

**Ludimília Justino de Melo Vaz**

**MEMÓRIA DA PEDRA TALHADA  
ARTE RUPESTRE EM NIQUELÂNDIA - GO**

Mestrado em Cultura Visual

FAV/UFG, 2005.

MELO VAZ, Ludimília Justino de

Memória da Pedra Talhada: arte rupestre de  
Niquelândia - GO / Ludimília Justino de Melo Vaz. -  
Goiânia, 2005.

xi, 115 f., Il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de  
Goiás, 2005.

1. Arte rupestre. 2. Arqueologia. 3. História da arte. I.  
Universidade Federal de Goiás. II. Título.

CDU 7.031.1

**Ludimília Justino de Melo Vaz**

**MEMÓRIA DA PEDRA TALHADA  
ARTE RUPESTRE EM NIQUELÂNDIA – GO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de Mestrado em Cultura Visual, sob orientação da Profa. Doutora Rosa Berardo e co-orientação da Profa. Doutora Maria Elizia Borges.

**Ludimília Justino de Melo Vaz**

**MEMÓRIA DA PEDRA TALHADA  
ARTE RUPESTRE EM NIQUELÂNDIA – GO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de Mestrado em Cultura Visual, sob orientação da Profa. Doutora Rosa Berardo e co-orientação da Profa. Doutora Maria Elizia Borges.

Área de Concentração: Processos e Sistemas Visuais.

Linha de Pesquisa: Construção de sentido nas imagens visuais.

---

**Profa. Dra. Maria Elizia Borges – UFG/FAV  
Co-orientadora**

---

**Profa. Dra. Dilamar Candida Martins – UFG/MA**

---

**Profa. Dra. Lêda Maria Guimarães de Barros – UFG/FAV**

UFG/FAV, 2005.

À minha Mãe que partiu antes que  
de ver este trabalho concluído...

## AGRADECIMENTOS

À Professora Maria Elizia Borges, pela disponibilidade da co-orientação e pelas sugestões e estímulos, através dos quais pude transformar um amontoado de idéias em uma dissertação.

À Professora Leda, pela revisão e sugestões dadas ao terceiro capítulo e pela insistência nas *reflexões* que poderiam ser feitas através do vídeo documental.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo auxílio financeiro durante a elaboração desta dissertação.

Aos professores e funcionários, que sempre se mostraram prestativos e dispostos a cooperar para a solução dos problemas acadêmicos. Em especial, agradeço a todos pelo apoio, quando fui surpreendida por problemas pessoais.

À Professora Dilamar Candida Martins em nome do Museu Antropológico da UFG, pela cessão das imagens, mapas e relatórios usados na composição do vídeo e da dissertação.

Agora, não em nome da instituição, meu reconhecimento pelo apoio e torcida dos amigos do Museu Antropológico, colegas do Laboratório de Arqueologia e demais funcionários do Museu.

Aos colegas de trajeto – Turma de 2003 – pela cumplicidade, pelo estímulo e amizade.

Ao João Lutz, pela edição do vídeo, que não teria saído se não fosse sua ajuda e dedicação a um trabalho que lhe tomou tantas horas.

Ao Paulinho D'Melo pelas gravações, em seu estúdio, do tema musical do vídeo e da narração.

Ao Hélio, Abrão, Cleomar e, especialmente, ao Yuri, que tantas vezes interromperam seu trabalho para me ajudar, scaneando fotos, montando arquivos, gravando CDs e imprimindo textos.

À toda a família, pelo apoio constante. Agradeço muito especialmente ao Samuel, pela composição da música do vídeo, pelo companheirismo e por estar do meu lado em todos os momentos difíceis. E finalmente, à Mila, que, apesar da sua pouca idade, soube entender a ausência da Mãe.

## Resumo

Esta dissertação aborda a arte rupestre do Sítio Abrigo Pedra Talhada, localizado em Niquelândia (GO), principalmente através do enfoque arqueológico. Por este viés, busca compreender o panorama geral da produção rupestre no território brasileiro, a fim de enquadrar os grafismos de Niquelândia no âmbito geral. Utilizamos a experiência vivenciada no decorrer do salvamento arqueológico do abrigo em 1996 para compor um quadro descritivo que caracteriza estes grafismos. A partir daí, buscamos entender as pinturas do Abrigo Pedra Talhada como um sistema de linguagem visual sujeito a regras que governam as interações sociais. Esta análise estabelece quadros comparativos para a verificação da repetição dos grafismos, considerando que tal recorrência seria indício de um código de linguagem visual. Por um outro viés, a arte rupestre é vista sob a perspectiva da história da arte. Neste sentido, as formas estéticas devem ser compreendidas a partir do contexto de onde elas emergem. A arte rupestre não constituía obra artística, mas reforçava valores, rememorava acontecimentos sociais ou míticos, tornando-se um componente do processo de ensino e aprendizagem. Estas diferentes abordagens foram o suporte para a produção do vídeo *Memória da Pedra Talhada*. O vídeo, de caráter documental/educacional, narra o modo de vida dos grupos que se abrigaram na Pedra Talhada, conforme desvendado pelas pesquisas arqueológicas; focaliza as imagens realizadas no passado pré-colonial como um agente de transmissão do conhecimento cultural e reflete sobre a necessidade de se preservar patrimônios culturais deste tipo.

## Abstract

The thesis is a study of the pré-historic pictorial art found at the archeological site of Abrigo Pedra Talhada, located in Niquelândia county, Goiás State, Brazil. The art inventory under study was documented under the auspices of the Projeto de Salvamento Arqueológico da UHE Serra da Mesa, conducted previously to the destruction of the site as a result of the construction of the Serra da Mesa dam in 1996. The thesis has a threefold goal. First, it gives an account of that pictorial art from the viewpoint of Archeology. From this perspective, the study presents a description, the quantitative and qualitative analyses of such elements, a comparison with other engraved art types is conducted which leads to conclusions about the general grouping of the inventory found in Niquelândia, *vis-à-vis* other patterns found throughout the country. Secondly, the study provides an interpretation of the data from the perspective of Art History. From this viewpoint, the analysis reinforces the hypothesis that pre-historic art constituted a (visual) linguistic code whose main purpose was the transmission of cultural knowledge. Finally, the analysis and fieldwork experience are used as the basis for the creation of a documentary about the pictorial art found at the site. The documentary summarizes the research results, conveying that information in everyday language, as it is intended as a resource for classroom teachers. The documentary's goals are to provoke to the general public critical thinking on the importance of preserving archeological sites in general, and in Brazil, especially.

## SUMÁRIO

<b>Resumo.....</b>	<b>VI</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>VII</b>
<b>Lista de Figuras.....</b>	<b>X</b>
<b>Introdução.....</b>	<b>1</b>
<b>1. Capítulo I</b>	
<b>Os primórdios da arte rupestre.....</b>	<b>8</b>
1.1. Aspectos gerais da arte rupestre.....	9
1.1.1. Arte rupestre no território brasileiro.....	10
1.2. Alguns norteamentos da pesquisa em arte rupestre no Brasil.....	19
1.2.1. Arte rupestre no estado de Goiás e de Tocantins.....	25
1.2.2. Uma leitura de apoio abrangente e necessária.....	28
1.3. Contribuições dadas pela arqueologia e pela história da arte.....	32
1.3.1. Ponto de vista da arqueologia.....	33
1.3.2. Ponto de vista da história da arte.....	35
1.3.3. Maneiras particulares de “olhar” a arte rupestre.....	40
<b>2. Capítulo II</b>	
<b>O sítio arqueológico Abrigo Pedra Talhada, Niquelândia – Go.....</b>	<b>43</b>
2.1. Um estudo das pinturas rupestres.....	44
2.1.1. Os habitantes do Abrigo Pedra Talhada.....	48
2.2. Procedimento metodológico para releitura da arte rupestre.....	51
2.2.1. A análise quantitativa e qualitativa.....	53
2.2.2. A cronologia dos grafismos.....	62
2.2.3. Considerações sobre o estudo de laboratório.....	63

2.3. Arte rupestre um poderoso sistema de comunicação.....	64
2.3.1. Contribuições das pesquisas.....	72
<b>3. Capítulo III</b>	
<b>Registro visual da memória da arte rupestre em Niquelândia.....</b>	<b>76</b>
3.1. O vídeo como veículo de informação e conhecimento.....	77
3.2. A estrutura do vídeo: memória da pedra talhada.....	79
3.3. A concepção da memória no vídeo.....	102
<b>4. Conclusão</b>	
<b>Memória da pedra talhada.....</b>	<b>105</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>108</b>
<b>Anexo: As pinturas rupestres do Abrigo Pedra Talhada (GO-Ni.176).....</b>	<b>117</b>

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1a -</b>	Gravuras da tradição Meridional. Canhemborá, Nova Palma (RS) Fonte: Prous, 1992.	11
<b>Figura 1b -</b>	Gravuras da tradição Meridional. Sítio D. Josefa (RS) Fonte: Prous, 1992.	11
<b>Figura 2 -</b>	Gravuras da tradição Litorânea Catarinense. Ilha dos Corais (SC) Fonte: Prous, 1992.	12
<b>Figura 3a -</b>	Gravuras da tradição Geométrica. Pedra Lavrada, Ingá (PB) Fonte: Prous, 1992.	12
<b>Figura 3b -</b>	Gravuras da tradição Geométrica meridional. Morro do Avencal (SC). Fonte: Prous, 1992.	13
<b>Figura 4 -</b>	Representação de animais da tradição Planalto. Pinturas. Fonte: Prous, 1992.	14
<b>Figura 5a -</b>	Grafismos da tradição Nordeste. Cenas da árvore. São Raimundo Nonato (PI). Fonte: Pessis, 2003.	15
<b>Figura 5b -</b>	Grafismos da tradição Nordeste. Cena de parto. São Raimundo Nonato (PI). Fonte: Pessis, 2003.	15
<b>Figura 6 -</b>	Grafismos da tradição Agreste. Parque Nacional Serra da Capivara (PI). Fonte: Gaspar, 2003	16
<b>Figura 7 -</b>	Grafismos policrômicos da tradição São Francisco. Lapa do Boquete, Januária (MG). Fonte: Gaspar, 2003.	17
<b>Figura 8 -</b>	Gravuras de figuras humanas da tradição Amazônica (PA). Fonte: Pereira, 2003.	18
<b>Figura 9 -</b>	Registro de Debret (1834) de pinturas localizadas às margens do Rio Japura. Fonte: Gaspar, 2003.	32
<b>Figura 10 -</b>	Manto de plumária usado em dança cerimonial dos Tupinambás. Gravura que ilustra os relatos de Jean Lery de 1578. Fonte: Métraux, 1972.	39
<b>Figura 11 -</b>	Concha perfurada que serviu de adorno. Sítio Abrigo Pedra Talhada – Niquelândia (GO). Fonte: Acervo do MA/UFG.	39
<b>Figura 12 -</b>	Localização do Sítio Abrigo Pedra Talhada Fonte: Acervo do MA/UFG.	45
<b>Figura 13 -</b>	Área de influência do lago da UHE Serra da Mesa	47

