos, cuja população ficou conhecida como Povo de Lagoa Santa. Eugenius Warming, por sua vez, foi secretário de Lund entre 1863 e 1866, e dedicou-se ao estudo da vegetação da região. Lund contou também com o apoio de Peter Brandt, responsável pela topografia das pesquisas e pelos desenhos e registros pictóricos das atividades realizadas (Fig. 18).

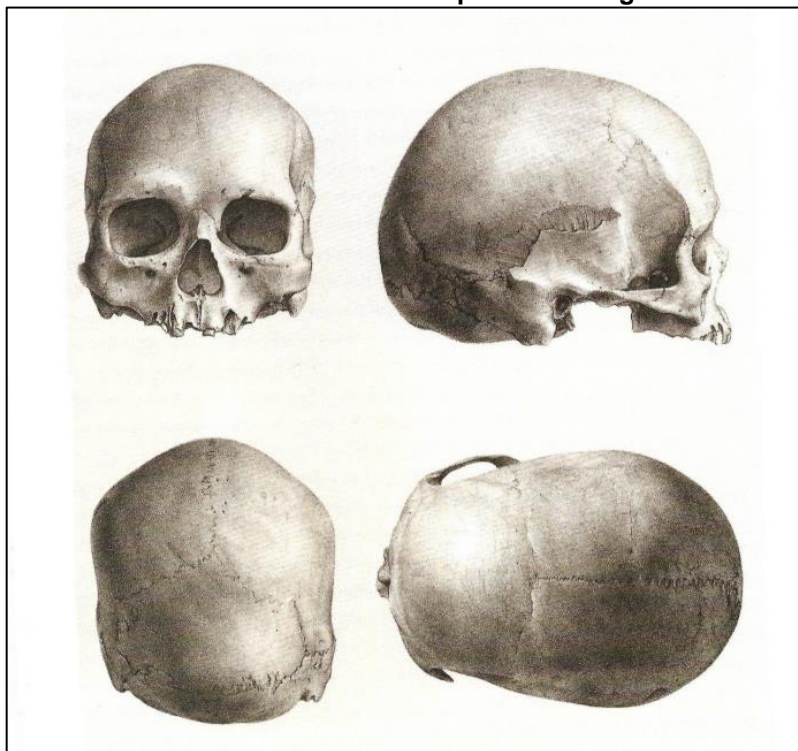
Figura 18 – Peter Brandt reproduzindo o painel pictórico de Cerca Grande, onde Lund encontrou os primeiros registros rupestres em suas pesquisas.



Fonte: HOLTEN (2011)

As pesquisas realizadas por Lund são um marco até hoje e contribuíram para as teorias evolutivas do século XIX. Suas descobertas mais contundentes aconteceram na Gruta do Sumidouro, onde restos esqueléticos humanos foram encontrados junto com exemplares da megafauna. Além disso, os crânios também intrigaram profundamente Lund por apresentarem um achatamento na têmpora direita, o que, ao seu ver, poderia estar ligado a algum tipo de sacrifício ritual (Fig. 19). Isso despertou o interesse para que, depois, novas missões de pesquisa ocorressem na região.

Figura 19 – Um dos crânios encontrados por Lund na gruta do Sumidouro.



Fonte: HOLTEN, B. e STERLL, M. (2011)

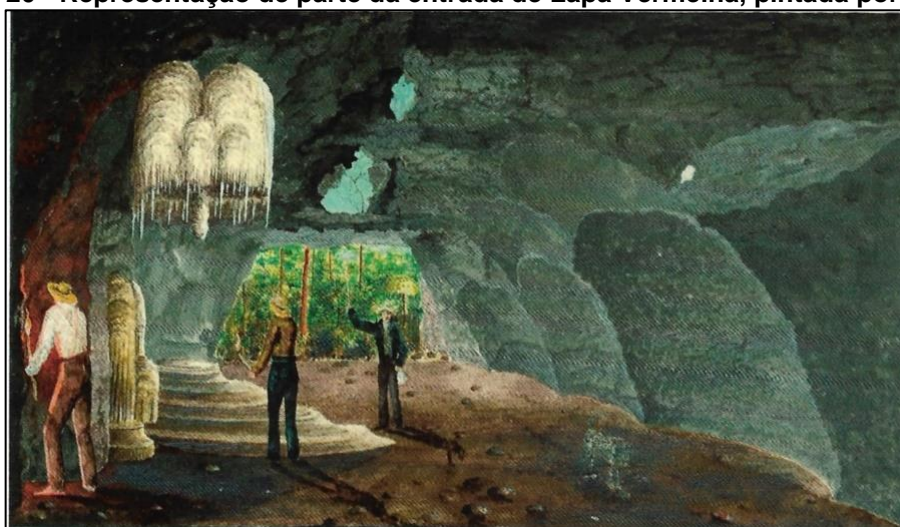
Foi assim que, no início da década de 1920, o Museu Nacional do Rio de Janeiro promoveu três excursões à região com o intuito de investigar mais detidamente a possível sincronicidade entre a população pré-histórica de Lagoa Santa e a megafauna da região (MELLO & ALVIM, 1977; DA-GLORIA, NEVES, HUBBE, 2017).

Entre as décadas de 1930 e 1960, membros da Academia de Ciências de Minas Gerais também realizaram prospecções na região que, sem os rigores necessários da investigação arqueológica, acabaram comprometendo, de certa forma, os resultados obtidos.

Na década de 1950 no Brasil, houve uma missão científica chamada Missão Americano-Brasileira encabeçada por Wesley Hurt, da Universidade da Dakota do Sul, que utilizou métodos de prospecção mais profissionais e científicos, levantando as primeiras datações radiocarbônicas para Lagoa Santa: entre cerca de 9.700 e 9.000 anos A.P. (DA-GLORIA, NEVES, HUBBE, 2017, p. 925).

No entanto, é a partir do início da década de 1970, com a Missão Franco-Brasileira, liderada pela arqueóloga Annette Laming-Emperaire²⁶ e sua equipe²⁷, que se inicia um trabalho de investigação sistemática sobre os vestígios arqueológicos e as ossadas encontradas na região, especialmente no sítio que foi denominado Grande Abrigo da Lapa Vermelha²⁸. Entre essas ossadas, um crânio humano feminino datado de cerca de 11.000 anos²⁹ e considerado um dos antigos das Américas³⁰, a famosa Luzia. Em outro momento desta tese abordaremos alguns aspectos relativos à presença das primeiras populações na região.

Figura 20 - Representação de parte da entrada de Lapa Vermelha, pintada por Brandt.



Fonte: HOLTEN (2011)

²⁶ Annette Laming-Emperaire (1917 – 1977) foi aluna de Lévi-Strauss e colega de André Leroi-Gourhan, com quem desenvolveu diversas pesquisas sobre as pinturas das cavernas francesas antes de vir ao Brasil. Um acidente de carro, infelizmente, encerrou brevemente sua vida e carreira de intensas pesquisas.

²⁷ Fizeram parte da equipe da Missão Francesa Niède Guidon, notória arqueóloga radicada no Brasil, responsável pela descoberta dos sítios da Serra da Capivara, e André Prous, professor da UFMG, cujas pesquisas arqueológicas sobre os sítios mineiros embasam parte deste trabalho.

²⁸ “A Lapa Vermelha é uma escarpa calcárea, orientada no sentido NNO-SSE e voltada para oeste [...]. Na escarpa aparecem cerca de sete lapas, designados de Lapas Vermelhas (LV) e numeradas, em algarismos romanos, de I a VII, no sentido do norte para o sul. Assim, a Lapa Vermelha IV (LV-IV) representa o principal sítio arqueológico da área e, por isso denominada de ‘Grande Abrigo da Lapa Vermelha (P.L.)’”. (CUNHA; GUIMARÃES, 1978, p. 205). O nome “Grande Abrigo da Lapa Vermelha” foi dado pela Missão Francesa quando realizou pesquisas no local.

²⁹ Há indícios de ocupação humana na região anterior a essa data. No próprio sítio Lapa Vermelha foi encontrado um instrumento de pedra datado de 20 mil a 15 mil anos, porém, como se trata de um vestígio isolado, ele não é utilizado como referência para se falar do povoamento mineiro. (PROUS, 2000, p. 101)

³⁰ O crânio de Luzia tornou-se notícia recentemente com o incêndio ocorrido no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, em setembro de 2018. Em meio aos escombros, o crânio foi encontrado, embora parcialmente fragmentado e queimado.

A região de Lagoa Santa, contempla tanto o município de mesmo nome, como os de Pedro Leopoldo e Matozinhos. Apesar da abundância de grutas na região, poucas são aquelas que possuem registros rupestres, destacando-se a de Cerca Grande, onde Lund encontrou os primeiros registros rupestres e o conjunto Lapa Vermelha, que, mesmo assim, praticamente desapareceram devido à ação do tempo e do clima, mas também devido à ação humana (Fig. 20).

Ao longo do século XX a região foi tão explorada pela mineração que causou praticamente a destruição completa de algumas grutas. Hoje, ela é conhecida como Monumento Natural Estadual Lapa Vermelha e o sítio Lapa Vermelha IV fica dentro da área da mineradora de mesmo nome³¹.

Outra área que hoje se encontra preservada é a do Parque Estadual do Sumidouro, onde é possível visitar um dos sítios com pintura rupestre da região. Entre o painel pictural e a área de visitação há uma separação de alguns metros de distância e, infelizmente, as pinturas remanescentes são de difícil identificação, além de ficarem em um nível superior. Só é possível vislumbrar alguns grafismos, bastante apagados, e algumas figuras de zoomorfos em vermelho, características da Tradição Planalto (Figs, 21 e 22).

³¹ “Essa região, em 1998, foi tombada como uma região nacional de proteção a recursos naturais, objetivando a preservação das grutas e de seu conteúdo de espécies animais extintas, além do achado mais antigo de seres humanos na América do Sul. Isso aconteceu depois de um período de intensa exploração do calcário para a produção de cimento, o que, entre outras coisas, causou a destruição completa de uma das grutas mais importantes de Lund, a Lapa Vermelha [...]. (HOLTEN, 2011, p. 159).

Figura 21 - Grafismos do sítio Sumidouro, região de Lagoa Santa, MG.



Fonte: VIALOU (2006b)

Figura 22 - Paineis rupestres do Parque do Sumidouro com destaque para algumas áreas em vermelho.



Fonte: Autoria própria (2017)

André Prous, que na época participou da Missão Francesa, destaca aspectos relevantes dos sítios da Lapa Vermelha, como a possibilidade de terem sido locais para acampamentos temporários ou, até mesmo, para realização de cerimônias, além do fato de as imagens estarem em local de difícil acesso:

Os sítios aproveitam paredões calcáreos expostos à luz do sol na parte da tarde, e as obras são visíveis à luz do dia, nunca passando a decorar escuros corredores. Geralmente, as paredes dominam uma depressão fechada (tipo dolina) transformada em Lagoa durante o período das chuvas; os sítios mais decorados não parecem ter sido habitados regularmente, mas somente utilizados durante curtas paradas e como sítios cerimoniais. Vários painéis pintados encontram-se aliás, em lugares de acesso muito difícil e perigoso; alguns foram talvez decorados com a utilização de barcos, quando as enchentes atingiam pontos muito mais altos do que atualmente. (PROUS, 1977, p. 51, grifo nosso)

Sobre isso, a pesquisadora Alenice Baeta destaca que as pinturas de alguns sítios só poderiam ter sido feitas graças à construção de andaimes ou escadas, forçando os artistas a escalarem árvores, paredes etc., além da própria coleta e elaboração dos utensílios e pigmentos utilizados, denotando o tanto de esforço necessário para elaborá-las e a importância que deveriam ter para as populações que as criaram (BAETA, 2011, p. 128).

As imagens localizadas no sítio de Lapa Vermelha IV foram datadas entre 5.000 anos A.P. e 4.000 A.P. (PROUS, 1977, p. 53). Nas camadas inferiores foram identificados grafismos, na camada logo acima os pesquisadores identificaram figurações de quadrúpedes geométricos e, mais acima, quadrúpedes representados de modo realista. Essa sequência se assemelha à encontrada no sítio Cerca Grande, em Matozinhos (Fig. 23).

[...] lá, as pinturas foram realizadas em vários períodos (pelo menos dois), separados por um tempo bastante longo; algumas figuras, mais naturalistas, aparecem sobre uma superfície descamada e pouco patinada (porém, recente) enquanto outras, mais apagadas, e com maior proporção de sinais geométricos foram conservadas somente em algumas partes, remanescentes de uma superfície mais antiga. (PROUS, 1977, p. 53)

Há evidências de que muitas imagens teriam sido apagadas por inundações que afetaram as partes inferiores dos sítios da região, como em Cerca Grande, em que as linhas d'água são evidentes, e em Sumidouro, “onde estragaram pinturas do painel IX, quase 10 metros acima do nível da lagoa atual em período de chuvas” (Idem), mas também em parte por “concrecionamentos de calcita, que não se formam

mais hoje em dia. Tais pinturas são, em consequência, anteriores ou contemporâneas de uma fase de maior umidade da parede calcárea nesta altura [...]” (Idem).

Na Lapa do Ballet foram encontradas figuras humanas bastante estilizadas, com a característica tridactília, mas, ao mesmo tempo, expressivas corporalmente e com uma espécie de adorno sobre a cabeça. (Fig. 24).

Figura 23 - Pannel em um dos sítios de Cerca Grande.



Fonte: VIALOU (2006b)

Figura 24 - Figuras humanas na Lapa do Ballet.



Fonte: Mais acima, Maurílio Costa (2013); embaixo, BAETA (2011).

1.2.SERRA DO CIPÓ

A Serra do Cipó faz parte do maciço Serra do Espinhaço, uma cadeia montanhosa que corta o Estado de Minas e chega à região central da Bahia. A área é marcada por um relevo acidentado, formado por cristas e escarpas com altitudes entre 750m e 1400m.

Os sítios arqueológicos localizados no pé da Serra do Cipó ficam na região do município de Santana do Riacho, distante cerca de 130 km de Belo Horizonte. O mais famoso deles é o Grande Abrigo Santana do Riacho, localizado na área da Usina Coronel Américo Teixeira, pertencente à então Companhia Industrial Belo Horizonte, próximo de Santana do Riacho (MALTA, KOHLER, 1991, p. 4)

Hoje, parte do território municipal é considerado Área de Preservação Ambiental (APA Morro da Pedreira³²), que inclui, ainda o Parque Nacional da Serra do Cipó. Diversos sítios da região localizam-se em propriedades particulares, necessitando, portanto, da autorização dos proprietários para visita.³³

No sítio intitulado Grande Abrigo Santana do Riacho, as investigações arqueológicas encontraram evidências de ocupações humanas que alcançam datações bastante recuadas no tempo, próximas de 12.000 anos A.P., ou seja, em período pleistocênico. Essa datação foi possível graças aos restos esqueléticos encontrados em sepultamentos e que, segundo os pesquisadores, guardam as mesmas características morfológicas da população de Lagoa Santa (SOUSA, 2016, p. 24), além de restos de fogueira, pigmentos vermelhos, que eram utilizados para pintar os corpos sepultados, e lascas de quartzo.

No período seguinte, início do Holoceno, ou seja, entre 10.000 e 8.000 A.P., os pesquisadores encontraram lascas de cristais de quartzo, instrumentos de quartzito e sílex que foram trazidos de locais longínquos (Ibidem p. 27), já que esse material não existe na região, e ainda restos ósseos de cerca de diversos indivíduos.

No Holoceno médio (8.000–5.000 A.P.), encontraram-se vestígios de fabricação de pontas bifaciais, pinturas parietais com figuras de cervídeos, peixes e geometrismos, e no Holoceno mais recente (5.000–2.500 A.P.) encontraram-se vestígios de ocupações e pinturas em blocos que puderem ser bem datados – cerca de 4.500 A.P. É por meio deles que os arqueólogos atribuíram o período das pinturas dos sítios e, por isso, ela é considerada a data oficial. No entanto, como as evidências apontam para a atividade pictural desde muito antes, consideraremos como sendo a partir de 8.000 anos A.P. o início da prática artística na região.

As pinturas dessa época [entre 10.000 anos e 8.000 anos A.P.] devem estar, em boa parte, mascaradas pelas figuras mais recentes e, sobretudo, pela mão de tinta que cobre a parte inferior do P. III, a qual estava em uma altura certa para ser alcançada por um homem em pé. A análise das amostras de paredão e a observação in situ por transparência de vestígios amarelos e pretos abaixo da camada vermelha reforçam essa hipótese.” (PROUS, 1992-1993, p. 374)

³² Decreto Presidencial no. 98.891, de 26 de janeiro de 1990.

³³ Este é o caso do sítio Lapa da Cascalheira, do distrito de Lapinha da Serra, onde visitamos em janeiro de 2017.

Em outro momento desta tese abordaremos outros aspectos das investigações efetuadas, como os modos de viver, representados pela saúde e alimentação dessa população, e os modos de morrer, atestados pelos sepultamentos e pelas práticas mortuárias praticadas.

1.2.1 O Grande Abrigo Santana do Riacho

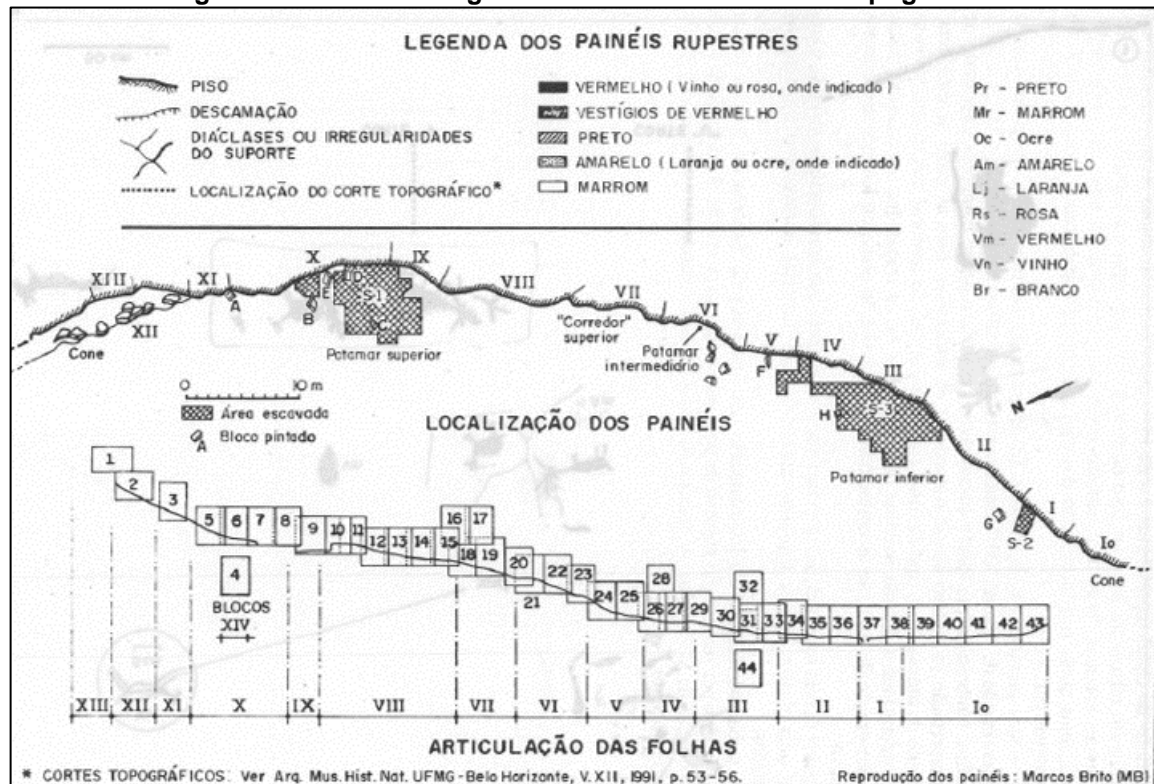
Trata-se de um sítio de destaque não apenas na região, mas para todas as pesquisas relativas à pré-história brasileira por dois motivos: os sepultamentos de mais de 40 corpos encontrados nos períodos mais antigos de ocupação do abrigo e seu mural pictural de mais de cem metros lineares de extensão com cerca de 2.000 figuras registradas distribuídas em dois patamares (ou plataformas) que alcançam até 5 metros de altura³⁴.

A fim de facilitar as investigações, o Grande Abrigo foi dividido em 13 painéis (numerados em algarismos romanos – Fig. 25) que procuraram respeitar a topografia da parede da rocha e que “[...] refletem a visão atual do arqueólogo e não uma realidade de origem pré-histórica: a organização dos painéis e das figuras que percebemos corresponde, na melhor das hipóteses, ao estado final de decoração.” (PROUS & BAETA, 1992-1993, p. 247)

Assim, os painéis de VII a XIII, próximos do patamar superior, estariam ligados aos períodos mais antigos de ocupação, enquanto os de I a VI estariam ligados aos períodos mais recentes.

³⁴ Há uma animação no YouTube que ilustra bem a dimensão do painel a partir da cópia feita pela equipe de André Prous no início da década de 1990. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Xs9tBWvNvn8> >. Acesso em 08/01/2020.

Figura 25 - Grande Abrigo Santana do Riacho - corte topográfico.



Fonte: PROUS e BAETA (1992-1993)

O pesquisador André Prous, que estudou detidamente o Abrigo, assim o descreve (Fig. 26):

“O centro do sítio é uma pequena plataforma com temática peculiar: o teto do local é decorado por uma grande número de peixes, ‘presos’ dentro de uma grande rede [Painel 6], formando o conjunto mais destacado, nas imediações de uma cena de cópula (humana) e de casal de cervídeos. De cada lado desta pequena plataforma estende-se um corredor íngreme, com paredes inclinadas, que receberam poucas pinturas, bastantes simples. Saindo dos corredores, há dois grandes patamares, nos quais se concentram a maioria dos grafismos, pintados em paredes planas, e onde os cervídeos são as figuras principais em número como em tamanho” (1985, p. 220).

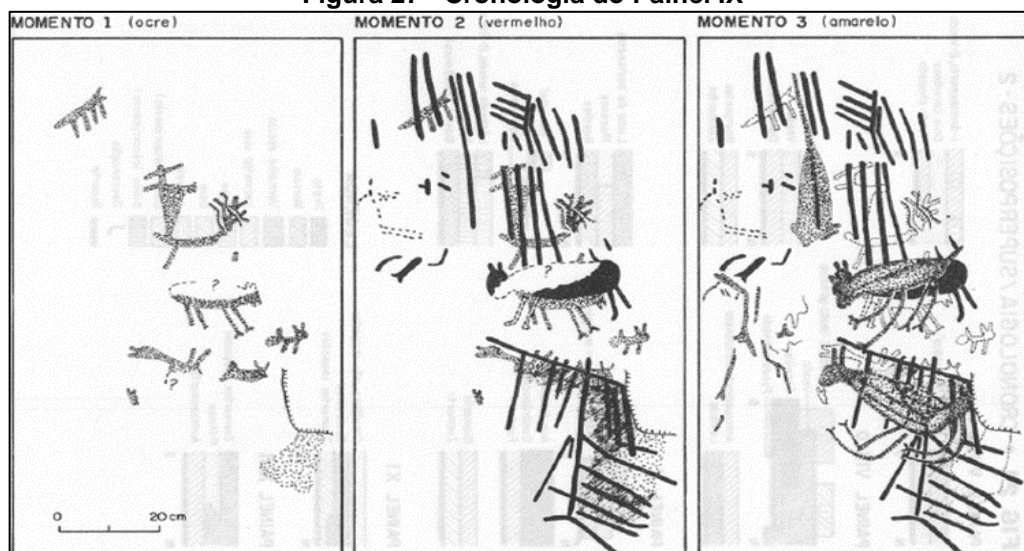
Figura 26 – Parte do Painel VI, com a possível indicação de rede, conforme mencionado por Prous, e com figuras de cervídeos de diferentes estilos.



Fonte: PROUS e BAETA (1992-1993)

André Prous e a pesquisadora Alenice Baeta fizeram um levantamento exaustivo sobre os desenhos do Grande Abrigo. Nosso intuito não será replicar a pesquisa efetuada, mas destacar alguns aspectos que serão interessantes para apoiar nossas considerações, tais como: traços, estilos, tipologias, tamanhos, quantidades, além, é claro, das datações.

Tomando como base o Painel IX, os estudos preliminares de crono-estilística realizados por ambos relevaram algumas informações interessantes relativas aos traços pictóricos e ao emprego das cores (Fig. 27). As figuras mais antigas possuem tons ocre, enquanto as mais recentes possuem tons vermelhos e amarelos. Por sua vez, as figuras mais antigas são preenchidas com uma espécie de pontilhado, diferentemente das mais recentes, de preenchimento chapado.

Figura 27 - Cronologia do Painel IX

Fonte: PROUS e BAETA (1992-1993)

Quanto à localização dos desenhos no mural, há pinturas que foram realizadas a mais de 5 metros de altura, mas também há figuras muito pequenas feitas próximas ao nível do solo. Há indícios, ainda, de que algumas figuras foram retocadas ou refeitas.

Sobre as figuras humanas, a maior parte é representada com traços bastante esquematizados ou sintéticos, que chamamos de pictogramas, mas há diversos tipos de estilização (que os pesquisadores chamam de “naturalistas”), por meio dos quais é possível perceber uma maior expressividade humana, porém sem a preocupação de manter proporções próximas das realistas. No caso dos pictogramas, por seu caráter sintético, não há preenchimento da forma, apenas aplicação da cor. No caso das figuras estilizadas, elas costumam ser pintadas com o corpo chapado.

Quanto aos zoomorfos, representados em sua maior parte por cervídeos, eles possuem desde traços mais realistas, isto é, cujas proporções são mais próximas do real, e que costumam ser preenchidos por tracejados, até formas estilizadas, com membros curvos, por exemplo, e preenchidos de modo chapado.

Quantitativamente, os pesquisadores fizeram o seguinte levantamento:

Antropomorfos	308 figuras, sendo: <ul style="list-style-type: none"> • 39 antropomorfos estilizados • 256 antropomorfos esquemáticos (pictogramas) • 13 antropomorfos diversos (nenhum dos dois tipos anteriores)
Biomorfos	54 biomorfos, isto é, seres vivos sem possível identificação de família ou espécie
Zoomorfos	440 figuras, sendo: <ul style="list-style-type: none"> • 208 cervídeos (36 de corpo não chapado e 172 de corpo chapado)¹ • 53 peixes, normalmente representados em pares (20 possivelmente da família dos pacus e piranhas, 4 da família dos bagres; os demais não foram identificados) • 14 macacos • 7 onças • 7 tatus • 2 tamanduás • 34 mamíferos não identificados • 35 quadrúpedes não identificados • 10 lagartos • 31 aves • 2 serpentes • 1 tartaruga • 1 invertebrado (talvez um caranguejo de água doce) • 4 zoomorfos não identificados • 69 zoomorfos parciais
Grafismos	757 figuras: 653 inteiras e 104 vestígios

Ou seja, de um total de 308 figuras de antropomorfos, mais de 80% são esquemáticas, e de um total de 440 de zoomorfos, quase a metade são figuras de cervídeos, isto é, 47%, e 12% são de figuras de peixes.

Os pesquisadores Prous e Baeta consideraram, ainda, os seguintes critérios para identificar relações entre as imagens:

- agrupamentos, cujas figuras parecem não ter nenhuma relação evidente entre si;
- associações, que podem ser:
 - homogêneas, ou seja, entre figuras de mesma classificação (por ex., cervo – cervo);
 - heterogêneas, ou seja, figuras de classificações distintas (cervo - peixe), o que, ao ver dos pesquisadores, poderiam configurar mitogramas³⁵;

³⁵ Em outro momento desta tese abordaremos o conceito de mitograma, de André Leroi-Gourhan.

- espaçamento rítmico, ou seja, quando uma figura aparece em intervalos regulares.

O que se percebeu é que a grande maioria das figuras humanas esquemáticas aparece em grupos ou associações homogêneas. Por sua vez, poucos são os antropomorfos estilizados; a maioria se encontra, aparentemente, isolada. Esta particularidade, ao nosso ver, é bastante sintomática, porque as figuras humanas estilizadas possuem características que as individualizam, diferentemente das esquemáticas, que são (des)personalizadas. Poderiam, então, estas figuras estilizadas representar seres humanos de destaque em seus grupos, como o caso de caciques ou pajés? Entre os dois tipos de antropomorfos, esquemáticos ou estilizados, parece não haver nenhum tipo de ligação entre eles.

Quanto aos cervídeos, a maioria está associada entre si, mas são poucas as associações de casais. Quando formam bandos, não são bandos “naturais”, isto é, um macho com várias fêmeas, como é o encontrado na natureza.

Um detalhe importante percebido pelos pesquisadores é o fato de que os animais pintados em duplas parecem terem sido feitos pela mesma mão³⁶. Seria possível pensar, então, em um indivíduo especializado na elaboração dessas imagens? Um artista da comunidade ou um xamã?

As demais figuras zoomorfas acabam se concentrando em um ou outro painel. Os tatus encontram-se nos painéis III e IV, que são os mais recentes, as onças também no painel IV, a tartaruga, o invertebrado e as serpentes aparecem nos painéis IX e X, que são os mais antigos. Esses acréscimos poderiam indicar mudanças na percepção do ambiente, que passam a incluir outros tipos de animais nesse grande painel – panteão – pictórico?

Quanto às associações heterogêneas, isto é, entre espécies, para os autores elas não parecem formar narrativas - o que podemos contestar se considerarmos que as imagens podem ter tido um papel apenas de disparador de narrativas -, mas cenas de ação, especialmente caça, pesca e, talvez, coleta. Nesse sentido, um dos painéis

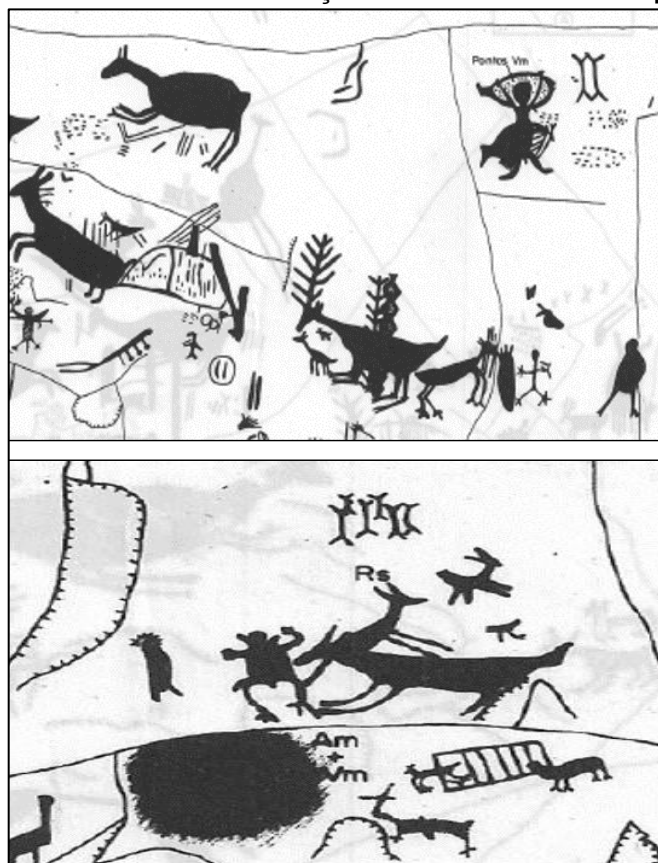
³⁶ “[...] os animais de mais de 66% das duplas do sítio (10% dos cervídeos) parecem ter sido pintados pela mesma mão. Os ‘bandos’ teriam sido, portanto, pintados aos poucos, pelo acréscimo de sucessivas duplas de animais.” (PROUS, BAETA, 1992-1993, p. 336)

mais emblemáticos seria o VI (já apresentado acima), e que supostamente figura uma rede com animais em seu interior. No entanto, como os peixes não costumam ficar próximos dos antropomorfos, é questionável apenas associá-los à pesca. Mais adiante voltaremos a essa questão.

Por fim, para os pesquisadores, as associações de antropomorfos, mais especialmente do tipo esquemático, e cervídeos é mais frequente (Fig. 28). Segundo eles,

[...] estes parecem cercar os cervídeos; quando em dupla, encontram-se na frente ou logo acima dos animais (P.O, I, II, VI, VIII a, b, c). Embora não haja nunca armas representadas, deve-se tratar de evocações de captura, interpretação esta reforçada pelas associações apresentadas a seguir. [...] No painel II, há dois cervídeos atravessados por grafismos geométricos alongados, que interpretamos como dardos farpados, que não existem isoladamente ou em outras associações (PROUS, BAETA, 1992-1993 p. 339).

Figura 28 - Detalhes da associação cervos x humanos no painel II



Fonte: PROUS e BAETA (1992-1993)

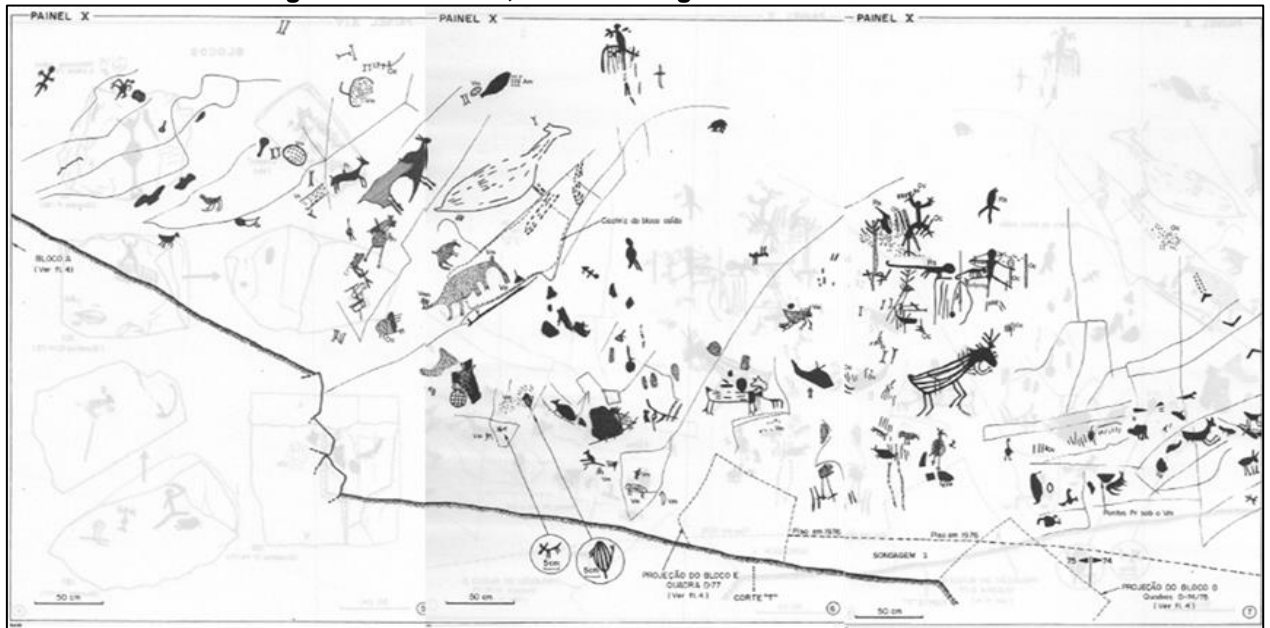
Mais interessante é a conclusão dos autores (PROUS, BAETA, 1992 - 1993, p. 339) de que as figuras de animais e os grafismos não são necessariamente contemporâneos, como no Painel XI, por exemplo. No entanto, essa associação parece ter sido feita deliberadamente pelo acréscimo de uma próxima à outra.

De fato, nos dois detalhes do Painel II (Fig. 30) é possível supor que as imagens representariam cenas de caça, mas, como veremos, a alimentação dessa população baseava-se principalmente no consumo de carboidratos, sendo pobre em proteínas de origem animal. Isso nos leva a pensar se as imagens não poderiam representar cenas arquetípicas de caça; evocações imagéticas que participariam das narrativas orais dessas populações. O fato de que essa associação pictórica deve ter sido acrescentada posteriormente, reforça nossa hipótese de que as narrativas, com o passar do tempo, vão ganhando reforço nas imagens exógenas. Esta tese é que a suportaremos nesta pesquisa.

Quanto às associações entre grafismos, os autores associam alguns tipos, semelhantes a redes ou cercas, bastonetes e pectiformes (espécies de dardos utilizados para a caça), a instrumentos de caça ou pesca.

Resumidamente, o que nos chama a atenção no Grande Abrigo, no entanto, é o fato de que próximo ao patamar superior, no Painel X (Fig. 29), as imagens são nitidamente distintas daquelas próximas ao patamar inferior, Painel II (Fig. 30). Como é possível perceber, no Painel X há predominância de figuras em dimensões menores, e com menor predominância de figuras chapadas, isto é, inteiramente preenchidas de tinta vermelha, diferentemente do que se percebe no Painel II, com predominância de figuras maiores e chapadas. Além disso, embora a presença de cervos seja dominante no Grande Abrigo como um todo, no painel II sua presença aparece com destaque, além de ser facilmente reconhecível, no lado direito, uma figura humana com adorno na cabeça. No Painel X, a presença humana aparece de modo bastante esquemático e em pequenas dimensões.