<b>Figura 14 -</b>	Fragmento de vasilhame cerâmico com decoração pintada. Sítio Abrigo Pedra Talhada. Fonte: Acervo do MA/UFG.	49
<b>Figura 15 -</b>	Planta Geral do Setor 1. Organização dos Painéis. Fonte: Acervo do MA/UFG.	52
<b>Figura 16 -</b>	Detalhe do Pannel 2 danificado pelo desbotamento da tinta, depósito de carbonato de cálcio e pela ação humana. Fonte: Acervo do MA/UFG.	55
<b>Figura 17 -</b>	Detalhe do Pannel 5 danificado pela escamação da rocha. Fonte: Acervo do MA/UFG.	55
<b>Figura 18 -</b>	Grafismo realizado com a técnica de pintura a dedo. Fonte: Acervo do MA/UFG.	58
<b>Figura 19 -</b>	Reprodução de um grafismo bicrômico nas cores vermelha e preta. Fonte: Acervo do MA/UFG.	59
<b>Figura 20 -</b>	Grafismos zoomorfos. Fonte: Acervo do MA/UFG.	61
<b>Figura 21 -</b>	Representação humana esquemática. Fonte: Acervo do MA/UFG.	61
<b>Figura 22 -</b>	Mão carimbada no paredão. Fonte: Acervo do MA/UFG.	62
<b>Figura 23 -</b>	Reprodução do Pannel 2 das pinturas do Abrigo Pedra Talhada Fonte: Acervo do MA/UFG.	67
<b>Figura 24 -</b>	<i>Story board</i> da animação: <i>O surgimento das pinturas.</i>	96
<b>Figura 25 -</b>	<i>Story board</i> da animação: <i>A estratigrafia do solo.</i>	97
<b>Figura 26 -</b>	Animação do lagarto.	98
<b>Figura 27a -</b>	Desenho ilustrativo de bando de caçadores-coletores.	101
<b>Figura 27b -</b>	Desenho ilustrativo de aldeia Pré-Colonial.	101
<b>Figura 27c -</b>	Desenho ilustrativo da produção ceramista em aldeia Pré-Colonial.	101

## INTRODUÇÃO

O Abrigo Pedra Talhada é um sítio arqueológico com pinturas rupestres localizado em Niquelândia – GO. A formação rochosa não constitui nem gruta nem caverna, mas apenas um paredão, ao pé do qual grupos humanos do passado encontraram um lugar apropriado para acampamentos temporários. A arte rupestre que foi pintada no paredão compõe-se de grafismos geométricos, pequenas figuras animais, especialmente lagartos, dispersas pelo paredão. As figuras humanas são raras e estão compostas por segmentos de linhas. Os grafismos estão pintados nas cores vermelha, preta, branca ou ocre, principalmente em monocromia e raramente em bicromia. As datações do sítio mostraram ocupações de até 2.860 anos atrás.

Existem centenas de abrigos similares registrados em todo o Brasil. O estudo da arte rupestre iniciado nos anos de 1970, mostra concentrações de abrigos em determinados territórios regionais. Para não ir muito longe do objeto da nossa pesquisa, citamos as pinturas rupestres do município de Serranópolis – GO, que representam grandes figuras animais associadas a desenhos geométricos. Em larga escala territorial, os estudos da arte rupestre têm identificado uma grande diversidade cultural. As diferentes características temáticas e técnicas revelam que distintas sociedades pré-coloniais expressaram seu conhecimento cultural através da arte rupestre. Paredões, lajes, grutas foram utilizados para gravar ou pintar desenhos de figuras humanas, animais, objetos do cotidiano e sinais, registrados em boa parte dos limites territoriais do Brasil.

A importância da arte rupestre de Niquelândia concentra-se na sua representatividade arqueológica, na região. Esse é um dos raros abrigos com arte rupestre encontrado no nordeste do estado de Goiás. O sítio arqueológico Abrigo Pedra Talhada foi identificado em 1996 através do Projeto de Salvamento Arqueológico da UHE Serra da Mesa – PA-SALV-SM, em consequência da construção da Usina Hidrelétrica de Serra da Mesa. Toda a área, que viria a ser inundada pela formação do reservatório de água, foi vistoriada, e os sítios arqueológicos en-

contrados foram documentados e estudados, o que possibilitou uma amostragem do passado pré-colonial dessa região.

A história foi recuperada, mas o patrimônio se perdeu. O Abrigo Pedra Talhada, bem como todos os sítios arqueológicos encontrados na área, foi inundado, entre 1997 e 1998, com o enchimento do reservatório. Os empreendedores da Usina Hidrelétrica encontravam-se em pleno direito legal, já que os bens culturais e naturais foram, ao menos parcialmente, resguardados pelas pesquisas arqueológicas e ambientais.

Esta dissertação está fundada nos dados e documentação produzidos durante o decurso do PA-SALV-SM, e inclui a experiência vivenciada por mim durante o processo de salvamento do Abrigo Pedra Talhada, complementada por pesquisas bibliográficas e análises desenvolvidas no decorrer do Mestrado em Cultura Visual.

Um dos objetivos deste trabalho foi a realização do vídeo documental/educacional *Memória da Pedra Talhada*, que corresponde à síntese dos dados levantados e dos estudos realizados no Abrigo Pedra Talhada. O vídeo relata, de maneira didática, o conhecimento produzido através desta experiência, com o intuito de divulgar os resultados das pesquisas arqueológicas que colaboram para a compreensão da pré-história no território nacional, bem como chamar a atenção do público em geral para a importância e necessidade de preservação do patrimônio histórico e artístico do período Pré-Colonial.

Muitos vestígios do homem do passado ainda são desconhecidos. E são muitas as pessoas que não compreendem o valor histórico e artístico da arte rupestre, ou de uma gama de outros achados arqueológicos. E é somente através das informações, das ações educativas, dos registros iconográficos e outras ações do gênero, que se passa a reconhecer tais valores. Os achados podem criar ligações afetiva com o lugar de origem. Qual de nós não teria uma certa satisfação em pertencer a lugares onde foram encontrados pinturas rupestres ou qualquer outro objeto que remetesse a sociedades muito antigas. Essa valorização do espaço não corresponde ao vínculo de propriedade, mas das relações humanas, de afetividades com a terra a que se pertence, ou que ocupa, isto é, com sua memória.

A perda da arte rupestre tem resultado tanto de agentes intempéricos como da população visitante, que faz grafites sobre os desenhos, ou arranca pedaços da rocha para levar como lembrança. Outro tipo de impacto que a arte rupestre tem sofrido resulta de grandes empreen-

dimentos ou da exploração de recursos naturais. A exploração de calcário, por exemplo, destruiu muitos registros rupestres. Dessa maneira, a proposta do vídeo se constituiu de grande importância no sentido de divulgar a memória cultural levantada através das pesquisas, e levar ao conhecimento público um local onde havia uma mostra representativa da arte rupestre brasileira.

A minha história pessoal com o Abrigo Pedra Talhada começou com a participação na pesquisa de campo realizada em julho de 1996, na abrangência do PA-SALV-SM. Devido à experiência vivenciada em outros projetos participei como pesquisadora em arte rupestre no referido projeto. Os estudos sobre o Abrigo Pedra Talhada que realizei então, constituem a base desta dissertação. A memória que se revela no vídeo não está fechada apenas nas lembranças da autora, mas no resultado da pesquisa que levanta informações sobre a ocorrência de pinturas rupestres em uma área onde anteriormente não havia referência a esse tipo de manifestação.

Toda a documentação e registros dos estudos do Abrigo Pedra Talhada estão sob a guarda do Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás – UFG. Esse material foi gentilmente colocado à minha disposição para pesquisas adicionais, bem como, para a realização do vídeo. Compõe-se de fotos, filmagens em Super VHS, slides, reprodução do painel por meio digital, croquis, mapas, datações, análises laboratoriais, relatórios e objetos arqueológicos.

Desde a década de 1960, quando foram realizados os primeiros registros sistemáticos da arte rupestre nos limites do Brasil, diversas publicações têm sido produzidas sobre estes registros (PIAZZA, 1966; MARTIN, 1982; AGUIAR, 1982; GUIDON, 1982; PESSIS, 1984; PROUS, 1984; SCHMITZ, 1984 e PEREIRA, 1993, para citar apenas alguns). Um levantamento bibliográfico destas obras – relatórios científicos, artigos de revistas e livros – fornece o panorama geral das metodologias empregadas no estudo da arte rupestre, bem como das características formais da arte rupestre de diversas localidades. Mais recentemente, algumas publicações de maior vulto têm buscado apresentar quadros mais gerais da arte rupestre brasileira ou no âmbito regional (PROUS, 1992; PESSIS, 2003; PEREIRA, 2003).

A obra do arqueólogo André Prous (1992) *Arqueologia Brasileira* tem um cunho mais abrangente. Traz um capítulo onde é traçado um balanço dos encaminhamentos metodológicos

que têm sido desenvolvidos para o estudo da arte rupestre. Este trabalho está voltado para as tipologias morfológicas ou temáticas que permitem a definição das unidades classificatórias. Esboça, ainda, estudos comparativos com outras formas gráficas indígenas e da cronologia dos painéis.

As caracterizações tipológicas foram agrupadas na tentativa de se delimitarem grandes conjuntos estilísticos. Esse procedimento reúne painéis de arte rupestre com as mesmas características formais e temáticas. Até o momento já foram caracterizadas oito tradições estilísticas, a maior parte delas com grande abrangência territorial. Nos estados de Minas Gerais e Piauí, onde as pesquisas nesse sentido estão mais desenvolvidas, já são identificados traços da identidade local em áreas de fronteira de grupos distintos. Mas ainda existem regiões em que a arte rupestre é pouco conhecida e será necessário um levantamento maior desses registros para que se possa ter um quadro mais preciso da diversidade estilística no território brasileiro (PROUS, 1992).

A pesquisa sobre a arte rupestre desenvolvida no âmbito desta dissertação traz considerações em dois campos: o da arqueologia e o da história da arte. A questão que se pretende alcançar é: como podemos compreender a arte rupestre. No domínio da arqueologia a arte rupestre corresponde a um vestígio do passado remoto que, junto a outros achados permite reproduzir o modo de vida das sociedades pré-coloniais. Sendo a arqueologia uma ciência que nasceu do interesse pelo naturalismo, sempre esteve preocupada com a origem do homem. A arqueologia brasileira também se volta para o conhecimento dos povos que ocuparam o território brasileiro no passado e, quem sabe, tentar compreender processos de continuidade e descontinuidade que culminaram nas nações indígenas encontradas aqui, quando da chegada dos portugueses, e que tanto influenciaram a nossa cultura.