Figura 29 - Painei X, Grande Abrigo Santana do Riacho



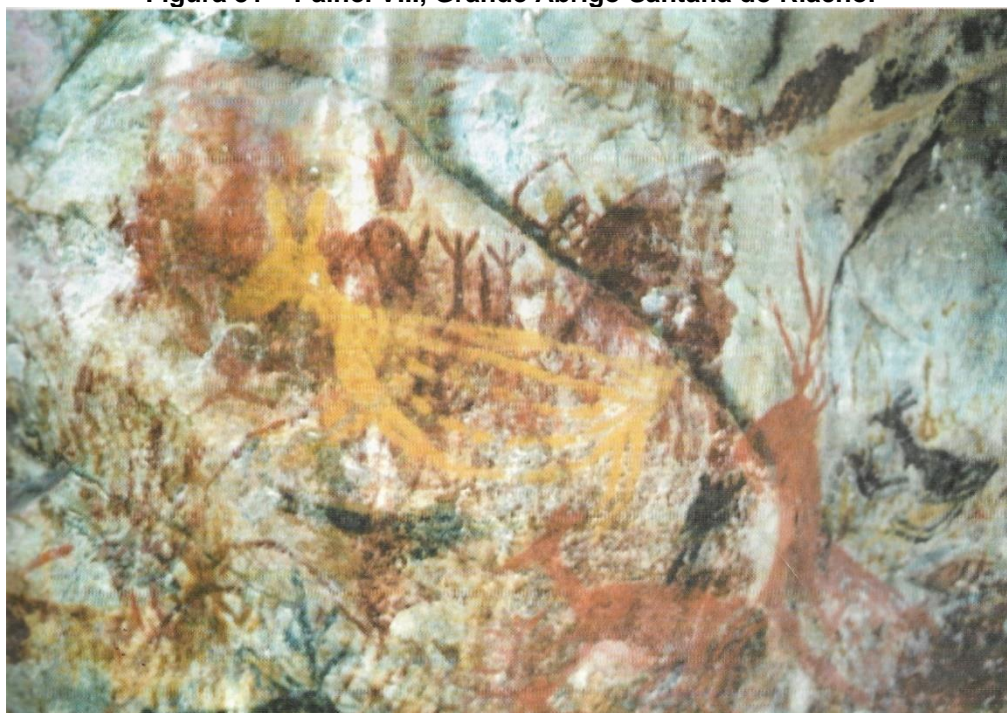
Fonte: PROUS e BAETA (1992-1993)

Figura 30 - Painei II, Grande Abrigo Santana do Riacho



Fonte: PROUS e BAETA (1992-1993)

Figura 31 – Painel VIII, Grande Abrigo Santana do Riacho.



Fonte: PROUS (2000)

Voltaremos a tratar do Grande Abrigo mais adiante, quando abordarmos as pesquisas sobre as técnicas de fabricação das tintas e as matérias-primas utilizadas nas pinturas.

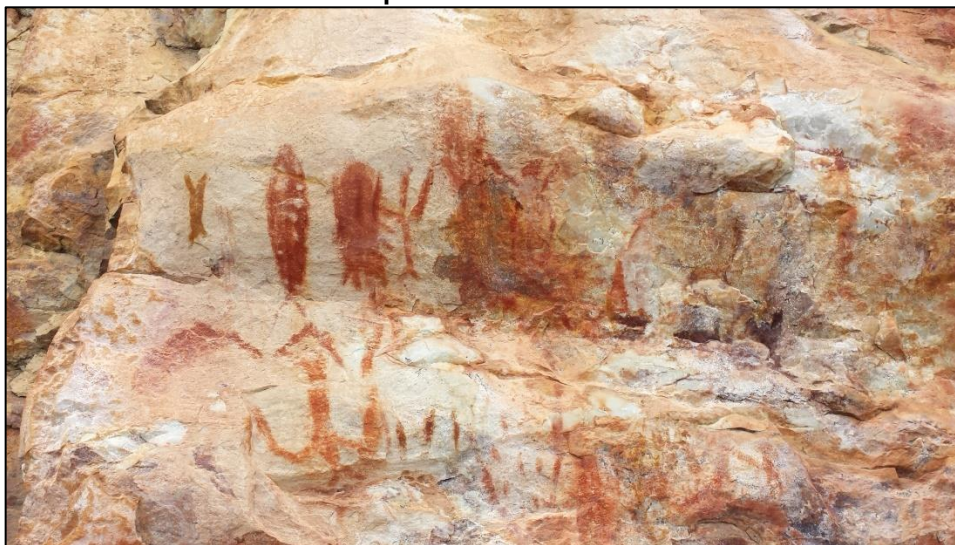
1.2.2 Outros abrigos da Serra do Cipó

A região da Serra do Cipó abriga, ainda, diversos sítios menores com pinturas rupestres, como a Lapa da Sucupira, a Lapa Jaracuçu, entre outros, cuja temática e estilos atribuídos à Tradição Planalto se repetem, parecendo formar uma rede de compartilhamento de registros rupestres.

No abrigo da Cascalheira, em Lapinha da Serra, onde visitamos presencialmente, as figuras antropomorfas são caracterizadas como X e formando filigranas (Figs. 32 e 34), ou de modo esquemático (Fig. 33). Os cervídeos aparecem com traços levemente estilizados (Fig. 34) e alguns quadrúpedes indefinidos aparecem estilizados (Fig. 33) e com os membros e pescoços bastante distorcidos (Fig. 35).

Para os arqueólogos, trata-se de um compartilhamento de significantes (LINKE, ISNARDIS, 2008; BAETA, 2011), uma vez que seus significados se perderam e são, portanto, inatingíveis.³⁷ Independentemente disso, essas imagens configuravam um ambiente investido de grande carga psíquica. Aprofundaremos esse ponto ainda neste capítulo.

Figura 32 - Figuras humanas esquemáticas, peixes e outros elementos não identificadas. Lapa da Cascalheira.



Fonte: autoria própria (2017)

Figura 33 - Figura humana esquemática e mamífero com traços estilizados. Lapa da Cascalheira.



Fonte: autoria própria (2017)

³⁷ “A Tradição Planalto faz parte de uma ampla rede de ‘longa-duração’, cujos autores compartilham do mesmo sistema de significantes ou repertórios comuns durante um longo período, em uma ampla área de dispersão, apesar de serem nítidas variações ou nuances em esferas locais e microrregionais” (BAETA, 2011, p. 260)

Figura 34 - Figuras humanas e cervídeos, Lapa da Cascalheira.



Fonte: autoria própria (2017)

Figura 35 - Quadrúpedes indefinidos, Lapa da Cascalheira.



Fonte: autoria própria (2017)

1.3. DIAMANTINA

Enquanto a região de Santana do Riacho localiza-se ao pé da Serra do Cipó, que, por sua vez, faz parte da porção meridional da Serra do Espinhaço, Diamantina localiza-se no alto dessa cadeia montanhosa, cerca de 1.300m de altitude,

apresentando um relevo irregular e poucas áreas planas, o que favorece o aparecimento de abrigos, cachoeiras e quedas d'água³⁸.

Com base na periodização pictural encontrada no Grande Abrigo, a expectativa dos pesquisadores³⁹, que começaram a investigar mais intensamente a região de Diamantina a partir de 2004 (ISNARDIS, 2009; SALVIO, 2014), era que ambas regiões compartilhassem datações equivalentes. Porém, em diferentes locais foram encontradas evidências próximas de 11.000 anos A.P.

Na Lapa do Caboclo os restos de fogueira apontaram para duas datas, 10.560 e 10.380 anos A.P., e na Lapa do Peixe Gordo uma data de 10.210 anos A.P. (ISNARDIS, 2009, p. 22) Nessas camadas recuadas também foram encontradas evidências de atividades líticas a partir do lascamento de quartzito.

Os pesquisadores conseguiram, ainda, datar as camadas mais recentes de ocupação, próximas do período colonial, entre 1.220 e 680 anos A.P.⁴⁰

Quanto ao acervo rupestre, foram localizados mais de 70 abrigos com registros e grande variedade de tradições imagéticas, dentre elas a Tradição Planalto, mas também a Tradição Agreste, Nordeste e Complexo Montalvânia, localizadas também mais ao norte do Estado de Minas.

De uma certa forma, essa grande quantidade de sítios torna ainda mais rico o cenário chamado Tradição Planalto, pois se o enorme mural do Grande Abrigo lembra uma teia cujos múltiplos nós – espaciais e temporais – “prende” as imagens, cada sítio da região de Diamantina, semelhantemente aos sítios da Serra do Cipó, forma um nó dessa grande rede pictural. Isso poderia ser reforçado pela própria posição dos sítios, pois os pesquisadores⁴¹ notaram que eles são bastante acessíveis, próximos aos

³⁸ “Segundo Saadi (1995), o Planalto Meridional do Espinhaço é um conjunto de terras elevadas, com altimetrias com frequência superiores a 1000, onde a esculturação do relevo é fortemente marcada por cisalhamentos e fraturas. Nessa esculturação um papel de destaque é representado pela água, que esculpe vales encaixados e cânions, com numerosas cachoeiras que saltam por sobre os degraus das camadas quartzíticas. Na região de Diamantina, assim como em outras áreas do Planalto Meridional, há a formação de superfícies de aplaninamento, com a distinção de morros residuais, descritos como *inselbergs* ou *monadnocks*, conforme as diferentes interpretações do processo (SAADI, 1995).” (ISNARDIS, 2009, p. 74 apud SAADI, 1995).

³⁹ Lembrando que os arqueólogos consideram o período pictural do Grande Abrigo como sendo entre 4.500 e 2.800 anos A.P.

⁴⁰ A Lapa do Caboclo acabou se tornando um local emblemático por conter ainda remanescentes de sepultamentos encontrados nessa camada mais recente, tornando o cenário ainda mais rico para os pesquisadores.

⁴¹ Tanto Andrei Isnardis quanto Vanessa Linke referenciam a Arqueologia da Paisagem como fundamento para o trabalho efetuado. Em certos aspectos a Arqueologia da Paisagem tangencia o conceito de ambiente que sustenta

cursos d'água, com pisos regulares e facilmente vistos a distância. Isso demonstra, portanto, haver uma consistência imagética que pode apontar para algum tipo de compartilhamento(s) simbólico(s) entre as populações ao longo do tempo.

Para Isnardis, por exemplo, fica evidente a existência de um compartilhamento cultural apontado pelas semelhanças entre os sítios:

Entendo aqui repertório cultural como um conjunto de estruturas simbólicas, sejam elas ideias, noções morais, narrativas mitológicas, padrões de conduta. No caso de conjuntos semelhantes de pinturas, semelhantes em termos de temática, de atributos gráficos, de organização espacial, de associações temáticas, temos um compartilhamento de repertório que se expressa nessa semelhança. O repertório é formado pelos cânones de grafia e pelo conjunto de ideias que os motiva, os estrutura e por meio deles se expressa. Pode ser que o único repertório compartilhado pelos grupos de autores em questão seja aquele diretamente ligado àquela expressão gráfica. Dois grupos de pessoas poderiam realizar pinturas rupestres muito semelhantes por compartilharem, por exemplo, um conjunto de narrativas míticas que são retratadas ou de algum modo expressas naquelas pinturas. Eles compartilhariam as narrativas míticas e um modo, tradicionalmente transmitido, de grafar os elementos dessas narrativas. É razoável supor que quanto maiores forem as semelhanças, maiores são os repertórios compartilhados, maiores as afinidades entre os dois grupos de pintores. Se eles fazem pinturas virtualmente idênticas, significa que eles transmitem e praticam não apenas as mesmas ideias associadas às pinturas, como também os mesmos cânones de grafia, ou seja, compartilham o mesmo sistema de significantes e significados – o mesmo sistema de signos, conforme a definição saussureana [SAUSSURE, 1992]. Para tanto, deveria haver uma proximidade histórica ou uma afinidade cultural bastante intensa. (2009, p. 59)

Outro detalhe interessante notado por eles é o fato de que a prática da pintura rupestre, ao menos nesses primórdios, não foi intensa. Diferentemente do que se nota em períodos mais recentes, parece haver uma certa parcimônia na criação dessas primeiras imagens, o que poderia ser explicado pelas dificuldades de obtenção de tintas.

nossa pesquisa. “O campo das arqueologias da paisagem oferece material para outra reflexão fundamental nesta pesquisa. O cenário em que um determinado povo ou uma ‘cultura arqueológica’ viveu guarda inscritas em si ações dessa gente, assim como já guardava elementos ali deixados ou construídos por povos ou culturas anteriores. Assim, o cenário, já antropizado, contém elementos de diferentes períodos, que se combinam.” (ISNARDIS, 2009, p. 37)

Figura 36 - Cervídeo em Lapa Bonita (Diamantina)

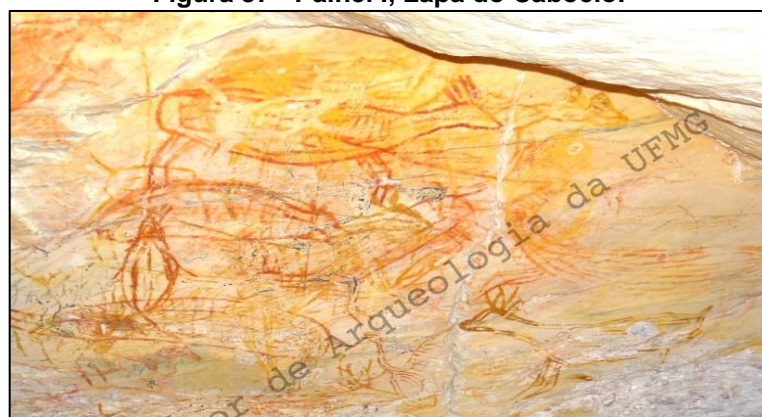


Fonte: Inardis (Arqueologia Casa do Zezinho)

O que diferencia as imagens da região de Diamantina em relação às anteriores é a representação extremamente realista dos cervídeos, evidenciando tanto uma preocupação em manter as proporções reais do corpo do animal como o talento do artista em si (Figs. 36 e 37). Parece impossível não compará-las com as imagens realistas dos touros e cavalos das cavernas paleolíticas europeias. Os tracejados que preenchem o corpo dos animais poderiam ser tentativas de representar os pelos dos animais, como é possível verificar nas representações feitas pelos pesquisadores Andrei Isnardis e Vanessa Linke (Fig. 39).

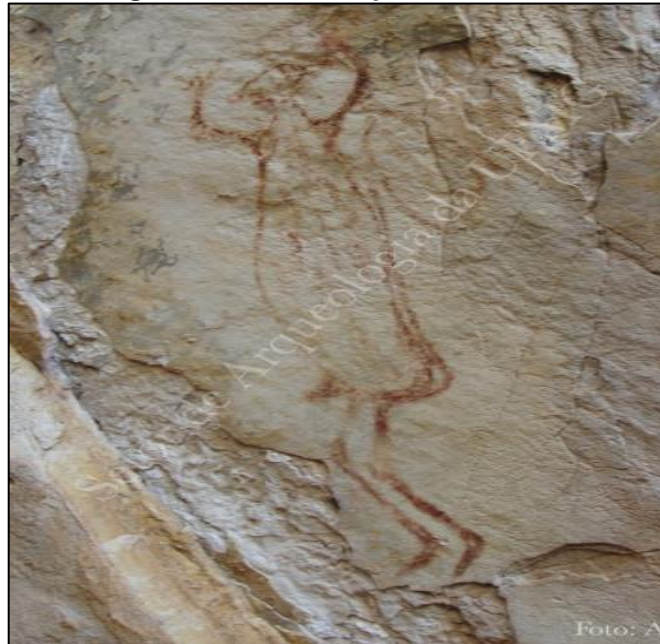
A figura humana da Lapa do Voador, por sua vez, aparece muito bem definida e estilizada, como se pode perceber pelo volume do corpo, o falo proeminente, mas com os membros representados de modo econômico (Fig. 38).

Figura 37 - Painei I, Lapa do Caboclo.



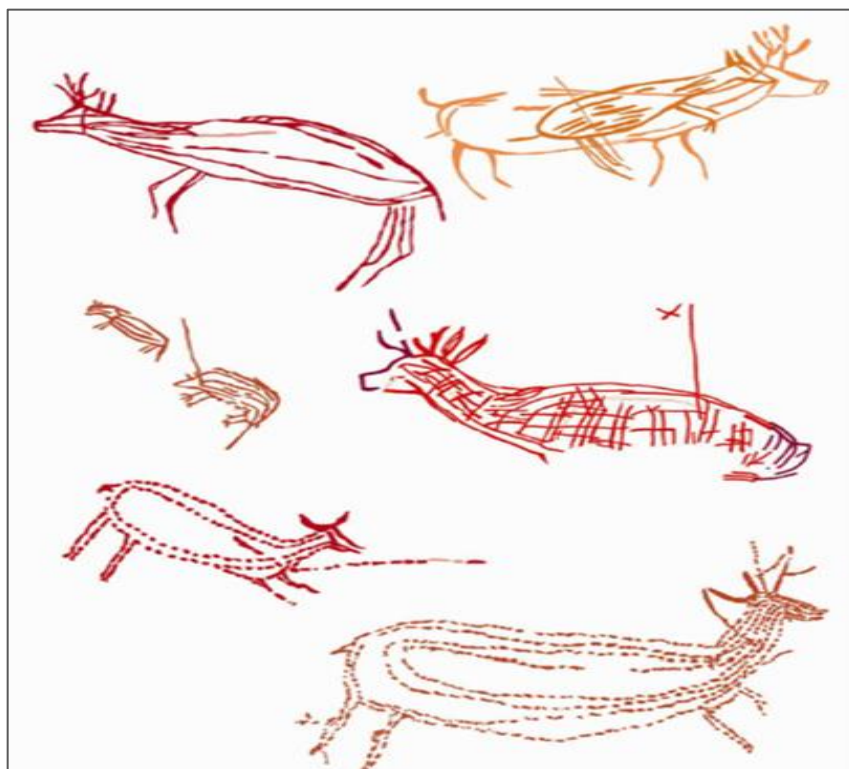
Fonte: Isnardis (Arqueologia Casa do Zezinho)

Figura 38 - Figura humana na Lapa do Voador, Diamantina.



Fonte: Isnardis (Arqueologia Casa do Zezinho)

Figura 39 – Decomposição do Painel II, Lapa do Galheiro.



Fonte: LINKE, ISNARDIS (2008)

1.4. A CRONO-ESTILÍSTICA DAS REGIÕES

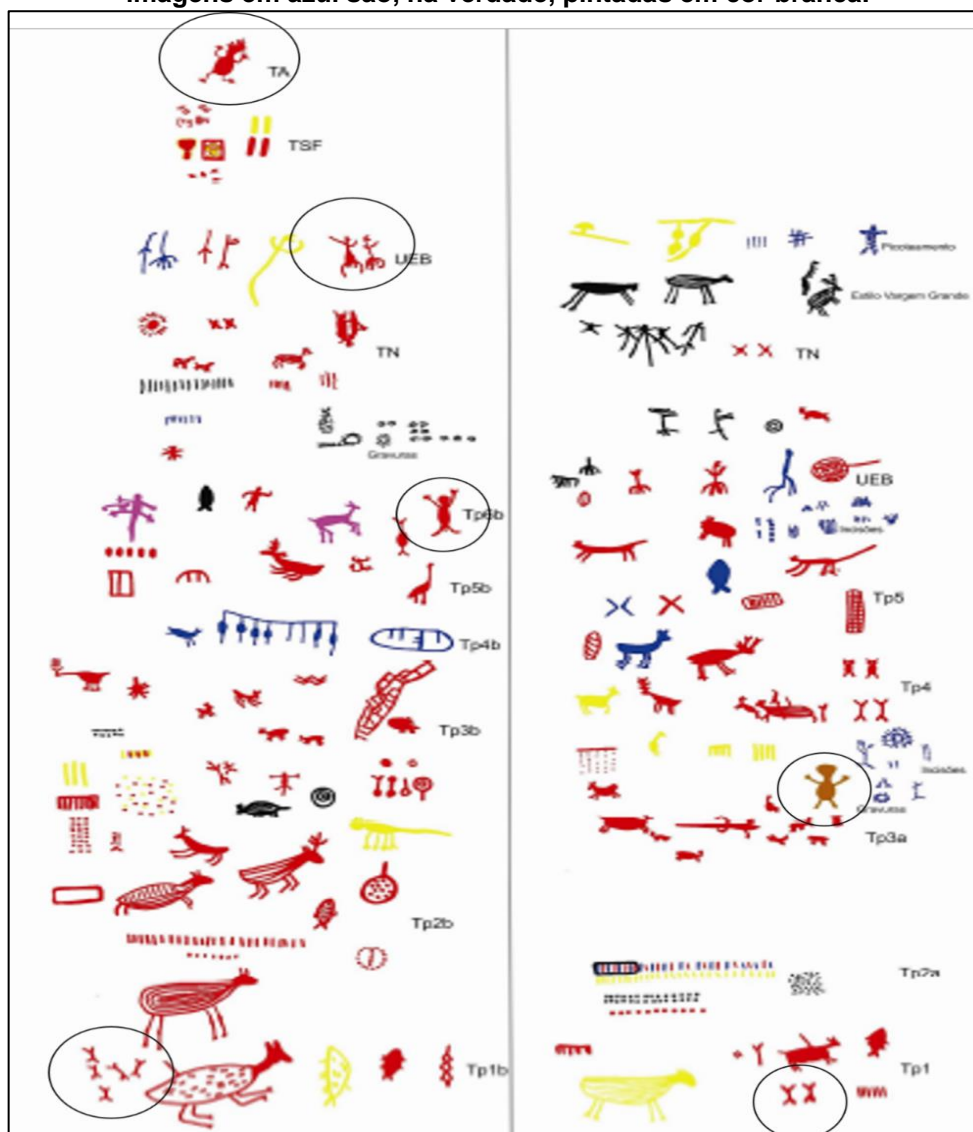
Como já mencionado anteriormente, a crono-estilística compreende as imagens em suas sincronias e diacronias, possibilitando diversas reflexões a seu respeito. Os pesquisadores que se dedicaram a desenvolvê-las nas regiões apresentadas foram os já citados Andrei Isnardis (2008), Vanessa Linke Salvio (2014) e Alenice Baeta (2011).

Baeta (2011) nos apresenta uma análise crono-estilística comparativa entre a Tradição Planalto do Carste Lagoa Santa e da Serra do Cipó (Fig. 40). As imagens mais antigas são aquelas localizadas na parte inferior, enquanto na parte superior se encontram as imagens mais recentes.

No quadro de Baeta, destacamos as figuras humanas e o modo como elas vão se alterando ao longo do tempo. Enquanto nas camadas antigas os seres humanos são esquematicamente representados como X, conforme avançamos temporalmente a figura humana, apesar de ainda ser representada de modo bastante sintético, vai ganhando expressividade, até o momento em que não apenas seus membros superiores e inferiores, mas o corpo inteiro ganha movimento, parecendo dançar.

As figuras de animais, por sua vez, vão se descaracterizando ao longo do tempo, perdendo os atributos que permitem identificar as espécies, tal o grau de realismo com que eram representadas. Assim, os cervos que marcam a Tradição Planalto perdem as formas que lhe caracterizam e tornam-se apenas quadrúpedes.

Figura 40 - À esquerda, o região da Serra do Cipó; à direita, a região de Lagoa Santa. As imagens em azul são, na verdade, pintadas em cor branca.

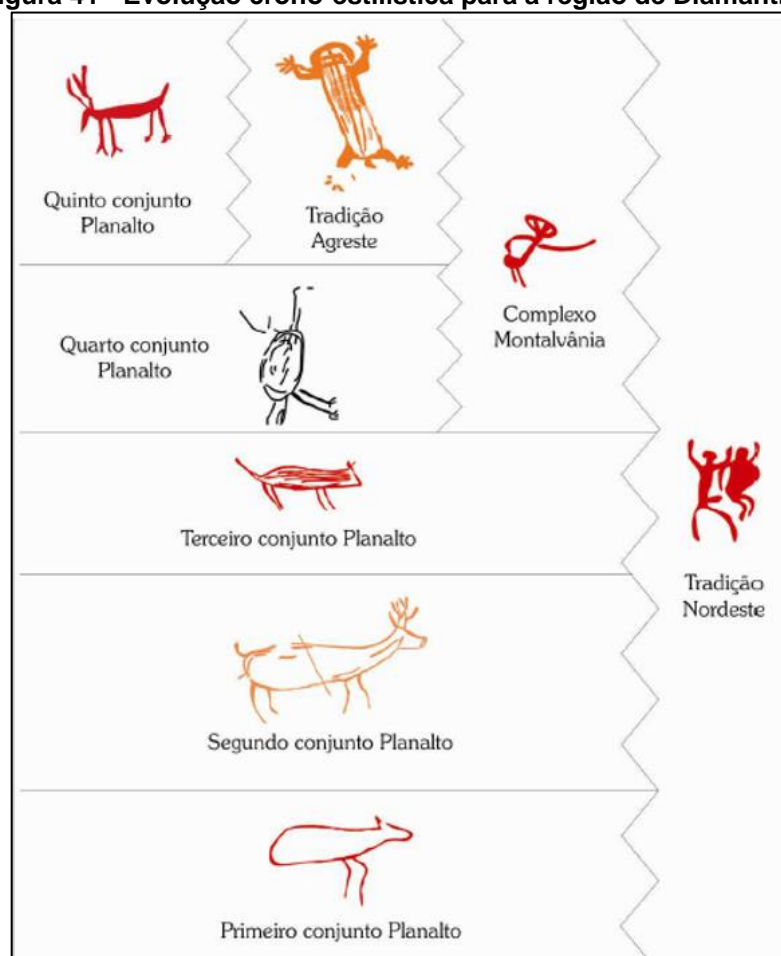


Fonte: BAETA (2011)

Quando à crono-estilística da região de Diamantina, Isnardis e Linke a organizaram de modo mais sucinto, mas igualmente interessante (Fig. 41). As imagens de cervos das camadas mais antigas são nitidamente mais realistas que as das camadas mais recentes, conforme já observado há pouco.

A partir do que denominam Terceiro Conjunto Planalto as figuras ressoam àquelas apresentadas por Baeta em seus períodos mais recuados do tempo. Quanto às figuras humanas, elas são nitidamente distintas daquelas localizadas na Serra do Cipó e Lagoa Santa.

Figura 41 - Evolução crono-estilística para a região de Diamantina.



Fonte: ISNARDIS (2008)

Isso reforça nossa leitura de que nas camadas mais antigas os zoomorfos seguem traços mais realistas, enquanto os antropomorfos inexistem ou são extremamente sintéticos. Com o passar do tempo, os zoomorfos vão se tornando abstratos, enquanto os antropomorfos vão sendo estilizados, singularizados e ganhando expressividade.

Com base nisso, então, condensamos em uma tabela (Fig. 42) as crono-estilísticas das regiões estudadas.

Figura 42 - Relação entre regiões, períodos e características das imagens

Região	Datações aproximadas (A.P.)	Principais características
Lagoa Santa	5.000 – 4.000 anos	Zoomorfos representados de modo realista (tartarugas em Cerca Grande) e antropomorfos representados de modo estilizado (Lapa do Ballet).
Santana do Riacho	8.000 – 4.500 anos	Zoomorfos realistas (predominância de cervos e peixes) e antropomorfos esquemáticos nos períodos mais antigos.
	4.500 - 2.800 anos	Zoomorfos estilizados e antropomorfos singularizados nos períodos mais recentes. Contaminação de outras tradições.
Diamantina	c. 10.000 anos	Cervídeos com traços realistas.
	c. 2.000 anos	Zoomorfos estilizados e antropomorfos singularizados nos períodos mais recentes. Contaminação de outras tradições.

Fonte: Elaborado pela autora (2019)

Para o pesquisador Andrei Isnardis, apesar de as diferentes regiões compartilharem os mesmos traços estilísticos, quando comparamos um cervo de Santana do Riacho com um de Diamantina percebemos que o modo como são desenhados e pintados é distinto.

O que proponho é que a composição gráfica e, portanto, a concepção gráfica são características integrantes dos estilos regionais. Assim, distinguiremos um dos grandes cervídeos naturalistas da Lapa do Galheiro (Diamantina) de um dos grandes cervídeos de Santana do Riacho (Serra do Cipó) não apenas pelo resultado final, que se consubstancia no detalhamento das orelhas, no alargamento da parte superior dos membros, na ausência de cascos e no formato da cabeça, mas também no fazer gráfico – na concepção e na elaboração gráfica do tema -, típico e distinto em cada uma das duas áreas. (ISNARDIS, 2009, p. 114)

Do nosso ponto de vista esse detalhe não interfere nas suposições que temos esboçado até aqui. É preciso pensar que as imagens dessas regiões estão separadas por algumas centenas de quilômetros e, pensando que sua criação necessitava de algum tipo modelo – mental ou não -, seria inevitável pensar que cada artista tenha transferido sua gestualidade particular para a parede das rochas⁴². Afinal, o traço de um artista nunca permanece exatamente igual ao longo do tempo, assim como o aluno

⁴² Teriam eles esculpido ou pintado esses modelos em pedaços de madeira (que não resistiriam à passagem do tempo e por isso nunca chegaram até nós) e os transportado para os diferentes locais por onde passaram? Ou teriam utilizado suas memórias – individuais e coletivas – para reproduzirem essas imagens em cerimônias que aconteciam de tempos em tempos nessas comunidades?

de uma escola artística, ou de um ateliê, sempre carregará consigo sua própria gestualidade, mesmo que tenha como referência o mestre que o ensinou.

1.5. MATÉRIAS-PRIMAS, CORES E TINTAS

A seguir, apresentaremos um compilado das investigações sobre as ferramentas, as matérias-primas e as técnicas empregadas na criação das imagens aqui estudadas. Essas investigações concentram-se principalmente nos volumes XII, XIII e XIV, respectivamente de 1991, 1992 e 1993, da valiosa publicação Arquivos do Museu de História Natural, da Universidade Federal de Minas Gerais, referenciada aqui diversas vezes.

É graças ao trabalho meticuloso que esses pesquisadores dedicaram ao Grande Abrigo Santana do Riacho que pudemos levantar hipóteses sobre a implicação dessas imagens para as comunidades que as criaram.

1.5.1 A fabricação de tintas

Antes de tudo, é preciso especificar a diferenciação entre pigmento e corante. De modo geral, os corantes costumam ser considerados substâncias solúveis, enquanto os pigmentos são substâncias insolúveis. Essa condição é comum na utilização de materiais minerais, que eram os predominantes para a criação das imagens mineiras. Assim, neste trabalho, e de acordo com as orientações dos arqueólogos, utilizaremos apenas o termo pigmento para nos referirmos às substâncias utilizadas na fabricação de tintas.⁴³

As tintas tanto podem ter sido empregadas na elaboração das pinturas parietais quanto na dos corpos sepultados ali. Até o momento, não há evidência de que as duas manifestações estejam ligadas, mas sabe-se que nas camadas em que se localizam a maior parte dos sepultamentos, ou seja, nas mais antigas, entre 11.000 e 8.000 anos A.P., também se encontra a maior quantidade de pigmentos. Possivelmente os corpos

⁴³ “Os arqueólogos estão acostumado (sic) a chamar ‘corante’ às substâncias cromóforas utilizadas pelos homens pré-históricos. A rigor, esta palavra deveria ser limitada a substâncias solúveis, reservando-se o nome de ‘pigmento’ para as partículas cromóforas insolúveis mas que podem entrar em suspensão. Este é o caso de praticamente todos os materiais minerais utilizados pelos homens pré-históricos. Neste texto utilizaremos, portanto, a palavra ‘pigmento’ ao referir-nos aos materiais em estudo.” (COSTA, JESUS FILHO, MALTA et al 1991, p.299)

eram cobertos com uma camada de vermelho escuro, pois no fundo das covas foram encontrados os vestígios desses pigmentos.

Aparentemente, os sepultamentos são todos de tipo primário, portanto os ossos não poderiam ter sido pintados. A presença frequente de pigmentos impregnando partes do esqueleto ou precipitados na forma de grânulos deve resultar de fenômenos ocorridos depois da putrefação; se o osso tiver afinidade para os elementos ferrosos e os produtos da decomposição do corpo facilitarem as migrações, teríamos a explicação do fenômeno ocorrido no sepultamento X, onde o sedimento da cova não tinha pigmentos, enquanto os ossos do crânio e do tórax estavam cobertos por grânulos precipitados. (PROUS, 1991, p. 353)

Os pesquisadores também perceberam que a maior concentração de pigmentos coloridos foi encontrada próxima aos corpos de crianças pequenas, ao passo que nos corpos localizados em áreas afastadas do paredão praticamente não foram encontrados pigmentos ou corantes.

Ao mesmo tempo, próximos dos corpos de outros adultos também foram encontradas quantidades razoáveis de material corante, o que poderia indicar algum tipo de distinção social entre os membros da comunidade.

Nessas camadas antigas, blocos pintados de vermelho também foram encontrados, mas não há provas conclusivas de que tenham sido efetivamente empregados na prática pictórica da superfície das paredes.

A maior quantidade de pigmentos fora de sepultamentos foi localizada nas camadas de periodização entre 4.500 e 2.800 A.P. Os pesquisadores concluíram que as cores mais claras (amarelo, laranja e marrom) encontradas nas pinturas foram originadas dos pigmentos encontrados nessa camada. É essa periodização que os arqueólogos costumam atribuir às imagens existentes no Grande Abrigo.

Um outro elemento que chamou a atenção foi a presença de artefatos encontrados com vestígios de cor amarela, incongruente com a quantidade de pigmentos dessa cor. Teriam sido eles produzidos em algum outro lugar e posteriormente aplicados nesses artefatos para depois serem levados ao abrigo? Por sua vez, os corantes vermelho-escuros provavelmente foram, de fato, preparados em outro lugar e utilizados nas covas funerárias. A conclusão a que chegaram os pesquisadores é que, no Grande Abrigo, há uma oposição entre a zona central de

sepultamentos (onde aparecem vestígios de pigmento amarelo nos artefatos) e sua periferia, onde há exclusividade na utilização do vermelho.

1.5.2 Matérias-primas em estado bruto

Das matérias-primas em estado bruto⁴⁴ encontradas no sítio, destacamos as seguintes investigadas pelos pesquisadores (MALTA, 1991):

- Couraças ferruginosas, de textura argilosa, das quais se originam óxidos e hidróxidos de ferro (conhecidos como hematita e goethita) e que fornecem pigmentos vermelhos e amarelos. Elas são encontradas nas regiões vizinhas ao abrigo e nas camadas datadas de períodos entre 5.000 e 2.800 anos A.P.
- Blocos de Manganês cujo aspecto sugere terem sido transportados das escarpas próximas para manuseio até o local. As camadas onde foram localizados foram datadas de 8.000 a 3.000 anos A.P.
- Blocos de Hematita (de 1 a 15 kg) encontrados de duas formas:
 - em fragmentos, talvez derivados das couraças ferruginosas, e que possuem marcas de raspagem, indicando possível extração de pigmentos;
 - em blocos compactos, que devem ter sido transportados de locais próximos à Serra do Espinhaço, distantes de cerca de 30km do Abrigo, ou ainda mais distantes, cerca de 100km, oriundos do Quadrilátero Ferrífero. Como esses blocos, no entanto, são de difícil trituração, supõe-se que tenham sido utilizados na fabricação de instrumentos.⁴⁵ Mesmo assim, eles produzem traços vermelhos quando riscados diretamente na superfície da rocha.
- Filito ferruginoso, de textura argilosa, que possivelmente foi utilizado para extração de pigmentos alaranjados, e transportado de regiões de altimetria inferior à do Grande Abrigo.

⁴⁴ A inferência do estado bruto das matérias-primas aqui mencionadas é nossa, já que os pesquisadores não utilizam esse termo. Assim o fizemos para diferenciar dos pigmentos concentrados e que já passaram por um processo de preparação.

⁴⁵ “Devido ao tipo de vestígios encontrados nos fragmentos de hematita compacta, deduziu-se que este tipo de material foi levado ao abrigo para servir de matéria prima para a confecção de machados lascados e polidos, enquanto as hematitas vermelhas foram utilizadas para a extração de pó corante.” (MALTA, 1991, p. 307)

- Fragmentos de cupinzeiro, que não são encontrados na região de Santana do Riacho, mas no Planalto de Lagoa Santa, indicando o seu transporte por dezenas de quilômetros até o local. Os fragmentos de cupinzeiro fornecem pigmentos de tons laranja, mostarda e marrom e é utilizado até hoje na decoração da cerâmica cabocla. É possível ainda supor que a substância aglutinante dos cupinzeiros possa ter servido para melhor fixar as tintas nas paredes do abrigo.
- Fragmentos de grafita: esse material também não existe no local, mas em regiões distantes de 30 km, como Conceição do Mato Dentro.

Quanto às pinturas que utilizam cor preta, como no momento da investigação (início da década de 1990) não foram pesquisadas as substâncias empregadas, não se sabe exatamente que elemento foi utilizado. “A pequena ocorrência de pinturas pretas pode estar associada à alta dureza dos blocos pretos de pirolusita. Esta explicação é parcial pois o uso de material a base de carbono (carvão) não pode ainda ser eliminado” (MALTA, 1991, p. 325).

1.5.3 Pigmentos concentrados

Além dessas matérias-primas em estado “bruto”, também foram encontrados pigmentos concentrados, que seriam “oriundos do processamento da matéria prima, já purificados por algum processo, estando prontos para serem diluídos em meio líquido.” (Ibidem, p. 309)

Esses pigmentos concentrados precisariam de um solvente que ajudasse a fixar a tinta na parede. Os pesquisadores descobriram que as águas carbonatadas (CaCO_3) existentes nas áreas cársticas seriam o melhor solvente, porém não foram encontradas evidências de seu uso na região de Santana do Riacho⁴⁶. Então, o que talvez tenha sido utilizado?

Os pesquisadores Martha Maria de Castro e Silva e Marcos Breno Torri (1991) empreenderam diversas produções experimentais com os elementos disponíveis para

⁴⁶ Até o momento, as pesquisas sobre a região de Diamantina não abordaram esse item sobre as técnicas de pinturas e elaboração das tintas.

verificar as mais prováveis utilizações. Para isso, empregaram a técnica de raspagem com instrumentos de quartzo e de raspagem de bloco contra bloco.

Para fixação dos pigmentos, que necessitam de aglutinantes líquidos, eles experimentaram diversas combinações de substâncias, como a água, a seiva de gameleira e a goma-resina de pau santo, encontradas em abundância na região, e o óleo de pequi. O que eles perceberam é que:

- Com a água, a tinta sai facilmente;
- Com a seiva e a goma-resina, a tinta fixa melhor e ainda ganha uma espécie de brilho;
- Com o óleo de pequi, a tinta fica muito brilhante, mas demora muito para secar.

Eles também experimentaram aplicar cera de abelha de duas maneiras: misturando-se os pigmentos à cera derretida, o que se mostrou bastante eficiente, e com a aplicação da cera derretida em um carvão em brasa diretamente sobre o desenho feito com o pigmento seco. Nesse último caso, o resultado foi muito bom, pois as imagens permaneceram inalteradas por meses mesmo quando expostas às chuvas.

Outra dedução a que chegaram é que a cor da tinta está diretamente relacionada à sua resistência às intempéries, sendo que os pigmentos à base de ferro são os mais resistentes, ao passo que os amarelos são mais frágeis. Isso, portanto, deve ser observado nas pinturas, pois há abundância de figuras pintadas em vermelho, em menor quantidade as com tons amarelos e menor quantidade ainda as figuras em preto, talvez pela dificuldade de se processar o manganês (CASTRO & SILVA, TORRI, 1991, p. 337-338).

1.5.4 Ferramentas

Foi através da associação entre a espessura dos contornos das figuras desenhadas e o preenchimento do corpo, e as matérias-primas encontradas que os pesquisadores concluíram que teriam sido as ferramentas utilizadas na sua criação. Assim:

- para a elaboração dos traços finos, entre 1 e 3mm de espessura, eram utilizados *crayons*, isto é, blocos de pigmentos aplicados diretamente na rocha;
- para traços cuja espessura podia variar entre 0,8 e 14mm, eram utilizados pinceis feitos de vegetais;
- para traços entre 8 e 13mm identificou-se que o próprio dedo impregnado com tinta era utilizado como pincel.

1.6. ALGUMAS CONCLUSÕES PRELIMINARES

Como visto, do ponto de vista do emprego de pigmentos e criação das tintas, houve transporte de matérias-primas entre as regiões da Serra do Espinhaço e de Lagoa Santa nas imagens existentes em Santana do Riacho, o que nos leva a concluir que tratava-se de um ambiente em que as imagens possuíam um valor compartilhado por essas comunidades mineiras pré-históricas. Mesmo que os significados originais tenham se perdido, havia um grande empenho comum envolvido na criação dos painéis picturais.

Além disso, dado o fato de que, supostamente, as imagens da região de Diamantina são as mais antigas, e cujo traço é mais realista, nos perguntamos se não teria havido uma migração técnica-pictórica daí para as regiões mais ao sul, nos períodos mais recuados do tempo, e depois um movimento em direção ao norte, nos períodos mais recentes, o que reforçaria nossa hipótese de existência de um ambiente imagético compartilhado nessas regiões.

Outra questão intrigante diz respeito ao emprego da cor. Como vimos, o pigmento mais comum, ou mais facilmente obtido, era o vermelho, enquanto o ocre era mais raro. Poderia, então, ter havido algum significado especial quanto ao emprego desta cor, especialmente nos períodos mais recentes em que foi largamente utilizado, dadas as dificuldades para sua obtenção?

Um possível caminho para responder a essa pergunta poderia ser refletir no tamanho da população. Por exemplo, se para obter o pigmento vermelho ou ocre se dependia de matéria-prima não encontrável na região, seria natural de se pensar que seria menos utilizado nas imagens. Então, em períodos mais recentes do tempo, com uma população maior e mais mão-de-obra disponível, as expedições de busca por

matérias-primas teriam sido mais frequentes, e o processo de elaboração das tintas também seria menos moroso. No entanto, como veremos, as pesquisas indicam ter havido um decréscimo da população, ou por problemas de saúde, que eram vários, ou talvez por ter migrado para outras regiões.

Independentemente disso, o que é possível deduzir é que havia um processo bastante complexo e laborioso na fabricação das tintas utilizadas nas paredes das rochas, além da própria complexidade das pinturas em si. Ou seja, os grupos que criaram essas pinturas faziam um grande investimento físico, psíquico e social na elaboração das mesmas, deslocando-se por distâncias razoavelmente longas (até cerca de 100 km) para encontrar as matérias-primas desejadas, realizar o trabalho de obtenção de pigmentos e corantes, o que deveria durar meses e, por fim, elaborar o trabalho pictural.⁴⁷

É possível supor ter havido intercâmbio de matérias-primas entre as comunidades dos locais estudados, o que, sem dúvida, minimizaria o esforço todo na prática artística, mas que reforça ainda mais a hipótese de mobilização do grupo em prol dessa atividade. O esforço coletivo para elaborar as pinturas nos patamares superiores dos paredões, que poderia chegar a até 5 metros de altura, atestam esse item. Só faz sentido fabricar andaimes ou estruturas similares para que os artistas pudessem alcançar tais locais se há uma grande mobilização coletiva, o que nos leva a concluir que essas imagens, além do significado compartilhado, lastreavam e vinculavam desejos e imaginações de cada um ali presente.

Norval Baitello Junior escreve (2019, p. 82):

As imagens (que não são apenas as visuais, mas também aquelas auditivas, olfativas, táteis e gustativas) possuem uma força enorme, elas nos movem, comovem, mobilizam. [...] Sentimos empatia pelas imagens assim como sentimos empatia pelas outras pessoas, colocamo-nos na imagem como nos colocamos na posição do outro. Há aqui sempre uma emoção envolvida nesta transferência, uma energia psíquica é investida neste outro, seja ele uma pessoa, seja ele uma imagem.

⁴⁷ Obviamente é arriscado aplicar qualquer observação relativa aos antepassados das populações ameríndias tendo como referência os indígenas contemporâneos, porém parece-nos pertinente citar as considerações de Berta Ribeiro sobre a estética indígena: “[...] o índio emprega mais esforço e mais tempo na produção de seus artefatos que o necessário aos fins utilitários a que se destinam; e quando passa horas a fio ocupado na ornamentação e simbolização do próprio corpo.” (1978, p. 101)

David Lewis-Williams, ao investigar as pinturas rupestres na África do Sul, também destaca esse aspecto da importância da busca por matérias-primas e a elaboração das tintas para o povo San, concluindo que

[...] the manufacture of paint was but one part of a complex ritual chain that included the making and viewing of images. Image-making was not an isolated event. (2004, p. 156)⁴⁸.

Interessante, nesse caso especificamente, é que os povos San também faziam peregrinações a locais distantes, como nas montanhas da cordilheira Drakensberg, para obtenção da hematita, que, como vimos, produz um pigmento vermelho.

Esse envolvimento todo (para além da luta diária pela subsistência), portanto, teria que ser bastante planejado a fim de ser empregado na prática pictural. Não se tratava, portanto, de um exercício criativo aleatório e espontâneo de alguns indivíduos. Esse é em parte o motivo pelo qual as pinturas não são encontradas tão facilmente. Uma vez que a Tradição Planalto abrange um arco de quase 7 milênios, se as pinturas tivessem criadas de maneira despreocupada seria possível contemplar seus desenhos em todo trajeto entre Lagoa Santa e Diamantina sem muito esforço, o que está bem longe de ser o caso.

Isso não quer dizer, obviamente, que os significados das pinturas tenham permanecido inalterados ao longo do tempo, mas que existia, sim, um grande investimento na sua criação, e que deveria mobilizar expectativas, anseios e imaginações dessas comunidades pré-históricas mineiras até o desaparecimento ou transformação dessa prática.

⁴⁸ “[...] a manufatura das tintas era uma parte de toda a complexa cadeia do ritual que incluía a elaboração e a visão das imagens. A fabricação das imagens não seria apenas um evento isolado” (2004, p. 156) .

CAPÍTULO – 2 REALISMO E ABSTRAÇÃO NAS IMAGENS RUPESTRES

Na introdução deste trabalho, mencionamos a existência de imagens rupestres em praticamente todo o território brasileiro. Neste capítulo, exploraremos rapidamente as características de algumas tradições estilísticas com o intuito de compará-las com as da Tradição Planalto analisadas no capítulo anterior.

Não temos a intenção de traçar um panorama completo das tradições brasileiras, e nem a pretensão de propor questionamentos sobre elas, mas fornecer um quadro comparativo a fim de elaborar uma reflexão sobre a relação entre os aspectos formais das imagens e o ambiente.

Apenas um destaque: dada a grande variedade de grafismos encontrados, aqui fazemos uma distinção entre aqueles considerados simples, caracterizados pela monocromia e emprego de poucos traços na sua composição, dos complexos, caracterizados pela policromia e utilização de tipos variados de traços, como pontilhismos, tracejados e zigue-zagues.

2.1. OUTRAS TRADIÇÕES E ESTILOS ENCONTRADOS NO BRASIL

Até o início da década de 1990, os estudos específicos sobre as evidências rupestres nos estados da Região Norte eram incipientes, muitos deles resultantes dos trabalhos de naturalistas europeus que estiveram na região ao longo do século XIX⁴⁹. Muitas dessas imagens, até então, eram conhecidas genericamente como Tradição Amazônica (PROUS, 1992) e nela se incluíam as famosas gravuras das cabeças encontradas em sítios do município de Prainha, noroeste do Estado do Pará. Apesar de bastante estilizadas, são bastante expressivas e apresentam detalhes anatômicos, com os olhos e bocas bem marcados, além do nariz, orelhas e ornamentos na cabeça, diferindo de todos os outros antropomorfos que veremos a seguir (Fig. 43). Até o momento, não há uma datação atribuída a essas imagens.

⁴⁹ Caso do naturalista inglês Alfred Wallace (1823 – 1913) e do etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg (1872 – 1924).

Figura 43 - Cabeças na cidade de Prainha, Pará.



Fonte: JORGE, PROUS, RIBEIRO (2007)

A partir dos anos 2000, a pesquisadora Edithe Pereira⁵⁰ passa a contribuir enormemente para os estudos das imagens nesse estado, dentre eles destacamos aqueles localizados no interior de cavernas (2014), o que é raro quando se trata das evidências rupestres no Brasil. Esse é o caso do sítio Caverna da Pedra Pintada, município de Monte Alegre, e o da Caverna das Mãos, município de Rurópolis (Fig. 44). Este último caso, como o próprio nome diz, possui as características impressões de mãos nas paredes, uma tradição que encontramos no paleolítico europeu, e que não ocorre no caso das pinturas mineiras. Infelizmente, até o momento, também não é possível atribuir uma datação a elas.

⁵⁰ Professora e pesquisadora do Museu Paraense Emílio Goeldi, que também desenvolveu estudos sobre imagens rupestres do Amapá (2004).

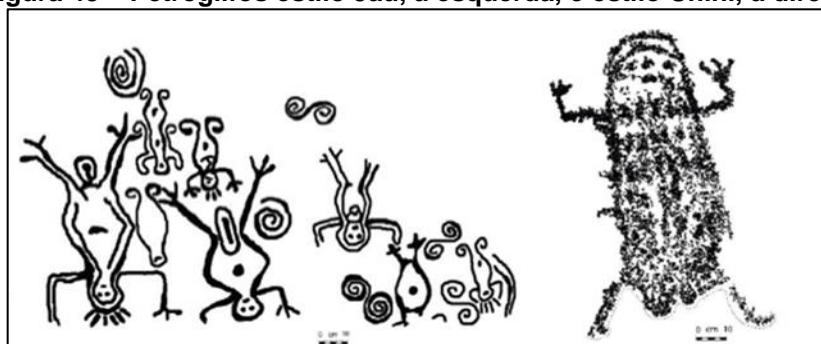
Figura 44 - Caverna de Rurópolis, Pará



Fonte: PEREIRA, SOUZA SILVA (2014)

No Estado do Amazonas, destacamos os petróglifos encontrados no Baixo Rio Negro, objeto de estudo do pesquisador Raoni Valle⁵¹. Não é possível atribuir nenhuma datação específica a eles, a não ser que são de período pré-colonial, conforme nos apresenta o autor (2012). O interessante, nesse caso, é o reconhecimento de algumas comunidades indígenas da região (Tukãno e Desâna) de que essas imagens teriam sido feitas por seus antepassados, criando possíveis associações entre elas e suas narrativas mito-cosmológicas (Fig. 45). Abordaremos com mais profundidade essa tradição imagética mais adiante.

Figura 45 – Petróglifos estilo Jaú, à esquerda, e estilo Unini, à direita.



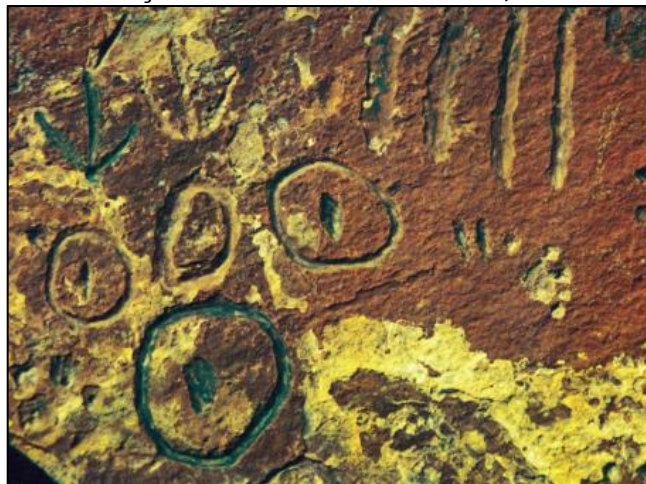
Fonte: VALLE (2012)

Quanto aos registros da região Sul, destacamos alguns sítios arqueológicos próximos das escarpas do Planalto Norte-Rio-Grandense, mas também próximos da

⁵¹ Professor da Universidade Federal do Oeste do Pará.

fronteira do Uruguai, que apresentam grafismos simples e que foram denominados como sendo da Tradição Meridional (Fig. 46).

Figura 46 - Tradição Meridional. Canhembará, Nova Palma, RS.



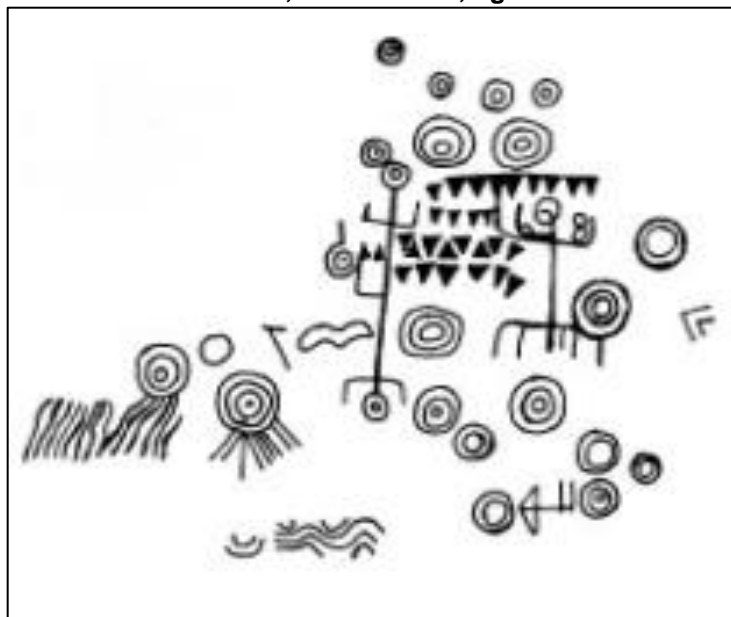
Fonte: GASPAR (2003)

Em Santa Catarina, no lado costeiro, mais especificamente em ilhas e regiões distantes de até 15 km da costa, grafismos, caracterizados por formas circulares, e figuras humanas estilizadas são classificados como sendo da Tradição Litorânea Catarinense (Fig. 47).

Não há datação precisa para nenhuma das tradições da região Sul mencionadas, apenas para suas ocupações: cerca de 5.000 A.P., tanto para as ocupações litorâneas mais antigas (PROUS, 1992, p. 204)⁵² e também 5.000 A.P. para o sítio Bom Jardim Velho, bem ao Sul, próximo do Uruguai (LIMA, 2005).

⁵² Adotamos essa datação, embora Prous não deixe claro a qual sítio ela se refere.

Figura 47 - Ilha dos Corais, SC. À direita, figura humana estilizada.



Fonte: GASPAR (2003)

A respeito da predominância de gravuras nessas regiões, alguns pesquisadores supõem que isso se deva à localização dos sítios próximos a cachoeiras e em locais que talvez ficassem submersos (no caso das regiões litorâneas), o que evitaria que os desenhos se apagassem, diferentemente das pinturas cujos pigmentos facilmente desapareceriam. É possível que essas populações desejassem que seus desenhos sobrevivessem às intempéries, mas também pode ser que simplesmente não tenham tido inclinação para elaborar pinturas ou fazer gravações (o que seria atestado pela baixa frequência de arte rupestre na região). (MARCOS, PROUS, RIBEIRO, 2007, p. 146).

Na região Nordeste, os sítios mais famosos encontram-se na Serra da Capivara, mais especificamente em São Raimundo Nonato. Nesses sítios predominam duas tradições, Nordeste e Agreste, sendo a Nordeste a mais antiga. No caso desta, suas primeiras manifestações chegam a 12.000 anos A.P. e constata-se seu desaparecimento na região em 6.000 anos A.P., caracterizando-se por grafismos, marcações rítmicas e figuras humanas estilizadas nos períodos mais recuados do tempo, e mais esquemáticas, porém com mais movimentos expressivos, nos períodos mais recentes (Fig. 48).

Para a pesquisadora Gabriela Martin, parceira de Anne-Marie Pessis nas investigações sobre a pré-história do Nordeste, as derivações dessas tradições

recebem subdivisões, mantendo sempre as características principais, principalmente quando são encontradas em outras regiões, como é o caso da sub-tradição Seridó, localizada no sul do Rio Grande do Norte.

Figura 48 - Tradição Nordeste. À esquerda, Boqueirão da Pedra Furada; à direita, a sub-tradição na Estrada do Pajau. São Raimundo Nonato, PI.



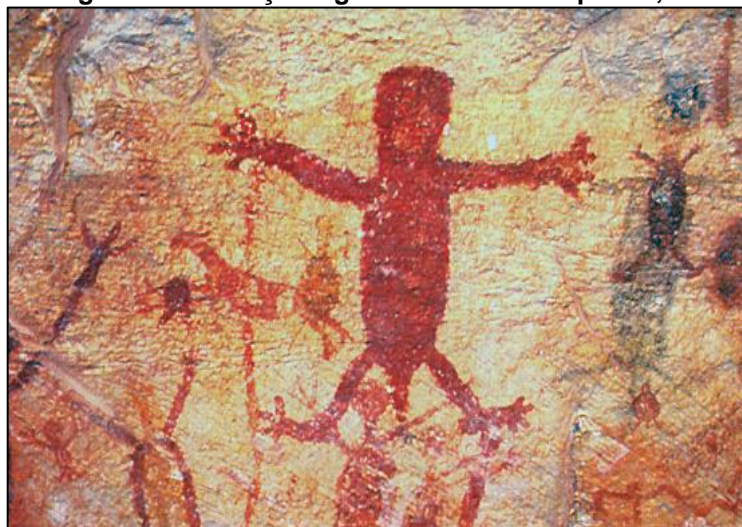
Fonte: VIALOU (2006b)

A Tradição Agreste, por sua vez, surge depois da Tradição Nordeste, sendo definida sua datação mais recuada em 5.000 anos A.P. (MARTIN, 2013, p. 274). Os sítios com essa tradição estilística localizam-se nas várzeas e nos pés da serra e caracterizam-se por pinturas de dimensões maiores, figuras humanas isoladas e grafismos.

Segundo Anne-Marie Pessis (2013, p. 86), a Tradição Agreste não seria originária da Serra da Capivara, mas uma tradição “importada” da região do rio São Francisco.⁵³ (Fig. 49).

⁵³ E que, como vimos, “contamina” as imagens mineiras aqui estudadas.

Figura 49 - Tradição Agreste. Serra da Capivara, PI.



Fonte: GASPAR (2003)

Uma outra tradição estilística localizada no Nordeste é a Itacoatiara, que significa pedra pintada, em tupi. Na verdade, a Tradição Itacoatiara pode ser encontrada em diversos estados brasileiros em regiões próximas a rios ou ao litoral (conhecida, em alguns casos, como Tradição Geométrica). São gravuras com grafismos variados e algumas figuras humanas, representadas de maneira bastante estilizada. É muito difícil encontrar datações precisas das imagens da Tradição Itacoatiara, sendo que em Pernambuco, a algumas delas, foram atribuídas datas em torno de 6.000 anos A.P., mas que não devem ultrapassar, de modo geral, os 2.000 anos A.P. A famosa Pedra do Ingá, localizada na Paraíba, que apresenta complexos grafismos gravados, é considerada representante dessa tradição (Fig. 50).

Figura 50 - Pedra do Ingá, PB.



Fonte: MARCOS, PROUS, RIBEIRO (2007)

No sul do Estado do Mato Grosso há diversos sítios com registros rupestres, com destaque para a região da Cidade de Pedras e Santa Elina, porém, infelizmente não foi possível estabelecer uma relação direta entre as datações dos pigmentos encontrados no entorno desses sítios e as imagens. Em Santa Elina, as análises efetuadas mostram que as pinturas encontradas passaram por várias fases de execução.

La plus ancienne est composée de grandes représentations violacées en à plat (1m et plus), des animaux, des humains et des monstres, localisés au centre et en hauteur du dispositif, une des plus récentes étant faire de petits animaux rouges en à plat (moins de 30 cm), situés au bas du dispositif.⁵⁴ (VIALOU, 2003, p. 485).

O que é importante destacar no caso específico de Santa Elina é que nas camadas mais antigas de ocupação (que se situam entre 28.000 A.P. e 23.000 A.P.)⁵⁵ foram encontrados três elementos de adorno feitos de osteoderme de preguiças-gigante datando de mais de 20.000 anos A.P. Outros artefatos de caráter simbólico

⁵⁴ “A mais antiga é composta de grandes representações violáceas em um plano (cerca de 1 metro) com animais, humanos e monstros, localizados no centro e no topo do dispositivo [parietal], e uma das mais recentes é composta por pequenos animais (menos de 30 cm) pintados em vermelho e situados na parte baixa do dispositivo” (VIALOU, 2003, p. 485).

⁵⁵ No capítulo 3 desta tese abordaremos especificamente as questões relativas às datações do povoamento brasileiro e os impasses diante das teorias consolidadas.

foram encontrados em camadas mais recentes, em torno dos 10.000 anos A.P., como adornos penianos e nós traçados de palha de palmeira. Nessa mesma datação, por exemplo, também foram encontrados fragmentos de hematita que, como já vimos, produz um pigmento de cor vermelha.

Outro aspecto bastante instigante proporcionado pela arte mato-grossense em Santa Elina traz à tona justamente a relação com as populações indígenas mais contemporâneas que ocuparam (e ocupam) a região. Na figura caracterizada de modo estilizado é possível verificar os lóbulos alargados e um adorno na cabeça, semelhante ao que os índios Umutina, do grupo dos Bororo, ainda apresentam nessa região. (VIALOU, 2003, p. 487) (Fig. 51).

Figura 51 - Figuração humana no sítio Santa Elina, MT.



Fonte: VIALOU (2006b)

Outra região do sul do Estado de Mato Grosso com diversas evidências rupestres é a da Cidade de Pedra. O sítio Ferraz Egreja é o que apresenta a data de ocupação humana mais antiga, por volta de 4.600 anos A.P. Os grafismos das paredes são bastante complexos, apresentando grande variedade de traços e policromia. É interessante observar que nos sítios da região a ocupação humana foi prolongada e os dispositivos parietais faziam parte da rotina dos seus habitantes, diferentemente de outros locais em que as pinturas parietais, possivelmente, tinham alguma função cerimonial (VIALOU, 2006a, p. 221) (Fig. 52).

Figura 52 - Pannel com grafismos em Ferraz Egreja e Cidade de Pedra, MT.



Fonte: VIALOU (2006b)

Ao norte de Minas, como já mencionado anteriormente, foram identificadas imagens de estilos muito distintos daqueles da Tradição Planalto, como é o caso do Complexo Montalvânia e da Tradição São Francisco, que alguns autores tratam separadamente (GASPAR, 2003; PROUS, 1992), e outros (RIBEIRO, 2006), após diversos estudos dedicados a eles, concluíram que por haver uma grande coesão interna elas pertenceriam a uma única tradição estilística, com grafismos bastante complexos e zoomorfos estilizados. À imagem abaixo, localizada na Lapa do Boquete, por exemplo, foram atribuídas datações de um intervalo que vai de 9.000 anos a 3.000 anos A.P. (RIBEIRO, 2008, p. 59) (Fig. 53).

Figura 53 - Grafismos e figuras de répteis. Lapa do Boquete, Januária, MG.



Fonte: GASPAR (2003)

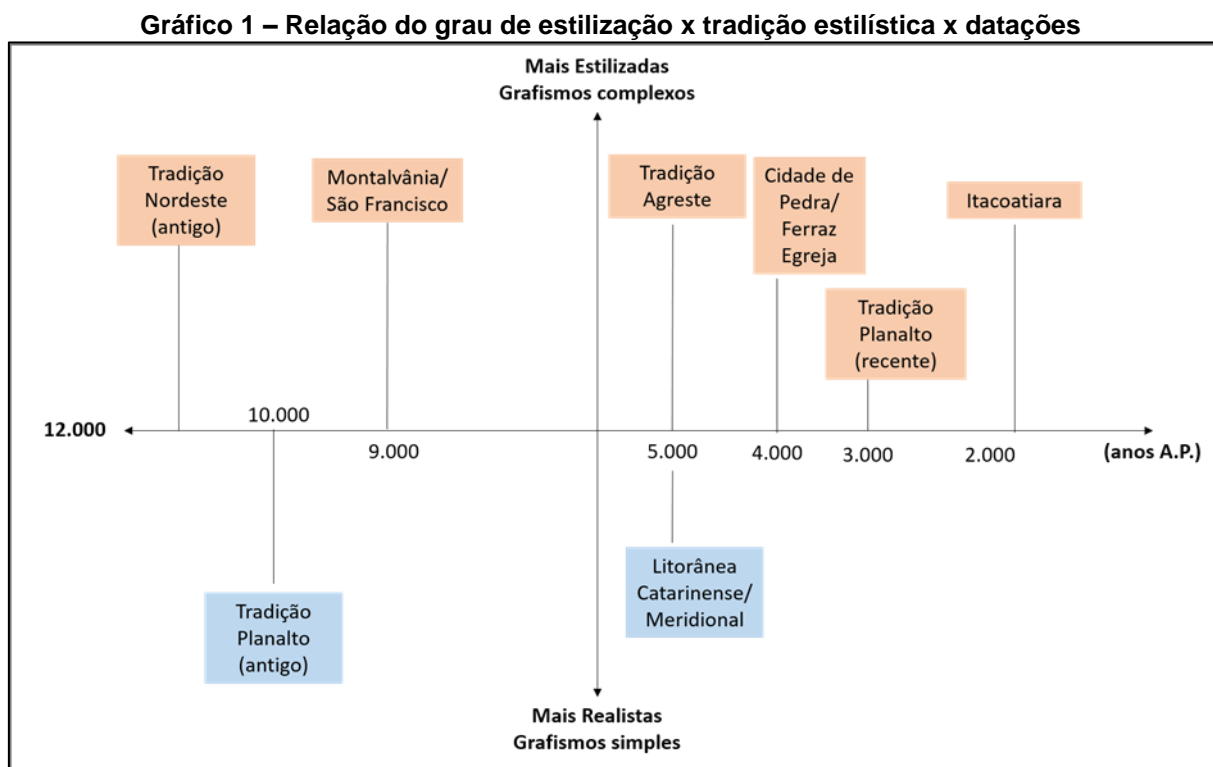
Com base no que foi apresentado e comparando com o que vimos no capítulo anterior, elaboramos uma tabela condensando os critérios estilísticos apresentados (Fig. 54).

Figura 54- Características gerais das imagens por datação e região do país

Tradição/Região	Datações aproximadas (A.P.)	Principais características
Pará – cabeças sítio Prainha	-	Antropomorfos estilizados, com detalhes anatômicos faciais
Pará – mãos em cavernas	-	Impressão de mãos em cavernas (realismo?)
Amazonas – petróglifos do Rio Negro	-	Antropomorfos estilizados e grafismos
Litorânea Catarinense	5.000 anos	Grafismos simples
Meridional	5.000 anos	Grafismos simples
Nordeste (mais antiga)	12.000 anos	Grafismos complexos, antropomorfos estilizados
Nordeste (mais recente)	6.000 anos	Abundância de cenas cotidianas, rituais, guerras etc.; antropomorfos esquemáticos
Agreste	5.000 anos	Antropomorfos esquemáticos grandes e isolados
Itacoatiara	2.000 anos	Grafismos complexos
Santa Elina	-	Antropomorfos estilizados
Cidade de Pedras/Ferraz Egreja	4.000 anos	Grafismos complexos
Montalvânia/ São Francisco	9.000 anos	Grafismos complexos e zoomorfos estilizados
Planalto (mais antigo)	10.000 anos	Praticamente apenas zoomorfos, traços realistas no início e mais estilizados ao longo do tempo
Planalto (mais recente)	3.000 anos	Zoomorfos estilizados e antropomorfos esquemáticos e estilizados

Fonte: Elaborado pela autora (2019)

Ao dispor essas informações em um gráfico relacionando o grau de estilização (ou de realismo) das tradições ao longo do tempo, é possível conferir não apenas sincronismos, mas quão dissonantes ou semelhantes são as imagens da Tradição Planalto em relação às demais (Graf. 1).



Fonte: Elaborado pela autora (2019)

Nesse gráfico, excluimos algumas das tradições vistas ou devido à ausência de datação ou por fugirem demais dos critérios adotados, como é o caso da Tradição Agreste. Acreditamos que isso não interfere nas investigações seguintes, focados nos aspectos formais, já que não encontramos representações próximas daquelas da Tradição Planalto.

Outros critérios também poderiam ter sido utilizados para elaborar um quadro comparativo, relacionando o grau de estilização, por exemplo, aos zoomorfos e antropomorfos, mas as pesquisas em que nos baseamos para apresentar o panorama rupestre brasileiro não costuma mencionar a presença das figuras de animais, o que contribuiria enormemente para aprofundarmos ainda mais os estudos sobre a relação entre o homem pré-histórico brasileiro e o ambiente. Com o gráfico que desenvolvemos, acreditamos que também seja possível investigar essa questão.

2.2. MITOGRAMA, PICTOGRAMA OU IDEOGRAMA?

No capítulo anterior, abordamos brevemente as considerações de Leroi-Gourhan sobre o realismo e a abstração das imagens pré-históricas. Para ele, elas teriam se iniciado por um processo de marcações rítmicas⁵⁶ e seriam atestadas pelas incisões feitas em ossos e pedras, datadas de diversos momentos do Paleolítico⁵⁷, que, segundo o autor francês, poderiam ser indícios de manifestações figurativas (1990, p. 189).

Especulando sobre os possíveis significados dessas marcações, ele as compara às *churingas* australianas,

[...] pequenas placas de pedra ou de osso gravado com motivos abstractos (espirais, linhas rectas e grupos de pontos), figurando o corpo do antepassado mítico ou os locais onde se desenvolvia o seu mito [...]. Dois aspectos da 'churinga' parecem susceptíveis de nos guiar na interpretação das 'marcas de caça' paleolíticas: em primeiro lugar, o carácter abstracto da representação que, como vamos ver, está igualmente presente na mais antiga arte conhecida, e, seguidamente o facto de o 'churinga' concretizar a recitação de encantamento (de que é o suporte) e onde o celebrante, com a ponta do dedo, segue as figuras ao ritmo da sua declamação. Assim, a 'churinga' mobiliza as duas fontes de expressão, as da motricidade verbal, ritmada, e a de um grafismo arrastado no mesmo processo dinâmico. (1990, p. 189)

O que nos chama a atenção nessa interpretação é a introdução do elemento oral, no caso a “recitação de encantamento”, caracterizada pela ritmização da fala, conectado à representação gráfica. É certo que, aqui, trata-se de um artefato tridimensional, distinto da bidimensionalidade da arte parietal, mas, de qualquer forma, há latente nessa hipótese a ativação da memória por meio da imagem. Voltaremos a essa questão ao longo da pesquisa.

Para Leroi-Gourhan, então, as marcações rítmicas seriam as formas mais antigas de grafismos, e atestariam que os aspectos formais da imagem teriam se

⁵⁶ Franz Boas (2014, p. 47) também aborda a questão das repetições rítmicas e as explica como decorrentes das atividades diárias, como o lascamento de ferramentas, a tapeçaria, por exemplo.

⁵⁷ No livro Leroi-Gourhan faz referência às descobertas encontradas nas cavernas no momento em que escreveu seu livro, isto é, início da década de 1960. Desde então, várias outras evidências semelhantes foram encontradas, inclusive de períodos anteriores ao Paleolítico Superior.

iniciado não pela representação do real, como num processo de apropriação mimética da natureza, mas por abstração.

Esse processo de abstração, por sua vez, teria se iniciado pelas primeiras formas imagéticas, como seria o caso de falos e vulvas. Na visão do autor, elas são símbolos que traduzem um todo mitológico, constituindo mitogramas.

Com muitas variantes, a arte pré-histórica gira em volta de um tema provavelmente mitológico, onde se defrontam complementarmente imagens de animais e representações de homens e mulheres. Os animais parecem corresponder a um par, opondo o bisonte ao cavalo, e os seres humanos são representados por símbolos que são a figuração abstracta das características sexuais (1990, p. 191).

Para ele, esses grafismos abstratos estariam mais próximos da escrita do que de uma obra de arte:

É a transposição simbólica e não o decalque da realidade, isto é, existe uma distância tão grande entre o traçado onde admitimos ver um bisonte e o bisonte propriamente dito como entre a palavra e o utensílio (1990, p. 190).

Entendemos aqui que Leroi-Gourhan não faz juízo de valor nem à escrita nem à obra de arte, mas que se refere à abstração intrínseca na escrita alfabética, diferentemente da arte figurativa, que parece ser um “decalque do real” (embora não o seja): “[...] as figuras mais antigas que se conhecem não representam cenas de caça, animais a morrer ou cenas de família. São símbolos gráficos sem ligação descritiva, suporte de um contexto oral irremediavelmente perdido.” (1990, p. 191)

Com o passar do tempo, esses símbolos gráficos ganham os atributos figurativos de animais e seres humanos, porém, quanto mais os zoomorfos de aspectos realistas denotam o apuro técnico da sua elaboração, mais as poucas figuras humanas existentes tornam-se sintéticas, caminhando ainda em direção à ideografia. Por isso, Leroi-Gourhan identifica essas imagens como sendo picto-ideográficas (1990, p. 193).

Com essa ideia, ele procura ressaltar o aspecto multidimensional da imagem, que se manifesta tanto espacialmente na parede das rochas (o que explicaria porque as imagens pré-históricas parecem, ao nosso olhar adestrado pela linearidade da escrita, desorganizadas) quanto por essa oralidade perdida. “[...] a imagem possui uma liberdade dimensional que a escrita nunca terá: pode desencadear um processo

verbal que terminará na recitação de um mito, a que a imagem não está diretamente ligada, e cujo contexto desaparece com o recitador.” (1990, p. 195)

Essa liberdade multidimensional também se revela na própria organização espacial das imagens que não seguem linhas verticais ou horizontais, como é o caso das imagens das primeiras civilizações, como a sumeriana e a egípcia, por exemplo. “A ambiguidade, a existência de contradições aparentes e dos eventos interligados sem consideração pelo nosso sentido de tempo (antes e depois), são matérias que encontram expressão na arte primeva.” (GIEDION, 1980, pp. 98 – 99). Além disso, o próprio relevo e reentrâncias das paredes das rochas eram utilizados na composição da figura, denotando uma relação profundamente estreita entre esses artistas pré-históricos e o ambiente (no que Leroi-Gourhan chamou de “domesticação simbólica” e que veremos mais detidamente no capítulo seguinte).

Essa multidimensionalidade, portanto, não estaria expressa no desenho em si, bidimensional por sua constituição visual, mas nas relações não hierárquicas existentes entre os seres representados, em que cada um é colocado ao lado do outro, independentemente de sua natureza (humana, animal ou vegetal), como nos sonhos, em que as convenções do dia a dia são subvertidos para a criação de uma narrativa onírica.