No campo da história da arte, o interesse pelos grafismos rupestres está voltado para a apreciação das formas estéticas. No entanto, para apreciá-las é necessário compreender como o homem pré-colonial experimentava as formas estéticas. Estas formas estavam incorporadas a objetos utilitários, seja de uso cotidiano ou ritual. O que é perceptível na arte pré-colonial e entre os indígenas – seus descendentes –, a arte está incorporada aos objetos sem que haja distinção entre o que é utilitário e o que é estético. Desta forma, não se pode abordá-la por meio dos objetos, mas pela classificação das formas estéticas (MENESES, 1983).

Os estudos no Abrigo Pedra Talhada fundaram-se na caracterização formal da arte rupestre, estabelecida nos modelos já testados por Prous (1992). Por meio deste procedimento, a arte rupestre de Niquelândia foi definida a partir das peculiaridades a seguir: predomínio de grafismos geométricos sobre os figurativos animais e humanos; representação de animais em posição estática e individual; representação de humanos por meio de traços elementares (cabeça, tronco e membros); uso da monocromia e, em menor frequência, da bicromia; entre outros. O estudo comparativo com estilos regionais indicou semelhanças tanto com a arte rupestre de Minas Gerais – Tradição São Francisco e Planalto – quanto com ocorrências localizadas no estado de Goiás – grafismos da região de Serranópolis.

Esta abordagem também está permeada pela metodologia de Anne-Marie Pessis (2003) que compreende os grafismos dentro de um sistema de comunicação social. Os procedimentos da comunicação estão sujeitos a um conjunto de regras que regem as interações sociais. O estudo formal das figuras identifica padrões que caracterizam a comunicação gráfica de um grupo. Esses padrões de apresentação gráfica correspondem a perfis técnicos e identificam culturalmente seus autores.

Para a execução do vídeo *Memória da Pedra Talhada* utilizei imagens de arquivo cedidas pelo Museu Anropológico/UFG. As imagens selecionadas apresentam a arte rupestre local e as pesquisas de campo. O vídeo foi dividido em três partes para contar quais os resultados das pesquisas arqueológicas, o que se sabe sobre as pinturas rupestres, e por fim, relacioná-las com a história da arte. Recursos tais como animações e entrevistas foram utilizados para tornar mais didática a apresentação dos temas abordados. Filmagens atuais foram necessárias para a realização do vídeo.

*Memória da Pedra Talhada* destina-se ao público em geral e pretende atender especialmente aos professores como recurso adicional em sala de aula. O campo de interesse levantado pelo vídeo corresponde ao período pré-colonial, abrangendo ainda, considerações sobre o patrimônio histórico e artístico.

A divisão dos capítulos dessa dissertação agrupa a pesquisa da arte rupestre e a estrutura do vídeo. O primeiro capítulo – *Os primórdios da arte rupestre* – contextualiza o estudo da arte rupestre no Brasil, apresentando uma revisão bibliográfica dos trabalhos destinados a esta manifestação pré-colonial e discutindo a posição do Abrigo Pedra Talhada dentro do cenário

Nacional. Avalia as contribuições dadas para a compreensão deste objeto pela arqueologia e pela história da arte.

O segundo capítulo – *O sítio arqueológico Abrigo Pedra Talhada, Niquelândia – GO* – apresenta a contextualização do sítio arqueológico no cenário pré-colonial e relata as análises realizadas a partir dos grafismos do Abrigo Pedra Talhada. Esse capítulo procura contribuir para uma ampliação das pesquisas que já haviam sido realizadas em decorrência do salvamento arqueológico. A nova proposta, que compreende a arte rupestre integrada ao sistema de comunicação social, identificou na repetição dos grafismos o estabelecimento de padrões da linguagem visual.

O terceiro capítulo – *Registro visual da memória da arte rupestre em Niquelândia- GO* – se volta para a produção do vídeo documental *Memória da Pedra Talhada*. Idealizado como um recurso para fins educacionais, o vídeo sintetiza o conhecimento gerado pela pesquisa arqueológica e apresenta a memória de um legado perdido em decorrência da inundação da área para a formação do lago que hoje alimenta a Usina Hidrelétrica de Serra da Mesa. A estrutura do vídeo é composta por estratégias ou mecanismos utilizados na transmissão das idéias veiculadas. A função de cada uma delas é comentada: a narração fora-de-campo, as animações, os intertítulos, as entrevistas, as ilustrações, fotos e filmagens atuais. Traçamos, ainda, considerações de como entendemos a memória dentro do vídeo, o que corresponde tanto à memória individual, circunscrita pela formação e pesquisa da autora, quanto à memória coletiva que reconhece no abrigo um bem cultural e testemunho do passado.

O resultado das pesquisas arqueológicas aqui apresentado tem um significado relevante para a compreensão das sociedades produtoras da arte rupestre localizadas na região de Niquelândia - GO. Devemos considerar que ainda é cedo para dizer que as pinturas encontradas no abrigo correspondem a uma ocorrência isolada, visto que as prospecções arqueológicas no norte de Goiás limitaram-se às adjacências do Vale do Rio Tocantins atingidas pelo reservatório da usina hidrelétrica. As pesquisas arqueológicas ainda não esgotaram o potencial de informações nessa região. No entanto, já apresentam bons resultados no que tange à presença bastante recuada, 910 a.C., dos grupos de agricultores ceramistas que ocuparam, por curtos períodos, o Abrigo Pedra Talhada. Apesar deste trabalho apresentar uma síntese da ocupação nesse abrigo, os vestígios arqueológicos encontrados no solo – objetos cerâmicos e líticos –

ainda não foram comparados com os dos sítios aldeias levantados no âmbito do mesmo projeto – PA-SALV-SM.

O trabalho aqui apresentado deseja contribuir para a devolução social do conhecimento científico, transformando documentos e dados em cenários da vida do homem pré-colonial. Além disso, oferecemos um recurso para professores, museus e outras instituições educacionais através do vídeo documental que, esperamos, poderá suprir, ao menos em parte, a carência de materiais didáticos sobre o período pré-colonial.

## CAPÍTULO I

# OS PRIMÓRDIOS DA ARTE RUPESTRE



Detalhe das pinturas do Abrigo Pedra Talhada, Niquelândia, GO.  
Fonte: Acervo do MA/UFG.

## **1.1. ASPECTOS GERAIS DA ARTE RUPESTRE**

A arte rupestre é uma das primeiras manifestações estéticas da humanidade das quais temos conhecimento. Outros testemunhos que também se conservaram até o presente são ossos entalhados, pequenas esculturas de rocha e objetos cerâmicos. Além destes, é possível identificar, através dos desenhos rupestres, outras formas estéticas produzidas na pré-história, tais como pinturas corporais, adornos para cabeça, braceletes e cintas que devem ter sido feitas em penas ou plumas.

Por arte rupestre designam-se as pinturas e gravuras inscritas em paredões rochosos ou grandes blocos aflorados, podendo ou não constituir ambiente para o abrigo humano (SOUZA, 1997). Este termo foi cunhado para referir-se especificamente ao comportamento do homem primitivo de representar grafismos em paredões rochosos.

A mais conhecida das interpretações dadas aos grafismos rupestres veio à tona no final do século XIX em decorrência das descobertas da arte Paleolítica da Europa – França, Suíça e Espanha. Nesta época, sustentava-se que o homem do Paleolítico, Idade da Pedra Lascada, praticava uma “arte mágica”. Assim, as representações de animais nas cavernas de Altamira e Lascaux evocavam “o poder mágico da imagem”. O homem primitivo pintava o animal que queria caçar porque este era seu objeto de desejo. Neste sentido, a imagem estava constituída dos desejos do homem de alcançar determinado resultado.

Esta interpretação dada por Henri Breuil (1952 apud LEROI-GOURHAN, 1964, p. 81) para os grafismos da Europa, parece não corresponder ao significado dos grafismos situados no território brasileiro, onde as representações de animais são menos realistas. Em um código simbólico a figura de um animal pode significar muito mais do que o próprio animal, podendo comunicar as suas qualidades, força, agilidade, fecundidade. Para que a comunicação se estabeleça, é necessário que toda a população ou aqueles a quem ela se destina reconheçam o significado dos códigos.

O arqueólogo francês André Leroi-Gourhan (op cit) foi o primeiro a fazer um levantamento integral dos grafismos rupestres do período Paleolítico nas grutas da Espanha e França. A partir deste levantamento, o autor empregou a metodologia da topografia estatística, que forneceu o isolamento de conjuntos significantes e associações de conjuntos a áreas específicas dos paredões rochosos. Foi possível constatar a dominância de temas animais, especialmente os cavalos e bisontes em detrimento dos temas humanos; e a distribuição destes temas a locais específicos, como em paredes planas ou estreitas.

Leroi-Gouhan fez interpretações que são tidas como controversas e exageradas<sup>1</sup>, mas demonstrou, através do seu minucioso estudo, que as figuras rupestres seguem um complexo arranjo, não sendo de modo algum expressões lançadas ao acaso de épocas diferentes. Também confirmou as relações simbólicas dos grafismos, tornando simplista a interpretação da arte mágica-religiosa anteriormente fomentada por outros pesquisadores (op cit., p. 20-21).

A complexidade da linguagem visual da arte rupestre pode ser percebida nos chamados grafismos geométricos. Estes são formados por linhas, pontos e figuras tais como círculos, losangos, quadrados e outros. Do ponto de vista moderno, os grafismos geométricos não se referem a objetos ou conceitos reconhecíveis. Porém, para o grupo que os pintou, estes eram facilmente reconhecíveis.

E certamente, esta linguagem visual dos caçadores-coletores, ou homens da pedra lascada, fazia alusão aos eventos importantes daquele povo ou às suas histórias sagradas. É por isso que o arqueólogo é muito prudente em dar significados aos grafismos rupestres, porque um desenho pode ter significados diferentes em cada cultura.

Nesse momento, uma tendência prevalece nos estudos de arte rupestre e, independente da orientação teórica, as pesquisas vêm sendo marcadas por grande rigor técnico no que se refere à descrição de formas, de painéis, à análise de pigmento etc. Esse movimento soa como uma reação à série de interpretações fantasiosas ou pouco fundamentadas que marcou o estudo desse campo (GASPAR, 2003, p. 35).

### **1.1.1. ARTE RUPESTRE NO TERRITÓRIO BRASILEIRO**

---

<sup>1</sup> Conforme comentário de Victor Gonçalves na *Introdução: O mito, o rito e o resto* da edição portuguesa do livro de Leroi-Gourhan (1964).

No Brasil a arte rupestre já foi identificada em grande parte do território nacional. Algumas áreas, tais como, a Serra da Capivara, no estado do Piauí, ou o Planalto Central, no interior do estado de Minas Gerais, registram uma maior concentração de abrigos com pinturas rupestres. Isso se deve ao maior número de estudos nestas regiões. Sabe-se que em algumas regiões o levantamento destes sinais ainda é pontual.

Para uma localização espacial da arte rupestre utilizaremos o levantamento de Prous (1992), atualizado por Gaspar (2003), que agrupa a arte rupestre em oito tradições, a saber: Meridional, Litorânea Catarinense, Geométrica, Planalto, Nordeste, Agreste, São Francisco e Amazônica.

A **tradição Meridional** corresponde a gravuras de temática geométrica, e é encontrada no Sul do Brasil e na Argentina. No Rio Grande do Sul apresentam-se alinhados nas escarpas do Planalto (figuras 1a e 1b). A temática pode ser dividida em dois grupos. Um que se caracteriza pela ocorrência de círculos maiores rodeados por círculos menores, sugerindo pegadas de felídeos. E a outra apresenta traços retos paralelos ou cruzados e as vezes curvos. São grafismos denominados “tridáctilos”, que combinam três traços partindo de um vértice.

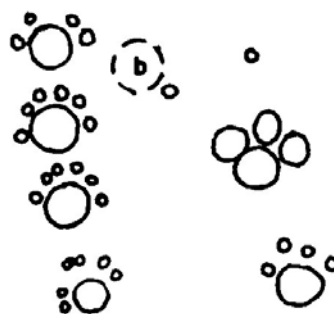


Figura 1a: Gravuras da tradição Meridional. Canhemborá, Nova Palma (RS).  
Fonte: Prous, 1992.

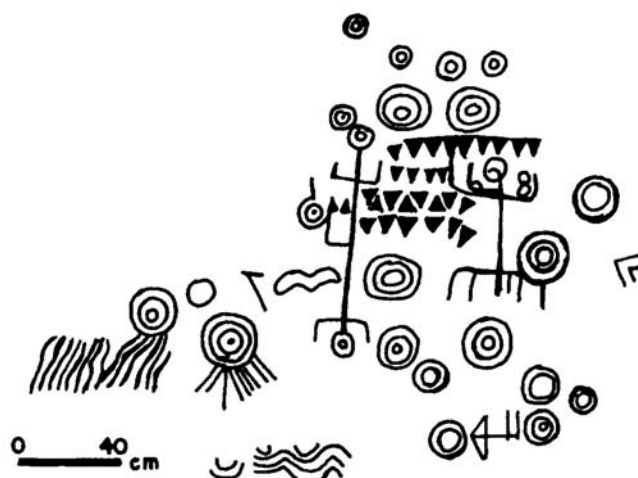


Figura 1b: Gravuras da tradição Meridional. Sítio Josefa (RS).

Fonte: Prous, 1992.

A **tradição Litorânea Catarinense** tem painéis gravados em ilhas litorâneas do estado de Santa Catarina. Os locais sinalizados são de difícil acesso e até mesmo perigosos, estão a cerca de 15Km da costa. Os painéis rupestres orientam-se para o alto-mar. Os desenhos são traços geométricos – linhas sinuosas, círculos concêntricos, triângulos, pontos – e formas humanas (figura 2).

Figura 2: Gravuras da tradição Litorânea Catarinense. Ilha dos Corais.  
Fonte: Prous, 1992.



A **Geométrica** corresponde a outra tradição de gravuras; agrupa manifestações esparsas localizadas no Planalto, abrangendo os Estados de Santa Catarina, Paraná, São Paulo, Goiás e Mato Grosso. Caracteriza-se por gravuras geométricas, sendo quase completamente inexistente as representações figurativas. Em virtude da sua grande abrangência espacial Prous (op. cit, p. 515) a subdivide em manifestações setentrionais e meridionais. As gravuras Geométricas setentrionais (figura 3a) encontram-se próximas a rios ou cachoeiras, muitas delas em blocos que ficam submersos durante as enchentes. São predominantes as depressões esféricas, destacando-se também os “tridáctilos”. Os curvilíneos se destacam na Pedra Lavrada do Ingá (PB).



Figura 3a: Gravuras da tradição Geométrica. Pedra Lavrada, Ingá (PB).

Fonte: Prous, 1992.

Os Geométricos meridionais (figura 3b) estão em locais fora do alcance das enchentes. A técnica da gravura por vezes é completada pela pintura. São comuns os triângulos com incisões ou pontos e as “pegadas” de aves, veados, felinos ou humanos.

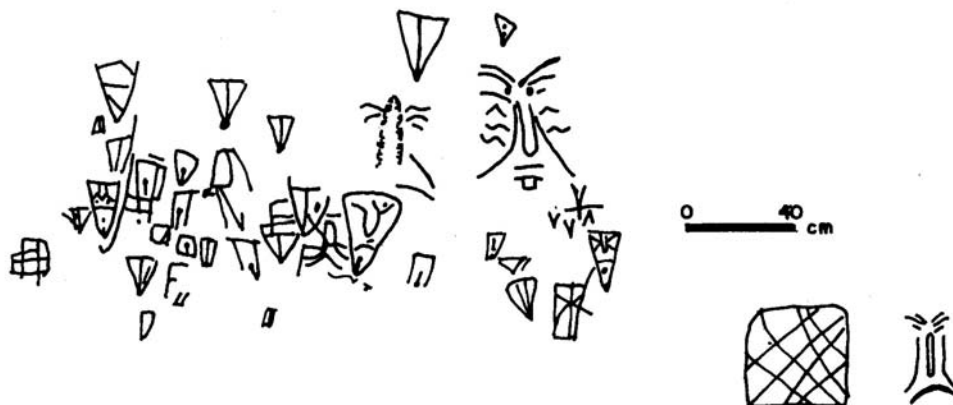


Figura 3b: Gravuras da tradição Geométrica meridional. Morro do Avencal (SC).

Fonte: Prous, 1992.

Grafismos pintados estão agrupados na **tradição Planalto**. Encontram-se espalhados pelo Planalto Central Brasileiro desde sua fronteira entre Paraná e São Paulo até a Bahia. O pigmento mais utilizado foi o vermelho, mais raramente aparecem o preto, o amarelo e o branco. A temática representa animais, que ocorrem em maior frequência que os desenhos geométricos, enquanto que as figuras humanas são raras (figura. 4).

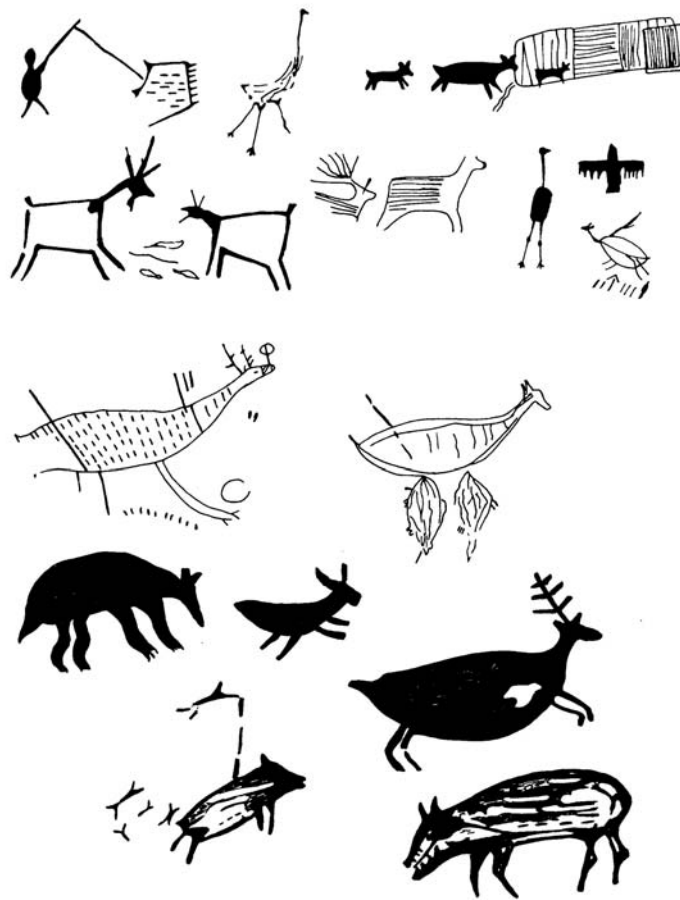


Figura 4: Representações de animais da tradição Planalto. Pinturas.  
Fonte: Prous, 1992.

A arte rupestre do Abrigo Pedra Talhada aproxima-se da tradição Planalto no que tange à ocorrência da monocromia, que aparece mais freqüentemente nas cores vermelha e preta. Quanto à presença das figuras animais, estas não são predominantes em relação aos geométricos, podendo representar uma variante da tradição Planalto.

A **tradição Nordeste** estende-se pelos estados de Pernambuco, Rio Grande do Norte, Bahia, Ceará, Minas Gerais. São pinturas monocromáticas – vermelhas – e alguns sítios com gravuras. Representam uma abundância de figuras humanas agrupadas e formando animadas cenas reconhecíveis de caça, dança, guerra, cópula, rituais, etc. As figuras segu-

ram armas (bastões, propulsores), cestas, etc. Entre os animais, predominam as emas, os cervídeos e pequenos quadrúpedes (figura 5).



Figura 5a: Grafismos da tradição Nordeste. Cenas da árvore. São Raimundo Nonato (PI).  
Fonte: Pessis, 2003.



Figura 5b: Grafismos da tradição Nordeste. Cena de parto. São Raimundo Nonato (PI).  
Fonte: Pessis, 2003.

A **tradição Agreste** encontra-se nos estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Piauí. Representa antropomorfos isolados ou em raras cenas de poucos personagens. Existem vários tipos de sinais acompanhados por animais ou figuras humanas que costumam ser de tamanho grande. Os animais geralmente estão em postura estática, havendo emas, quelônios e pássaros de asas abertas e longas pernas, alguns com tendência

ao antropomorfismo<sup>2</sup>. Há grandes figuras geométricas bem elaboradas e carimbos (figura 6).



Figura 6: Pinturas da tradição Agreste. Parque Nacional da Serra da Capivara (PI).

Fonte: Gaspar, 2003.

A **tradição São Francisco** é encontrada no Vale do São Francisco em Minas Gerais, Bahia e Sergipe, bem como nos estados de Goiás e Mato Grosso. Os grafismos geométricos são maioria em relação às figuras animais e humanas. A utilização da bicromia é intensa nas figuras pintadas. Os raros zoomorfos são quase que exclusivamente peixes, pássaros, cobras, lagartos e talvez tartarugas. Há representações isoladas de pés humanos, armas (lança, propulsores), e instrumentos (cestos, tipiti, panela, maracas). As cores são o vermelho, o amarelo, o preto e o branco (figura 7).