Além disso, a sobreposição de imagens em um mesmo painel pictural, como inclusive vimos no capítulo anterior, amarra imagens separadas por milhares de anos, indicando que o homem vivia uma espécie de eterno presente. “Tudo está dentro do presente contínuo, do perpétuo interfluxo de hoje, ontem e amanhã”. (GIEDION, 1980, p. 110)

Para Leroi-Gourhan, o mitograma não está apenas na representação do bisonte ou do cavalo, mas na própria organização espacial dos elementos parietais:

Nestas composições, a organização espacial relaciona-se com os sentidos e não com a procura de um equilíbrio nascido após longos séculos de civilização. A repartição não é anárquica, pois molda-se às superfícies, de forma maleável [...]. (2002, p. 204-205)

Retornando à associação entre grafismo e oralidade feita por ele, e apesar de o autor criticar qualquer tipo de análise paralelística entre a cultura pré-histórica e os reminiscências de caçadores-coletores atuais, ele destaca o seguinte:

De certo modo, existe entre o conteúdo das figuras da arte paleolítica e o das figuras dos Dogons de África ou pinturas em madeira dos Australianos, em relação ao dispositivo de representação linear, a mesma distância que existe entre o mito e a recitação histórica. Aliás, mitologia e grafismo multidimensional são normalmente coincidentes nas sociedades primitivas e, se eu ousasse utilizar o rigoroso conteúdo das palavras, seria tentado a equilibrar a 'mito-logia', que é uma construção pluridimensional repousando no verbal, por uma 'mitografia', que é o exacto correspondente manual do verbal. (1990, p. 195).

O que ele chama, portanto, de imagem picto-ideográfica, portanto, é a mitografia. “O que distingue fundamentalmente o registro ‘mitográfico’ é a sua estrutura a duas dimensões, que se afasta da linguagem falada, cuja emissão é linear.” (1990, p. 200)

Lévi-Strauss (2017) aborda essa questão nos estudos de mitologia. Ao comparar o mito com a poesia, o autor destaca que a linguagem da poesia é extremamente difícil de ser traduzida para outros idiomas dado o fato de estar colado à língua, ao passo que a linguagem do mito é mais facilmente traduzível porque “o mito é uma linguagem, mas uma linguagem que trabalha num nível muito elevado, no qual o sentido consegue, por assim dizer, descolar-se do fundamento linguístico no qual inicialmente rodou”. (2017, p. 209)

Quando o célebre antropólogo francês trata do nível mais elevado do mito, refere-se à dupla natureza da sua temporalidade, “reversível e irreversível, sincrônica e diacrônica [...]” (2017, p. 211). Ao transpormos o mito para a fala, ele assume seu caráter temporal irreversível; no nível da língua, seu caráter reversível.

Lévi-Strauss utiliza a analogia de uma partitura de uma orquestra musical para explicar como isso procede com o mito. Em uma partitura, na pauta de um dos instrumentos, as notas sucedem-se da esquerda para a direita; porém, para compreendermos a peça musical como um todo, é preciso ler sincronicamente as linhas de todos os instrumentos. “[...] uma partitura de orquestra só faz sentido quando lida diacronicamente ao longo de um eixo (uma página depois da outra e da esquerda para a direita) mas, ao mesmo tempo, sincronicamente ao longo do outro eixo, de cima para baixo” (2017, p. 211).

Se nos permitem uma imagem arriscada, o mito é um ser verbal que, no campo da fala, ocupa um lugar comparável ao que cabe ao cristal no mundo da matéria física. Em relação à língua, de um lado, e à fala, do outro, sua posição seria de fato análoga à do cristal, objeto intermediário entre um

agregado estatístico de moléculas e a própria estrutura molecular. (2017, p. 230-231)

Quando se transpõe para o mito essa lógica, quando ele é narrado, é como se fosse a linha de um instrumento musical; porém, para se compreendê-lo, é preciso olhar para o conjunto todo, sua leitura também ocorrendo de modo sucessivo, mas considerando todos os elementos que o compõem sincronicamente. Eles são a condensação dos aspectos mitológicos em seus aspectos orais e pictóricos.

Para Leroi-Gourhan, portanto, o passo seguinte ao mitograma é a escrita. Segundo o autor, o mitograma não traz nenhum conteúdo narrativo, nem qualquer tipo de ação. Além disso, para ele, as “artes posteriores, até mesmo as dos primitivos recentes, não apresentam nada que possa ser realmente comparável ao sistema figurativo paleolítico.” (2002, p. 206).

É nesse ponto que nos separamos do autor, pois se ele traça uma linha que vai do mitograma à ideografia⁵⁸, ou seja, a uma linguagem linear, acreditamos ser impossível fazer esse paralelo com a arte rupestre pré-ameríndia. Nesse sentido, concordamos com o antropólogo italiano Carlo Severi⁵⁹, para quem não é possível comparar sistemas gráficos diferentes em termos de evolução ou sofisticação. Cada um responde e está diretamente relacionado ao ambiente do qual participa (2015, p. 14).

Resumidamente, portanto, para Leroi-Gourhan, os aspectos formais da imagem paleolítica seguem uma evolução, que se inicia da abstração da marcação rítmica e do grafismo e que passa ao realismo e que depois volta a assumir aspectos abstratos. Esses aspectos formais não estão relacionados a uma leitura mimética da natureza, como se fossem apenas representações de caça, mas condensam uma compreensão bastante complexa do mundo, mitográfica, segundo seus termos, mas, de qualquer forma, cujo sentido está além daquele imediatamente encontrado nas figuras realistas⁶⁰.

⁵⁸ “Salvo nas enumerações contáveis, na China proto-histórica ou em placas do Oriente Próximo, não se conhece nenhum testemunho pictográfico que tenha servido de raiz às escritas, e a passagem faz-se de grupos de figuras mitográficas, simples ‘pinturas rupestres’ ou objetos de adorno, a símbolos lineares já profundamente comprometidos na fonetização.” (LEROI-GOURHAN, 1990, p. 200)

⁵⁹ Diretor da École des Hautes Études em Sciences Sociales, Paris.

⁶⁰ É uma perspectiva totalmente diversa de Boas, para quem apenas a arte não realista é simbólica (2014, p. 79). Para ele, o processo de simbolização é necessariamente um processo de abstração. (op. cit., p. 96)

2.3. FIGURAÇÃO E ABSTRAÇÃO

Ao observarmos novamente os quadros crono-estilísticos das regiões estudadas (Figs. 40 e 41), percebemos que nos períodos mais recuados do tempo as figuras da Tradição Planalto são compostas em sua grande maioria por zoomorfos, que possuem traços mais realistas, ou, ao menos, mais naturalistas, isto é, que procuram guardar relações de proporção próximas ao real, além de aparecerem isoladas, sem associação com outras figuras ou relacionadas a um possível contexto, além de parecerem dispostas aleatoriamente nas paredes das rochas. As poucas figuras humanas, por sua vez, são extremamente esquemáticas, linhas que muitas vezes formam um X ou λ .

Com o passar do tempo, as figuras de animais vão se abstraindo ou se estilizando, descaracterizando aqueles que antes eram mais facilmente reconhecíveis, e passam a formar composições com desenhos de períodos anteriores ou associações aparentemente contextualizadas, o que poderia significar uma tentativa de ilustrar narrativas. Essa estilização parece, por sua vez, singularizar as figuras, especialmente as humanas, dotando-as de densidade e expressividade corpóreas.

Ao nosso ver, as figuras de cervos e peixes que possuem o interior tracejado representariam uma tentativa de se reproduzir o pelo ou as escamas dos animais, o que conferiria a necessidade de se fazer um registro próximo do real, diferentemente das figuras chapadas, marcadas pela estilização. Essa “figuratividade”, com características realistas, não quer dizer, no entanto, que endossamos uma interpretação que as entende como leituras miméticas do mundo, como já exposto; sugerimos, pelo contrário, que elas poderiam ter uma conotação metafórica. Veremos esse item mais adiante.

Então, o que poderia ter provocado essa mudança gráfica? Poderia ter havido algum tipo de mudança na percepção da realidade, provocada por condições físico-ambientais, sociais ou culturais, semelhante àsquelas representadas pela leveza do pontilhismo empregado pelo impressionismo francês ou pela expressividade densa do expressionismo alemão?

Quanto às imagens que parecem representar cenas de caça ou de pesca, nos perguntamos se, assim como hoje guardamos e arquivamos imagens com o intuito de ativar nossas memórias, elas não teriam um papel análogo, isto é, de disparadoras da memória coletiva; incipientes no começo, pois estavam introjetadas nas mentes dos artistas que as criaram, mas depois cada vez mais plasmadas nas paredes das rochas.

Nesse sentido, que papel teriam tido as repetidas imagens de cervos e de peixes, tão abundantes nos períodos mais antigos, conforme registrado pelos arqueólogos? Poderíamos supor algum indício de cultura totêmica? Um aspecto interessante nesse sentido é de que as figuras totêmicas são representadas sempre de modo estilizado, quando não de forma simbólica, o que não é este o caso. Essa hipótese de aproximação totêmica, levantada pelos pesquisadores no início do séc. XX sobre as pinturas paleolíticas a partir da comparação com as pinturas aborígenes australianas, foi praticamente rejeitada mais tarde pelos estudos de Annette Laming-Emperaire.

No curto ensaio escrito pelo semioticista russo L. B. Pereverzev, *La redundancia en el arte figurativo* (1972), encontramos uma outra hipótese para algo que suporta nossa suspeita: a de que a redundância de imagens em um mundo de caçadores-coletores seria indício de uma necessidade de estabilidade em um mundo em constante movimento.

Segundo Pereverzev, desde tempos remotos a arte alternou-se entre duas tradições estilísticas: ou a precisão naturalista, com o rico detalhamento dos aspectos externos dos objetos, ou a generalização das formas abstratas, chegando à convencionalidade do símbolo. Essa alternância de estilos pode ser vista em praticamente toda a história da humanidade:

El contraste más agudo entre estas tendencias surge de la comparación entre los monumentos del arte paleolítico y neolítico, del Reino Antigo y Medio en Egipto, de la antigüedad griega y del tardío Helenismo, de la Edad Media europea y del Renacimiento. El Barroco, el Clasicismo y el Romanticismo muestran una alternancia no tan clara, pero sí perceptible, de las mismas corrientes. (PEREVERZEV, 1972, p. 68)⁶¹

⁶¹ “O contraste mais nítido entre essas tendências decorre da comparação entre os monumentos da arte paleolítica e neolítica, do Antigo e do Reino Médio no Egito, da antiguidade grega e do helenismo tardio, da Idade Média

No caso do nomadismo característico das sociedades de caçadores-coletores, em que é necessário estar constantemente vigilante para qualquer alteração no ambiente físico, a redundância da imagem “resolve” o problema da incerteza ou imprevisibilidade da caça. Além disso, quanto mais realista é uma imagem, menos infere-se sobre ela. Quanto mais estilizada ou abstrata, mais demanda-se uma inferência por parte do seu observador. Trata-se de uma leitura do ponto de vista da semiótica da cultura, que compreende a “figuratividade” como uma solução para a assimetria do mundo.

Ainda segundo o autor, as imagens rupestres dessas populações são isoladas, situacionais, não construindo narrativas apenas pela sua forma sígnica⁶². Com o processo de sedentarização e adoção de uma cultura agrícola, essa condição vai se modificando.

Según se iban acumulando conocimientos sobre una serie de momentos generales, relativamente estables, que se daban em las situaciones de la caza, y se iba tomando conciencia de los constantes nexos existentes entre esos momentos, la información necesaria se iba ya transmitiendo de una forma más sencilla, a través de mensajes menos redundantes (aparición de elementos ‘convencionales’ en las representaciones del paleolítico superior). (1972, p. 69)⁶³

A regularidade da percepção dos ciclos promovidos pela sedentarização rompeu com a incerteza da sobrevivência da vida nômade, assim, deixa de ser necessário redundar pelas formas figurativas. É possível, a partir daí, criar nexos entre elas:

A diferencia de las obras de los cazadores primitivos, las imágenes del arte ‘agrícola’ no describían situaciones aisladas de corta duración, sino una cadena de nexos, reales o aparentes, existentes entre una serie de situaciones determinadas, sin ofrecer una representación detallada de cada una de ellas. Los mensajes relativos a estas situaciones se iban reduciendo, con el paso del tiempo, a una cantidad mínima de signos (desarrollo de las

européia e do Renascimento. O barroco, o classicismo e o romantismo mostram uma alternância não tão clara, mas perceptível, das mesmas correntes” (PEREVERZEV, 1972, p. 68).

⁶² Como vimos no item anterior, para Leroi-Gourhan as formas sígnicas dizem respeito aos mitogramas que têm o apoio da oralidade. Essa é basicamente a tese do antropólogo italiano Carlo Severi, embora ele não a associe com os mitogramas, mas com o que chama de quimeras, figuras que articulam seres heteróclitos formando uma nova combinação, desprovida de similaridades com quaisquer outros seres na natureza.

⁶³ “À medida que o conhecimento se acumulava em uma série de momentos gerais, relativamente estáveis, ocorridos em situações de caça, e os vínculos constantes entre esses momentos estavam se tornando conscientes, as informações necessárias já estavam sendo transmitidas de forma mais simples, através de mensagens menos redundantes (aparecimento de elementos “convencionais” nas representações do paleolítico superior)” (PEREVERZEV, 1972, p. 69).

formas simbólicas de representación) y presentaban um mínimo grado de redundancia. (1972, p. 70)⁶⁴

Portanto, nas comunidades de caçadores-coletores, em que o comportamento precisa ser regulado a fim de que o grupo se mantenha coeso e a sobrevivência esteja assegurada, as imagens são realistas-individualizadas. Com o processo de sedentarização, as imagens vão se abstraindo e se tornando simbólico-convencionais.

El estilo 'simbólico-convencional' predomina em aquellas condiciones en las que interviene, como adversario, la própria naturaliza bajo la forma de sus fuerzas elementales (arte de las sociedades agrícolas), y, asimismo, en aquellas situaciones en las que triunfa un grupo que afirma la idea de la continuidad y del orden inmutable de las cosas. Tal es, por ejemplo, la situación del Estado esclavista centralizado en la época del Reino Antiguo em Egipto, con las típicas formas geométrico-abstractas en la arquitectura, en la escultura y en la pintura.” (1972, p. 71)⁶⁵

Por isso, com o passar do tempo, a “figuratividade” da imagem desaparece, embora, para Pereverzev, a cada nova crise (motivada por guerras, migrações, fome) ela seja restaurada. Ou seja, quando as condições da existência se tornam novamente incertas é necessário reforçar a coesão do grupo por meio da figuração realista.

A perda da “figuratividade” poderia ser percebida pelo grafismo e geometrismo indígenas, que traduzem em diversas formas de ornamentação (como nas cerâmicas ou cestarias, e não mais nas paredes das rochas) narrativas ou relações que as comunidades que as criaram estabelecem com o mundo.

Esse aspecto já chama a atenção de Franz Boas, que acredita que a perda desse realismo significaria um caminho em direção ao simbolismo:

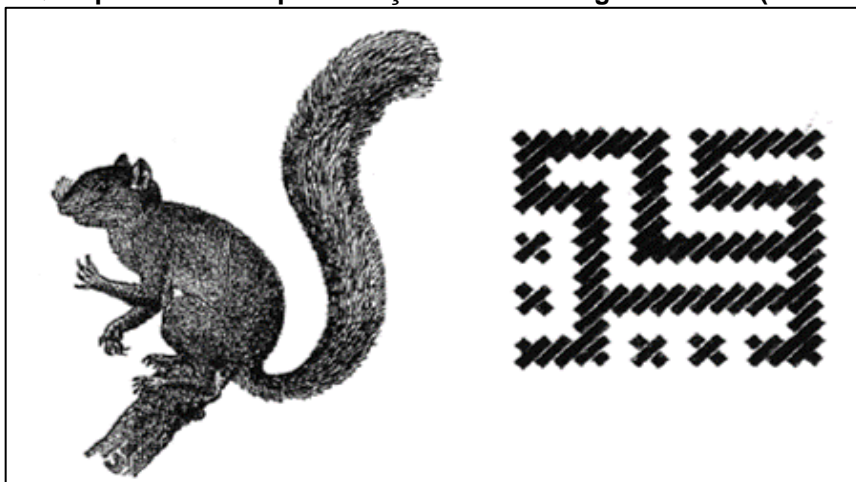
Karl von den Steinen descobriu que os padrões geométricos dos índios brasileiros representavam peixes, morcegos, abelhas e outros animais, apesar dos triângulos e losangos em que eles consistem não terem nenhuma relação aparente com estas formas animais (2014, p. 96).

A Fig. 55 é um claro exemplar dessa condição.

⁶⁴ Diferentemente das obras dos caçadores primitivos, as imagens da arte 'agrícola' não descrevem situações isoladas de curta duração, mas uma cadeia de elos, reais ou aparentes, existentes entre uma série de situações determinadas, sem oferecer uma representação detalhada de cada um. uma delas. As mensagens relacionadas a essas situações foram reduzidas, com o tempo, a um número mínimo de sinais (desenvolvimento de formas simbólicas de representação) e apresentaram um grau mínimo de redundância. (PEREVERZEV, 1972, p. 70)

⁶⁵ O estilo "convencional-simbólico" predomina nas condições em que, como adversário, a propriedade se naturaliza na forma de suas forças elementares (arte das sociedades agrícolas) e, também, nas situações em que um grupo triunfa. que afirma a ideia de continuidade e a ordem imutável das coisas. Essa é, por exemplo, a situação do estado escravo centralizada na época do Reino Antigo no Egito, com as formas geométricas abstratas típicas da arquitetura, escultura e pintura. ”(Ibidem, p. 71)

Figura 55 - Quatipuru e suas representações realistas e geométricas (cestaria wayana).



Fonte: SEVERI (2015)

Para Pereverzev, então, ao longo da história humana teria havido uma alternância da imagem, ora pendendo para a figuração, ora para a abstração, e que esse movimento de alternância seria resultado de uma mudança na sua relação com o ambiente. De certa forma, é uma alternância que oscila entre a imanência e a transcendência, “ora nos tirando de nós mesmos, ora nos trazendo para nós mesmos.” (BAITELLO JUNIOR, 2018, p. 114). Abordaremos esse aspecto no último capítulo desta pesquisa.

Vamos, então, apresentar um caso recente que parece condensar em um curto espaço de tempo, cerca de 100 anos, essas mudanças nas formas picturais.

2.4. UM CASO CONTEMPORÂNEO

O relato a seguir é apresentado pela antropóloga Berta Ribeiro⁶⁶, no texto *A mitologia pictórica dos Desâna* (1992), uma comunidade indígena localizada próxima do Rio Uaupés, afluente do Rio Negro. Nele, a pesquisadora investiga o modo como dois indivíduos, primos-irmãos, Feliciano Lana e Luiz Lana (nomes cristãos), representam em linguagem gráfica o mito da criação dos índios. Essas imagens, produzidas nas décadas de 1970 e 1980, foram feitas a pedido da própria autora e de

⁶⁶ Berta Gleizer Ribeiro (1924 – 1997) foi também esposa de Darcy Ribeiro.

outras pessoas⁶⁷, e não por criação espontânea, o que requer, portanto, algumas ressalvas nas leituras interpretativas a essa respeito⁶⁸.

O interesse de Ribeiro, naquele momento, foi compreender o modo como cada artista, individualmente, representou visualmente as ideias contidas em uma narrativa mítica que faz parte da coletividade. “Ao transportar o pensamento para a imagem, tanto Luiz Lana como Feliciano Lana procuraram dar forma a um modelo cultural imaginário”. (1992, p. 35)

As representações dos dois artistas mostram divergências que, em parte, se devem às próprias diferenças de repertórios culturais de cada um⁶⁹, porém ambos conjuntos de imagens são figurativos, com corpos bem delineados, aplicação de cores e detalhes fisionômicos e anatômicos. Além disso, cada cena do mito feita pelos artistas parece conter em si um *frame* da narrativa mítica, seguindo a ordem cronológica dos eventos (1992, p. 37).

Independentemente disso, o que nos interessa particularmente no relato da pesquisadora foi perceber a grande diferença gráfica existente entre essas imagens e aquelas recolhidas entre as comunidades do Alto Rio Negro, ou seja, os Desâna, inclusive, no início do século XX por Theodor Koch-Grünberg, e as representações gráficas das visões produzidas pelos alucinógenos tradicionalmente consumidos por essas comunidades.

As figuras humanas registradas por Koch-Grünberg, segundo as observações de Ribeiro, são mais herméticas, sintéticas e abstratas que aquelas criadas por Luis e Feliciano Lana. De fato, enquanto as imagens mais antigas eram, ao mesmo tempo, estilizadas e esquemáticas, como se pode perceber pela economia de detalhes dos membros inferiores e superiores, caracterizados pelos tridáctilos, ornamentos na região da cabeça e detalhes fisionômicos, além das figuras de aspectos reptilianos

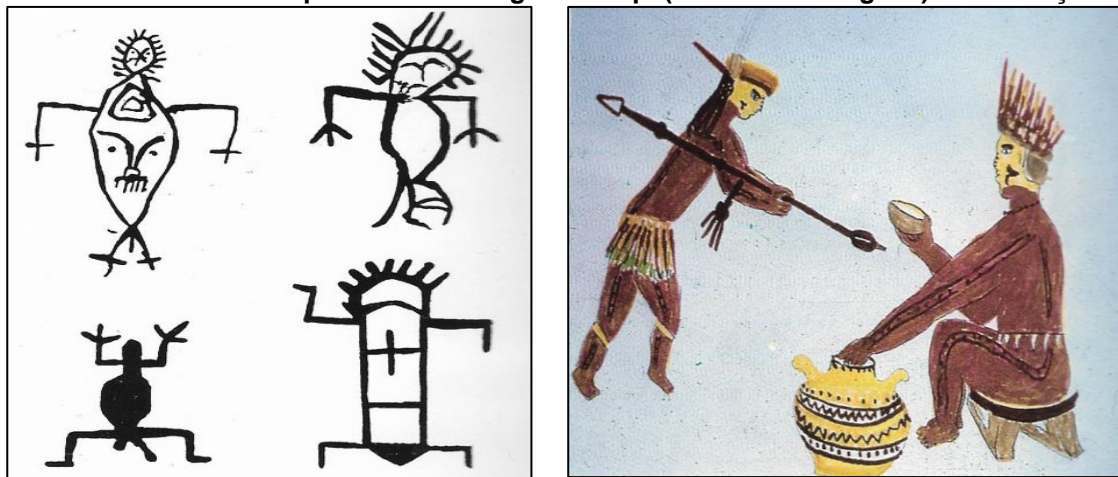
⁶⁷ A autora explica que quando organizou o livro de mitos dos Desâna na década de 1970, Antes o mundo não existia, havia instigado Luiz Lana a desenhar as cenas mais expressivas de suas narrativas. Pouco tempo depois, elas foram transformadas em audiovisual devido ao trabalho do padre Casemiro Bekšta e de Márcio Souza.

⁶⁸ “Por isso mesmo, ela apresenta certas peculiaridades se comparadas às expressões gráficas feitas espontaneamente pelos artistas indígenas no rio Uaupés em outros suportes: a ornamentação das malocas, da cerâmica, dos bastões de ritmo, das máscaras e panos de tururi, dos trançados etc. E, ainda, em papel, por sugestão de G. Reichel-Dolmatoff [...]”. (RIBEIRO, 1992, p. 35)

⁶⁹ No caso de Luiz Lana, o narrador do mito foi seu pai, um *kumu*, um sábio dos povos Desâna, enquanto no caso de Feliciano Lana, o narrador foi seu sogro, índio Tukâno, que não vivia na mesma aldeia que o genro e a filha.

(sugerindo uma estreita relação com o mundo animal), as figuras dos artistas Desâna são mais facilmente compreensíveis devido à sua figuratividade e à preocupação em representar o volume dos corpos, movimentos e cores (Fig. 56).

Figura 56 – À esquerda, figuras humanas registradas por Koch-Grünberg. À direita, a imagem de Feliciano Lana representa a entrega do caapi (bebida alucinógena) a um dançarino.



Fonte: RIBEIRO (1992)

Quando se comparam as imagens colhidas por Koch-Grünberg com as dos petróglifos vistos no início deste capítulo, é possível perceber a semelhança entre elas, “[...] levando a crer que existe uma visão padronizada do humano em várias culturas indígenas, rente à simplificação máxima de sua imagem.” (RIBEIRO, 1992, p. 44)

O antropólogo alemão Gerardo Reichel-Dolmatoff⁷⁰, que estudou e conviveu com os Tukãno ao longo das décadas de 1970 e 80, percebe a semelhança entre os petróglifos e os desenhos produzidos pelos índios após a ingestão do *caapi*, ou *yajé*, a bebida alucinógena ingerida por essa comunidade ⁷¹, e que reverbera também nas habitações, ornamentos e decorações dos próprios corpos. Ele próprio, após fazer a ingestão da bebida, as correlaciona aos fenômenos fisiológicos produzidos no interior da mente.

⁷⁰ Gerardo Reichel-Dolmatoff (1912 – 1994).

⁷¹ Preparado extraído da planta *Banisteriopsis caapi*, um dos princípios ativos do ayahuasca.

Para Reichel-Dolmatoff, os petróglifos seriam as “[...] marcas materiais da passagem pela terra de entidades míticas que a tornaram habitável para os mortais e lhes ensinaram a conhecê-la e a cultivá-la.” (RIBEIRO, 1992, p. 44)

Ou seja, evidencia-se aqui uma conexão profunda entre as imagens endógenas e exógenas produzidas nesse ambiente em que as populações ameríndias do norte do país dialogam com seus ancestrais.

O que chama a atenção de Berta Ribeiro quando compara os dois conjuntos pictóricos, isto é, as representações de Luiz e Feliciano Lana e os petróglifos e a simbologia Tukâno é a ampla presença da representação figurativa nas imagens mais recentes e a necessidade de os artistas legendarem e criarem textos explicativos para as imagens criadas, como se o código não fosse compreensível para o público, o que é fato, considerando que as imagens foram feitas sob encomenda, como já mencionado. Aqui, o desenho ilustra a narrativa.

No caso das imagens colhidas por Reichel-Dolmatoff, “[...] a narrativa é extrapolada, substituída por comentários feitos a pedido do antropólogo, onde os signos e os símbolos possuem conteúdos semânticos que o observador estranho não pode perceber.” (RIBEIRO, 1992, p. 50)

Uma outra constatação referente à mudança do padrão de representação por parte dos Desâna é a drástica mudança ambiental sofrida por essas comunidades com a perda do isolamento e a catequização da Missão Salesiana em Uaupés, além da influência da escolarização e representações imagéticas ocidentais, como a fotografia, televisão e cinema. “Dá-se, assim, a perda da simbologia original, substituída por uma representação figurativa marcadamente descritiva. Praticamente desaparece a metáfora e surge a representação analógica” (RIBEIRO, 1992, p. 50). Apesar disso, o trabalho dos artistas Desâna não deixa de ser uma representação artística e particular de cada um sobre a cosmovisão coletiva da qual fazem parte.

É possível perceber, então, entre os desenhos dos Lana e os de Koch-Grünberg, diferenças estilísticas análogas entre as figurações humanas das pinturas mineiras vistas no capítulo anterior. Enquanto nos períodos mais recuados elas são bastante sintéticas, guardando referências mínimas com aquilo que caracteriza o corpo humano, como traços simples para representar membros superiores e

inferiores, em períodos mais recentes os seres humanos ganham volume, presença e ornamentos que os particularizam.

Essa diferença estaria alinhada com a hipótese de Pereverzev, quando o autor menciona que em momentos de crise ou de desagregação recorre-se à imagem figurativa como forma de recuperar a coesão social.

Considerando, então, que há uma coerência entre mudanças ambientais e mudanças estilísticas, torna-se necessário estudar a que ambiente nos referimos quando estudamos as pinturas parietais mineiras.

CAPÍTULO - 3. AMBIENTES MINEIROS

Na introdução deste trabalho, explicamos brevemente como o conceito de *Umwelt* de Uexküll foi apropriado pela semiótica da cultura, o que lhe possibilitou criar uma espécie de pensamento ambiental. Bystrina ergue sua Teoria da Cultura com base nisso, o que se evidencia especialmente pela distinção que faz entre as realidades que emergem dos códigos orgânicos e sociais, a chamada primeira realidade, e daqueles que emergem dos códigos culturais, que garantem a sobrevivência psíquica dos seres humanos, chamada de segunda realidade. Esta é criadora de ambientes em que são mobilizados desejos, memórias e imaginações, em que são criados os vínculos por meio dos quais damos sentido à existência.

Não se trata do ambiente análogo a uma ideia de natureza ou paisagem, mas de um ambiente no qual os seres vivos impregnam-se e por ele são impregnados, semelhante à ideia de *khôra* (ou *chôra*), termo grego impregnado do sentido de pertencimento, de apropriação de um lugar para se ser.

Isso é reiterado quando se faz a etimologia do termo “ambiente”:

“*Ambiens/ambientis*” é o particípio presente do verbo ‘ambire’, em latim, que significa ‘andar ao redor, cercar, rotar’; por sua vez, ‘ambhi’ é de raiz indoeuropeia e significa ‘em volta de’, e do qual deriva ‘anfi’, que, por sua vez, significa ‘de um lado e de outro’.” (BAITELLO JR, 2018, p. 76).

Ao compreender que em um ambiente seus elementos estão profundamente vinculados a ele, de tal forma que só existem porque aí estão, as teorias da comunicação que compreendem a imagem apenas do ponto de vista sígnico, como algo separado do ambiente que a criou, acabam reduzindo-lhe sua complexidade. Portanto, em se tratando da imagem, apenas “integrada em seu ambiente é que a imagem poderá ser compreendida em seu potencial de enorme impacto”. (BAITELLO JR, 2018, p. 77)

Imagem e ambiente interpenetram-se e confundem-se. Como escreve André Leroi-Gourhan, “[...] não deixa de ser significativo que as primeiras casas [habitações dos nossos ancestrais *Sapiens*] permanentemente ocupadas coincidam com o aparecimento das primeiras representações míticas” (LEROI-GOURHAN 1990, p. 122).

3.1. FÛDOSEI MINEIRO

O geógrafo e filósofo francês Augustin Berque⁷², também interessado no conceito de ambiente, recupera igualmente a Teoria da Significação de Uexküll. Porém, segundo Berque, enquanto para Uexküll não haveria diferença qualitativa entre o *Umwelt* de um ser humano e o de um carrapato, mas apenas uma “progressão à complexidade”, para ele, Berque, existiria uma diferença que é a da descontinuidade física, caracterizada pelos sistemas simbólicos humanos. Um exemplo que o autor dá para ilustrar essa situação é a palavra Marte, que não possui nenhuma continuidade física com seu referente. (BERQUE, 2000, p. 124). É preciso, então, distinguir esse *Umwelt* do mundo biológico, que ele chama de biosfera, do ambiente humano.

Segundo Berque, o primeiro autor que faz a distinção entre meio humano e ambiente natural é Watsuj Tetsuro⁷³, no livro *Fûdo*⁷⁴. O termo *Fûdo* é composto de dois ideogramas, Vento e Terra, e estão relacionados às características físicas e sociais de uma região, tanto seu relevo, hidrologia, etc. quanto seus usos e costumes (BERQUE, 2000, p. 125-126). A ele, Berque atribui a fonte para seu conceito de *médiance*⁷⁵.

Para Watsuj, “*Ce que l’on considere habituellement comme environnement naturel (shizen kankyô), c’est une chose que l’on détachée par objectivation de son fondement concret, la médiance de l’humain (ningen no fûdosei)*”⁷⁶ (BERQUE, 2000, p. 125). Por extensão, a vida humana passa a ser entendida objetivamente; ou seja, entre as duas instâncias, ambiente natural e vida humana, não há espaço para a existência subjetiva. No entanto, para ele, as formas dos meios são expressões dessa existência humana, e, portanto, subjetivas, não estando ligadas ao ambiente natural.

⁷² Nascido em Rabat, Marrocos, em 1948, é professor da L’École des Hautes Études em Sciences Sociales: Disponível em: <<https://www.ehess.fr/fr/personne/augustin-berque>>. Acesso em 11/01/2020.

⁷³ Filósofo japonês (1889-1960) que foi influenciado pela obra de Heidegger.

⁷⁴ Numa versão para o inglês de 1962, a expressão *Fûdo* está traduzida como *Climate*. Versões recentes para o espanhol e o inglês têm como título, respectivamente, *Antropologia del paisaje* e *Anthropology of Landscape*.

⁷⁵ Manteremos a grafia utilizada pelo autor por ser um neologismo de difícil tradução para o português.

⁷⁶ “Aquilo que se concebe usualmente como ambiente natural está objetivamente separado de seu fundamento concreto, isto é, a *médiance* do humano” (BERQUE, 2000, p. 125).

Watsuj Tetsuro (1962), apesar de inspirado pelo *Dasein* de Heidegger, censura o filósofo alemão, que retira o social e a espacialidade na estruturação da existência. É por isso que a *Fûdo* Tetsuro acrescenta o sufixo *-sei: fûdosei*, que significaria a idiossincrasia de uma certa região. Segundo Berque, essa idiossincrasia é “o olhar dos habitantes dessa região aos fenômenos do seu ambiente” (2000, p. 126). É o próprio sentido de apreender.

Berque utiliza o termo francês *saïsir*, que pode ser traduzido como agarrar ou tomar para indicar que se trata de uma apreensão de dentro, diferentemente das ideias naturalistas que entendem o fenômeno de fora.

Apesar de Berque admirar a obra de Watsuj, ele chama a atenção para o fato de que se o filósofo japonês tem a intenção de abandonar qualquer ideia de determinismo ambiental em sua análise, por fim acaba recaindo em um certo subjetivismo, pois não separa sua própria experiência da experiência dos povos sobre os quais fala. Em nota de rodapé, Berque, de certa forma, justifica essa “confusão” de Watsuj por meio da própria língua japonesa, que não distingue claramente a separação entre o individual e o coletivo (2000, p. 126).

Munidos com a ideia de *fûdosei*, investigaremos a particularidade do ambiente mineiro no período abordado nesta tese, compreendendo, portanto, não apenas seus aspectos físicos, mas também a população e as evidências arqueológicas da cultura praticada por ela. Apenas assim será possível avançar nas hipóteses relativas às imagens rupestres.

3.2. ASPECTOS FÍSICOS

Como vimos brevemente no capítulo inicial, a geografia do Estado de Minas Gerais caracteriza-se basicamente por ser de planalto, dividindo-se entre o Planalto Atlântico e o Planalto Central em sua parte noroeste, com altitudes médias de cerca de 700m, e regiões montanhosas, como a da Serra da Canastra, da Serra da Mantiqueira, da Serra do Espinhaço e da Serra do Caparaó, sendo o Pico da Bandeira (2.891m), localizado na divisa do Estado do Espírito Santo, o ponto mais alto.

No final do Pleistoceno, o clima era mais frio e com menos vegetação, ao passo que no Holoceno, passou a ter temperaturas mais elevadas, originando-se os

principais biomas do Estado, como o Cerrado (centro, norte e centro-oeste) e a Mata Atlântica (sul e sudeste). Em termos hidrográficos, Minas Gerais também faz parte da bacia de alguns rios importantes, como o do São Francisco e o do Paraná.

Enquanto a região de Lagoa Santa se caracteriza pela paisagem cárstica, isto é, com solo calcáreo, favorecendo a existência de grutas, sumidouros e dolinas, e vegetação entre o cerrado e a Mata Atlântica, as regiões da Serra do Cipó e Diamantina (Serra do Espinhaço) compartilham características semelhantes, com altitudes acima de 1.000 metros.

Sendo assim, no contexto que especulamos de que forma as características geográficas interferiram na sobrevivência dessas populações, forçando-as a construir mapas mentais da região, por meio dos quais seria possível localizar abrigos próximos aos cursos d'água, acesso aos alimentos, rotas de fuga etc.; isto é, de que forma todos esses elementos da primeira realidade influenciaram diretamente o processo criativo da segunda realidade, o que levou à criação de algumas das imagens rupestres mais antigas no Brasil.

3.3. POPULAÇÃO

Como visto na Introdução deste trabalho, as pesquisas sobre a Pré-história das Américas, de modo geral, costumam adotar o termo Paleoíndio para as fases mais recuadas no tempo, relativas à ocupação humana no continente, ainda no final do Pleistoceno.

O que vem a ser, então, o Paleoíndio? O conceito clássico, advindo das culturas encontradas em território norte-americano, que teriam vivido em ambientes abertos, como as planícies de grandes extensões, e de clima frio, conteria os seguintes elementos:

[...] populações que teriam vivido predominantemente de caça grande, também chamada de megafauna; sítios principalmente de matança, não de acampamentos residenciais; artefatos identificadores, pontas bifaciais, especializadas, de projétil, geralmente acompanhadas de lascas usadas como facas, raspadores e raspadeiras; o ambiente, um período frio e seco; população, pouco numerosa, dispersa e nômade, organizada em bandos frouxos. (SCHMITZ, 2000, p. 56)

O Paleoíndio, portanto, foi o período que se seguiu com o fim da última glaciação, quando progressivamente o ambiente vai se tornando próximo do que temos hoje, com climas mais amenos, mais vegetação e florestas. A megafauna desaparece e dá espaço para animais de menor porte. As populações ampliam seu conhecimento sobre os vegetais existentes e passam a consumi-los com mais frequência, iniciando o manejo e a domesticação de alguns deles. (SCHMITZ, 2000, pp. 56-57).

No caso brasileiro, o Período Paleoíndio se aplica às culturas mais antigas, ou seja, aquelas encontradas em Minas Gerais, Goiás, Piauí, Pernambuco e Rio Grande do Norte, enquanto o chamado Período Arcaico se aplica às culturas de caçadores do período pré-cerâmico. Essa divisão, obviamente, não é tão drástica, de modo que características do Paleoíndio contaminam o período posterior, em pleno Holoceno.

Além disso, a caracterização do Paleoíndio norte-americano não corresponde exatamente ao que foi o sul-americano, dadas as especificidades geográficas e climáticas daqui. Por exemplo, as evidências de que os brasileiros do final do Pleistoceno e início do Holoceno tenham caçado os animais da megafauna ainda são vagas, embora haja comprovação da simultaneidade de convivência entre essas espécies⁷⁷ (PROUS; GUIMARÃES, 1981, p. 23), diferentemente dos paleoíndios norte-americanos, que certamente praticavam a caça desses animais.

Como escreve Pedro Schmitz (2000, p. 57),

Apesar de, na área, existirem animais pleistocênicos contemporâneos ao homem, não eram utilizados como base alimentar, motivo pelo qual os sítios de matança não caracterizam a arqueologia do período. A alimentação, ao contrário, era baseada na caça generalizada de animais pequenos, médios e grandes, caracteristicamente holocênicos, e no consumo, ainda pouco estudado, de produtos vegetais. Os principais sítios localizam-se em abrigos rochosos, grutas e cavernas e indicam certa estabilidade de (re)ocupação, tanto nas camadas sedimentares quanto nas pinturas das paredes.

Independentemente da periodização adotada, ainda há muitas questões que precisam ser resolvidas sobre a ocupação humana em território brasileiro. Os pesquisadores dedicados aos sítios arqueológicos da Serra da Capivara, em Piauí, por exemplo, informam que os vestígios arqueológicos atestam uma ocupação que

⁷⁷ Como vimos no capítulo anterior, Peter Lund já havia encontrado evidências dessa simultaneidade nos vestígios arqueológicos da gruta do Sumidouro (HOLTEN, 2011, p. 216).

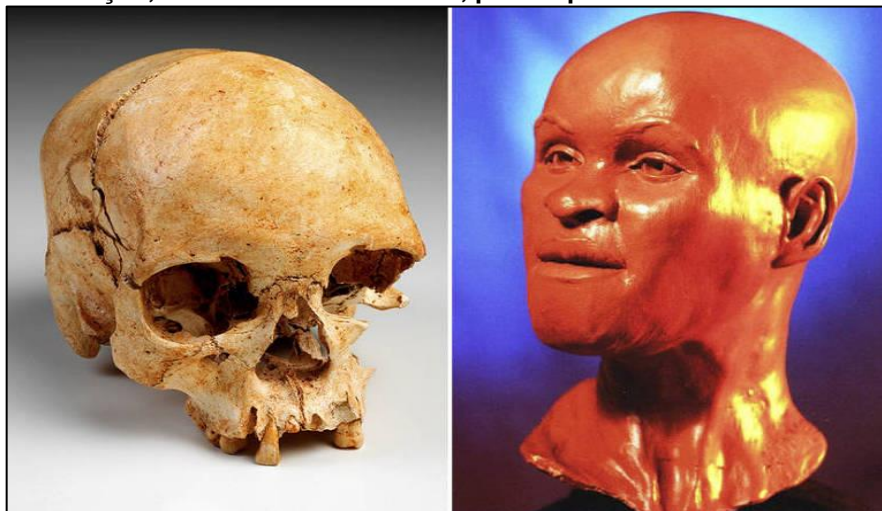
chega a 50 mil anos atrás⁷⁸. Na região do Mato Grosso, as evidências apontam para uma ocupação em torno dos 25 mil anos⁷⁹.

Devido ao fato de essas datações serem obtidas indiretamente, ou seja, por meio de artefatos e não de restos esqueléticos humanos, a comunidade científica, de modo geral, olha com certa relutância para afirmações sobre presença humana anterior a 15 mil anos.

Como vimos anteriormente, no caso das evidências mineiras, foi no abrigo denominado Lapa Vermelha que foram encontradas diversas ossadas humanas, entre elas, o crânio de uma mulher que se tornou alvo de intensos debates desde então.

Na década de 1990, o pesquisador Walter Neves, do Laboratório de Estudos Evolutivos do Instituto de Biociências da USP, ao investigar detidamente esse crânio, chamou-a de Luzia, em referência à Lucy, o ancestral hominídeo (da espécie *Australopithecus afarensis*) de cerca de 3 milhões de anos atrás, pois sua datação, de cerca de 12.000 anos A.P., seria a mais antiga evidência, até o momento, da presença humana nas Américas.

Figura 57 – O crânio de Luzia antes do incêndio no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro e sua reconstituição, feita na década de 1990, pelo especialista britânico Richard Neave.



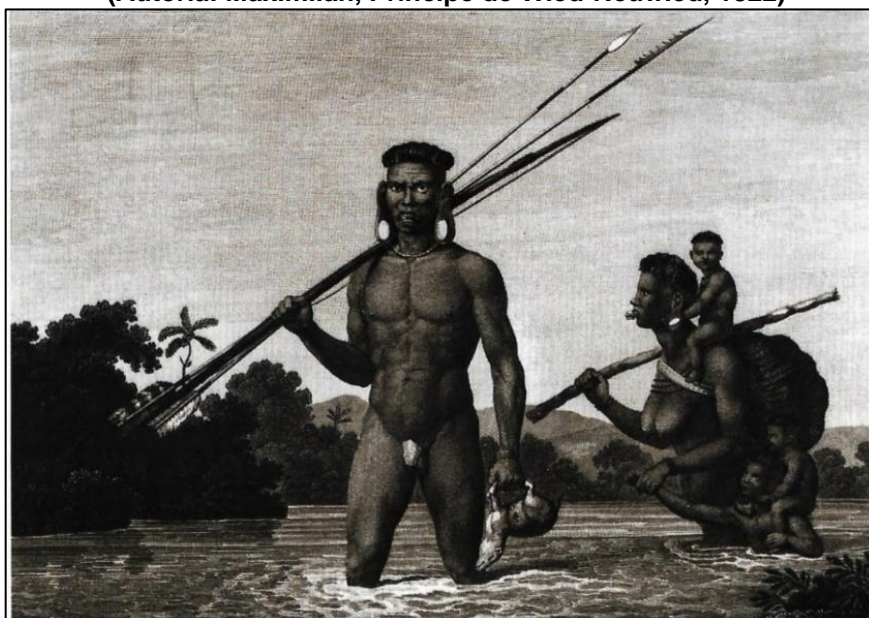
Fonte: Folha de São Paulo (2018)

⁷⁸ “No estrato mais profundo do Sítio do Boqueirão da Pedra Furada, no SE do Piauí, escavado por Niède Guidon, obteve-se, em 1992, uma datação radiocarbônica de 48.000 BP, utilizando-se acelerador de massa.” (MARTIN, 2013, p. 61)

⁷⁹ “A mais antiga ocupação em Santa Elina, de 25 mil anos atrás, caracteriza-se por dezenas de utensílios líticos feitos com lascas e plaquetas de sílex. Esse material ficou no solo em associação direta com os restos ósseos da preguiça-gigante, o glossotério, dispostos em perfeita posição num mesmo e único nível estratigráfico. Testemunhas da convivência Homem e fauna extinta são indubitáveis.” (VIALOU, 2005, p. 10).

Foi graças à morfologia desse crânio que Neves desenvolvera a teoria de que a ocupação humana em nosso continente teria ocorrido em duas levas migratórias: uma há cerca de 12.000 anos e outra pouco tempo depois, há 8.000 anos. Isso porque as características morfológicas do crânio do povo de Lagoa Santa teriam revelado traços mais próximos dos africanos e aborígenes australianos (Fig. 57) que dos povos asiáticos-siberianos, cujas características físicas estariam mais próximas das populações ameríndias contemporâneas (Figs. 58 e 59)⁸⁰. Mesmo assim, segundo ele, as características morfológicas e as análises de DNA não seriam incompatíveis; ambas, na verdade, poderiam apontar para processos evolutivos independentes e próprios de cada um.

**Figura 58 – Gravura dos Botocudos da região de Lagoa Santa
(Autoria: Maximilan, Príncipe de Wied-Neuwied, 1822)**



Fonte: MOURA (2012)

Quando Neves formulou sua teoria, na década de 1990, não havia análise da genética das populações. Por isso, na década seguinte, com o desenvolvimento da biologia molecular e de técnicas de extração de DNA antigo⁸¹, ele, de certa forma, faz uma revisão da mesma:

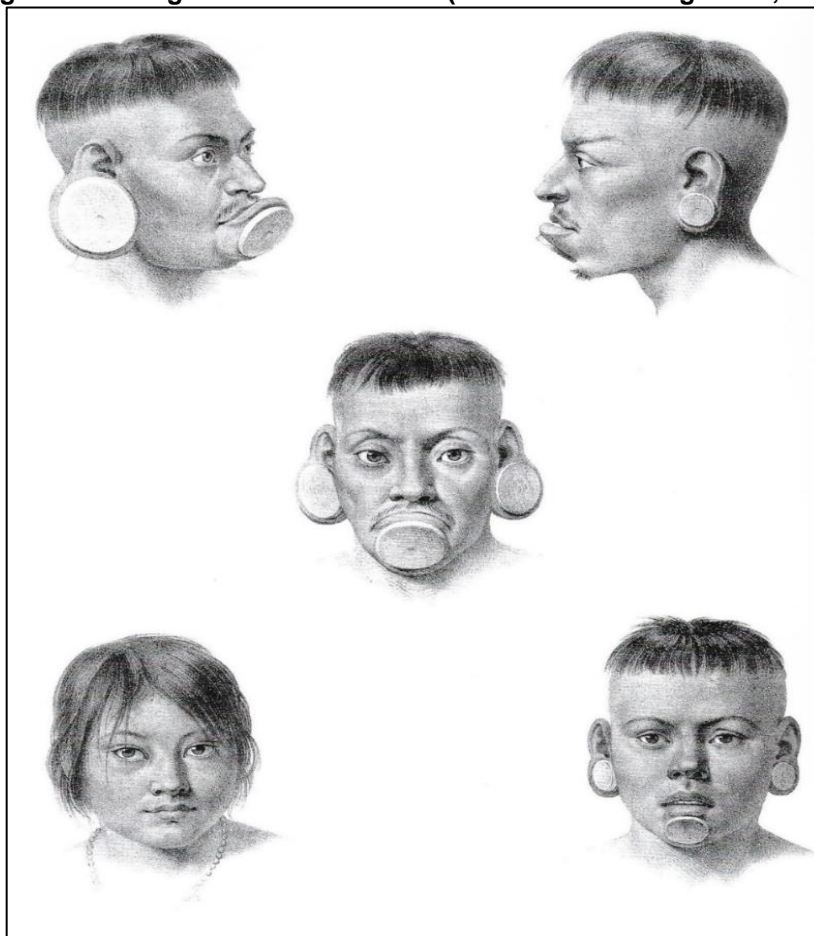
⁸⁰ “Relatos etnográficos indicam que o território do atual Estado de Minas Gerais e áreas adjacentes foram habitados, primordialmente, por grupos do tronco linguístico Macro-Jê, sem que, todavia, possamos filiá-los diretamente aos vestígios ósseos humanos encontrados nos abrigos e lapas da área arqueológica de Lagoa Santa.” (MELLO E ALVIM, 1977, p. 158).

⁸¹ Para aprofundamento dessa questão, sugerimos o trecho Informações Moleculares do capítulo Origem e Dispersão dos Humanos Modernos (ALLAN; ANDRADE; RANGEL Jr., 2015, pp. 252 – 255).

[...] as informações obtidas pelo estudo do DNA de populações nativas americanas atuais vêm convergindo para um cenário de apenas uma migração ou um componente biológico, [...]. Esse quadro torna-se ainda mais influente pelo fato de o DNA fóssil dos poucos esqueletos paleoíndios até o momento estudados exibir os mesmos haplogrupos presentes nas populações indígenas atuais (Kemp et al., 2007). (NEVES, 2007, p. 20)

Isso, de fato, foi atestado no final de 2018, com a divulgação de ampla pesquisa realizada sobre a genética da população pré-histórica ameríndia por um *pool* de cientistas de diversas partes do mundo, entre eles André Strauss, aluno de Neves (POSTH et al., 2018, MORENO-MAYAR, 2018).

Figura 59 - Litografias de Botocudos (Johann Moritz Rugendas, 1835)



Fonte: MOURA (2012)

Essa pesquisa, que se baseou na análise do sequenciamento do material genético de 49 indivíduos de diferentes partes da América Central e do Sul, datados de entre 11 mil e 3 mil anos atrás, reiterou a teoria de que todos seriam descendentes dos paleoíndigenas que migraram da América do Norte para o Sul (Fig. 60). As ossadas com datações mais recuadas (entre 11.000 e 9.000 anos) mostraram afinidades entre habitantes do Novo México, Belize, Chile e Brasil (cujas ossadas

utilizadas na pesquisa foram as de Lagoa Santa e sambaquis da costa brasileira), enquanto as datações mais recentes (cerca de 4.000 anos) mostraram afinidades genéticas entre os habitantes da Califórnia de então e dos Andes Centrais (POSTH et al., 2018, p. 1194).

O estudo pelo sequenciamento genético também revelou que o movimento migratório em direção ao sul foi muito mais rápido do que os vestígios arqueológicos atestam e que ele, portanto, não se deve ser pautado pelo crescimento da população ou por sua expansão geográfica.

No entanto, há ainda diversas lacunas a serem explicadas, pois foi encontrada uma ancestralidade genética australoasiática justamente nas amostras oriundas de Lagoa Santa. “O fato de esse sinal não ter sido documentado anteriormente na América do Norte implica que um grupo anterior que o possuía havia desaparecido, ou um grupo que chegara mais tarde passou pela América do Norte sem deixar vestígios genéticos.” (MORENO-MAYAR, 2018, p. 6)

Ao mesmo tempo, foi encontrada afinidade genética da população de Lagoa Santa com outras populações paleoindígenas, como as de Spirit Cave⁸². Resumidamente, a forma craniana dessa população não está associada ao marcador genético australoasiático, mas possivelmente resultado de seu isolamento genético.

Como já mencionado, há diversas evidências arqueológicas anteriores à cultura Clovis, mas ainda faltam evidências de ossadas humanas que corroborem sua presença em datas anteriores a 15.000 anos A.P.

⁸² Caverna localizada em Nevada, onde foi encontrada a múmia mais antiga das Américas, datada de cerca de 10.700 anos A.P.

Figura 60 – Ocupação humana nas Américas.



Fonte: Agência USP (2018)

Ou seja, ainda há diversos pontos obscuros sobre a migração dos povos na América Latina e no Brasil, pois permanecem as diferenças entre a população indígena atual e a antiga, sugerindo microevoluções distintas, além da possibilidade de ter havido, de fato, outras ondas migratórias posteriores.

O que se pode afirmar, o que é atestado desde a década de 1970 pelos pesquisadores, é a afinidade morfológica existente entre as comunidades das regiões de Lagoa Santa, Serra do Cipó e Serra do Espinhaço, que permaneceu praticamente

inalterada ao longo de diversos séculos⁸³, mas que compartilham a mesma ancestralidade oriunda da Beríngia, conforme vimos nas pesquisas mais recentes.

Isso não significa que estejamos alinhados às teorias que necessariamente relacionam registros picturais a grupos étnicos ou a interferências étnicas (PESSIS, GUIDON, 1992)⁸⁴. Partimos, sim, da hipótese da existência de um ambiente de práticas e saberes conjugados na construção de realidades simbólicas que foram compartilhadas por grupos humanos ao longo do tempo.

Como o pesquisador Andrei Isnardis (2009, p. 58) escreve, talvez os autores que partem daquela premissa confundam etnia com tradição cultural, sendo que são coisas muito distintas. Daí o exemplo apresentado por ele:

Expressões visuais consideravelmente semelhantes podem ser realizadas por grupos étnicos muito distintos. Os exemplos são numerosos e diversificados. Veja-se, por exemplo, o barroco tcheco e o barroco português. Entre esses há semelhanças múltiplas: temática, estruturação, aspectos estilísticos. E ainda mais múltiplas são as diferenças que poderiam ser enumeradas entre as comunidades humanas autoras de cada um deles.

É por isso que para compreender melhor o compartilhamento de sistemas gráficos entre as regiões⁸⁵, é necessário investigar outros aspectos relativos às populações que aí viveram, como saúde, alimentação e práticas de sepultamentos

3.4. CULTURA MATERIAL

Como vimos no capítulo anterior, nas fases mais recuadas do tempo, entre 12.000 e 10.000 anos A.P., as evidências humanas incluem restos de fogueiras, restos de animais, lascas de pedra e materiais corantes, além de pigmentos vermelhos, que fornecem indícios de atividades pictóricas. Nesse período, os humanos conviveram com exemplares da megafauna do final do Pleistoceno, como

⁸³ Essa permanência, que durou cerca de 7 milênios, vem intrigando os pesquisadores, que levantaram algumas possíveis explicações para esse fenômeno. (MELLO E ALVIM, 1977).

⁸⁴ “As subtradições de registros rupestres correspondem a grupos étnicos descendentes de uma mesma origem cultural. E as manifestações estilísticas de uma sub-tradição rupestre são o resultado da evolução de uma etnia em função do tempo, do isolamento geográfico, das influências exteriores”. (PESSIS, GUIDON, 1992, p. 21)

⁸⁵ “Para falar tanto de semelhanças quanto de diferenças entre formas de expressão gráfica é preciso ter em mente um aspecto importante: o registro arqueológico, uma vez que é reintegrado a um contexto sistêmico (SCHIFFER, 1972), ganha vida, significado, e passa a compor o universo da cultura do contexto em que foi integrado.” (ISNARDIS, 2009, p. 61 apud SCHIFFER, M.B. *Archaeological context and systemic context. American Antiquity*. 37 (2): 165)

preguiças gigantes e mastodontes, conforme evidências encontradas na região de Lagoa Santa.

A partir de 10.000 anos A.P., os arqueólogos identificaram a utilização de alguns raros instrumentos feitos de osso, outros feitos com pedras, como o sílex e a hematita, que, como vimos, teriam sido transportados por dezenas de quilômetros até o local onde foram encontradas, indícios de possíveis trocas ou comunicação com outras regiões⁸⁶, além de lascas de quartzo, raspadores, pontas de flecha, batedores e machados polidos. Há, porém, total ausência de pontas de projéteis, normalmente associados à caça de grandes mamíferos, o que também poderia indicar algum tipo de recuo tecnológico, como sugerem alguns pesquisadores (MELLO E ALVIM, 1977, p. 158).

Nesse mesmo período, foram encontrados diversos sepultamentos, alguns deles bastante intrigantes, como no caso da Lapa do Santo, região de Lagoa Santa, e que receberão atenção mais adiante neste capítulo. Quanto aos restos de fogueira, baseados nas evidências do Grande Abrigo Santana do Riacho, os pesquisadores supõem que elas teriam sido utilizadas para três finalidades distintas: rituais funerários, preparação de alimentos e/ou iluminação e calor.

As fogueiras relativas aos sepultamentos poderiam ter servido para a realização de banquetes funerários, o que seria atestado pela grande presença de materiais ósseos e restos de pequenos animais no entorno. Ou, talvez, teriam sido feitas para serem queimadas sobre as covas dos sepultamentos, como alguma prática cerimonial ou alguma finalidade funcional, como para evitar o odor da putrefação dos corpos, uma vez que as covas eram de pouca profundidade, ou mesmo para o afastamento de animais necrófilos. (PROUS e JUNQUEIRA, 1992-1993, p. 13). Não há indícios, no entanto, de cremação voluntária, com exceção daquelas encontradas na Lapa do Santo. “O contato com materiais em combustão aparentemente ocorria quando se despejavam nas covas brasas e cinzas provenientes de fogueiras rituais externas. As fossas eram logo a seguir entupidas de terra e a ação térmica limitada pela falta de oxigenação.” (BAETA, 1992-1993, p. 99).

⁸⁶ “[...] a ausência na região de matérias primas líticas resistentes para certos instrumentos obrigava os homens a terem um mínimo de intercâmbio com regiões por vezes longínquas.” (PROUS, 1978, p. 17)

No Grande Abrigo foram encontrados alguns materiais têxteis, sendo que o mais antigo pode ser datado entre 10.000 e 8.000 A.P. Trata-se de uma trama que possivelmente serviu como rede de transporte para o sepultamento de uma jovem, encontrada em posição fletida.

A técnica empregada, o 'entretorcido espaçado (twined), além de ser uma das mais antigas, é realizada em teares de urdidura na posição horizontal e, segundo Berta Ribeiro (1986), este tear é o mais simples e primitivo, sendo usado ainda hoje entre outros pelos Karajá, Tapirapé, Tikiyó, índios das Guianas e grupos Xinguanos. (LARA, MORESI, 1991, p. 181).

Quanto aos restos de animais, destacam-se os de pequenos vertebrados que podem ter sido consumidos pelas populações, mas também como resultado do acúmulo de milhares de anos de decomposição. Alguns deles apresentam pouca incidência de marcas de instrumentos de corte ou descarnamento nos ossos.

É possível que muitos animais pequenos tenham sido assados inteiros nas fogueiras, como é o caso do tatu, que costuma ser cozido dentro do próprio casco. No caso dos veados, por sua vez, é possível que eles tenham sido desmembrados e até consumidos fora do abrigo (caso do Grande Abrigo Santana do Riacho), sendo utilizadas no local apenas as partes que serviam para elaboração de ferramentas e artefatos.

Foram encontrados restos de moluscos nas camadas mais antigas⁸⁷ e nas mais recentes, inclusive nos sepultamentos, sendo que em uma das carapaças há restos de pigmentos vermelhos.

Nas camadas mais recentes do Grande Abrigo, ou seja, entre 4.000 e 2.000 anos A.P. foram encontrados alguns poucos artefatos de chifre, osso e dente. A exceção é um artefato semelhante a um anzol, datado de 8.000 anos A.P., sendo considerado um dos mais antigos das Américas.

⁸⁷ Um artigo de 1978 faz menção ao possível consumo dos caramujos terrestres da família Strophocheilidae, uma vez que é possível associar suas conchas a fogueiras da região de Lagoa Santa. "Estes achados indicam que o caramujo servia como alimento, pelo menos durante determinadas épocas do ano." (SOLÁ; JOKL, 1978, p. 173). E, apesar de esse caramujo não ser considerado de alto valor nutricional, quando associado a outros alimentos, poderia ter suprimido minimamente as necessidades proteicas e assim garantido minimamente sua sobrevivência. (Id., p. 175) "Na faixa pleistocênica [da Lapa Vermelha IV] ocorrem répteis, aves, cervídeos, suídeos, etc., alguns moluscos, mas muito próximos das formas viventes." (GUIMARÃES, 1978, p. 215) Foram encontradas, também, evidências de consumo de peixes de grande porte, os chamados doradídeos.

3.5. ALIMENTAÇÃO E SAÚDE

A especificidade geográfica do carste Lagoa Santa, mas também as características das regiões de Santana do Riacho, próximo à Serra do Cipó, e Diamantina, próxima à Serra do Espinhaço, possivelmente interferiram drasticamente na rotina de sobrevivência das populações que aí viveram. Isso é atestado pelos remanescentes ósseos e dentais.

Resultados dos estudos paleodemográficos do Grande Abrigo Santana do Riacho feitos na década de 1990 revelaram mortalidade elevada de crianças e adolescentes, e mortalidade precoce de adultos. “Comparada com o grupo neolítico de Talforat, Marrocos, e com os indígenas yanomami, Brasil, ambos produtores de alimentos, o grupo apresenta como o esperado, menor mortalidade até os 5 anos, e também menor expectativa de vida.” (SOUZA, 1992-1993, p. 167).

Peter Lund, por exemplo, já se mostrara interessado pelos aspectos dentais dos restos esqueléticos encontrados. Intrigado com os desgastes incomuns nos incisivos, chegou à conclusão de que isso se devia ao hábito de mastigar a mandioca para extração de uma massa que, misturada à saliva, seria utilizada para produção de uma bebida alcoólica, hábito que permanece até hoje.

Estudos mais recentes, por sua vez, trazem detalhes a esse respeito, indicando que a maior parte da dieta se baseava em alimentos ricos em carboidratos e não tanto em proteína de origem animal, o que diverge do padrão existente em populações de caçadores-coletores.

Em artigo de 2014, Pedro Da-Gloria e Clark Larsen, por exemplo, apresentam um estudo sobre a saúde dental de 113 indivíduos da região de Lagoa Santa, com datações entre 10.000 a 7.000 anos A.P.⁸⁸. As amostras foram comparadas com os dados do Western Hemisphere Project (WHP)⁸⁹, uma base de dados que adotou um

⁸⁸ Desses 113 indivíduos, incluem-se 949 dentes permanentes e 1.925 alvéolos.

⁸⁹ Trata-se de uma base de dados que engloba os restos de 6.565 indivíduos oriundos da América do Norte (3.250), América Central (1.173) e América do Sul (2142) e que os divide em duas estratégias de sobrevivência: agricultura (indícios de domesticação de qualquer tipo de planta) e caça-coleta (ausência de qualquer tipo de domesticação). O estudo a respeito foi publicado em 2002 (STECKEL, RH, ROSE, JC, ed. *The backbone of history: health and nutrition in the Western Hemisphere*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 61-93.)

padrão metodológico para análise de amostras coletadas nas Américas e que permitiu fazer comparações por idade e sexo.⁹⁰

O estudo analisou os sedimentos formados na fase inicial do Holoceno (cerca de 10.000 anos A.P.) e relevou que as cinzas da matéria orgânica e dos materiais vegetais ali contidos foram fruto de ações antropogênicas. Foram encontrados vestígios de diversos animais, como veados, tatus, pacas, pequenos roedores e coelhos, répteis e pássaros. Quanto aos registros vegetais, foram identificadas plantas e frutas do cerrado, como araticum (graviola da montanha), jatobá, acumã (ou coco do campo), pequi e outras espécies, todas frutas da coleta. Desta forma, é possível concluir que a alimentação das populações de Lagoa Santa residia basicamente no consumo de vegetais e pequenos animais, que possuem baixo retorno energético (DA-GLORIA, LARSEN, 2014, p. 13). Isso se reflete na saúde nas amostras dentais pesquisadas.

Quando os resultados foram comparados com os dados do WHP, o percentual de cáries dentárias em Lagoa Santa foi significativamente maior.

*Lagoa Santa prevalence of dental caries using tooth (7.85%) and individual (62.96%) count methods are significantly higher than the prevalence for hunter-gatherers in the WHP database (3.58 and 31.58%, respectively). In addition, the tooth count method detected a significant difference in caries prevalence between Lagoa Santa and the agriculturalist samples included within the WHP database (11.42%).*⁹¹ (DA GLORIA, LARSEN, 2014, p. 15.)

Lagoa Santa também apresentou o segundo pior resultado em termos de cáries para o conjunto do grupo, perdendo apenas para Real Alto, no Equador. Quando comparados os resultados com amostras individuais de populações agrícolas, os resultados ficaram abaixo, porém 90% acima quando comparados com caçadores-coletores.

Desta forma, concluiu-se que o padrão alimentar das populações de Lagoa Santa foi o grande responsável pelo baixo estado de sua saúde dental. No caso das mulheres, a pesquisa revelou ainda que, nesse sentido, a saúde delas era ainda pior

⁹⁰ “This database utilized a standard methodology applied to collections throughout the Americas, allowing us to put Lagoa Santa in the broad context of Native American populations.” (DA-GLORIA; LARSEN, 2014, p. 12)

⁹¹ “A prevalência de cáries dentais de Lagoa Santa utilizando métodos de contagem de dentes (7.85%) e indivíduos (62.96%) é significativamente maior que a prevalência para caçadores-coletores da base WHP (3.58 and 31.58%, respectivamente). Além disso, o método de contagem de dentes detectou uma diferença significativa na prevalência de cáries entre Lagoa Santa e as amostras de agricultores incluídos na base WHP (11.42%).” (DA GLORIA, LARSEN, 2014, p. 15.)

que a dos homens, o que indica que, muito provavelmente, as mulheres consumiam mais alimentos ricos em carboidratos que os homens, corroborando a prática da divisão de trabalho de acordo com o sexo em populações de caçadores-coletores⁹², sendo que à mulher cabia a coleta e preparo desses alimentos⁹³.

*A combination of fruits and tubers is suggested as the cause of the highly cariogenic diet at Lagoa Santa. Frequency of consumption, dietary content, and food preparation are possible contributing factors behind the higher prevalence of caries and less advance tooth wear among females.*⁹⁴ (DA GLORIA, LARSEN, 2014, p. 24.)

Posteriormente, em 2017, Da-Glória realizou uma pesquisa semelhante, porém com amostras da região de Lapa do Santo⁹⁵, também região de Lagoa Santa (DA-GLORIA; OLIVEIRA; NEVES, 2017). O que difere este sítio dos demais da região foi o fato de sua escavação ter utilizado técnicas mais modernas, preservando o contexto de extração dos vestígios arqueológicos, adotando datações diretas e indiretas, e técnicas de exumação visando melhor preservação do remanescente dos corpos. Além disso, *“The Lapa do Santo sample consists of the largest Paleoamerican sample for a single site in the Americas with archaeological context and well-preserved human skeletons”* (DA-GLORIA, OLIVEIRA, NEVES, 2017, p. 310).

Foram utilizadas amostras de 19 indivíduos dessa região e cujas datações se situam entre 9.750 a 7.500 anos A.P. O que diferenciou essa pesquisa da anterior foi a presença de dentes de leite⁹⁶ e de cáries associadas a esses dentes em crianças com idade entre 3 e 4 anos.

O estudo praticamente corroborou as conclusões do estudo anterior, acrescentando alguns detalhes relevantes, como, por exemplo, a possibilidade de ter

⁹² No livro *Pegando Fogo: por que cozinhar nos tornou humanos* (2010), o antropólogo inglês Richard Wrangham apresenta diversas explicações e exemplos para a divisão sexual do trabalho no que tange à procura de alimentos por populações de caçadores-coletores: “Em grupos de caçadores-coletores por todo o mundo, contudo, os homens provavelmente forneciam a maior parte das calorias alimentares com mais frequência que as mulheres. Isso é particularmente verdadeiro nas latitudes mais elevadas e mais frias, onde há poucas plantas comestíveis e a caça é a principal maneira de obter comida. Em uma análise de nove grupos bem-estudados, a proporção de calorias que provinha de alimentos coletados por mulheres variava entre um máximo de 57%, entre os boxímanes g/wi, que vivem no deserto da Namíbia, e escassos 16% entre os índios achés, do Paraguai.” (p. 108)

⁹³ Há também a questão de que a mulher tem tendência a ter mais cáries que os homens, devido a fatores hormonais, fertilidade etc.

⁹⁴ A combinação de frutas e tubérculos é provavelmente a causa da dieta altamente cariogênica de Lagoa Santa. Frequência de consumo, conteúdo dietético e preparo do alimento são possíveis fatores por trás da contribuição da alta prevalência de cáries e menor desgaste dentário entre as mulheres (DA GLORIA, LARSEN, 2014, p. 24.)

⁹⁵ “A amostra da Lapa do Santo consiste na maior amostra paleo-americana de um único sítio em um contexto arqueológico e com esqueletos humanos bem preservados”.

⁹⁶ A pesquisa utilizou amostras de 327 dentes permanentes e 122 dentes de leite.

havido algum tipo de manejo do pequi em épocas recuadas do tempo (DA-GLORIA, OLIVEIRA, NEVES, 2017, p. 314), já que por ser um alimento rico em carboidrato é um grande candidato a ser um dos principais responsáveis pela alta incidência de cárie nessa população, juntamente com o jatobá, outra fruta bastante calórica e característica do cerrado.

Essa possibilidade pode também explicar a incidência de cáries nos indivíduos de 3 a 4 anos de idade, indicando que desde muito cedo foram submetidos a uma dieta rica em carboidratos e sugerindo, diferentemente das conclusões relativas ao estudo de Lagoa Santa, de que essa população garantia sua subsistência com uma economia mista, isto é, parte por meio da coleta de plantas e frutas selvagens, parte por meio da sua domesticação parcial. (DA-GLORIA; OLIVEIRA; NEVES; 2017, p. 314)

3.6. PRÁTICAS DE SEPULTAMENTO

Apesar de ainda não ser possível comprovar uma associação direta entre os sepultamentos encontrados nas regiões estudadas e as pinturas rupestres, esse aspecto da cultura merece destaque, pois integra nossa compreensão do ambiente como sendo técnico e simbólico ao mesmo tempo. Como são raros os casos de remanescentes ósseos em períodos tão recuados no tempo nas Américas, os pesquisadores têm se dedicado com afinco ao seu estudo, o que permitiu refletir sobre os diferentes rituais mortuários praticados.

Até a descoberta dos restos esqueléticos de cerca de 30 indivíduos na Lapa do Santo na década de 2000, supunha-se uma certa homogeneidade, e simplicidade, na prática funerária dessa população, tanto na região de Lagoa Santa quanto na da Serra do Cipó. Os corpos, de modo geral, eram enterrados em covas baixas, na posição fletida.

Porém, foi justamente a descoberta de diferentes padrões de sepultamento na gruta Lapa do Santo que essas suposições foram derrubadas. Os pesquisadores encontraram evidências de sofisticados rituais mortuários, com sinais de manipulação dos corpos *post mortem* (STRAUSS et al, 2015).

Nesse local foram exumados 34 corpos em 26 sepultamentos e divididos em três períodos: entre 10.600 e 9.700 anos A.P., entre 9.600 e 9.400 anos A.P., e entre 8.600 e 8.200 anos A.P. Isso não significa, no entanto, que ao longo desses cerca de 3 milênios, a Lapa do Santo tenha servido unicamente de cemitério, pois os sedimentos resultantes da frequente atividade de combustão indicam que o lugar teria sido persistentemente ocupado pelas comunidades pré-históricas de então.

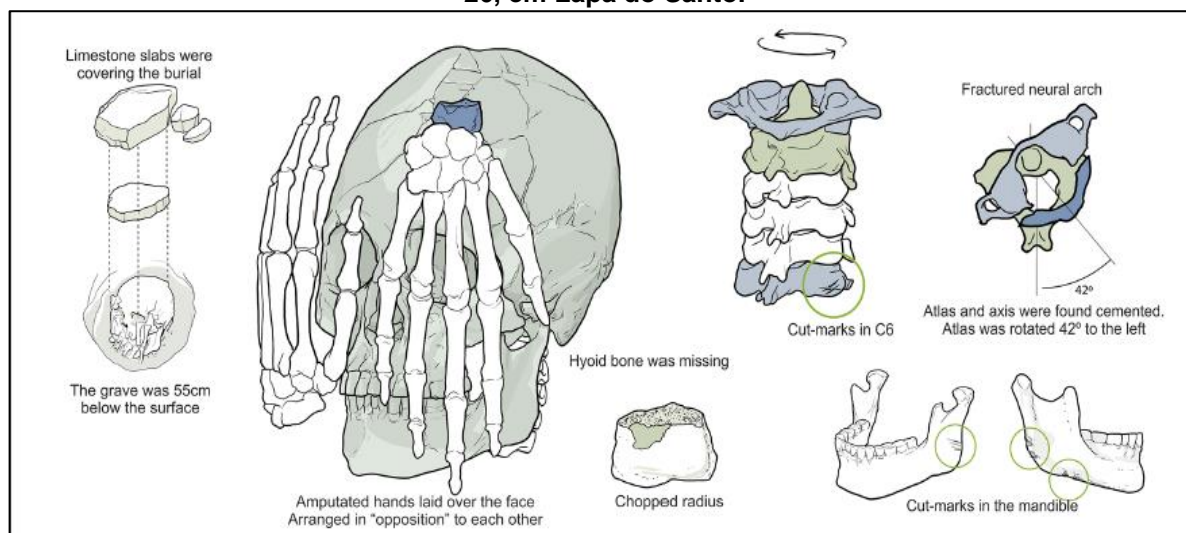
O pesquisador André Strauss (2010, 2015, 2016), que tem se dedicado a estudar esses sepultamentos com profundidade, identificou diferentes padrões para eles (2016). No período mais antigo, os corpos foram sepultados de modo simples, na posição fletida e sem sinais de desmembramentos. Em cada cova se encontrava o corpo de um único indivíduo, sendo um de adulto do sexo masculino (entre 10.168 e 9.699 anos A.P.) e outro de uma criança de cerca de cinco anos de idade (entre 10.545 e 10.270 anos A.P.).

No período seguinte (entre 9.600 e 9.400 anos A.P.), os pesquisadores encontraram práticas completamente distintas, que incluíam o desmembramento do corpo, seleção e reorganização de suas partes, remoção completa dos dentes, queima, cortes, aplicação de pigmentos vermelhos e decapitação. Por haver indícios de descarnamento, cogita-se se nesse período da história da região poderia ter havido alguma forma de canibalismo.

Sobre o reagrupamento dos esqueletos em espécies de fardos, os pesquisadores notaram, ainda, que eles podiam conter ossos de 2 ou 3 indivíduos distintos. Segundo Strauss (2016), esses ossos eram organizados em pares de oposição, tais como adulto x criança, por exemplo, sugerindo a existência de regras específicas para o sepultamento dos indivíduos.

Essas regras de oposição também teriam se manifestado no único caso de decapitação encontrado na região e que, por sua vez, é um dos mais antigos das Américas. O que chamou a atenção dos pesquisadores foi o fato de que, depositadas nas órbitas oculares desse crânio, estavam as mãos decepadas do mesmo indivíduo e dispostas da seguinte forma: a mão direita, depositada sobre a órbita do olho esquerdo e apontando para baixo, e a mão esquerda, depositada sobre a órbita do olho direito, e apontando para cima (Fig. 61).