O painel rupestre do Abrigo Pedra Talhada, objeto de nosso estudo, apresenta certas semelhanças com a tradição São Francisco, especialmente no que tange ao predomínio de grafismos geométricos em detrimento de figuras animais e humanas. Os zoomorfos também

---

<sup>2</sup> O desenho figurativo é chamado de antropomorfo quando “representa a figura humana, no todo ou em partes” e zoomorfo quando “representa animais” (SOUZA, 1997). O antropomorfismo, por sua vez, indica a figura animal com caracterização humana, como, por exemplo, a posição ereta com os membros superiores abertos. A frontalidade da figura animal, que quase sempre é representada de perfil, neste caso, seria uma tendência ao antropomorfismo. Este termo busca descrever figuras de âmbito regional (como em PROUS, 1992).

correspondem àqueles da tradição São Francisco; são representados por lagartos, tartarugas e emas. No entanto, a bicromia é rara, sendo identificada mais claramente em grafismos que estão em posição cronológica mais recente nos painéis.



Figura 7: Grafismos policrômicos da tradição São Francisco. Lapa do Boquete, Januária (MG).  
Fonte: Gaspar, 2003.

A **tradição Amazônica** agrupa pinturas e gravuras. Distingue-se pela presença das figuras humanas simétricas e geometrizadas, tronco retangular preenchido por linhas cruzadas. Os diferentes painéis mostram cabeças humanas gravadas, geralmente radiadas; bastões e linhas curvas gravadas; pinturas de retas e retângulos preenchidos com traços; além das figuras humanas esquemáticas<sup>3</sup> de mãos dadas. São, também, recorrentes os desenhos de mãos, algumas vezes preenchidos com círculos concêntricos (figuras 8).

---

<sup>3</sup> Os desenhos esquemáticos correspondem àqueles que representam apenas elementos essenciais para o reconhecimento do objeto real. As figuras humanas esquemáticas estão representadas por tronco, membros estendidos e cabeça apenas delineada, sem detalhamento de pés, mãos ou articulações que poderiam sugerir movimento.



Figura 8: Gravuras de figuras humanas da tradição Amazônica (PA).  
Fonte: Pereira, 2003.

Em termos gerais, poderíamos dizer que a arte rupestre no território brasileiro se caracteriza pela maior quantidade da temática geométrica em oposição às figurativas. Esta ocorrência só não é predominante na região Nordeste, onde foram definidas duas tradições, ambas com predominância de figurativos, humanos e animais.

Estudos cronológicos da arte rupestre europeia levaram Leroi-Gourhan (1964, p. 86) a afirmar que a arte Paleolítica começava no abstrato e, ao longo do tempo, tendia a um realismo cada vez mais acentuado. Esta afirmação constituiu-se de modelo para a cronologia dos grafismos.

No Brasil, as estimativas cronológicas parecem remeter maior antiguidade à arte rupestre da região Nordeste que, por sua vez, é representada por grafismos figurativos. Esta questão merece a atenção de pesquisas futuras que possam determinar a cronologia dos grafismos e levar à compreensão das evoluções estilísticas na arte rupestre brasileira. Constatou-se ainda que os painéis gravados demonstram maior repetição dos grafismos do que os paredões pintados.

No Abrigo Pedra Talhada, como veremos no Capítulo II, há pouca repetição gráfica. Talvez isto se dê em função da técnica, já que a pintura permite maior maleabilidade da forma do que a gravura. Algumas análises sobre mudanças estilísticas têm sido testadas por Prous (apud GASPAR, 2003, p. 63) no Vale do Peruaçu, município de Januária – MG. Os desenhos do estilo São Francisco foram sucedidos por grafismos de características locais ou influências exteriores.

O Abrigo Pedra Talhada é uma ocorrência isolada que ainda não foi agrupada ao estudo das tradições. Notam-se semelhanças dos grafismos com a tradição São Francisco, porém sem a mesma intensidade no uso da bicromia; enquanto que o uso acentuado da monocromia poderia aproximar o Abrigo Pedra Talhada à tradição Planalto, onde aparecem as figuras animais em posição estática, conforme ocorre no Abrigo Pedra Talhada. Estas aproximações poderiam corresponder a variedades regionais. A arte rupestre do estado de Goiás carece de pesquisas mais sistemáticas para avaliação da correspondência com as demais tradições. Tal análise poderia não só associá-la às unidades já existentes como também estabelecer novos estilos.

A ausência de registros rupestres em determinadas áreas parece estar relacionada à falta de levantamentos arqueológicos. Estes registros só passaram a ser estudados mais intensamente há bem pouco tempo, fornecendo um quadro ainda incompleto da distribuição espacial da arte rupestre no território brasileiro.

## **1.2. ALGUNS NORTEAMENTOS DA PESQUISA EM ARTE RUPESTRE NO BRASIL**

Os primeiros levantamentos arqueológicos sistemáticos no Brasil foram realizados na região Sul, a partir de 1964. No início, o estudo da arte rupestre limitava-se, em muitos casos, ao registro e documentação dos grafismos. O interesse da pesquisa voltava-se principalmente para as produções líticas e cerâmicas encontradas nos abrigos, como é o caso do relatório realizado em 1966 pelo antropólogo Walter Piazza (1966), que descreve apenas os testemunhos cerâmicos e líticos, limitando-se a apresentar as cópias dos painéis rupestres. No levantamento realizado entre os municípios de São Joaquim e Urubici, no estado de Santa Catarina, foram encontradas três grutas com petroglifos. A documentação do paredão foi feita por meio de cópias no plástico. Conforme a reprodução dessas cópias, os painéis compunham-se de representações de faces humanas ou máscaras, campos fechados preenchidos com linhas cruzadas ou radiadas, triângulos cortados por uma traço vertical e grafismos lineares.

A partir da década de 1970, com a atuação das Missões Franco-Brasileiras nos estados do Piauí e Minas Gerais, surgem diversos artigos sobre metodologia de análise dos grafismos. A divulgação destes estudos tem sido feita através de revistas especializadas em arqueologia, constituindo um dos principais meios de acesso às pesquisas arqueológicas no Brasil. Estas publicações geralmente estão vinculadas a instituições que geram e divulgam suas pesquisas e, embora ocorram em uma periodicidade não muito regular promovem o acesso às informações arqueológicas. A título de exemplo, podemos citar a *Revista do Museu Paulista* da Universidade de São Paulo, os *Arquivos do Museu de História Natural* da Universidade Federal de Minas Gerais, a revista *Pesquisas, Série Antropologia* do Instituto Anchieta de Pesquisas do Rio Grande do Sul e a revista *Clio* da Universidade Federal de Pernambuco, entre outras.

Apesar de não poder realizar um balanço bibliográfico detalhado destas publicações, pela falta do conjunto das coleções e por não ser este o objetivo do presente trabalho, buscamos relatar o conteúdo dos artigos. Em termos gerais, esses versam em três linhas: a) divulgação do achado rupestre; b) metodologia de análise dos grafismos e c) estudos interdisciplinares.

A divulgação do levantamento de áreas e sítios arqueológicos com grafismos rupestres é pontual, mas fornece a diversidade de estilos presentes no território brasileiro. As informações sobre os registros rupestres deixadas por cronistas, viajantes e naturalistas dos séculos XVII, XVIII e XIX foram utilizadas como fonte de dados para uma primeira visão da arte rupestre no estado do Pará. Através da sinalização dessas informações foram levantadas três áreas de concentração com grafismos rupestres: a) a região dos rios Araguaia/Tocantins; b) a região do rio Xingu; e c) o Noroeste do Pará. A documentação em análise foi feita através de desenhos ou fotografias. Os petroglifos mostram figuras humanas representadas em posição frontal, com os braços e pernas fletidos para cima e para baixo, enquanto que os zoomorfos são representados de perfil com alguma indicação de movimento. As pinturas mostram as figuras humanas em posição estática, algumas vezes, só o rosto. A cabeça apresenta olho, boca e nariz, enquanto que o corpo encontra-se preenchido ou delimitado com desenhos geométricos. Estão também presentes figuras de animais e grafismos geométricos. Os pigmentos usados são o vermelho e o amarelo (PEREIRA, 1993, p. 21-44).

Pesquisas posteriores concentradas no Noroeste do Pará registram 15 sítios com pinturas e um com gravuras a partir dos relatos documentais. Nessa ocasião, os sítios são classificados, em estudo preliminar, em três estilos distintos (PEREIRA, 1994, p. 321-335).

No estado do Rio Grande do Norte, no município de Carnaúba dos Dantas, foi encontrado um conjunto de abrigos com pinturas. A primeira pista para a identificação dos abrigos veio de um manuscrito de 300 páginas realizado entre 1924 e 1926, de autoria de José de Azevedo Dantas, natural de Carnaúba. O manuscrito apresenta uma coleção de pinturas e gravuras rupestres da região de Seridó (RN). Uma expedição ao local encontrou sete abrigos com pinturas e dez com gravuras. Os grafismos, que foram chamados de estilo Seridó caracterizam-se pela riqueza temática, variedade das cores, traço firme, tamanho das figuras de 5cm a 15cm, e pelo grande realismo das cenas. A boca aberta das figuras humanas é o elemento que distingue este estilo da tradição Nordeste (MARTIN, 1981/82, p. 379-382). Posteriormente, foi registrado mais um conjunto de três abrigos com pinturas denominado “Casa Santa”, na mesma região. Um sentido mágico ou religioso foi atribuído às cenas que se repetem nos diferentes abrigos (MARTIN, 1982, p. 55-63).

Algumas vezes o cadastramento dos sítios arqueológicos com arte rupestre constitui de instrumento para a preservação deste patrimônio. A ameaça à preservação do Lajeado de Soledade no Rio Grande do Norte também chamou a atenção de geólogos da PETROBRÁS. Essa iniciativa promoveu a proteção da área, que foi cercada. Com o apoio da PETROBRÁS, foram realizadas pesquisas no local, que contavam com a participação de arqueólogos, paleontólogos e espeleólogos. Os resultados das pesquisas apontam para a ocupação da área por um grupo coletor/agricultor que teria habitado o entorno do Lajeado e utilizado o suporte rochoso para as inscrições (BAGNOLI, 1994, p.239-253).

No Vale do Sabugi, na Paraíba, um conjunto de 15 sítios com *Itacoatiaras* ameaçadas pela erosão e ação antrópica foi cadastrado. A presença dos pesquisadores na área volta a atenção da população local para a importância histórica dos sinais (MORAIS NETO, 1994, p. 133-155).

A biologia aplicada ao estudo da arte rupestre descobre uma possível representação de Toxodonte, um grande animal herbívoro extinto, localizado no município de Central (BA). A existência deste animal na América do Norte foi detectada desde o Mioceno inferior ou médio, até o Pleistoceno Superior. Na Bahia, a presença de ossos de animais extin-

tos e da representação do Toxodonte nos grafismos contribuíram para a hipótese da convivência do homem com os animais da Megafauna. A imprecisão do resultado da datação de material ósseo impossibilita uma datação absoluta, mas a extinção desta fauna está estimada entre 14.000AP e 6.000AP no fim do Pleistoceno, o que poderia sugerir a antiguidade dos grafismos rupestres (BIGARELLA et al, 1984, p. 31-37).