Figura 61 - Representação da posição das mãos sobre o crânio encontrado no sepultamento 26, em Lapa do Santo.



Fonte: Strauss (2015)

Foi possível identificar que esse crânio pertenceu a um jovem adulto que, muito provavelmente, fazia parte do próprio grupo de Lagoa Santa, uma vez que compartilhava as mesmas afinidades morfológicas. Se esse indivíduo tivesse sido identificado como um forasteiro, poderíamos supor tratar-se de um inimigo, talvez, mas não é o caso. Teria sido ele morto durante algum conflito?⁹⁷

As amostras ósseas dos outros indivíduos de Lagoa Santa e Santana do Riacho mostram que essa população, no início do Holoceno, tinha muitos problemas de saúde, mas nenhuma evidência de práticas de conflitos com outros grupos. Seria, então, esse indivíduo alguém de *status* único no grupo, o que teria justificado essa diferenciação em seu sepultamento? As considerações de Strauss a esse respeito são muito interessantes:

[...] the ritualized decapitation of Burial 26 was not a violent act against the enemy but instead part of a broader set of mortuary rituals involving a strong component of manipulation of the body. The careful arrangement of the hands over the face is compatible with an important public display component in the ritual that could have worked to enhance social cohesion within the community. This ritualized burial attests to the early sophistication of mortuary

⁹⁷ Essa descoberta mostrou que a prática de decapitação no continente americano como um todo tem raízes profundas, independentemente da motivação. Normalmente, a decapitação é associada a práticas de violência entre grupos, em que a cabeça serve como troféu, sinal de punição ou para demonstrar o subjugo de algum grupo. Há ainda casos de decapitação como forma de sacrifícios rituais e, portanto, não diretamente relacionadas a guerras e conquistas. Há também casos em que a cabeça é desprezada, ou, pelo contrário, recebe tratamentos especiais e é utilizada como símbolo de fertilidade ou renascimento (como é o caso das práticas dos Jivaro e dos Mundurukus).

rituals among hunter-gatherers in the Americas. In the apparent absence of wealth goods or elaborate architecture, Lagoa Santa's inhabitants seemed to be using the human body to reify and express their cosmological principles concerning death. (STRAUSS et al, 2015, p. 24)⁹⁸

Com visto anteriormente, essa população sobrevivia com recursos escassos, limitações tecnológicas e alimentares. A hipótese de existência de uma relação inversa entre precariedade de bens materiais e sofisticação na manipulação dos corpos *post mortem* como forma de reificação da cosmologia dessas comunidades nos leva a pensar se ela não seria, em um sentido micro, a expressividade de narrativas pré-míticas. Mais adiante retomaremos a essa questão.

No período seguinte, as práticas mortuárias retomam a aparente simplicidade das datas mais recuadas, com covas circulares preenchidas com os restos mortais de um único indivíduo e depois cobertas com blocos de pedra.

Diante desse cenário de diferentes padrões de sepultamento, Strauss coloca em xeque a relação entre a homogeneidade morfológica da população de Lagoa Santa e suas práticas mortuárias:

[...] ao longo do Holoceno Inicial, grupos distintos que, possivelmente, não se reconheciam como parte de uma mesma entidade étnico-cultural habitaram a região. Inclusive, na ausência de mais datações diretas para os esqueletos, não é possível destacar a hipótese de que, em um mesmo momento, diferentes grupos tenham ocupado a região. Isso não significa que esses grupos não estavam relacionados entre si de alguma forma. Entretanto, essa conexão não era necessariamente étnico-cultural, mas de natureza puramente paisagística e tecnológica (2016, p. 269).

No caso da região da Serra do Cipó, foram encontrados os restos ósseos de 40 indivíduos, sendo que a maior parte circundava um grande bloco de quartzito datado de 11.000 anos A.P., no patamar superior do paredão rochoso. Os outros conjuntos de sepultamentos apontam datas entre 10.000 e 9.000 anos A.P. e depois em 8.400 anos A.P. No patamar inferior também foram encontrados sepultamentos, embora em menor quantidade e de períodos mais recentes, entre 3.000 e 2.500 A.P.

⁹⁸ “[...] a decapitação ritualizada do Sepultamento 26 não foi um ato violento contra o inimigo, mas parte de um leque maior de rituais mortuários que envolviam um forte componente de manipulação do corpo. O cuidadoso arranjo das mãos sobre o rosto é compatível com um importante componente de exibição pública que poderia ter funcionado para aperfeiçoar a coesão social com a comunidade. Este sepultamento ritual atesta a antiguidade dos rituais mortuários entre os caçadores-coletores nas Américas. Na aparente ausência de riqueza ou de arquitetura elaborada, os habitantes de Lagoa Santa pareciam usar o corpo humano para reificar e expressar seus princípios cosmológicos relativos à morte” (STRAUSS et al, 2015, p. 24).

Ao longo desses 8 milênios, ao que tudo indica, praticamente não houve variação nos rituais funerários, pois os remanescentes ósseos, em sua maioria, estavam em posição fletida ou decúbito dorsal ou lateral. Apenas alguns apresentam indícios de sepultamentos secundários. Os únicos destaques referem-se a alguns dos corpos mais antigos, que deviam ter sido amarrados ou embrulhados em redes, conforme atestado pelos artefatos trançados já mencionados (SOUSA, 2016, p. 27).

Nos sepultamentos, foram encontrados também pigmentos vermelhos, restos vegetais e de outros vertebrados, que poderiam ou não estar associados a eles, além de restos de fogueiras, como já mencionamos. Também foram achados alguns artefatos vegetais acompanhando alguns esqueletos, como contas de colar feitos de frutos de *Scleria sp.*, e trançados: de palha, de fibras vegetais, e entrecasca, possivelmente de palmeira, utilizada para depositar os restos de um recém-nascido (PROUS, RESENDE, 1991, vol. 12, p. 96 – 97).

Quanto aos sepultamentos da região de Diamantina, Isnardis menciona apenas aqueles encontrados na Lapa do Caboclo de período próximo à chegada dos europeus no continente, isto é, cerca de 680 anos A.P.

3.7. DOMESTICAÇÃO SIMBÓLICA DO AMBIENTE

André Leroi-Gourhan denomina o processo pelo qual as comunidades pré-históricas se apropriam do espaço-tempo de “domesticação simbólica”:

Esta ‘domesticação simbólica’ traduz-se na passagem da ritmicidade natural das estações do ano, dos dias, das distâncias de marcha, para uma ritmicidade regularmente condicionada pela rede de símbolos, calendários, horários, métricas, símbolos que transformam o tempo e o espaço hominizados no palco em que o homem comanda todo o movimento da natureza. (2002, p. 124)

Como vimos, algumas das pesquisas chamam a atenção para a precariedade material das populações que viveram em Minas, quando não um certo retrocesso tecnológico (GUIMARÃES, 1978, p. 213), incluindo a quase ausência de ferramentas de caça, que permitiriam abater mamíferos de médio porte, como veados e cervos. Esse fato explica em parte a carência nutricional, atestada pelas amostras dentais, e as dificuldades de sobrevivência, atestada pela saúde dos ossos. Assim, é possível concluir que os mineiros pré-históricos tiveram grande dificuldade de adaptação ao

ambiente físico das regiões abordadas nesta pesquisa. Então, de forma a domesticação simbólica dessas populações teria se manifestado?

Como vimos nos estudos do pesquisador André Strauss sobre os sepultamentos da Lapa do Santo, as práticas mortuárias mais complexas poderiam significar um investimento simbólico inverso à precariedade dos recursos materiais daquela população, concluindo que elas seriam “processos de reificação cosmológica”.

Por sua vez, poderíamos imaginar que as práticas simples de sepultamento seriam, ainda, reflexo da própria condição humana, figurada na parede da rocha com traços mínimos (como vimos nos períodos mais recuados do tempo). Aqui, os seres humanos são meros coadjuvantes, submissos e frágeis diante da imponentia do ambiente, traduzido imagetivamente sob a forma de animais.

Assim, deduzimos que a domesticação simbólica se manifestaria pelas práticas mortuárias e pelas pinturas parietais, dentre as evidências encontradas. É possível, então, que a criação das imagens rupestres tenha tido não apenas um papel de coesão social, mas de conforto e tranquilização diante das grandes dificuldades de subsistência; ou seja, elas seriam uma solução para resolver a assimetria do mundo.

Nesse sentido, os estudos sobre os dentes propiciaram uma interessante reflexão, pois se a proteína de origem animal contribuía muito pouco para a dieta diária, a hipótese de que as imagens rupestres da região, especialmente aquelas que aparentam representar a captura de peixes, pela presença de redes, ou a caça de cervos, pela presença de lanças (como vimos nas Figs. 26 e 28), torna-se questionável. É possível supor, no mínimo, que essas imagens poderiam simbolizar o desejo de captura de animais, ou, então, representações de indivíduos investidos do poder ou da atribuição para fazer essas capturas e, assim, prover as comunidades de um alimento tão necessário para sua alimentação. Portanto, consideramos as hipóteses funcionalistas, que explicam que essas imagens possuíam apenas finalidades didático-comunicativas, e as hipóteses lúdicas, que as explicam como resultantes de comportamentos desprovidos de intencionalidade, como simplistas. As pinturas rupestres mineiras envolviam necessidades e desejos para além da realidade instrumental, ou seja, para além da primeira realidade, como nos explica Bystrina.

CAPÍTULO - 4. DOS SONHOS ÀS IMAGENS NA PEDRA

Até o momento, exploramos os aspectos exógenos das imagens. Nesse capítulo, exploraremos seus aspectos endógenos.

Como vimos na introdução deste trabalho, a Teoria Evolutiva de Ivan Bystrina nos oferece os alicerces que nos possibilitam refletir sobre nosso objeto de pesquisa, enriquecendo as investigações já feitas pela arqueologia. Além disso, no capítulo anterior, verificamos de que modo seu conceito de segunda realidade se relaciona com a ideia de um ambiente como agenciamento de investimentos psíquicos e físicos.

Bystrina, que foi bastante influenciado pela tradição semiótica russa e, depois, soviética, considera ser impossível dissociar nosso aparato orgânico/biológico do nosso aparato cultural, o que faz com que se distancie da antropologia estrutural, embora incorpore alguns aspectos dela, como veremos adiante.

Talvez essa seja uma das diferenças que separa a Semiótica da Cultura da Antropologia Clássica, isto é, a rejeição dessa ciência de qualquer interferência do biológico no cultural⁹⁹, embora o próprio Lévi-Strauss (2013, p. 23) acabe adotando essa posição em determinados momentos:

[...] ainda que os fenômenos sociais devam ser provisoriamente isolados do resto e tratados como se pertencessem a um nível específico, bem sabemos que, de fato e até de direito, a emergência da cultura permanecerá para o homem um mistério enquanto ele não conseguir determinar, no nível biológico, as modificações na estrutura e no funcionamento do cérebro de que a cultura foi simultaneamente o resultado natural e o modo social de apreensão, enquanto criava o meio intersubjetivo indispensável para o prosseguimento de transformações, anatômicas e fisiológicas, claro, mas que não podem ser nem definidas nem estudadas referindo-se apenas ao indivíduo.

Não se trata de assumir, no entanto, a existência de um determinismo biológico, mas de considerar sua influência em determinados aspectos da cultura humana, especialmente no evento que os pré-historiadores identificam como Explosão Criativa,

⁹⁹ Essa posição está mudando e já se fala em Virada Ontológica da Antropologia: Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/eventos/virada-ontologica>>. Acesso em 11/01/2020.

isto é, o momento em que o *H. sapiens* passa a criar imagens e a manifestar o pensamento simbólico¹⁰⁰.

André Leroi-Gourhan (1990, pp. 150-151¹⁰¹), por exemplo, reconhecia o valor positivo do princípio do “fato social total” de Mauss e Dürkheim, mas os criticava na medida em que desconsideravam completamente as “condições biológicas gerais pelas quais o agrupamento humano se insere no que é vivo, em que se baseia a humanização dos fenômenos sociais”.

É por isso que um dos aspectos mais interessantes da Teoria de Bystrina é sua investigação sobre as raízes da cultura, que, como já visto rapidamente, nasce dos sonhos, dos jogos, das variantes psicopatológicas e dos estados de êxtase.

Neste capítulo, pretendemos aprofundar esses itens e relacioná-los com as pesquisas feitas pelo antropólogo David Lewis-Williams, que estudou as imagens pré-históricas localizadas na África do Sul e nas cavernas do sul da Europa, além de, quando pertinente, trazer à tona referências atualizadas de pesquisas que enriqueçam a análise dos sistemas gráficos aqui estudados.

Como veremos, nas raízes da cultura encontramos a substância que leva à elaboração das pinturas rupestres aqui estudadas.

4.1. RAÍZES DA CULTURA

É na alternância entre o estado desperto ou de vigília, e o estado de abandono do corpo ou de desligamento da consciência que emergem estados intermediários, como o do sonho, da imaginação, do êxtase (resultante das variantes psicopatológicas ou de estados alterados da consciência). Desta forma, desde o início a cultura está associada à fantasia, ao delírio, à imaginação e à criatividade.

Já é bastante disseminado o conhecimento de que os sonhos surgem no que se conhece como fase REM (*Rapid Eyes Movement*) do sono, que ocorre tanto nas aves como nos mamíferos. Nessa fase, há uma grande atividade cerebral, de curta

¹⁰⁰ Segundo o arqueólogo inglês Steve Mithen (2002), essa mudança comportamental foi resultante da linguagem, que possibilitou a existência de um fluxo cognitivo articulador entre as diferentes inteligências especializadas do ser humano, como a social, a linguística, a técnica, entre outras.

¹⁰¹ As páginas estão invertidas nessa edição do livro.

duração (cerca de 15 minutos no caso dos humanos), com movimentos acelerados dos olhos e espasmos involuntários de alguns músculos do corpo. Paradoxalmente, nessa mesma fase de intensa atividade cerebral, há uma dilatação do tempo, de forma que o tempo onírico não corresponde ao tempo real.¹⁰²

Mas de que modo nossos ancestrais começam a perceber a diferença entre o sonho e a realidade? Bystrina explica esse fenômeno do ponto de vista da ontogênese. As crianças, por exemplo, ficam muito tempo presas na realidade do sonho e só saem desse estado quando, acordadas, são encorajadas pelos adultos. Quando ela tem um sonho assustador, encontra dificuldade de separá-lo da realidade. Portanto, é possível que o mesmo tenha acontecido do ponto de vista filogenético: “[...] só tardiamente o homem passou a distinguir as duas realidades.” (BYSTRINA, 1995, p. 19).

É por isso, então, que Bystrina se interessa pelos estudos sobre os sonhos. Em muitas culturas eles possuem grande influência na formação dos mitos. Para os aborígenes australianos, por exemplo, o sonho possui um papel criador.

“Die ersten Wesen träumten die Tiere und Pflanzen, die Traumbilder malten sie an Felsen, versahen sie mit Seelen, und, von den Felsenbildern aus, verbreiten sich die Seelen der dargestellten Wesen” (BYSTRINA, 1989, p. 246)¹⁰³.

Entre as duas instâncias, a do sonho e a de criação do mundo, há a arte.¹⁰⁴

Na história da cultura, de modo geral, o sonho, o sono, a noite e a morte costumam ser compreendidos como estados muito semelhantes, pois neles há um abandono ou esquecimento do corpo, em total oposição ao estado de vigília ou alerta. Na mitologia grega, por exemplo, Hypnos é o deus do sono, filho de Nix, deusa da

¹⁰² O neurocientista Matthew Walker (2018, p. 54), especialista nos estudos sobre o sono, descreve um experimento feito com ratos em que, quando despertos, eles “aprendem” a percorrer um labirinto e depois, quando dormindo, aparentemente reproduzem essa atividade sob a forma de sonho, mas em um tempo muito mais dilatado que a experiência desperta. “Durante o sono REM, as memórias foram repetidas muito mais devagar: em apenas metade ou um quarto da velocidade aferida quando os ratos estavam acordados e aprendendo a geografia do labirinto. Esse lento reconto dos eventos do dia é o melhor indício que temos até hoje para explicar a experiência do tempo alongada no sono REM humano.”

¹⁰³ “Os primeiros seres sonharam os animais e as plantas, os sonhadores de imagens os pintaram nas rochas, atribuíram-lhe almas e, a partir das imagens das rochas, as almas dos seres representados se espalharam em forma corpórea no mundo.”

¹⁰⁴ Esta interpretação é fascinante porque pressupõe a existência da imagem dos seres antes dos próprios seres no mundo.

noite, ou de Érebo, deus das trevas primordiais. Hypnos é também irmão de Tânatô, deus da morte, e de Morfeu, deus do sonho.

Se os sonhos acontecem nesse estado de esquecimento do corpo, os jogos e brincadeiras, por sua vez, acontecem durante o estado de vigília, quando os sentidos do corpo estão despertos. Para Bystrina, essas são atividades ligadas ao campo do subumano, pois também são praticadas por algumas espécies de animais e têm uma função primordial, que é o de aprendizado. “Os jogos têm a finalidade de nos ajudar na adaptação à realidade, além de facilitar sobremaneira o aprendizado, o comportamento cognitivo” (BYSTRINA, 1995, p. 19).

Com o passar do tempo, os jogos vão se aperfeiçoando e refinando esse processo adaptativo, especialmente no caso da espécie humana, que assume diversas variantes. A ideia de jogo trazida por Bystrina assume aqui um sentido *lato*: “A quantidade das atividades de tipo lúdico não é dificilmente mensurável: esportes, jogos de luta, torneios, jogos de erudição, circo, carnaval, mascaradas, dança, balé, pantomimas, teatro, etc.” (1995, p. 21)

Embora normalmente seja uma atividade lúdica, o jogo possui algumas limitações, como tempo e espaço, regras e ritualizações. Enquanto é praticado, o entorno fica em outro plano e uma outra realidade, criada pela imaginação, emerge. No entanto, quando a primeira realidade se irrompe sob a forma de perigo, por exemplo, o ambiente criado pelo jogo é paralisado imediatamente.¹⁰⁵

A criança e o membro de uma sociedade primitiva sentem-se atraídos pelo seu caráter mágico do jogo. Essa curiosidade, ligada à mimesis, à imitação leva, por um lado, para a descoberta de áreas desconhecidas ou ao brinquedo. O jogo se situa no lado de fora do processo da libertação direta; não requer mediação, e supre necessidades. Por possuir características tão peculiares, ele interrompe o processo normal da vida. (BYSTRINA, 1995, p. 19)

Como vimos no capítulo em que descrevemos as dificuldades para obtenção de matéria-prima e produção das tintas utilizadas nas pinturas rupestres mineiras, entendemos esse momento, de grande mobilização física e psíquica, como análoga a

¹⁰⁵ É sintomático pensar que na contemporaneidade, para muitos viciados em jogos *on-line*, a barreira das duas realidades tenha se rompido, ocasionando até mesmo situações trágicas, como o caso do casal sul-coreano cujo bebê morre porque pai e mãe, absortos por horas em um jogo em que justamente ajudavam a criar uma menina virtual, simplesmente se esquecem completamente das necessidades de seu próprio bebê. Disponível: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/03/100305_coreiacasal_ba>. Acesso em 11/01/2020.

essa gerada pelo que Bystrina compreende como jogos, pois também coloca em suspensão a realidade ligada aos aspectos emergenciais da subsistência. Retomaremos a esse ponto no último capítulo desta tese.

A esquizofrenia, a mania e a melancolia, por sua vez, são compreendidas pelo semioticista tcheco como variantes psicopatológicas, mas que, de certa forma, se assemelham às condições proporcionadas pela fantasia, imaginação e criatividade e possuem uma grande importância na formação de estruturas culturais (1989, p. 253). Se essas variantes psicopatológicas não existissem, então condições mais brandas de estados psíquicos também não existiriam.

Ohne das Urerlebnis der Melancholie empfänden wir keinen Verlust, die Erkenntnis eigener Schuldhaftigkeit und Nichtigkeit wäre nicht möglich. Der manische Zustand ist der Bewusstseinszustand der Immanenz. Der Maniker lebt in der Gegenwart, er ist der Mensch der Praxis. Das Gefühl der Geborgenheit in dieser Welt, Humor und Hoffnung gäbe es nicht ohne die Grundbefindlichkeit der Manie. Und ohne Schizophrenie wäre der Mensch kein Forscher, kein Künstler, kein Philosoph, kein transzendentes und realigöses Wesen (NAVRATIL, 1978, p. 13 apud BYSTRINA, 1989, p. 254)¹⁰⁶

O psiquiatra austríaco Leo Navratil estudou com profundidade as imagens criadas por pessoas que sofrem de algum desses distúrbios psicopatológicos e percebeu que existe um padrão nessa expressividade imagética que visa superar a assimetria psíquica. Como Navratil destaca, “*Die Neurose äussert sich im Inhalt, die Psychose in der Form der Zeichnung.*”¹⁰⁷ (1979, 1059 apud BYSTRINA, 1989, p. 259). Ou, como complementa Bystrina, a psicose afeta a dimensão sintática das coisas, enquanto a neurose afeta a dimensão semântica. (Ibidem, 1989, p. 259) Enquanto o neurótico desloca seus medos e desejos conforme a realidade, o psicótico perde a realidade e a substitui por uma outra, uma segunda realidade.

Assim, Navratil, por meio dos trabalhos artísticos criados pelos pacientes estudados, identifica os seguintes processos:

- fisionomização, que faz com que o paciente enxergue rostos em objetos, plantas e configurações inusitadas, sugerindo uma necessidade de

¹⁰⁶ “Sem a experiência primordial da melancolia, não sentiríamos perdas, o reconhecimento de nossa própria culpa e nulidade não seriam possíveis. O estado maníaco é o estado de consciência da imanência. O maníaco vive no presente, ele é o homem da práxis. O sentimento de segurança neste mundo, humor e esperança não existiriam sem a condição básica da mania. E sem esquizofrenia o homem não seria um pesquisador, um artista, um filósofo, um ser transcendental e real.” (NAVRATIL, 1978, p. 13 apud BYSTRINA, 1989, p. 254).

¹⁰⁷ “a neurose exprime-se pelo conteúdo, a psicose na forma do desenho.”

antropomorfizar o mundo ou de projetar-se nele. Esse estado também pode ser encontrado em trabalhos artísticos infantis e na arte *naïf*;

- formalização por meio da ritmização e da geometrização, que sugerem a necessidade de organizar e apaziguar o caos do mundo, atribuindo-lhe previsibilidade no tempo e simplicidade na forma das coisas¹⁰⁸;
- simbolização, isto é, uma leitura metafórica do mundo.

Essas formas de expressão também podem se manifestar em indivíduos que não apresentam quadros psicopatológicos complexos, como xamãs, sacerdotes, poetas, cantores e artistas, embora nas condições que Bystrina chama de “estados de êxtase”.

A psiquiatra Nise da Silveira (1992, p. 82), que também estudou as imagens criadas por pacientes esquizofrênicos, escreve:

A imagem não é a simples cópia psíquica de objetos externos, mas uma representação imediata, produto da função imaginativa do inconsciente, que se manifesta de maneira súbita, mas sem possuir necessariamente caráter patológico, desde que o indivíduo a distinga do real sensorial, percebendo-a como imagens internas. Na qualidade de experiência psíquica, a imagem interna será mesmo, em muitos casos, mais importante que as imagens das coisas externas. Acentuemos que a imagem interna não é um simples conglomerado de conteúdos do inconsciente. Constitui uma unidade e contém um sentido particular: expressão da situação do consciente e do inconsciente, constelados por experiências vividas do indivíduo.

Se para Bystrina o sonho, o jogo e as variantes psicopatológicas se localizam no limiar da cultura humana, uma vez que algumas espécies de animais podem experienciar alguns desses estados em certo grau, o êxtase, o transe e a intoxicação resultante da ingestão de drogas estão intrinsecamente relacionados à cultura humana.

Os indivíduos que vivenciam esses estados relatam visões com padrões geométricos e rítmicos, tais como descritos por Navratil, ou mesmo narrativas complexas. Segundo Bystrina,

Die Funktion rhythmischer Wahrnehmungen, Bewegungen (Tanz), Lauten (Singen), rhythmischen Sprechens (Lyrik) und die Ornamente ist letzten

¹⁰⁸ “Kretschmer cree que ya em las formas iniciales de la creación primitiva hay un profundo agrado por las formas geométricas regulares, y que al hombre sencillo le causa alegría simplificar, según lo geométrico, las formas empíricas complicadas de personas y animales (‘simplificación de formas’) [...]. También Worringer considerabas la línea sencilla y su prolongación dentro de una regularidad puramente geométrica como una posibilidad de hacer feliz al hombre primitivo.” (NAVRATIL, 1972, p. 93).

*Endes die Lösung von inneren Spannungen und Ängsten zur Wiederherstellung des psychischen Gleichgewichts.*¹⁰⁹ (1989, p. 262).

Na história ocidental medieval, é possível observar esse fenômeno na mística cristã, em que nos mosteiros e conventos se praticavam jejuns prolongados, rezas e cânticos ritmados com o intuito de provocar um estado de êxtase. Nas sociedades de caçadores-coletores isso também é observável especificamente na prática xamânica.

Dass Kontemplation und Meditation seit dem Schamanismus bis mitten in das Herz der christlichen Mystik lebendig geblieben sind, ist für Eliade 'wieder einmal ein Beweis für die Unveränderlichkeit der Grenzsituationen, welche der archaische Mensch bei dem ersten Erwachen seines Bewusstseins vorgefunden ist.(ELIADE, 1951, p. 73 apud BYSTRINA, 1989, p. 263)¹¹⁰

É através do êxtase, isto é, das experiências da segunda realidade às quais se submetem o xamã e o místico, que se atua na primeira realidade. Portanto, ao fazer a mediação entre o mundo terrestre e o mundo subterrâneo ou celestial, o xamã e o místico respondem à necessidade de superação da assimetria decorrente de uma percepção dual e arcaica da realidade física.

Dieser Weg ind die zweite Wirklichkeit führt sowohl in den elementaren wie auch in den Hochreligionen in der Regel entlang dem primordialen triadischen Weltmodell von der Erde in den Himmel un in die Unterwelt, wobei die letzteren tatsächlich nicht zur ersten Wirklichkeit gehören. Die Himmel- und Unterweltfahrt kommt so einen Verlaassen des Körpers gleich, was in der Ekstase als eine Art vorübergehender "Tod" erlebt wird.(BYSTRINA, 1989, p. 264)¹¹¹

Parece-nos, portanto, bastante pertinente supor que os artistas pré-históricos das pinturas mineiras estivessem experienciando, pelo menos em algum grau, os estados aqui descritos e os projetando nas paredes das rochas sob a forma de imagens. Aprofundaremos esse item adiante.

Mas de que modo os elementos criados por essa segunda realidade não recaem em meros processos de subjetivação? A partir do momento em que precisam

¹⁰⁹ A função das percepções rítmicas, movimentos (dança), sons (canto), fala rítmica (poesia) e os ornamentos é, em última análise, a liberação de tensões e ansiedades internas para restaurar o equilíbrio psicológico (Bystrina 1989, p. 262).

¹¹⁰ “Que a contemplação e a meditação tenham permanecido vivas do xamanismo até a mística cristã, é para [Mircea] Eliade “mais uma vez uma prova da imutabilidade das situações limítrofes, nas quais o homem arcaico se encontrou no primeiro despertar de sua consciência” (ELIADE, 1951, p. 73 apud BYSTRINA, 1989, p. 263).

¹¹¹ “Este caminho para a segunda realidade, tanto nas religiões elementares como nas altas religiões, geralmente corre ao longo do modelo triádico primordial do mundo, da terra para o céu e para o submundo, o último, na verdade, não pertencendo à primeira realidade. A experiência celestial e do submundo equivale a um abandono do corpo, que em êxtase é experimentado como uma espécie de “morte” temporária” (BYSTRINA, 1989, p. 264).

ser comunicados. E para serem comunicados é necessário criar um repertório de signos articulados sob a forma de narrativas:

A narrativa dos processos psíquicos originários, para tornar-se culturalmente ativa e eficiente, deve ser transmitida na forma sígnica, como textos e mitos e transportada de geração a geração. Investigando esses textos e mitos, constatamos que as estruturas da segunda realidade, primeiramente armazenadas no inconsciente, surgem através de um processo expressamente criativo. A cultura surge como uma segunda realidade já inscrita na primeira (física). Surge de forma operativa para resolver impasses e problemas incontornáveis decorrentes da natureza do mundo físico (BYSTRINA, 1995, p. 25).

Assim como para Bystrina, para o antropólogo sul-africano David Lewis-Williams a criação das imagens está ligada a todo o espectro da consciência humana, o que inclui o sonho, a imaginação e a memória. Ele, apesar de desconhecer o semioticista tcheco, de uma certa forma, aprofunda suas considerações, porém tomando como base as pesquisas da neurociência. Vejamos, então, detalhadamente seus estudos a esse respeito.

4.2. ESTADOS ALTERADOS DA CONSCIÊNCIA

David Lewis-Williams está interessado em entender a relação entre a evolução da mente e o surgimento das primeiras imagens, empreendendo um percurso investigativo bastante instigante, que se inicia com dois pressupostos ideados pelo pensador italiano Giambattista Vico (1668-1744)¹¹²: o de que povos não ocidentais são dotados de intencionalidades poéticas e metafóricas tanto quanto os ocidentais, rejeitando, portanto, já no século XVIII, a ideia de que povos indígenas possuiriam noções de mundo primitivas, e endossando o argumento de que o mundo material é moldado pela mente humana (“a mente molda o mundo”), além de pressupor a existência de uma linguagem universal, comum a todas as culturas (LEWIS-WILLIAMS, 2002, p. 51).

Lewis-Williams abraça os pressupostos de Vico, recusando julgamentos de que os humanos do Paleolítico seriam primitivos, e destacando apenas que, enquanto para Vico a mente seria um órgão intelectual que faz a mediação entre o mundo

¹¹² Giambattista Vico também foi jurista e classicista italiano, autor de *Princípios de uma Ciência Nova*.

mental e o mundo material, para Lewis-Williams esse papel seria feito pela consciência.

Segundo o autor, é todo o espectro da consciência humana e seu desdobramento (o que inclui o sonho, a imaginação e a memória) o responsável pela Transição, nome pelo qual o autor designa a Explosão Criativa, referente à transição do Paleolítico Médio ao Paleolítico Superior (cerca de 45.000 anos atrás), quando o *H. sapiens* passa a sofisticar as práticas de sepultamento e ornamentação, a elaborar instrumentos de osso e marfim, e a criar as pinturas parietais. Isso, de certa forma, reitera o que fala Christoph Wulf (2013, p. 22): “[...] o poder da imaginação é parte integrante da *conditio humana*, a condição humana, na ausência da qual o homem não se torna homem no sentido filogenético ou ontogenético.”

Mas a qual concepção de consciência Lewis-Williams se refere? À concepção medieval, pois mesmo que muito diferente da concepção ocidental atual, ela ainda tem a mesma base neurológica. Segundo ele, na concepção medieval “as pessoas valorizavam sonhos e visões como fontes de conhecimento garantidas por deus” (2002, pp. 112-121). Um dos exemplos é o da monja Hildegard von Bingen (1098-1179)¹¹³ que “[...] *believed that her visions revealed not just God’s personal instructions to her but also the material structure of the universe: she did not distinguish between religious revelation and ‘science’*”¹¹⁴ (2002, p. 121).

Atualmente, para a ciência ocidental, o conhecimento inspirado por visões ou por sonhos não é considerado válido, mas o que Lewis-Williams procura provar com essa referência é que a consciência é uma noção construída histórica e culturalmente, porém fundamentada na neurologia.

Sendo assim, ele recorre ao psicólogo cognitivo Colin Martindale (1981), para quem os estados alterados de consciência necessitam ser estudados tanto quanto a

¹¹³ Hildegard von Bingen (1098 – 1179) foi uma monja alemã, filósofa, poeta e compositora que se tornou famosa em parte por suas visões, atribuídas a deus como fonte de seu conhecimento.

¹¹⁴ [...] acreditava que suas visões revelavam não apenas as instruções pessoais de Deus a ela, mas também a estrutura material do universo: ela não fazia distinção entre revelação religiosa e ‘ciência’ (2002, p. 121).

própria consciência racional e lógica; eles fazem parte da natureza humana¹¹⁵ e têm um grande papel na transformação cultural do *H. sapiens* do Paleolítico Superior.

Segundo Martindale (LEWIS-WILLIAMS, 2002, p. 123), à medida que adormecemos, passamos pelos seguintes estados:

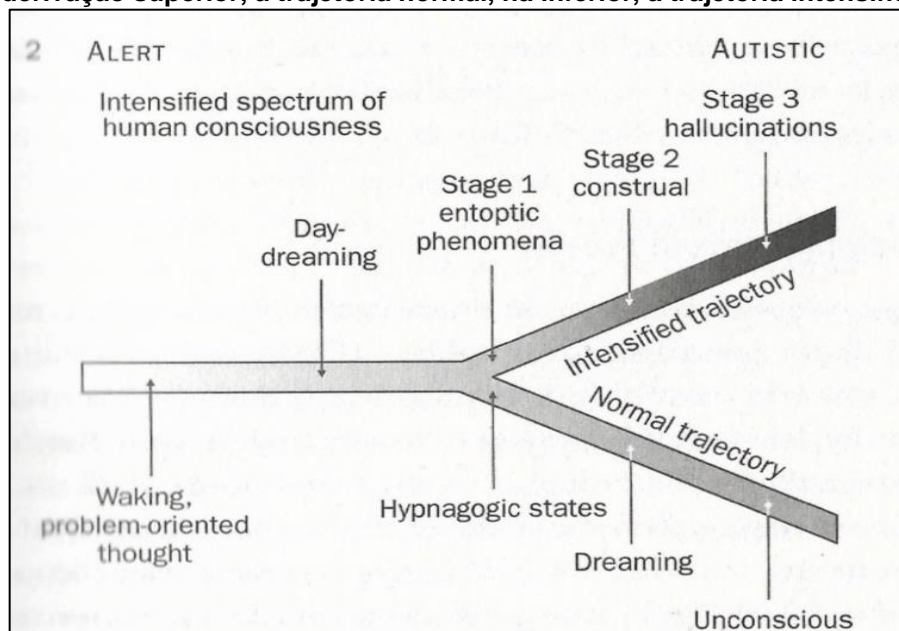
- Desperto: quando o pensamento é voltado para a resolução de problemas e é estimulado pelo ambiente;
- Fantasia realística: quando especulamos sobre possíveis resultados para um determinado problema;
- Fantasia autística: uma derivação da fantasia realística, ou quando começamos a nos desconectar da realidade;
- Devaneio: quando o pensamento não tem orientação específica e imagens se sucedem na mente, sem nenhuma sequência narrativa;
- Estados hipnógenos (ou de dormência): podem ser extremamente vívidos e algumas pessoas chegam a vivenciá-los como formas de alucinações (visuais ou auditivas);
- Sonho: quando há sucessão de imagens conectadas por uma narrativa. Neste momento, a atividade neural produz imagens mentais e possibilita experienciar sensações como voar, mergulhar e cair, entre outras sensações físicas.

Com base nisso, Lewis-Williams elabora seu próprio espectro da consciência (Fig. 62) considerando duas trajetórias: a normal, em que os estados que levam ao sonho e à inconsciência se sucedem, e a intensificada, quando o corpo está desperto, mas a consciência se introverte e passa a fantasiar. Nessa trajetória, estados autísticos, por exemplo, podem ser induzidos sem necessariamente estarem ligados ao sono. A redução de estímulos do ambiente, como ausência de luz e som, ou o oposto, estímulos auditivos e visuais rítmicos podem provocar estados alucinatórios, como é reportado em diversas culturas. Além disso, condições físicas extremas, como a fadiga e o jejum, dores agudas, ou ainda a ingestão de substâncias psicotrópicas, bem como estados psicopatológicos extremos, como esquizofrenia, como já vimos,

¹¹⁵ Lewis-Williams apresenta como referência o *Ethnographic Atlas*, de George P. Murdock (1897-1985), uma publicação na qual são relatadas experiências de estados alterados de consciência em cerca de 90% de um total de 488 comunidades pesquisadas ao redor do mundo.

também são capazes de provocar alterações na consciência que liberam imagens mentais ou mesmo alucinações.

Figura 62- Espectro da consciência, segundo Lewis-Williams.
Na derivação superior, a trajetória normal, na inferior, a trajetória intensificada.