Outros ossos de mamíferos que atualmente vivem na região, embora em processo de extinção, foram encontrados no Abrigo da Lesma, associados a vestígios humanos. A presença do homem foi registrada através de artefatos líticos, fragmentos de cerâmica e moluscos, fogueiras, pinturas e ossos humanos. Neste sítio, as datações de carvão variaram entre 1.137AP e 2.712 AP (LOCKS et al., 1993, p.69-75).

Os pesquisadores da Missão Franco-Brasileira realizaram um levantamento arqueológico na região do Alto Médio São Francisco abrangendo os municípios de Montalvânia e Januária, em Minas Gerais, através do apoio financeiro do CNPq. As datações radiocarbônicas revelaram a ocupação da área entre 11.000 A.P. até o período histórico por diversos grupos culturais. Os abrigos com pinturas rupestres foram classificados em estilo Nordeste e São Francisco (PROUS et al., 1984, p. 47-58).

Ainda na bacia do Rio São Francisco, na região de Unaí, foram registrados seis abrigos com pinturas e gravuras. De modo geral, as pinturas se caracterizam pelo pequeno tamanho das figuras, algumas com apenas 3cm. As representações de humanos têm o corpo cheio ou apenas a linha do contorno; estão em posição frontal com braços estendidos para cima. As figuras animais estão representadas de perfil ou com vista longitudinal, no caso do lagarto. A noção de movimento representa ações tais como correr, pular, voar ou olhar para trás. Os animais identificados foram: veados, aves, roedores, tatus, um lagarto, uma possível aranha e um provável escorpião. Os geométricos são, geralmente, círculos ou semicírculos concêntricos, “sois” e pontos (os quais o pesquisador chama de “sinais astronômicos”). A técnica correspondeu à aplicação da tinta, às vezes mais líquida, às vezes mais pastosa, com algum instrumento que serviu de “pincel”. As cores predominantes foram o vermelho e o ocre; registraram-se ainda o amarelo, o preto e o branco (SEDA, 1981/82, p. 397-408).

Um dos abrigos da região de Unaí, a gruta do Gentio II, apresentou rochas com vestígio de pinturas à profundidade de 135cm. Este nível foi datado em  $8.620 \pm 100$  AP, sugerindo a antiguidade relativa das pinturas (op cit., p.399).

Outra importante experiência relatada nas publicações especializadas correspondeu à busca de referências para a arte rupestre através da etno-história. A pesquisa em documentos históricos mencionava a presença de indígenas guerreiros que se refugiaram nas matas entre Minas Gerais e Bahia. Esses grupos, atualmente denominados Krenak, são remanescentes na região do Vale do Rio Doce – MG. Ao serem interpelados sobre as pinturas rupestres, os mais velhos do grupo identificaram os paredões pintados como “locais encantados” e reconheceram alguns grafismos como pertencentes ao seu povo. Essa experiência renovou o conhecimento cultural e a auto-estima do grupo, além de identificar na arte rupestre o universo cosmológico do grupo indígena (BAETA, 1994, p. 303-320).

De modo geral, as metodologias de análises dos grafismos constituem diversas tentativas de se compreender a ocupação regional através dos grafismos rupestres. Os estudos cronológicos dos painéis rupestres na região do vale do Rio Peruaçu, pequeno rio afluente do São Francisco, tiveram como objetivo a discriminação das unidades estilísticas e cronológicas da região. Os elementos de cronologia foram baseados nas superposições, assim como nas pátinas existente nas pinturas. A metodologia consistiu em identificar conjuntos de grafismos que pudessem apresentar referências temporais. A comparação de diversos paredões com pinturas na região estudada contribuiu para estabelecer a estratigrafia de grafismos no sítio Boquete, que serviu de exemplo. Este estudo revelou que a tradição São Francisco, caracterizada por grafismos geométricos bicrômicos, apresenta “fácies” assinaladas por temáticas diferentes (vegetais ou animais diversificados) que foram acrescentadas à produção local (SOLÁ et al. 19881/82, p. 383-395).

Na Bahia, a metodologia de classificação dos estilos utiliza como parâmetro a metodologia aplicada por Valentin Calderón à linguagem cerâmica. Vem dele o usado termo “tradição”, que é compreendido como:

...[O] conjunto de características que se refletem em diferentes sítios ou regiões, associados de maneira similar, atribuindo cada uma delas ao complexo cultural de grupos étnicos diferentes, que as transmitiam e difundiam, gradualmente modificadas, através do tempo e do espaço (CALDERÓN apud AGUIAR, 1982, p. 92).

Valentin Calderón define as fases que compõem uma tradição como seqüências históricas de um processo evolutivo. Na arte rupestre, a tradição é determinada pela temática e pelas formas como essa temática é interpretada, tais como movimento ou estatismo, figuras grandes e pequenas, monocromia ou policromia etc.; enquanto que a fase corresponde às mudanças técnicas que ocorrem nos desenhos ao longo do tempo. O termo “fase” foi substituído por “estilo”, atendendo a uma concepção estética, no estudo da arte rupestre. (AGUIAR, 1982, p. 91-104).

Os procedimentos da pesquisa realizada na região de São Raimundo Nonato (PI) apresentados pela arqueóloga Niéde Guidon (1982), foram publicados nos Anais da 1ª Reunião Científica da Sociedade Brasileira de Arqueólogos – SAB. Para a autora, o complexo arqueológico “não é simplesmente o conjunto de vestígios produzidos pelos homens pré-históricos”; constitui o levantamento de todos os dados produzidos pela diversidade de especialistas. Esta análise interdisciplinar permite que o objeto arqueológico seja visto sob diferentes enfoques.

A análise tipológica dos painéis rupestres busca agrupar o maior número possível de elementos, encontrando os pontos de semelhanças entre os conjuntos gráficos. Procura-se manter as unidades tal como elas foram concebidas pelos homens da pré-história. A classificação dos grafismos em tradições, estilos, variedades é feita a partir do diagnóstico dos conjuntos e não pela somatória dos exames das figuras. Através das análises dos dados pode-se estabelecer divisões de estilos, cronologias, e colocar as diferentes variedades dentro de determinadas unidades culturais (op cit., p. 346-347).

Ainda neste artigo Guidon apresenta um glossário de termos definidos no âmbito das pesquisas e que colaboram para uma unidade da terminologia empregada no estudo da arte rupestre. Dentre os quais separamos:

Arte. O termo arte não tem nenhuma conotação estética. Nós o utilizamos em sua primeira acepção, no conceito que tinha a palavra latina. Em resumo, a arte é o conhecimento que permite a realização de uma tarefa, de uma obra qualquer.

Interpretação. Todo conhecimento sugerido pelos indícios contidos em representações materiais. A aplicação “antropomorfo” dada a um grafismo já é uma interpretação.

Tradição. É definida pelos traços culturais obtidos pela análise dos dados do registro central. A tradição é definida pela temática (op cit., p. 348).

A metodologia de interpretação da arte rupestre apresentada por Pessis (1984) considerava que a interpretação dos grafismos é dada pelo reconhecimento das figuras. Classifica em três as possibilidades de identidade do grafismo: reconhecimento imediato, reconhecimento diferenciado, grafismos puros. Esse procedimento está voltado especialmente para o reconhecimento de ações transmitidas pelas figuras rupestres, buscando a natureza da ação em posturas e gestos (PESSIS,1984, p.38-46; 1993, p. 7-14; GUIDON, 1982, p. 117-128).

### **1.2.1. ARTE RUPESTRE NOS ESTADOS DE GOIÁS E TOCANTINS**

A arte rupestre registrada no estado de Goiás através do Programa Arqueológico de Goiás<sup>4</sup> abrange os municípios de Serranópolis, Caiapônia, Formosa, Jaraguá e Itapirapuã, e ainda a região de Monte do Carmo no Tocantins (integrado ao projeto antes da divisão do estado de Goiás). Segundo estes estudos a ocupação do Planalto Central nas divisas do estado de Goiás iniciou-se a 11.000 anos atrás. A estratigrafia dos grandes abrigos com arte rupestre indicaram a presença dos caçadores-coletores nas primeiras ocupações e de agricultores ceramistas nas mais recentes. Em Serranópolis a pintura parece ter sido praticada por todas as sucessivas ocupações. Na camada datada em 10.500 anos, aparecem manchas de tintas, assim como nas camadas superiores. As características técnicas das pinturas são o uso da tinta líquida aplicada com um “pincel” ou dedo e o pigmento seco riscado na rocha. O tamanho predominante das figuras é de 15m a 30cm, mas existem figuras com alguns poucos centímetros e outras que atingem até um metro. A cor mais freqüente é o vermelho, mais raramente aparecem o amarelo, o preto e o branco (SCHMITZ, et al.,1984).

A temática compõe-se de figuras animais, humanas e geométricas. Os animais são variados: lagarto, tatu, tartaruga, macaco, veado, ema, seriema, arara, papagaio e outras

---

<sup>4</sup> O Programa Arqueológico de Goiás foi um convênio entre a Universidade Católica, o Instituto Anchieta de Pesquisas e a Universidade do Vale do Rio dos Sinos. O acordo foi firmado em 1972 e pretendia produzir uma amostra da pré-história do estado de Goiás, pois não havia nenhum estudo nesse sentido (SCHMITZ, 1986).

aves. As figuras humanas são raras e as pisadas humanas aparecem com certa frequência. Os grafismos geométricos podem ser círculos, elipses, triângulos, losangos, retângulos, e ainda linhas retas, quebradas e curvas. As figuras podem estar vazias ou preenchidas (op cit. 1984).

Em Serranópolis as gravuras aparecem em abrigos, junto com as pinturas. As pinturas foram executadas, geralmente, sobre as partes mais lisas e duras da rocha, enquanto que os petroglifos aparecem nos arenitos mais moles. Existem também abrigos exclusivamente com gravuras. Neste caso, a temática se caracteriza por geométricos lineares formando ângulos, figuras fechadas, círculos preenchidos com raios, grades, elipses, pés de felinos e de humanos, folhas, entre outros. Os únicos motivos que aparecem nas duas técnicas são folhas e pés. A diversidade de motivos gravados não permitiu um indicador de semelhança estilística, porque alguns grafismos têm ampla distribuição no território brasileiro (SCHMITZ, 1981/82, p. 415).

Na região de Caiapônia as técnicas de pintura são as mesmas empregadas em Serranópolis – a tinta líquida aplicada com “pincel”, a pintura a dedo e o bastão seco. O pigmento mais comum foi o vermelho, raramente aparecem o preto e a policromia do vermelho e amarelo e/ou preto. As figuras humanas, em tamanho pequeno, cerca de 10cm, representam cenas de ação. Entre os animais estão representados os veados, antas, tatus, tartarugas, onças, aves, macacos e peixes. Algumas vezes os animais compõem cenas com humanos ou são representados em bandos. Os peixes, por exemplo, podem estar aos pares ou em cardumes. Os geométricos ocorrem em menor quantidade, correspondendo a círculos concêntricos, losangos geminados, lineares, entre outros (SCHMITZ, et al.,1984).

Em Caiapônia foram localizados três abrigos com petroglifos em uma área de inúmeros abrigos pintados. Os desenhos lineares e fechados aparecem juntos a pés e figuras humanas. As “cruzes” são os únicos desenhos coincidentes nos petroglifos e pinturas. Ocorrem pela técnica de abrasão e picoteamento; os sulcos são preenchidos com pintura vermelha ou preta, ou cria-se um fundo sobre o qual é feita a gravura. O picoteamento parece mais recente do que a técnica de abrasão (SCHMITZ, 1981/82).

As pinturas na região de Formosa estão localizadas em pequenas grutas calcárias, ocupando paredes e tetos. A técnica corresponde à pintura a dedo, ao pincelado e ao desenho com o pigmento seco. O pigmento usado em monocromia é o vermelho, laranja, vinho,

vermelho escuro ou negro, e em bicromia são usados o negro e o vermelho, ou o laranja e vermelho. Os motivos são predominantemente geométricos e, mais raramente, figurativos, representando pegadas humanas, tartarugas, lagartos e aves (SCHMITZ, et al., 1984).

Na Serra de Jaraguá as gravuras estão sobre um bloco, localizado próximo da cidade do mesmo nome. A temática compõe uma cena com homens, mulheres e crianças, sugerindo uma representação ritual (SCHMITZ, 1984, et al., p. 61-64).

Três agrupamentos de petroglifos estão registrados no Município de Itapirapuã. Os grafismos geométricos são predominantes; os círculos concêntricos estão presentes em todos os sítios, aparecem ainda círculos vazios, com pontos ou seccionados, além de lineares abertos e fechados. Os figurativos são dúbios, prováveis serpentes e pés com três dedos (op cit., p. 69-72).

Em Monte do Carmo (TO) foi localizado um sítio abrigado com presença de material cerâmico, lítico e sepultamentos (nove a dez ao todo). As gravuras foram produzidas por meio de raspagem. As figuras correspondem a lineares paralelos, pontos, curvas e ângulos, além de figuras fechadas, triângulos, quadrangulares e retangulares. Foi obtida uma datação de  $1975 \pm 90$  a.C. a 100cm de profundidade, ao passo que, nos níveis superiores, as datas alcançam  $935 \pm 60$  d.C (SCHMITZ, 1981/82, p. 409-418).

A arte rupestre no estado de Goiás mostra-se bastante diversificada aproximando-se a outras tradições melhor descritas em outros estados. Na avaliação de Schmitz as pinturas e gravuras de Serranópolis poderiam estar vinculadas à tradição Planalto (MG), enquanto que em Caiapônia, estilos diferentes – um semelhante à tradição Nordeste (PI) e outro à São Francisco (MG) –, teriam ocupado o mesmo espaço. As gravuras de um modo geral e as pinturas de Formosa remetem à tradição geométrica presente em toda formação Planáltica.

Divulgações mais recentes da arqueologia de salvamento descrevem nove sítios arqueológicos com arte rupestre localizados no médio vale do Rio Tocantins. As gravuras constituem-se de grafismos geométricos, entre os quais os círculos concêntricos ou cortados por linhas são abundantes. A técnica de gravação corresponde ao picoteamento da rocha suporte. As pinturas distribuídas em três abrigos apresentam maior frequência de figuras animais e geométricas do que de figuras humanas. A variedade zoológica representada no abrigo Serra do Carmo 1 corresponde a lagarto, veado, peixe, e um grafismo que se assemelha a anta ou capivara. No abrigo Serra do Carmo 3 os lagartos são de tamanho grande,

entre 40cm a 100cm. Entre os geométricos, chamam a atenção triângulos unidos pelo vértice, círculos preenchidos com traços paralelos, conjuntos de pontos, entre outros. A maioria dos grafismos foi pintada em vermelho, mas existem também figuras policrômicas (RO-BRAHN-GONZÁLEZ e DE BLASIS, 1997. p. 39-45).

### **1.2.2. UMA LITERATURA DE APOIO ABRANGENTE E NECESSÁRIA**

Algumas dessas pesquisas culminaram em publicações mais densas. O livro do arqueólogo André Prous (1992) intitulado *Arqueologia Brasileira* foi a primeira publicação a sistematizar os resultados das pesquisas arqueológicas no Brasil, entre elas as que se referem à arte rupestre. No seu levantamento, o autor considera que as análises dos grafismos têm se direcionado para caracterizar os elementos estilísticos necessários para que se realizem comparações entre os diversos painéis rupestres, conforme já citado. O estudo dos estilos rupestres deve abranger também as mudanças formais dos grafismos que acontecem em faixas temporais seqüenciais, e que se relacionam com mudanças culturais do contexto local (op cit, p. 511).

*Pré-história da Terra Brasilis*, organizado pela lingüista Maria Cristina Tenório (1999), é um livro dedicado ao público em geral. Segundo a organizadora esta publicação colabora para a difusão dos resultados das pesquisas arqueológicas, tão restritos à comunidade científica. Equivale-se também a um instrumento de informação para que o conhecimento da existência desse patrimônio possa contribuir para a preservação dos sítios arqueológicos. A qualidade desta publicação encontra-se na autoria dos artigos realizados pelos mais renomados arqueólogos brasileiros e pela atualidade dos textos, que levantam importantes temas, cobrindo, no tempo e no espaço, o período pré-colonial.

Desta obra citaremos apenas dois trabalhos que ainda podem acrescentar algumas informações a este levantamento bibliográfico. Referem-se à arte rupestre dos estados de Pará, Roraima e Mato Grosso do Sul. A arqueóloga norte-americana Anna Roosevelt (1999, p. 35-50, In: TENÓRIO, op cit.) apresenta o resultado de pesquisas realizadas na Caverna da Pedra Pintada localizada no municípios de Monte Alegre (PA). Seus estudos revelam que os caçadores-coletores se adaptaram também à floresta tropical. As datações

radiocarbônicas situaram as primeiras ocupações a 11.200 e 10.000 anos atrás, datas que correspondem às camadas com concentração de pigmento utilizado nas pinturas. As figuras rupestres se constituem de grafismos geométricos, diversos animais e cenas de caça e parto, além de impressões de mãos de crianças e adultos.

As investigações realizadas por Mentz Ribeiro (1999, p. 135-145, In: TENÓRIO, op cit.) em Roraima abrangem a Bacia Amazônica, mais precisamente os vales dos rios Branco, Tacutu, Uraricoera, Surumu e Cotingo. A região foi ocupada em tempos mais remotos por caçadores-coletores-pescadores, sucedidos por grupos ceramistas. As datações obtidas por meio de escavações remetem a  $3.950 \pm 180$  anos AP nas camadas até 110cm de profundidade, podendo atingir antiguidade maior em camadas mais profundas. A arte rupestre concentra pinturas e gravuras. As pinturas foram realizadas com pigmento de coloração vermelho-alaranjada e carmim-pardacenta. As figuras têm de 15cm a 20cm e foram efetuadas por pintura a dedo. Predominam os grafismos geométricos, retângulos preenchidos por grades ou linhas, elipses geminadas, círculos concêntricos, linhas em zigue-zague, entre outros. Os figurativos são sapos e lagartos.

Os petroglifos foram localizados em três formações rochosas distintas: morros e serras, pequenos blocos de granito próximos aos rios, e em afloramentos de granito na posição horizontal. A técnica corresponde ao picoteamento e ao alisamento. Os motivos são círculos concêntricos, círculos unidos pelo vértice ou por uma linha; entre os figurativos estão as cabeças com olhos e bocas e antropomorfos esquematizados. Os blocos horizontais parecem ter sido locais utilizados para polir instrumentos, provavelmente lâminas de machado, deixando depressões circulares e alongadas. As depressões circulares poderiam ter sido resultado do polimento do corpo do objeto, e as alongadas, do gume (op cit., p. 135-145).

Finalmente, no Mato Grosso do Sul foram registrados grandes lajedos horizontais cobertos com imensas gravuras que abrangem 3.300m<sup>2</sup> de extensão. Predominam as figuras geométricas, sendo comuns, entre elas, os círculos concêntricos. Os grafismos figurativos representam pisadas humanas e de animais, tais como onças, sapos e aves (SCHMITZ, p. 150-165, In: TENÓRIO, 1999).

Mais recentemente foram lançadas duas publicações no âmbito da arte rupestre regional. A primeira, "*Imagens da Pré-História*", da arqueóloga Anne-Marie Pessis (2003) da Universidade de Pernambuco, corresponde a um compêndio sobre os grafismos rupestres.

tres da Serra da Capivara (PI). Os grafismos desta área foram classificados em dois grandes conjuntos: a tradição Nordeste, caracterizada pela representação da figura humana em cenas de ação em tamanho miniaturizado e a tradição Agreste que apresenta humanos em postura estática associados a grafismos geométricos. Além disso, Pessis oferece uma importante análise sobre a ocupação da Serra da Capivara por grupos que viviam da caça e da coleta, e que foram precedidos por populações de horticultores que se estabeleciam em aldeias.

A segunda publicação, “*A arte rupestre na Amazônia*”, é da pesquisadora Edhite Pereira (2003) do Museu Paraense Emílio Goeldi. A autora reúne 111 registros arqueológicos com pinturas e gravuras rupestres encontrados no estado do Pará. Em termos estilísticos, é possível identificar a originalidade das formas amazônicas em relação às de outras partes do Brasil. As figuras humanas, predominantes na região, estão em posição estática e medem cerca de 50cm, algumas vezes, apenas a cabeça aparece representada. Os grafismos geométricos se caracterizam por linhas sinuosas.

Uma observação ampla como a que acabamos de fazer nos permite anotar algumas questões que podem ser levantadas em torno do desenrolar das pesquisas em arte rupestre. Uma delas é a dificuldade desse vincular os estudos locais ao âmbito nacional. As publicações apresentam um quadro bastante sintético da arte rupestre levantada até o momento, fornecendo comparações ainda muito superficiais. Além disso, a dimensão territorial do Brasil ainda não foi totalmente coberta, sendo que muitos estados não desenvolvem pesquisas arqueológicas, ao passo que, em outros, os levantamentos são apenas amostrais.

As pesquisas em arqueologia têm se intensificado em decorrência da arqueologia de salvamento. Áreas atingidas por exploração de recursos naturais ou outros empreendimentos devem ter seu potencial arqueológico levantado antes de qualquer interferência no terreno. Os salvamentos arqueológicos têm contribuído para que novas regiões sejam prospectadas, evitando a perda total do registro arqueológico. As ações dos arqueólogos e dos empreendedores são fiscalizadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, e regulamentada pela legislação Federal.