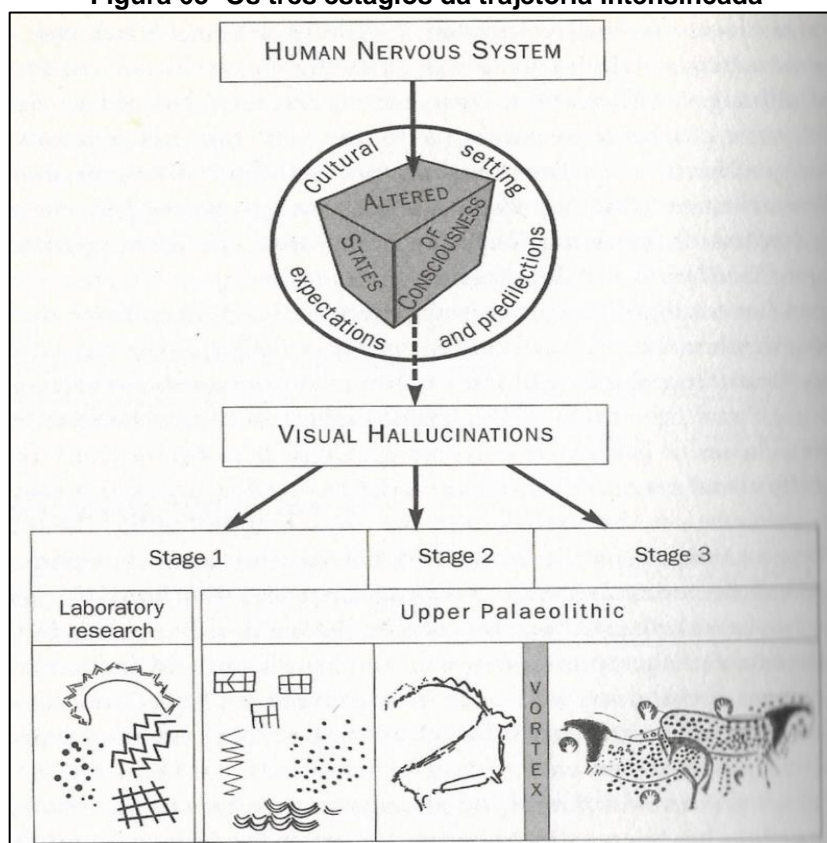


Fonte: LEWIS-WILLIAMS (2004)

Segundo o autor, a diferença entre as duas trajetórias reside mais em uma questão de grau do que de tipo. Independentemente disso, o fato é que todos esses estados mentais são gerados neurologicamente pelo sistema nervoso humano e, portanto, são parte do que é propriamente ser humano. Isto é, os efeitos dos diferentes estados de consciência são os mesmos em qualquer ser humano, uma vez que são originados neurologicamente, mas seus conteúdos são necessariamente culturais. Por exemplo, as visões de um morador de uma aldeia na Amazônia são distintas de um morador de uma aldeia na Suíça, embora o funcionamento neurológico seja o mesmo para ambos.

Lewis-Williams identifica, então, três estágios relacionados à trajetória intensificada apresentada em seu modelo (Fig. 63). Eles não são necessariamente sequenciais, mas podem ser vistos como cumulativos e possuidores de características próprias.

Figura 63- Os três estágios da trajetória intensificada



Fonte: LEWIS-WILLIAMS (2004)

No primeiro estágio, descrito como fenômeno entóptico, as visões ocorrem entre o olho propriamente dito e o córtex cerebral, e são provocadas por estímulos distintos da luz. São geometrismos e grafismos, como pontos, ziguezagues, curvas e linhas sinuosas. Todos os seres humanos são capazes de visualizá-los, independentemente de seu repertório cultural, uma vez que estes perceptos estão ‘enrolados’ em seus sistemas nervosos. Essas imagens podem ser visualizadas com os olhos fechados ou abertos e não se tem controle sobre elas. Nesses estados, os indivíduos são capazes de ver a própria estrutura cerebral.¹¹⁶

It has been found that the patterns of connections between the retina and the striate cortex (known as VI) and of neural circuits within the striate cortex determined their geometric form. Simply put, there is a spatial relationship between the retina and the visual cortex: points that are closer together on the retina lead to the firing of comparably placed neurons in the cortex. When this process is reversed, as following the ingestion of psychotropic substances, the pattern in the cortex is perceived as a visual percept. In other words,

¹¹⁶ David Lewis-Williams utiliza como referência a obra de Bresloff, P.C., Cowan, J.D., Golubitsky, M., Thomas, P.J. & Wiener, M.C. 2000. Geometric visual hallucinations, Euclidian symmetry and the functional architecture of the striate cortex. *Philosophical Transactions of the Royal Society, London, Series B*, 356, 299-330.

*people in this condition are seeing the structure of their own brains*¹¹⁷. (2002, p. 127)

Os fenômenos entópticos englobam dois tipos de perceptos geométricos: os fosfenos, que podem ser induzidos por estímulos físicos, e os constantes de forma, que acontecem no sistema ótico. Esses fenômenos não devem ser confundidos com alucinações, pois “[...] *hallucinations include iconic imagery of culturally controlled items, such as animals, as well as somatic (in the body), aural (hearing), gustatory (taste) and olfactory (smell) experiences.*” (2002, p. 127)¹¹⁸.

No segundo estágio, chamado de interpretativo, as pessoas tentam dar sentido às imagens geradas no fenômeno entóptico enquadrando-as em seu repertório cotidiano de imagens. Então, de modo muito simplificado, se o indivíduo estiver com sede, pode ser que seu cérebro tente interpretar uma determinada forma como um copo de água.

No terceiro estágio, alucinatório, indivíduos de culturas ocidentais relatam experienciar entrar em um túnel ou vórtex que os envolve e que os afasta cada vez mais do mundo exterior, ao passo que indivíduos de culturas não ocidentais descrevem a sensação de entrar em um buraco no chão, como se tentassem alcançar o mundo espiritual, como é relatado por xamãs. Nas paredes do vórtex ou do túnel, imagens surgem espontaneamente. Essa experiência pode ser considerada universal nos seres humanos, pois são proporcionadas por suas conexões neurais, porém as imagens icônicas vistas estão diretamente relacionadas à memória e às próprias experiências pessoais de cada um.

Os fenômenos entópticos também podem ser vivenciados nesta fase. Eles podem se decompor e formar novas imagens, como as pernas e pescoços em ziguezague, o que é muito comum nas pinturas rupestres e que podem ser vistas em algumas imagens da nossa pesquisa (Fig. 35). Experiências profundas nesse estágio

¹¹⁷ “[...] descobriu-se que os padrões de conexões entre a retina e o córtex estriado (conhecido como VI) e os circuitos neurais no córtex estriado determinaram sua forma geométrica. Desta forma, existe uma relação especial entre a retina e o córtex visual: pontos que estão mais próximos da retina levam ao disparo de neurônios comparativamente àqueles localizados no córtex. Quando este processo é revertido, como após a ingestão de substâncias psicotrópicas, o padrão do córtex é percebido como um percepto visual. Em outras palavras, pessoas nessas condições veem a estrutura de seus próprios cérebros” (2002, p. 127).

¹¹⁸ “[...] alucinações incluem imaginário icônico de elementos controlados culturalmente, como animais, bem como experiências somáticas (corpóreas), auditivas (audição), gustativa (paladar) e olfativa (tato)” (2002, p. 127)

podem fazer com que a pessoa se sinta participante de um outro mundo, como se se transformasse em animais ou seres fantásticos.

Para exemplificar esses estágios, Lewis-Williams recorre às pesquisas que Reichel-Dolmatoff realizou entre os Tukâno na década de 1970, já abordadas rapidamente no capítulo dois. Os Tukâno fazem uso de um psicotrópico chamado *yajé* e Reichel-Dolmatoff não apenas acompanhou os efeitos da droga na comunidade, como ele próprio fez uso dela. Assim, pôde descrever como as visões provocadas no primeiro estágio, resultantes do efeito fosfênico (Fig. 64), como cintilações, reverberam nas próprias residências Tukâno. Depois, no estágio seguinte, que parece ser bastante intenso, segundo relatos coletados pelo pesquisador, as visões se modificam e passam a incluir formas de animais, pessoas, monstros e seres míticos. Assim, Lewis-Williams conclui que as visões dos Tukâno correspondem aos estágios 1 e 3 descritos.

Figura 64 - Na parte A, motivos gráficos Tukâno; na parte B, imagens fosfênicas.



Fonte: FARIA (1997)

É importante destacar que nem sempre as experiências alucinatórias são induzidas através da ingestão de substâncias alucinógenas. Como o pesquisador sul-africano relata sobre a prática dos povos San, os xamãs não ingerem nenhuma

substância, mas entram em estado de transe por meio de respirações, cantos, danças etc. Esse aspecto é relevante na medida em que os estudos sobre os vestígios de plantas realizados pelos arqueólogos nos sítios mineiros não apresentam nenhuma informação sobre presença de vegetais que poderiam conter substâncias psicotrópicas.

Lewis-Williams procura, ainda, compreender as diferenças existentes entre o cérebro dos humanos modernos e o cérebro dos neandertais. Para isso, recorre às pesquisas de Gerald Edelman, vencedor do Nobel de 1972 por suas pesquisas em imunologia, e que posteriormente o levaram a perceber que a evolução do sistema imunológico é análoga à evolução da estrutura cerebral, para abordar a relação entre consciência, memória e imagens.

4.3. MEMÓRIA E VOCABULÁRIO DE IMAGENS

Para Edelman (1994), para se entender a consciência é preciso estudar o funcionamento do cérebro. Através de suas pesquisas, que não detalharemos aqui, ele identifica dois tipos de consciência: a consciência de primeira ordem e a consciência de alta ordem. As espécies dotadas de consciência de primeira ordem, como é o caso de alguns mamíferos e pássaros, por exemplo, estariam cientes do ambiente, mas a eles faltaria a noção de tempo, passado e futuro, prendendo-os naquilo que o neurocientista chama de presente lembrado¹¹⁹, diferentemente dos seres dotados de uma consciência de alta ordem, cientes da passagem do tempo e cuja memória seria capaz de criar relações e interpretações sobre essa relação.

Os seres dotados de consciência de primeira ordem não possuem a consciência de si, ou a consciência de ser consciente, que são características próprias daqueles que possuem a consciência de alta ordem, e cuja condição resultou no desenvolvimento da memória simbólica e da linguagem.

Resumidamente, para David Lewis-Williams, os neandertais teriam uma consciência de primeira ordem e, portanto, estariam presos no presente lembrado. Eles foram capazes de desenvolver uma forma de linguagem que os possibilitou aprender e a disseminar a lapidação das pedras com esmero, mas não a traçar

¹¹⁹ Edelman usa o termo “*remembered present*”.

estratégias para caçadas, criar estruturas sociais mais complexas, ou a conceber um mundo espiritual, diferentemente do *H. sapiens*, que teria uma consciência de alta ordem.

Hoje, essa visão do neandertal mudou, pois já há pesquisadores afirmando que eles não apenas “[...] empregavam uma linguagem simbólica ornamental, reflexo de uma cognição avançada” (CONDEMI, SAVATIER, 2018, p. 146), como, muito provavelmente, uma vez que tiveram contato com a prática artística do *H. Sapiens*, eles próprios poderiam ter desenvolvido essa consciência de alta ordem. “Seja como for, parece evidente que ele [Neandertal] tinha potencial para as artes pictóricas, já que, como os *Sapiens*, ele descende de ancestrais que já tinham manifestado preocupações estéticas [...]” (CONDEMI, SAVATIER, 2018, p. 152).

Inclusive, muito recentemente esse tema veio à tona com a descoberta de novas pinturas rupestres em cavernas de diferentes localidades na Espanha. Elas foram datadas de mais de 60.000 anos A.P., ou seja, quase 20.000 anos antes da chegada do *H. sapiens* no continente europeu, significando que essas pinturas só poderiam ter sido feitas pelos neandertais (HOFFMANN, STANDISH, GARCIA-DIEZ, 2018).

Independentemente disso, o fato é que para Lewis-Williams todos os seres habilitados a experimentar integralmente o amplo espectro da consciência seriam igualmente capazes de elaborar interpretações sobre suas visões e sonhos (e essas interpretações, traduzidas oralmente, assumiriam a forma de narrativas). Indivíduos sob efeito de estados alterados da consciência conversam com os espíritos, assim como os espíritos conversam com elas. As dúvidas, no entanto, permanecem: como os humanos começaram a criar imagens bidimensionais e por quê?

As imagens geradas em estados alterados de consciência ficam retidas na retina por um determinado tempo e os indivíduos podem vê-las projetadas em superfícies como um filme e experienciá-las como pós-imagens¹²⁰.

Para o pesquisador sul-africano, portanto, as imagens – particularmente as bidimensionais - não foram inventadas, nem descobertas aleatoriamente em marcas

¹²⁰ O termo pós-imagem é de Heinrich Klüver (1897-1979), pesquisador de origem alemã, cujo trabalho sobre mescalina é abordado por Lewis-Williams.

naturais nas paredes e nem derivadas de artefatos tridimensionais; o mundo é que já estava investido delas, mas na imaginação e na memória dos humanos do Paleolítico Superior.

Alguns autores, como o abade Henri Breuil¹²¹, sugerem que as imagens poderiam ter surgido em diversas situações, como, por exemplo, a partir da percepção de que certas nervuras e linhas nas paredes das rochas parecem formar o contorno de animais, ou, ainda, espontaneamente a partir dos arabescos formados com o deslizar dos dedos no lodo das cavernas, ou, ainda, a partir da impressão das mãos nas paredes, que, de alguma forma, acabaram evoluindo para imagens de animais. Outros pesquisadores, como Brigitte e Gilles Delluc¹²², acreditam que essas imagens bidimensionais teriam sido transpostas do mundo tridimensional por indivíduos dotados de grande inteligência.

Segundo Lewis-Williams, essas hipóteses são insatisfatórias, pois partem do pressuposto de que a vida no Paleolítico Superior teria sido um paraíso idílico, em que os indivíduos teriam tempo disponível para criar imagens, como se essa fosse uma capacidade inata. Além disso, dois outros argumentos invalidam essas hipóteses, como as evidências de marcas e gravações em ossos e pedras desde muito antes da Explosão Criativa, como mencionamos ao referenciar Leroi-Gourhan, e o fato de que o reconhecimento de contornos de animais nas paredes das cavernas requereria a expectativa de se reconhecer os animais nessas linhas. Isso é facilmente provado porque a criação de imagens bidimensionais não é universal na cultura humana.

Para o autor, o fato de que os criadores dessas imagens preferissem representar determinados animais e não outros (bisões, por exemplo, e não corujas ou mesmo plantas, no caso das pinturas parietais do sul da França e norte da Espanha), poderia significar que esses indivíduos possuíam um “vocabulário de motivos” (2004, p. 185) que existiria em suas mentes antes mesmo de produzirem imagens e que era compartilhado culturalmente.¹²³

¹²¹ Henri Breuil (1877-1961) foi um abade francês que se tornou muito conhecido por seus estudos sobre as imagens das cavernas do sudeste europeu.

¹²² Especialistas na arte paleolítica francesa.

¹²³ Sobre o compartilhamento de imagens endógenas entre os Siona: “[...] a aquisição de poderes sobrenaturais envolve a experimentação de um conjunto de visões culturalmente esperadas, que são descritas pelos xamãs antes da ingestão da droga e em seguida evocadas por cânticos, durante o transe alucinógeno. Desse modo, as visões

A ideia do “vocabulário de motivos” já havia sido constatada pelo próprio Reichel-Dolmatoff em suas pesquisas. Após fazer um teste com um grupo de indivíduos em estados alterados de consciência, Reichel-Dolmatoff reproduziu esses desenhos e os submeteu à interpretação da comunidade, o que lhe permitiu constatar que esse compartilhamento sígnico era resultante de um modelo cultural.

Com efeito, desde a infância, os Tukano habitam-se a ver os mesmos motivos e basicamente as mesmas cores – branco, amarelo, vermelho e azul – repetidos na ornamentação da cortiça da parte frontal das grandes malocas, na cerâmica, nos aventais da entrecasca de árvore, na pirogravura dos instrumentos musicais e em outros suportes. (RIBEIRO, 1992, p. 46)

Para Lewis-Williams, então, a existência de determinados motivos ou padrões de imagens não seria algo trivial, pois, para fazerem sentido em um contexto social, precisam ter um valor compartilhado *a priori*, sendo que a imagem figurativa possivelmente teria tido um papel primordial na comunicação e coesão dos indivíduos da comunidade, corroborando a hipótese levantada por Pereverzev sobre o papel das imagens rupestres figurativas para as populações de caçadores-coletores.

O fato de os profundos estados alterados de consciência proporcionarem a sensação de acesso ao mundo subterrâneo não apenas criam a noção de um cosmo em camadas, como também permitem acessar suas divisões. Esse mundo subterrâneo não seria uma especulação mental, mas o mundo dos espíritos propriamente dito, tangível e material, ao qual apenas alguns indivíduos do grupo teriam acesso. Esses indivíduos, apartados de seu núcleo social, por possuírem a capacidade de criar e interpretar imagens, formam a base para Lewis-William sustentar a hipótese de existência de um certo tipo de xamanismo paleolítico.

Como vimos, Bystrina também destaca o papel do xamã como elemento que supera o problema da assimetria do mundo. Ele é aquele que em seu grupo sonha e que, por meio do transe ou do êxtase, se move entre o mundo subterrâneo e a terra, entre os espíritos e os humanos, entre os humanos e os animais; é aquele que desenha, pinta, conta e canta a gênese do mundo e dos deuses.

têm uma padronização cultural compartilhada por todos, e é esse aspecto compartilhado da experiência que o aprendiz deve dominar. Essas visões e cantos constituem o conhecimento simbolizado por *dau* e representam sua associação com os espíritos.” (LANGDON, 1992, p. 70)

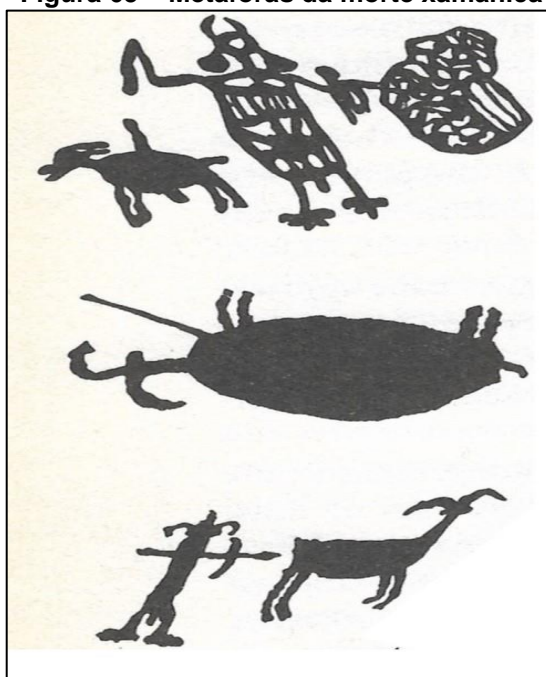
4.4. IMAGENS XAMÂNICAS

Tendo como referência os estudos que o pesquisador David Whitley realizou sobre as imagens rupestres dos nativos norte-americanos da Grande Bacia de Nevada, Lewis-Williams defende a ideia, apesar da temática da caça, de que elas são metáforas de situações e sensações experienciadas pelos xamãs em seu estado de êxtase, como de morte, mergulho, voo, excitação sexual e transformação corpórea, apesar de elas trazerem temáticas de práticas de caça.

As imagens que aparentam representar a morte de ovelhas são na verdade representações da morte do próprio xamã transformado em ovelha¹²⁴ (Fig. 65).

[...] when a Numic rain shaman made rain he was said to have killed a bighorn sheep. That is, he killed himself because he was a bighorn sheep in the supernatural realm (LEWIS-WILLIAMS, 2004, p. 174).¹²⁵

Figura 65 – Metáforas da morte xamânica



Fonte: LEWIS-WILLIAMS (2004)

Além da metáfora da morte, os pesquisadores identificaram outras situações de aparente violência, com as figuras humanas portando arcos, flechas e lanças, por

¹²⁴ Assim como na Tradição Planalto há predominância de cervídeos nas representações pictóricas, nas pinturas rupestres norte-americanas há predominância desse tipo específico de ovelha dotada de grandes chifres.

¹²⁵ “[...] quando um xamã nômico da chuva fez chuva foi-lhe dito para matar a ovelha de grandes chifres. Assim, ele se matou porque ele era a ovelha de grandes chifres no reino sobrenatural” (LEWIS-WILLIAMS, 2004, p. 174).

exemplo, e também situações de lutas e conflitos. O que poderia ser interpretado como guerras tribais, são, na verdade, conflitos que acontecem no reino sobrenatural.

Os animais aquáticos ou semi-aquáticos que aparecem nas imagens, como tartarugas, peixes, sapos, entre outros, podem ser interpretados como espíritos que auxiliam o xamã nos mundos submersos, enquanto as aves os auxiliariam em outros contextos sobrenaturais.

Quanto às imagens de conteúdo sexual, apesar de poderem ser associadas diretamente à suposta virilidade do xamã, também podem se referir aos próprios estados alterados da consciência vivenciados por ele.

A relação das culturas ameríndias com a fauna e flora é tema de diversos estudos. Não nos prolongaremos a esse respeito, apenas gostaríamos de citar o relato do antropólogo Philippe Descola (2016) sobre os Achuar, que os estudou com profundidade:

Sempre que eu perguntava aos achuar por que os cervos, o macaco-prego e as plantas de amendoim apareciam sob forma humana nos seus sonhos, eles me respondiam, surpresos com a ingenuidade de minha pergunta, que a maior parte das plantas e dos animais são pessoas como nós. Nos sonhos, podemos vê-los sem suas fantasias animais ou vegetais, ou seja, como humanos. Os achuar dizem, de fato, que a grande maioria dos seres da natureza possuem alma análoga à dos humanos, que lhes permite pensar, raciocinar, ter sentimentos, que lhes permite pensar, raciocinar, ter sentimentos, comunicar-se à maneira dos humanos e, sobretudo, fazer que vejam a si mesmos como humanos, apesar da aparência animal ou vegetal. (p. 13)

Assim, é possível supor, analogamente, que as imagens mineiras talvez também tivessem um papel metafórico, articulado por narrativas orais.

4.5. IMAGENS ENDÓGENAS E NARRATIVAS

O fato de os humanos modernos terem a capacidade cognitiva de reter na memória aquilo que é sonhado e elaborar uma interpretação a respeito faz com que ele tenha uma percepção da temporalidade que lhe permite amarrar nós, conectar elos, isto é, construir narrativas.

Portanto, o que se apreende é a forte relação que existe entre a origem das imagens e a origem das narrativas, que em tempos longínquos seriam disparadas

pelas figuras de animais, mas, com o passar do tempo, pela presença humana, cada vez mais expressiva e singularizada.

Como já vimos anteriormente, as comunidades pré-históricas mineiras que pintaram as paredes de cavernas e paredões em Minas investiam fortemente tanto física quanto psiquicamente na produção de imagens, e se não é possível corroborar a hipótese xamânica devido à ausência de evidências mais concretas a esse respeito, embora o xamanismo seja prática corrente nas populações ameríndias, ela certamente endossa nossa suposição de que essas imagens, em seus períodos mais recuados, eram parte das narrativas que ocorriam tanto na oralidade, talvez sob a forma de cantos, quanto na imaginação e nos sonhos daqueles que estavam imersos nesse ambiente.

É nítida a existência de uma coesão imagética nas três regiões aqui abordadas, com uma cuidadosa seleção de animais representados, traços e técnicas empregados, e modos bastante particulares da representação humana tanto temática quanto formalmente, o que nos permite afirmar que seus significados não se restringiam à sua característica formal. Havia um empenho mobilizador que fazia com que os indivíduos se reunissem e depositassem nas paredes das rochas um repertório de motivos cujos significados eram compartilhados *a priori*.

Portanto, naquele momento recuado, por volta dos 8.000 anos A.P., como vimos no Grande Abrigo Santana do Riacho, quando as figuras antropomorfas aparecem timidamente nas imagens, entendemos como sendo uma fase inicial de transposição das narrativas para a parede das rochas, ressaltando o aspecto multidimensional e a imanência dessas imagens rupestres.

CAPÍTULO - 5. AMBIENTES IMANENTES E NARRATIVA NAS IMAGENS RUPESTRES

Como vimos anteriormente, o pensador francês Augustin Berque utiliza um termo bastante instigante para indicar o sentido de pertencimento abarcado pelo conceito de ambiente ou *fûdosei: saisir*. *Saisir* é um verbo que carrega também o sentido de “apropriar-se”¹²⁶.

Transbordamos essa ideia para alcançar o sentido de capturar, trazer para si. Isso porque, quando estamos próximos fisicamente de um painel pictural, cria-se uma relação de imanência entre nosso olhar e suas imagens. Assim, olhar para um painel rupestre *in loco* poderia ser um esforço para restituir ou nos apropriar da aura das imagens, conceito apresentado por Walter Benjamin no célebre texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994) e depois abordado novamente em *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1989).

Neste capítulo então, pretendemos aprofundar o significado dessa relação de proximidade e distância entre o olhar e os painéis de pinturas rupestres a partir da nossa própria visita a um dos locais vistos no início deste trabalho, a região de Santana do Riacho. Esse esforço de evocação da memória aponta para seus aspectos ritualísticos e, assim, o papel das imagens rupestres como articuladoras de narrativas míticas.

5.1. AMBIENTES IMANENTES DAS IMAGENS RUPESTRES

As regiões onde se encontram os registros rupestres são quase sempre locais de difícil acesso, para os quais se necessita passar por estradas precárias, demandando muito tempo disponível e muita disposição física para o deslocamento. Em grutas, cavernas ou paredões, elas não se oferecem facilmente aos olhares. Felizmente ou não, os ambientes físicos dessas imagens estão em total oposição aos ambientes urbanos, o que diz muito sobre um e outro.

A ida ao subdistrito Lapinha da Serra, de Santana do Riacho, por exemplo, envolveu um deslocamento não muito fácil. Isso porque os dois locais estão

¹²⁶ Dicionário de Francês-Português, 2000.

separados por cerca de doze quilômetros de estrada de terra e trezentos metros de diferença altimétrica. Não há transporte recorrente para se fazer o percurso; na ausência de um veículo próprio, toma-se um táxi (que requer agendamento prévio), aguarda-se um ônibus escolar que apenas nas férias, e apenas uma vez ao dia, faz o “leva-e-traz” dos moradores da região, ou caminha-se¹²⁷. Em época de chuvas, a precariedade desse fluxo acentua ainda mais as dificuldades.

Além disso, para se visitar o mais conhecido paredão rupestre de Lapinha depende-se de guias locais (muitas vezes ocupados com outras atividades ou não muito dispostos a fazer o trajeto). Depois, é necessário pegar uma trilha e atravessar o lago da represa por bote (não motorizado).

Figura 66 - Trajeto de bote para se chegar ao abrigo Cascalheira.



Fonte: autoria própria (2017)

¹²⁷ Sob o sol do meio-dia e com uma mochila de 12 quilos nas costas o melhor mesmo é aguardar pacientemente o ônibus escolar.

Figura 67 - Paredão rochoso que abriga as pinturas de Lapinha da Serra.



Fonte: autoria própria (2017)

Figura 68 – Vegetação do cerrado próxima do abrigo rochoso.



Fonte: autoria própria (2017)

Vencidos esses obstáculos, chega-se, enfim, ao abrigo rochoso. Conforme nos aproximamos, já é possível notar os característicos desenhos e rabiscos pintados em vermelho, descritos no início desta pesquisa. Aos poucos, percebemos que se trata de um grande painel pictural, alcançando até cerca de 4-5 metros de altura e cerca de 10 metros de largura. Para discernir com mais facilidade as figuras dos desenhos, é preciso ficar próximo da rocha.

Figura 69 - Vista do patamar superior do abrigo em direção à Lapinha da Serra.



Fonte: autoria própria (2017)

Essa relação de distância e proximidade que estabelecemos com o painel pictural nos leva a considerar o que Walter Benjamin escreve sobre aquelas imagens cuja existência está fincada no “aqui e agora”, em total oposição à sua reprodutibilidade técnica. A essa percepção única, Benjamin chamou de aura: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma obra distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Segundo o filósofo, uma imagem envolta pela aura conjuga duas características, a unidade e a durabilidade, ambas presentes nas pinturas rupestres. A unidade diz respeito ao seu aspecto único, inédito, não reproduzível tal qual; quanto à sua durabilidade, compreendemos como sendo a conexão dos olhares que ao longo do tempo, em múltiplos “agoras”, se dirigem a elas.

Por isso, Benjamin também atribui uma função ritualística ou valor de culto a essas imagens dotadas de aura. “As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual.” (BENJAMIN, 1994, p. 171).

Assim, as imagens de culto possuem qualidades que residem em si mesmas, diferentemente das imagens mediáticas, cujas qualidades são transferidas para o suporte e o ambiente.

Benjamin vale-se das categorias de 'aura', 'proximidade', 'distância', pois está justamente operando com elementos de ambiência, maneiras de materialização dos vínculos, paisagens que se criam em torno de uma nova forma de distribuição das imagens. A paisagem determinada pelo valor de culto e aquela delineada pelo valor de exposição constituem valores polarmente dispostos. Aquela trazia algo distante para o aqui e agora; esta transporta o aqui e agora para o espaço remoto e distante. Aquela emprestava ao observador o *status* de referência a ser animada pelo distante e/ou transcendente; esta não apenas retirava ao observador a fixidez referencial retirando-lhe a unicidade como também e principalmente lhe roubava o lastro de transcendência. (BAITELLO JUNIOR, 2018, p. 80)

Ao abordar as diferenças entre o valor de culto e o valor de exposição, escreve ainda Benjamin (1994, p. 173):

À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.[...] assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a 'artística', a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária.

Se não podemos afirmar categoricamente sobre o caráter mágico das pinturas rupestres, ao menos podemos inferir que a existência de um envoltório sensorial proporcionado por elas afetaria os ambientes endógenos e exógenos dos indivíduos que, em eras pré-históricas, participavam dele.

Assim, *in loco*, quando na presença do painel rupestre, passamos os dedos pela rocha e sentimos suas ranhuras e sua frieza, percebemos a brisa e ouvimos os sons do entorno, nosso olfato sente o frescor da vegetação e o aroma mineral que emana da terra e das pedras. Benjamin aborda essa sensorialidade ao escrever: “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” (1994, p. 170)

Portanto, o ambiente imanente das imagens também está relacionado ao que o autor chama de recepção tátil, em oposição à recepção ótica. Quem se recolhe numa obra, “[...] mergulha dentro dela e nela se dissolve [...].” (1994, p. 193). Assim, as pinturas rupestres contêm em si algo mais que apenas a descrição de cenas de caça. Carregam expectativas e mobilizam intenções para além daquilo imediatamente dado pelas suas formas. E a recepção tátil, por sua vez, está ligada mais ao hábito que a atenção.

Trata-se de uma relação oposta àquela que estabelecemos com as reproduções das mesmas imagens que estudamos em nosso computador. Enquanto no caso da visita *in loco* carregamos a experiência física e emocional, que deixará em nós sua *mémoire involontaire*, como escreve o célebre filósofo alemão (1989, p. 140), isto é, desprovida de qualquer racionalidade ou instrumentalidade, no outro caso, a facilidade de acesso às suas reproduções nos remete à sua utilização fácil e efêmera. Por isso, olhar presencialmente para os painéis rupestres cria uma realidade que coloca em suspensão os demais aspectos da vida instrumental, isto é, uma segunda realidade, tal como nos descreve Bystrina.

É nesse sentido que Benjamin também escreve: “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar.” (1989, p. 140). Assim, a mirada para o painel pictural nos devolve o olhar, provocando um exercício de alteridade. “Onde não há alteridade, não sabemos quem somos” (BAITELLO JUNIOR, 2019, p. 97). Portanto, uma reflexão sobre essas imagens é uma reflexão sobre nós mesmos. “Onde essa expectativa é correspondida [...], aí cabe ao olhar a experiência da aura, em toda a sua plenitude” (BENJAMIN, 1989, p. 139).

Talvez por isso os painéis rupestres abriguem camadas de imagens sobrepostas, como se ao longo do tempo as populações procurassem repetir essa experiência única acrescentando às já existentes novas imagens. O significado original possivelmente se perdeu, mas o gesto permanece. Assim, a repetição da atividade pictórica cria o rito. E o rito cria a narrativa.

5.2. RITUAL E NARRATIVA MÍTICA

No início da obra intitulada *The Chimera Principle* (2015), Carlo Severi descreve uma história da tradição hassídica, em que um homem vai todos os dias até uma árvore e entoia um cântico em louvor a deus. Esse homem ensina ao seu filho esse ritual. Este, por sua vez o ensina ao seu filho e assim por diante, passando de pai para filho. Porém, a cada vez que o ritual é ensinado, uma parte dele também é esquecido, até que só reste, de fato, a narrativa sobre o ritual.

O intuito de Severi ao reproduzir essa história é nos mostrar que o significado original do ritual, ou mesmo do cântico entoado em louvor a deus, pode acabar se

perdendo no tempo, mas o que perdura é a narrativa gerada por essa repetição. “É apenas a história, e não a oração, que persiste na memória do narrador e que lhe permite celebrar a glória a deus” (2015, p. 3).¹²⁸

A repetição também está ligada aos trabalhos manuais, como fiar, tecer, moldar o barro, talhar a pedra ou a madeira. A monotonia do ir e vir das mãos ou dos pés que giram a roda, seguram o martelo ou o cinzel, faz com que se abstraia o entorno e a realidade da subsistência imediata seja interrompida temporariamente. Nesse momento, disponibilizamos nossa audição para os contos e narrativas. Novamente recorremos a Walter Benjamin para nos elucidar essa questão.

Em seu estudo *O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1994), Benjamin volta-se para o desaparecimento da arte de narrar e do dom de ouvir e, conseqüentemente, das narrativas que moveram a cultura humana ao longo de sua história¹²⁹. Segundo ele, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Assim, para Benjamin, é o ritmo do trabalho manual que possibilita a abertura para a narrativa.

Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo de trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o tom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual. (BENJAMIN, 1994, p. 205)

São labores em que os artesãos se encontram absortos, mas cuja *mémoire involontaire* está ativa, como provavelmente ficavam as comunidades pré-históricas mineiras no árduo trabalho de busca das matérias-primas para extração dos pigmentos e elaboração das tintas, na suposta construção de estruturas que lhes possibilitaram pintar nos elevados patamares da parede rochosa, e pela própria pintura em si.

¹²⁸ Benjamin também aborda essa relação entre o ritual e a narrativa ao escrever: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores.” (1994, p. 198)

¹²⁹ Benjamin credita esse desaparecimento à ascensão do romance na Idade Moderna. Isso porque o romance está ligado à cultura letrada e ao livro, diferentemente da narrativa, ligada à tradição oral.

E na repetição dessa prática, que perdurou centenas de séculos, histórias e narrativas sobre o “extraordinário e o miraculoso” (BENJAMIN, 1994, p. 203), deveriam alimentar a imaginação, habitar o universo onírico e ser, por fim, plasmadas para a rocha.

Lévi-Strauss, no texto *A estrutura e a forma* (2013), em que aborda a publicação em inglês dos estudos sobre os contos de fadas do formalista russo Vladimir Propp (1958) nos dá pistas sobre isso (2013). Tanto para Lévi-Strauss quanto para Propp contos ou mitos são formas narrativas bastante próximas: “[...] narrativas que são caracterizadas como contos numa sociedade são mitos em outras e vice-versa” (2013, p. 147), o que as separa é uma diferença de grau.

Em primeiro lugar, os contos são construídos a partir de oposições mais fracas do que as que se encontram nos mitos: não cosmológicas, metafísicas ou naturais, como nestes últimos, mas em geral locais, sociais ou morais” (LÉVI-STRAUSS, 2013, p. 147).

Assim, conclui Lévi-Strauss, “[...] contos são mitos em miniatura [...]” (2013, p. 149), embora sejam desprovidos de figuras arquetípicas, como é o caso dos mitos.

Essas figuras arquetípicas, como nas narrativas dos índios norte e sul-americanos, são representadas por diferentes animais. O que queremos dizer com isso? Que talvez os cervos e peixes, tão característicos das fases mais antigas das pinturas da Tradição Planalto, tenham sido os elementos arquetípicos das narrativas que foram representadas nas paredes dos abrigos mineiros.

Como escreve Baeta (2011, p. 196 apud NEVES, PILÓ, 2008, p. 298),

Possivelmente [as comunidades pré-históricas mineiras], realizavam vários rituais durante o ciclo anual, muitos deles, vários tipos de ritos de passagem, funerais, bem como, de reverência às forças da natureza, onde a sua relação com o mundo animal devia ser muito complexa, mediada por um enorme repertório mítico. Seus descendentes biológicos e culturais permaneceram na região de Lagoa Santa até cerca de 7.500 anos.

Relembrando o conceito de mitograma, de Leroi-Gourhan, “o mitograma não apresenta os estados sucessivos de uma ação, mas personagens não estruturadas linearmente que são os protagonistas de uma operação mitológica” (BAITELLO JR, 2019, p. 38 apud LEROI-GOURHAN, 2005, p. 761).

Ao longo do tempo, talvez pela migração ou intercâmbio com outras comunidades pré-históricas vizinhas, como as do Norte de Minas, e estas possivelmente influenciadas por outras oriundas da Bahia, com suas próprias práticas picturais, tenham provocado mudanças no próprio modo de viver dessas populações, alterando e criando novas histórias que se refletem e são refletidas nas próprias pinturas parietais. Isso poderia explicar por que nos períodos mais recentes da história da Tradição Planalto, as figuras humanas ganham mais expressividade. Seriam representações de seres sobrenaturais ou de poderosos xamãs, cujas histórias precisavam ser eternizadas na pedra e transmitidas através das gerações?

Independentemente disso, as imagens ancestrais teriam esse papel de articular narrativas míticas ao transpor para a parede da rocha o repertório de imagens que fazia sentido para o grupo. Como escreve Benjamin (1989, p.215),

O primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas. Esse conto sabia dar um bom conselho, quando ele era difícil de obter, e oferecer sua ajuda, em caso de emergência. Era a emergência provocada pelo mito.

Não seria possível pensar, então, que o ambiente imagético das regiões mineiras formaria um panorama alimentado por narrativas míticas? Os ambientes dessas imagens ancestrais, possivelmente aliados de cânticos e narrativas, possibilitaram aos seres humanos ampliar suas vinculações, reduzindo sua fragilidade física e psíquica. Como escreve Norval Baitello Jr. (2008, p. 100),

construir um ambiente e situar-se nele reduz a fragilidade do estar só. E, para os entrelaçamentos, somente corpos podem ser pontos de germinação dos ambientes. Corpos narrativizam tais entrelaçamentos que geram ambientes, e os ambientes são os pressupostos para a continuidade, para a sustentabilidade, para a sobrevivência do corpo nos outros corpos e nos corpos-outros, na materialidade dos meios que facilitam a nodação entre os corpos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos de hiperabundância de imagens, facilmente reproduzíveis, compartilháveis e “instagramáveis”, onipotentes e onipresentes, que se lançam aos nossos olhares independentemente de nossa vontade em um processo iconofágico (BAITELLO JUNIOR, 2005), e que se assemelham mais ao reflexo de Narciso que a uma janela para o mundo, o estudo das pinturas parietais, pelo contrário, mostra-se ser um profundo exercício de alteridade, de perscrutar os medos e anseios daqueles indivíduos que, em Minas Gerais, há milhares de anos, em condições bastante adversas, procuraram garantir sua sobrevivência física e psíquica.

Talvez por isso, naqueles períodos recuados, as representações humanas eram figuradas de modo bastante esquemático, com economia de traços, e ausência de expressividade corpórea, como se procurassem traduzir, de modo bastante eloquente, a insignificância e fraqueza humanas diante de uma natureza pujante, mas também indiferente e, muitas vezes, cruel. Nesse sentido, cabe lembrar que, entre 12.000 anos A.P., quando provavelmente as primeiras comunidades pré-históricas se estabeleceram na região, até cerca de 9.000 anos A.P., houve convivência delas com animais da megafauna, como tatus e preguiças gigantes, que tanto poderiam parecer ameaçadores como também competidores na busca por abrigo e alimento.

Enquanto isso, a presença maciça de figuras de cervos, veados e peixes nos paredões rochosos, representados de modo bastante realista, como no caso das pinturas na região de Diamantina, ou detalhadas o suficiente a ponto de possibilitar a identificação, inclusive, de algumas espécies, como no caso do Grande Abrigo, talvez tivessem o propósito de criar estabilidade em um mundo instável, como afirma Pereverzev (1972).

É uma ideia semelhante às investigações de Navratil, que sugere que os processos de geometrização e ritmização das imagens criadas pelos pacientes com desvios psicopatológicos, atribuindo-lhes previsibilidade no tempo e simplicidade na forma das coisas, traduziriam a necessidade de organizar e apaziguar o caos do mundo.

O que teria motivado a necessidade de retratar esses animais especificamente e não outros? Representariam a presença de uma ausência, tal como nos fala Belting, apontando para a falta de alimentos, tão necessários à dieta dessa população, de modo que sua representação parietal poderia ser compreendida como um esforço de evocação ritual?

Como vimos no caso das imagens dos indígenas da Grande Bacia de Nevada, apresentadas por David Lewis-Williams, apesar da temática da caça, em que ovelhas são representadas com lanças atravessando seus corpos, elas poderiam ser metáforas da própria transformação do xamã nesses seres, durante seus estados de êxtase. Ou, talvez, as figuras de peixes e das tartarugas seriam representações de espíritos que auxiliariam o xamã a resolver os problemas da comunidade na segunda realidade.

Em algumas imagens, o ser humano é representado com aspectos reptilianos, cabeça em “C” e tridáctilos, como na gravura do sítio Caieiras. O lagarto, animal que está constantemente em contato com o solo, por exemplo, poderia ser compreendido como aquele ser que faz a comunicação entre o mundo subterrâneo e o mundo da superfície. Seria essa figura, então, a representação da transformação de um xamã em lagarto?

Essas interpretações são muito fascinantes, especialmente quando consideramos o contexto das populações indígenas contemporâneas, que possuem uma relação bastante íntima com os elementos da natureza, a ponto de se confundirem uns com os outros, tal como escreve Philippe Descola (2016) sobre os Achuar, para quem as plantas e os animais são pessoas que, à noite, durante os sonhos, se despem de sua pele animal ou vegetal. Isso nos revela que os rígidos conceitos erigidos pelo Ocidente sobre a separação entre seres humanos e animais devem ser colocados de lado quando se estudam pinturas rupestres.

Mesmo assim, diante da falta de evidências que endossariam a hipótese de um xamanismo pré-histórico nas populações mineiras, preferimos aceitá-la como reflexão para questionar outras hipóteses, como aquelas que veem as imagens figurativas das pinturas parietais de um ponto de vista estritamente literal. Não que as figuras de peixes em redes ou de cervos alvejados por lanças não possam dizer respeito à caça

e à pesca, mas que elas deveriam ser vistas a partir de contextos narrativos. Além disso, como constatado por pesquisadores, as representações dos cervos aparecem isoladas nas paredes rochosas e não formando duplas ou em bandos, como seria de se imaginar, já que este é o comportamento natural desses animais. Assim, é possível concluir que essas imagens não foram criadas com alguma finalidade didática, que orientariam e guiariam as gerações sobre as práticas de caça e pesca.

Por exemplo, é possível supor que caçadas ou pescas bem sucedidas, quando ocorriam, o que eventualmente deveria acontecer, já que foram encontrados remanescentes desses animais em situações que indicam o seu consumo, deveriam render diversas histórias. Então, sua representação imagética talvez tivesse o papel de disparar as memórias sobre essas realizações. Ao mesmo tempo, uma vez que há uma grande abrangência temporal relativa a essas imagens, podemos supor que elas seriam esquecidas e redescobertas de tempos em tempos, e que, por sua vez, os grupos que as (re)descobriam, acrescentavam a elas novas histórias, de forma que, ao longo do tempo, novos elos amarrariam a cadeia narrativa formada, originando os mitos.

Isso seria corroborado pelo modo como as figuras se distribuem nos painéis picturais, isto é, numa aparente desorganização e falta de hierarquização, ao menos quando olhamos para eles a partir da nossa tradição ocidental, já adestrada pela organização linear. Como as pesquisas mostraram, figuras de períodos mais recentes teriam sido acrescentadas às aquelas de períodos mais recuados, ou, então, seriam pintadas por cima, formando intrincados palimpsestos riscados na pedra, como se procurassem dar continuidade a uma história que deveria ser contada oralmente. Portanto, essas imagens, embora fincadas no “aqui-agora” estão desprendidas da teia da realidade do dia a dia, evidenciando seu valor ritualístico e a emergência de um ambiente imanente formado pelo corpo, pelo meio, no qual se inclui o paredão rochoso, e pela pintura.

Nesse estudo, então, percebemos o papel inexorável do corpo e como essa relação resultou em um processo que culmina na criação da pintura parietal mineira. Dessa forma, compreendemos os desdobramentos endógenos do corpo, como seria o caso dos sonhos, da imaginação e dos estados de êxtase, como as condições que levaram à criação das imagens, e seus desdobramentos exógenos, quando elas são

paulatinamente plasmadas para as paredes das rochas. Como escreve Belting (2014, p. 39):

Desde as primeiras imagens que o homem formou obras escultóricas ou figuras desenhadas, e escolheu para isso um meio adequado, fosse ele um pedaço de barro ou a parede lisa de uma caverna. Representar uma imagem significava, ao mesmo tempo criar fisicamente a imagem. Não foi por partenogênese que as imagens surgiram no mundo. Pelo contrário, nasceram em corpos imaginais concretos, que desde logo desfraldavam seus efeitos a partir do seu material e formato.

Por isso, apenas com o olhar da segunda realidade seria possível conectar as figuras formando narrativas, ou ainda, metáforas mitológicas. O painel rupestre, portanto, é multidimensional no sentido de que é a expressão visual de um processo pelo qual imaginação e memória projetam-se nas paredes das rochas sob a forma de imagens e estas, por sua vez, corporalizam-se novamente no olhar dos indivíduos que participam e interagem dos ambientes criadores de imagens.

Assim, essas imagens não eram expressões individuais aleatórias, mas criações coletivas que tinham um profundo sentido para essas comunidades. E as imagens formadas nessas paredes, por sua vez, retroalimentam novas imaginações, sonhos e estados de êxtase. Como escreve Norval Baitello Junior,

O surgimento dos primeiros ambientes de imagens em cavernas sem luz, como Lascaux, Altamira, Gargas e Castilho, talvez demonstre que pode ser traço constitutivo da gênese da imagem: ser plasmada a partir dos ambientes interiores e obscuros da imaginação interior. Na caverna escura de nossos sonhos, de nossos pensamentos, de nossa imaginação visceral e cerebral está o nascedouro das primeiras imagens que passam a ocupar os ambientes externos" (2014, p. 25).

Ao longo do tempo, a presença humana, cada vez mais singularizada, adquire um novo papel no jogo narrativo. Se inicialmente sua figuração era mínima, com o passar do tempo ganha volume, expressividade e particularizações. Essas figuras, então, poderiam representar tanto indivíduos importantes e poderosos para o grupo, quanto, talvez, seres arquetípicos ou mitológicos, agenciadores de mitos. Enquanto isso, as figuras de animais vão se estilizando, descaracterizando-se, de modo que já não é mais possível reconhecer os cervos entre os animais.

Como vimos, essa riqueza imagética se choca com a precariedade material daquelas populações. Por isso, novamente, as hipóteses literais das imagens como representações de caça nos parecem ser muito simplistas, principalmente quando

consideramos a dieta pobre em proteínas de origem animal, o que foi contundentemente atestado pelas amostras dentais, cujas cáries indicam uma alimentação praticamente focada no consumo de carboidratos, diferindo dos padrões de alimentação tradicionais dos caçadores-coletores.

Além disso, o complicado processo de elaboração de tintas e criação das imagens provavelmente envolvia o esforço da comunidade toda, o que necessariamente nos leva a concluir que necessariamente elas tinham um valor compartilhado *a priori*. Não se tratava de escolhas aleatórias e criações ocasionais; o seu planejamento deveria fazer parte de rituais e transmissão de saberes que culminavam na realização da prática pictórica. Assim, é possível afirmar que essas imagens tinham um papel fundamental na organização da vida do grupo. Quando se contrapõe a isso as condições de subsistência dessas populações, essa importância torna-se ainda mais relevante.

Por sua vez, a própria repetição de diversas atividades, tanto aquelas que envolvem a criação de ferramentas, quanto aquelas envolvidas na elaboração de tintas, além do próprio trabalho em si, e sua repetição ao longo do tempo, teriam essa propriedade de colocar em suspensão a dura realidade da subsistência, predispondo a imaginação e os sonhos para a arte da narrativa, tal como explica Walter Benjamin.

Por fim, neste trabalho, dadas as possibilidades de desvios ao longo do percurso traçado no início, procuramos segui-lo sempre com o intuito de responder aos questionamentos e hipóteses formulados quando iniciamos a pesquisa. Assim, cabe destacar algumas outras possibilidades de estudos que gostaríamos de ter contemplado, como, por exemplo, a verificação da hipótese de André Leroi-Gourhan relacionando as marcações rítmicas à oralidade tomando como referência os cantos indígenas como possibilidade interpretativa dos grafismos rupestres.

Outro estudo possível seria a análise da presença de figuras de animais nos paredões rochosos em diferentes tradições estilísticas e sua relação entre figuratividade e estilização, tal como na Tradição Planalto, estabelecendo correlações com os ambientes específicos dessas tradições.

Enfim, a perspectiva oferecida pela teoria da imagem que articula a semiótica da cultura, a antropologia da imagem de Hans Belting, e as possibilidades reflexivas

oferecidas pelo Denkraum Warburgiano revelou, portanto, que as imagens rupestres possuem o poder de desencadear potências imaginais e simbólicas. Por ultrapassarem o tempo da história, elas o alongam, como fazem os mitos.

Assim, o ambiente dessas imagens funciona como nós que amarram diversos fios: daqueles que as criaram, daqueles que as vivenciaram e depois as devolveram sob a forma de novas imagens, e nosso próprio fio, atado à contemporaneidade, e que procura articular todos eles. Essas imagens, portanto, carregam as memórias da sua criação, memórias de sua própria história, memórias da humanidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLAN, Allysson; ANDRADE, Fernando; RANGEL Jr., Miguel José. Origem e dispersão dos humanos modernos. In: NEVES, Walter A., RANGEL Jr., Miguel José; MURRIETA, Rui Sérgio S. *Assim caminhou a humanidade*. São Paulo: Palas Athenas, 2015, pp. 242 – 280.

BAETA, Alice, M. Cadastro ósseo do Grande Abrigo Santana do Riacho. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1992. Vol. XIII, pp. 94 - 106.

_____. *Os grafismos rupestres e suas unidades estilísticas no Carste de Lagoa Santa e Serra do Cipó – MG*. Janeiro de 2011. Tese de doutorado. MAE- USP, 2011.

BAITELLO JUNIOR, Norval. *A carta, o abismo, o beijo: os ambientes de imagens entre o artístico e o midiático*. São Paulo: Paulus, 2018.

_____. *A era da iconofagia: ensaios de comunicação e cultura*. São Paulo; Hacker Editores, 2005.

_____. *A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma Teoria da Mídia*. São Paulo: Paulus, 2010.

_____. *Corpo e imagem: comunicação, ambientes, vínculos*. In: RODRIGUES, David (org). *Os valores e as atividades corporais*. São Paulo: Summus, 2008, pp. 95-112.

_____. *Existências penduradas: selfies, retratos e outros penduricalhos. Por uma ecologia das imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2019.

_____. *Imagem e emoção: movimentos interiores e exteriores*. In: BAITELLO JUNIOR, Norval; WULF, Christoph. *Emoção e imaginação: os sentidos e as imagens em movimento*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2014.

_____. *O pensamento sentado: sobre glúteos, cadeiras e imagens*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2012.

BELTING, Hans. *A verdadeira imagem*. Porto: Dáfne Editora, 2011.

_____. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

_____. *Por uma antropologia da imagem*. *Concinnitas*, ano 6, vol. 1, número 8, julho 2005, pp. 64 – 78.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, Obras escolhidas, v. 3, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, Obras escolhidas, vol. 1, 1994.

BENTELE, Gunther. Kultur in Semiotische Perspektive – zur Einleitung. In: BYSTRINA, Ivan. *Semiotik der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1989.

BERQUE, Augustin. *Écoumène – Introduction à l'étude des milieux humains*. Paris: Belin, 2000.

BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Petrópolis: Vozes, 2014.

BRITO, Marcos, E., BAETA, Alenice; PROUS, André. O levantamento geral dos grafismos rupestres de Santana do Riacho. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1992-1993. vol. XIII - XIX, pp. 193 – 240.

_____. *Sítios arqueológicos brasileiros*. Santos: Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2014.

BYSTRINA, Ivan. *Semiotik der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 1989.

_____. *Tópicos de Semiótica da Cultura*. São Paulo: CISC/PUC-SP, 1995.

CASTRO & SILVA, Martha, M.; TORRI, Marcos. B. Capítulo 13: Os pigmentos e 'corantes' encontrados nas escavações do Grande Abrigo Santana do Riacho. IV. Produção Experimental e Utilização de Pigmentos: à procura das fórmulas pré-históricas. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. vol. XII, pp. 299 – 404.

CONDEMI, Silvana; SAVATIER, François. *Neandertal, nosso irmão*. Uma breve história do homem. São Paulo: Vestígio, 2018.

CONSENS, Mario. Arte rupestre no Piauí: alguns problemas prévios à sua análise morfológica. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1981-1982. vol. VI-VII. pp. 365 a 378.

COSTA, Maurílio. *Imagem Lapa do Ballet*, 2013. Disponível em: <<http://arqueologiadecaverna.blogspot.com/2013/09/gruta-do-ballet-celebracao-da.html>>. Acesso em 15/01/2019.

_____.; JESUS FILHO, M.F.; MALTA, I.M.; PROUS, A.; SILVA, M.M.C; SOUZA, L.A.C.; TORRI, M.B. Capítulo 13: Os pigmentos e 'corantes' encontrados nas escavações do Grande Abrigo Santana do Riacho. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. vol. XII, pp. 299 – 404.

COSTA, Zozilena, de F. Fróz. *Uma inscrição de mundo à flor de pedra: os processos de comunicação dos povos pré-históricos através da pintura do Parque Nacional da Serra da Capivara (PARNA), Piauí-Brasil*. Tese (Doutorado), PUC-SP, 2003.

CUNHA, Fausto, L. de S.; GUIMARÃES, Martha Locks. A fauna sub-recente de vertebrados do “Grande Abrigo da Lapa Vermelha (P.L.)” de Pedro Leopoldo, Minas Gerais. *Arquivos do Museu de História Natural*, Belo Horizonte: UFMG, 1978, pp. 201 – 231.

DA-GLORIA, Pedro; LARSEN, Clark, S. Oral Health of the Paleamericans of Lagoa Santa, Central Brazil. *American Journal of Physical Anthropology*. vol. 154, p. 11-26, (2014). Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/ajpa.22467>>. Acesso em 01/02/ 2019.

_____.; OLIVEIRA, Rodrigo E.; NEVES, Walter, A. Dental caries at Lapa do Santo, central-eastern Brazil: An Early Holocene archaeological site. *An. Acad. Bras. Ciênc.*, Rio de Janeiro, vol. 89, n. 1, p. 307-316, Mar. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0001-37652017000100307&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 01/02/2019.

_____.; NEVES, Walter, A.; HUBBE, Mark. História das pesquisas bioarqueológicas em Lago Santa, Minas Gerais, Brasil. In: *Boletim Museológico Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas*, Belém, vol. 12, n.3, p. 919 – 936. Set-dez. 2017.

DICIONÁRIO DE FRANCÊS-PORTUGUÊS. Porto: Porto Editora, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EDELMAN, G. M. *Bright air, brilliant fire: on the matter of the mind*. Harmondsworth: Penguin, 1994.

ELIADE, Mircea. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Paris: Payot, 1951, p. 73

FARIA, Flavio Silva. Comparação do registro rupestre do Médio São Francisco com motivos gráficos do grupo linguístico Tukano: um teste para a hipótese xamânica. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: MAE - USP, n. 7, pp. 23 – 47, 1997.

FERRARA, Lucrecia. *Comunicação, mediações, interações*. São Paulo: Paulus, 2015, p. 44.

FUNARI, Pedro, P.; NOELLI, Francisco Silva. *Pré-história do Brasil*. 4ª ed., São Paulo Contexto, 2018.

GASPAR, Madu. *Arte rupestre no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 15.

GIEDION, S. Conceção espacial na arte pré-histórica. In: CARPENTIER, Edmund; McLUHAN, Marshall. *Revolução na comunicação*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, p. 98-110

GOVERNO DE MINAS GERAIS. Secretaria de Estado do Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável. *Região Cárstica de Lagoa Santa*: potencialidades, impactos ambientais e principais desafios. Diretoria de Educação e Extensão Ambiental. 2ª ed. Belo Horizonte: SEMAD, 2013, p. 6.

GUIDON, Niéde. Arte rupestre: uma síntese do procedimento de pesquisa. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1981-1982. vol. VI-VII. pp. 341 a 351.

HOFFMANN, D. L.; STANDISH, C.D., GARCÍA-DIEZ, M. et al. U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art. *Science*, 2018, 359(6378), 912-915. DOI: 10.1126/science.aap7778. Disponível em: <<https://science.sciencemag.org/content/359/6378/912>>. Acessado em: 15/07/2019.

HOLTEN, Birgitte; STERLL, Michael. *Peter Lund e as grutas com ossos em Lagoa Santa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ISNARDIS, Andrei. (2009). *Entre as pedras*: as ocupações pré-históricas recentes e os grafismos rupestres da região de Diamantina, Minas Gerais. Tese de Doutorado, 280p. São Paulo, SP: Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/71/71131/tde-24072009-111435>>. Acessado em: 31/03/2019.

JESUS FILHO, Milton, F. de, COSTA, Geraldo. M. da; SOUZA, Luiz. A. C.. III. Estudo Físico-Químico dos Materiais Pigmentados. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. Vol. XII. pp. 313 a 325.

JUSTAMAND, Michel. *O Brasil desconhecido*: as pinturas rupestres de São Raimundo Nonato. São Paulo, 2007. Tese de Doutorado (PUC-SP).

LAMING-EMPERAIRE, Annette; BAUDEZ, Claude. América. In: LEROI-GOURHAN, André. *Pré-história*. São Paulo: Pioneira: EDUSP, 1981, pp. 189 – 210.

LANGDON, Jean. A cultura Siona e a experiência alucinógena. In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena*: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel, Editora da USP: FAPESP, 1992, pp. 67 – 87.

LARA, Elayne, G.; MORESI, Claudina, M. D.. Material têxtil de Santana do Riacho. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. Vol. XII. pp. 179 – 186.

LEROI-GOURHAN, André. *As religiões da pré-história*. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. 2ª. ed. *Dictionnaire de la Préhistoire*. Paris: Quadrigue/PUF, 2005.

_____. *O gesto e a palavra. 1 – técnica e linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *O gesto e a palavra. 2 – memória e ritmos*. Lisboa: Edições 70, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural um*. São Paulo: Ubu, 2017.

_____. *Antropologia estrutural dois*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *O homem nu*. São Paulo: Cosac Naify. Mitológicas v.4, 2011.

LEWIS-WILLIAMS, David. *The mind in the cave*. London: Thames & Hudson, 2004.

LIMA, Tais Vargas. *Estudo das representações rupestres do Rio Grande do Sul*. Tese de Doutorado. Porto Alegre. PUCRS, 2004.

MACHADO, Irene. Introdução: cultura in natura. *Revista da USP*, 157-166, jul-ago 2010.

MALTA, Ione, M. Capítulo 13: Os pigmentos e ‘corantes’ encontrados nas escavações do Grande Abrigo Santana do Riacho. II. Análise Macroscópica dos pigmentos das escavações de Santana do Riacho. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. Vol. XII, pp. 299 – 404.

_____.; KOHLER, Heinz Charles. O cenário geográfico e geológico do Planalto de Lagoa Santa/MG. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. Vol. XII, pp. 3 – 12.

MARCOS, Jorge; PROUS, André; RIBEIRO, Loredana. *Brasil rupestre: arte pré-histórica brasileira*. Curitiba: Zencrane Livros, 2007.

MARTIN, Gabriela. *Pré-história do Nordeste do Brasil*. 5ª ed. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.

MARTINDALE, Colin. *Cognition and consciousness*. Homewood, Illinois: Dorsey Press, 1981.

MELLO e ALVIM, Marília, C. de; VIEIRA, Marcus, I.; BARROS, José, F. P. de; CHEUICHE, Lília, M. T. Os antigos habitantes da área arqueológica de Lagoa Santa, Minas Gerais, Brasil – estudo morfológico. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1977. Vol. II, pp. 119 – 174.

MENEZES, Salvato, T. de. Introdução. In: LOTMAN, Iuri M; USPENSKII, Boris; IVANOV, V. e outros. *Ensaio de semiótica soviética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

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

MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MORENO-MAYAR, J. Víctor et al. Early human dispersals within the Americas. *Science*. 8 Nov. 2018. Disponível em: <<http://science.sciencemag.org/content/early/2018/11/07/science.aav2621#BIBL>> . Acesso em 25/12/2018.

MOURA, Carlos, E. M. de. *Estou aqui. Sempre estive. Sempre estarei*. Indígenas do Brasil. Suas Imagens (1505-1955). São Paulo: Editora da USP, 2012.

NAVRATIL, Leo. Die Kreativität der Psychose. In: CONDRAU, Gion, hrsg. *Die Psychologie des 20. Jahrhunderts*. Bd. XV. Transzendenz, Imagination und Kreativität. Religion, Parapsychologie, Literatur und Kunst. Zürich: Kindler, 1979, S. 1055-1062.

_____. *Esquizofrenia y arte*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1972.

_____. *Gespräche mit Schizophrenen*. München: dtv, 1978.

NEVES, Walter A., ARAUJO, Astolfo G.M., BERNARDO, Danilo, V., KIPNIS, Renato, FEATHERS, James K. (2012) Rock Art at the Pleistocene/Holocene Boundary in Eastern South America. *PLoS ONE* 7(2): e32228. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0032228>. Disponível em: <<https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0032228>>. Acessado em 10/03/2019.

_____.; BERNARDO, Danilo, V.; OKUMURA, Maria M.M. A origem do homem americano vista a partir da América do Sul: uma ou duas migrações?. *Revista de Antropologia*. 2007. São Paulo: USP, vol. 50, n. 1, pp. 9 – 44.

_____.; HUBBE, Mark. *Cranial morphology of early Americans from Lagoa Santa, Brazil*: Implications for the settlement of the New World. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, vol. 102, No. 51, Enzymatic Rescue of Myelination (Dec. 20, 2005), pp. 18309-18314. Disponível em: <www.pnas.org/cgi_doi_10.1073_pnas.0507185102> . Acesso em 27/08/2018.

_____.; PILO, Luis Beethoven. *O povo de Luzia: em busca dos primeiros americanos*. São Paulo: Globo, 2008.

PANOFSKY, Ernst. *Significado nas artes visuais*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEREIRA, Edithe. As representações antropomorfas nas gravuras rupestres de Prainha, Pará, Brasil. *Clio*. Série Arqueológica, UFPE, Recife, v. 14, pp. 69-54, 2000.

_____. *Arte rupestre na Amazônia* – Pará. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

_____.; SOUZA SILVA, Erismar. Da penumbra à escuridão – a arte rupestre das cavernas de Rurópolis, Pará, Amazônia, Brasil. 2014. In: *Rupestreweb*. Disponível em: < <http://www.rupestreweb.info/cavernasruropolis.html>>. Acesso em 07/06/2017.

_____. Três sítios com arte rupestre no Amapá, Brasil. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, USP, São Paulo, vol. 14, pp. 367-377, 2004.

_____.; MORAES, Claide de Paula. A cronologia das pinturas rupestres da Caverna da Pedra Pintada, Monte Alegre, Pará: revisão histórica e novos dados. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Série Ciências Humanas, v. 14, pp. 327 – 341, 2019.

PEREVERZEV, L. B. La redundancia en arte figurativo. In: *TEORIA y Practica del Estructuralismo Sovietico*. Madrid: Alberto Corazón Editor, 1972.

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

_____.; GUIDON, Niède. Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas. In: VIDAL, LUX. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP/FAPESP, 1992.

POSTH, Costimo; NAKATSUKA, Nathan; LAZARIDIS, Iosif et al. Reconstructing the Deep Population History of Central and South America. *Cell*. 2018. Disponível em: <[https://www.cell.com/cell/fulltext/S0092-8674\(18\)31380-1?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS0092867418313801%3Fshowall%3Dtrue](https://www.cell.com/cell/fulltext/S0092-8674(18)31380-1?_returnURL=https%3A%2F%2Flinkinghub.elsevier.com%2Fretrieve%2Fpii%2FS0092867418313801%3Fshowall%3Dtrue)>. Acessado 11/02/ 2019.

PROPP, Vladimir. Morphology of the Folktale. *International Journal of American Linguistics*, vol. 24, n. 4, oct. 1958.

PROUS, André. *Arqueologia brasileira*. Brasília: Editora da UnB, 1992.

_____. *Arte pré-histórica do Brasil*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

_____. As primeiras populações do Estado de Minas Gerais. In: TENÓRIO, Maria Cristina, org. *Pré-história da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, pp. 101 – 114.

_____. Exemplos de análises rupestres punctuais. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1985. Volume X. pp. 196-224.

_____. Capítulo 13: Os pigmentos e ‘corantes’ encontrados nas escavações do Grande Abrigo Santana do Riacho. I. Problemas Gerais. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. Vol. XII, pp. 299 – 404.

_____.Capítulo 13: Os pigmentos e ‘corantes’ encontrados nas escavações do Grande Abrigo Santana do Riacho. V. Os Corantes da Escavação I (Plataforma Norte). *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1991. Vol. XII, pp. 343 – 361.

_____. Missão de estudo da arte rupestre de Lagoa Santa. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1977. Volume II. pp. 51 a 61.

_____.Relatório Colóquio Estudo e Cartografia das formações superficiais e suas aplicações nas regiões tropicais (francês e português). *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1978, pp. 7 a 21.

_____.; BAETA, Alenice. Capítulo 21: Elementos de cronologia, descrição de atributos e tipologia. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1992-1993. Vol. XIII-XIV. pp. 291 – 332.

_____.; BAETA, Alenice. Capítulo 22: Análise de conjunto da arte rupestre de Santana do Riacho. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1992-1993. Vol. XIII-XIV. pp. 333 – 356.

_____.; GUIMARÃES, Carlos Magno. Recentes descobertas sobre os mais antigos caçadores de Minas Gerais e da Bahia. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1981-1982. Vol. VI-VII. pp. 23 a 33.

_____.; LANNA, Ana Lúcia Duarte; PAULA, Fabiano Lopes de. Estilística e cronologia na Arte Rupestre de Minas Gerais. *Estudos de Arqueologia e Pré-história Brasileira*. São Leopoldo: Instituto Anchieta de Pesquisas. No. 31, 1980, pp. 121 – 146.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo. O contexto cultural de um alucinógeno aborígene: *Banisteriopsis Caapi*. In: COELHO, Vera Penteado (org). *Os alucinógenos e o mundo simbólico*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1976.

RIBEIRO, Berta. Arte indígena, arte visual. *Ensaio de opinião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 101-110.

_____.A mitologia pictórica dos Desâna. In: In: VIDAL, LUX. *Grafismo indígena: estudos de antropologia estética*. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP/FAPESP, 1992.

RIBEIRO, Loredana. Contexto arqueológico, técnicas corporais e comunicação: dialogando com a arte rupestre do Brasil Central (Alto-Médio São Francisco). *Revista de Arqueologia da Sociedade Brasileira de Arqueologia*. v. 21, N.2, 2008, pp. 51 – 72.

SAADI, Allaoua. A Geomorfologia da Serra do Espinhaço em Minas Gerais e de suas margens. *Geonomos*. Belo Horizonte: CPMTC-IGC/UFMG, Vol. 3, No.1, 1995. pp. 41-63.

SALLES, Silvana. DNA antigo conta nova história sobre o povo de Luzia. *Jornal da USP*, 8 de nov. 2018. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-biologicas/dna-antigo-counta-nova-historia-sobre-o-povo-de-luzia/>>. Acessado em 01/02/2019.

SALVIO, Vanessa, L. *Os conjuntos pré-gráficos do centro e norte mineiros: estilos e territórios em uma análise macro-regional*. Tese (Doutorado), MAE -USP, 2014.

_____.; ISNARDIS, Andrei. Concepções estéticas dos conjuntos gráficos da tradição planalto, na região de diamantina (Brasil Central). *Revista de Arqueologia*, [S.l.], v. 21, n. 1, p. 27-43, jul. 2008. ISSN 1982-1999. Disponível em: <<https://revista.sabnet.com.br/revista/index.php/SAB/article/view/238>>. Acesso em: 10/03/2019.

SCHMITZ, Pedro, I. A questão do Paleoíndio. In: TENÓRIO, Maria Cristina, org. *Pré-história da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

SCHNAIDERMAN, Boris. Semiótica na U.R.S.S. – uma busca dos “elos perdidos”. In: _____ (org). *Semiótica Russa*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SEDA, Paulo. Arte rupestre: comunicação e magia na pré-história brasileira. *Instituto Brasileiro de Arqueologia – IAB*, UERJ, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.arqueologia-iab.com.br/publications>> Acessado em: 14/08/2019.

_____. Picassos na pedra: a arte pré-histórica do Norte de Minas Gerais, Brasil. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes; MATOS, Raimundo Lopes e DEMBICZ, Andrzej (orgs). *Fronteiras rompidas: multiculturalismo na América Latina*. Rio de Janeiro: UERJ/UESB, 2003.

SERVA, Leão, P. *A “fórmula da emoção” na fotografia de guerra: como as imagens de conflitos se relacionam com a tradição iconográfica explorada por Aby Warburg*. Tese de Doutorado. PUC-SP (Comunicação e Semiótica), São Paulo, 2017.

SEVERI, Carlo. O espaço quimérico: percepção e projeção nos atos do olhar. In: SEVERI, Carlo; LAGROU, Els. *Quimeras em diálogo: grafismo e figuração nas artes indígenas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.

SEVERI, Carlo. *The chimera principle: an anthropology of memory and imagination*. Chicago: Hau Books, 2015.

SILVEIRA, Nise. *O mundo das imagens*. São Paulo: Ática, 1992.

SOLÁ, Maria, E. C.; JOKL, Lieselotte. Estudo do valor nutritivo dos Strophocheilidae. *Arquivos do Museu de História Natural*. Belo Horizonte: UFMG, 1978, pp. 173 – 178.

SOUSA, Daniel, V. de. *Pedoarqueologia de sítios pré-históricos na bacia do Rio São Francisco: abrigo Santana do Riacho e Bibocas II*. Tese de doutorado. Universidade Federal de Viçosa, Minas Gerais, 2016.

SOUZA, Sheila, M. de. Variações da dentogênese em indivíduos do grupo pré-histórico de Santana do Riacho, Lagoa Santa, Minas Gerais. In: *Cadernos de Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 9 (supl. 1), 1992-1993, pp. 96-167.

STRAUSS, André. *As práticas mortuárias dos caçadores-coletores pré-históricos da região de Lagoa Santa (MG): um estudo de caso do sítio arqueológico “Lapa do Santo”*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

_____.; OLIVEIRA, Rodrigo Elias. A prática de individuação de crânios e de decapitação na região de Lagoa Santa durante o Holoceno Inicial (Brasil). *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, USP, no. 28, 2016, pp. 86 – 108.

_____.; OLIVEIRA, R.E.; BERNARDO D.V. et al. *The Oldest Case of Decapitation in the New World (Lapa do Santo, East-Central Brazil)*. PLoS ONE 10(9): e0137456. Doi: 10.1371/journal.pone.0137456. 2015.

TETSURO, Watsuj. *A climate – a philosophical study*. Printing Bureau – Japanese Government: s.l.p., 1962.

VALLE, Raoni, B. M. *Mentes graníticas e mentes areníticas: fronteira geo-cognitiva nas gravuras rupestres do Baixo Rio Negro, Amazônia Setentrional*. Tese de doutorado. USP, MAE, 2012.

VIALOU, Águeda, V. org. *Pré-história do Mato Grosso*. São Paulo: EDUSP, 2005. Vol. 1: Santa Elina.

_____. , org. *Pré-história do Mato Grosso*. São Paulo: EDUSP, 2006a. Vol. 2: Cidade de Pedra.

VIALOU, Denis, ed. *La Préhistoire*. [Paris]: Gallimard, 2006b. Col.: L’univers des formes.

_____.; VIALOU, Agueda Vilhena. Art rupestre, habitats et territoires au Brésil. In: Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella. In: *El arte pré-histórico desde os inícios del siglo XXI*. Asturias: Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, 2003, pp. 481 – 512.

WALKER, Matthew. *Por que nós dormimos: a nova ciência do sono e do sonho*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo. Companhia das Letras, 2013.

WRANGHAM, Richard. *Pegando fogo: porque cozinhar nos tornou humanos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2010.

WULF, Christoph. *Homo Pictor*: imaginação, ritual e aprendizado mimético no mundo globalizado. São Paulo: Hedra, 2013.

WYLIE, Allison. Archaeological Cables and Tacking: The Implications of Practice for Bernstein's 'Options Beyond Objectivism and Relativism.' *Philosophy of the Social Sciences*, 19(1), 1–18, 1989. Disponível em:<<https://doi.org/10.1177/004839318901900101>>. Acesso em 11/01/2020.

SITES CONSULTADOS

ARQUEOLOGIA CASA DO ZEZINHO, S/D. Página Inicial. Disponível em:<<https://arqueologiacasadozezinho.org/imagens-rupestres/>>. Acesso em 11/01/2020.

ARQUEOLOGIA DE CAVERNA, S/D. Página Inicial. Disponível em:<<http://arqueologiadecaverna.blogspot.com/2013/09/gruta-do-ballet-celebracao-da.html>>. Acesso em 11/01/2020.

AFRICAN ROCK ART, S/D. Página Inicial. Disponível em:<<https://originalrockart.wordpress.com/>>. Acesso em 11/01/2020.

FOLHA DE SÃO PAULO, 2018. Página Inicial. Disponível em:<<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/09/estou-em-luto-profundo-diz-o-pai-de-luzia-apos-perda-de-fossil.shtml>>. Acesso em 11/01/2020.

HOTEL ESCARLAT, 2019. Página Inicial. Disponível em:<<https://www.grutadalapinha.com.br/cercagrande?lightbox=imageqec>>. Acesso em 11/01/2020.

I'EHESS, S/D. Página Inicial. Disponível em:<<https://www.ehess.fr/fr/personne/augustin-berque>>. Acesso em 11/01/2020.

JORNAL DA USP, 2019. Página Inicial. Disponível em:<<https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-biologicas/dna-antigo-conta-nova-historia-sobre-o-povo-de-luzia/>>. Acesso em 11/01/2020.

_____, 2019. Página Inicial. Disponível em:<<https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/pesquisadores-descobrem-maior-painel-de-arte-rupestre-de-sao-paulo/>>. Acesso em 11/01/2020.

LAPA VERMELHA, S/D. Página Inicial. Disponível em:<<http://www.lapavermelha.com.br/sustentabilidade>>. Acesso em 11/01/2020.

PESQUISA FAPESP, 2016. Página Inicial. Disponível:<<https://revistapesquisa.fapesp.br/2016/09/22/os-povos-de-lagoa-santa/>>. Acesso em 11/01/2020.

RUPESTRE WEB., 2017. Página Inicial. Disponível em:<<http://www.rupestreweb.info/index.html>>. Acesso em 11/01/2020.