Os trabalhos analíticos que se referem às tipologias da arte rupestre ainda são insuficientes para uma completa compreensão das variedades estilísticas presentes no território brasileiro. As classificações técnicas e temáticas já definem diversas tradições, mas algumas delas devem ser retomadas para novas avaliações em termos de seu alcance espacial,

como por exemplo as tradições de petroglifos, que ora são muito restritas, ora são muito amplas, sendo necessário definir melhor o deslocamento de frentes ocupacionais e as identidades culturais desses grupos.

Estudos de âmbito regional têm se sobreposto a essas investigações, tais como a análise sobre as seqüências culturais e sua distribuição espacial, os exames cronológicos em paredões que demonstram diferentes manifestações, além da tentativa de se estabelecer comparações etnográficas. Estas são as primeiras abordagens para o alargamento das pesquisas com arte rupestre.

O sentido da arte rupestre ainda é obscuro. Alguns pesquisadores a vinculam a valores mágicos ou religiosos, outros lhes atribuem significados astronômicos, demonstrando que as análises interpretativas ainda estão aquém do seu significado. Apesar de encontrar referências tais como “livre expressão do artista”, “conteúdo aleatório”, “arte ingênua”, ou expressões valorativas como “ausência de técnicas sofisticadas”, “arte simples”, “não é das mais ricas”, acredito que a grande maioria dos pesquisadores dá a ela o justo valor de expressão do conhecimento cultural de uma sociedade em seu tempo.

Os grafismos do Abrigo Pedra Talhada, localizado em Niquelândia – GO, estão integrados ao cenário da arte rupestre do Planalto Central brasileiro. Suas características formais demonstram ser uma continuidade das manifestações encontradas no Estado de Minas Gerais, definidas como Tradição Planalto e Tradição São Francisco. A datação mais recuada do sítio arqueológico, de 2.860 anos A.P., pode sugerir que essa ocorrência seja resultado de uma expansão territorial na direção leste/oeste, considerando que as tradições mineiras já realizavam pinturas rupestres há cerca de 8.000 anos A.P. Porém, esta hipótese deve ser melhor estudada, uma vez que sítios rupestres situados mais à oeste do Planalto Central também fazem referência aos estilos rupestres mineiros.

### **1.3. CONTRIBUIÇÕES DADAS PELA ARQUEOLOGIA E PELA HISTÓRIA DA ARTE**

A própria natureza da arte rupestre a coloca entre duas disciplinas: a arqueologia e a história da arte. Considerando-se que esta dissertação se desenrola em uma academia de artes visuais, não poderíamos deixar de tecer uma breve avaliação do ponto de vista das

duas disciplinas em relação a um objeto que se coloca entre o testemunho do passado e a concepção estética.

Os objetos estéticos do passado, de culturas extintas ou distantes sempre despertaram o interesse de museus e colecionadores. É claro que este interesse estava ligado ao pensamento histórico da época, às vezes mais ou menos preocupados com a relação histórico-cultural do objeto. Conseqüência disso são as espoliações e contrabandos das relíquias das culturas extintas, praticadas desde a antiguidade.

No Brasil, a arte rupestre sempre foi eventualmente mencionada por curiosos e cientistas de diversos ramos do conhecimento. Dentre as mais antigas referências à arte rupestre no território nacional estão as cópias produzidas por naturalistas do século XIX, em suas viagens pelo Brasil. Para citar apenas alguns deles, Jean Baptiste Debret (1834) registrou as pinturas localizadas às margens do Rio Japurá (figura 9) e Steinen copiou as gravuras às margens do Rio Paranatinga, em sua expedição pelo Rio Xingu. Mas o interesse pela preservação e estudo destes achados só veio um século depois.

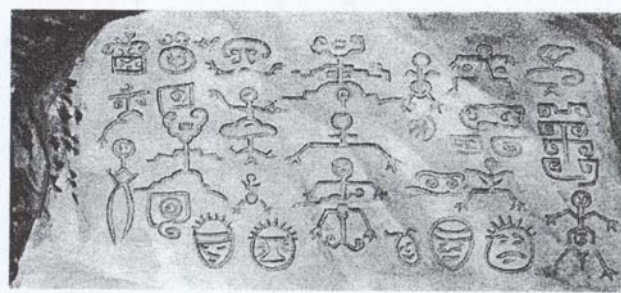


Figura 9: Registro de Debret (1834) de pinturas localizadas às margens do Rio Japurá.

Fonte: Gaspar, 2003.

### 1.3.1. O PONTO DE VISTA DA

## ARQUEOLOGIA

A arqueologia, desde o seu surgimento, no século XIX, preocupa-se com a origem do homem. Advinda do interesse pelo naturalismo e decorrente do trabalho de Charles Darwin no século XVIII, a *Origem das espécies*, diversos antropólogos e pré-historiadores embrenham-se nas descobertas da origem do homem. Segundo o arqueólogo Leroi-Gourhan (1964, p.16), o corpo desta ciência se constrói a partir das descobertas. A paleontologia contribuiu para uma compreensão mais adequada dos achados. Através dela, entende-se que a Terra é muito antiga e que o desenvolvimento humano foi muito longo e marcado por importantes mudanças geológicas. Outras associações com os despojos materiais

engrossam as hipóteses em relação à adaptação ao meio, ao desenvolvimento técnico, à vida social.

À medida que se aumenta o inventário dos achados arqueológicos, estes vão se tornando cada vez mais completos. As diferenças entre as produções materiais – ferramentas, sepultamentos, arte rupestre – vão sendo detectadas e se tornando mais amplas. Um dos principais objetivos da arqueologia é identificar esses padrões sociais reconhecíveis por meio das semelhanças e diferenças entre suas relíquias. No estudo da cultura material não importa apenas a função do objeto, mas também o seu tipo. São os detalhes identificadores de um conjunto que distinguem um grupo cultural.

No estudo da arte rupestre é necessário estudar tanto as unidades gráficas como o conjunto das obras. A morfologia padrão ou os detalhes típicos determinam o estilo, que será útil para realizar comparações entre conjuntos diferentes. No entanto, a arte rupestre é apenas um dos testemunhos deixados pelo homem nos lugares que ele ocupou. Outros vestígios encontrados devem ser relacionados a ela – objetos líticos, cerâmicas, sepultamentos, restos alimentares – a fim de que se possa determinar um grupo cultural.

Os grafismos rupestres só começaram a ser sistematicamente estudados por arqueólogos brasileiros a partir dos anos de 1960, quando foram feitos os primeiros levantamentos nos estados de Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Paraná e São Paulo.

Na década de 1970, instalam-se em Minas Gerais e Piauí as Missões Franco-Brasileiras, que impulsionam as pesquisas arqueológicas nestes dois estados. Com relação à arte rupestre, buscou-se classificar os grafismos conforme padrões estilísticos, iniciativa esta que se tornou referência para o estudo esta manifestação em todo o Brasil.

Desde o seu início até hoje, houve muitas contribuições em direção à compreensão dessa manifestação. Em primeiro lugar, já foi registrado e documentado um grande número de abrigos rochosos com grafismos rupestres em todo território brasileiro. Paralelamente, a cultura material encontrada nos sítios foi estudada. Na tentativa de se interpretar os grafismos figurativos, foram identificadas, nas representações de figuras humanas, ações ritualísticas, de caça e cópula, bem como representações de gênero e hierárquicas. Dentre as representações de animais foram identificadas diversas espécies – veados, emas, araras, lagartos, entre outros. Porém, a maior dificuldade em compreender a arte rupestre está no fato de os

indígenas atuais não se manifestarem por meio deste recurso, referindo-se aos desenhos como pertencentes a povos antigos anteriores a eles.

Num segundo momento, buscou-se estabelecer conjuntos estilísticos que pudessem remeter a grupos culturais, como já foi dito. Com esse intuito, os paredões com arte rupestre foram agrupados em tradições, concentradas em determinadas regiões. Foi possível perceber que estes conjuntos abrangem uma ampla distribuição espacial, podendo, em suas áreas de fronteira, se sobrepor ou se misturar (GASPAR, 2003, p. 45).

Mas a partir daqui há muitas possibilidades de estudo para compreender a diversidade cultural existente na pré-história brasileira. A associação entre arte rupestre e outros vestígios materiais ainda é imprecisa.

Em qualquer destes aspectos está concentrada a produção material do homem, e é nesse contexto que o arqueólogo insere a arte rupestre. O termo arte é utilizado como referência ao artesanato e ao artefato, como frisa Prous em seu compêndio sobre a arqueologia brasileira:

“Logo, devemos considerar a palavra ‘arte’ neste contexto como uma simples aproximação, lembrando aliás que ‘arte’ e ‘artista’ têm a mesma raiz latina que ‘artesanato’; a arte é o *savoir faire*, o conhecimento das regras que permitem realizar uma obra perfeitamente adequada a sua finalidade. Esquecer este ponto levaria a não entender os grafismos indígenas quando não são bonitos, julgando-os ‘primitivos’ em termos de beleza, quando seus autores, em muitos casos, não procuravam de modo algum provocar um sentimento estético, da mesma maneira que os tipógrafos não pensam, através do alfabeto, realizar obra de arte” (PROUS, 1992, p. 510).

Através deste posicionamento, o arqueólogo procura se eximir da compreensão estética para centrar sua atenção no fazer. Neste sentido, a tecnologia narra o desenvolvimento humano.

Mais recentemente, as pesquisas arqueológicas têm considerado a finalidade de comunicação da arte rupestre. Ela tem sido vista como parte integrante de rituais, através dos quais são reforçados os mitos. É também considerada como meio de ligação com entidades superiores (PESSIS, 2003, p. 66).

### 1.3.2. O PONTO DE VISTA DA HISTÓRIA DA ARTE

Intrigantes questões são colocadas para aqueles que interpelam o estudo da manifestação rupestre num contexto artístico. Quando falamos de arte rupestre estamos ou não falando sobre arte? A apreciação que geralmente se faz, corresponde ao seu apelo estético ou ao seu valor histórico? Como compreender o significado deste tipo de produção artística?

Alguns achados do período Pré-Colonial são considerados objetos estéticos, tais como sinais rupestres, pequenas esculturas de pedra – os muiraquitãs –, ou adornos de ossos polidos. No entanto, uma outra classe de objetos, os artefatos e utensílios, apresentam elementos decorativos que também demonstram preocupação estética. Muitos vasilhames cerâmicos foram decorados com pinturas, incisões, relevos e apliques de elementos figurativos. Os artefatos de rochas lascadas refletem um grande conhecimento de lapidação na produção de pontas de projéteis. No entanto, estes artefatos são de uso cotidiano, com função utilitária.

A dificuldade de apreciar objetos arqueológicos como objetos de arte vincula-se ao fato de que nas sociedades Pré-coloniais as formas estéticas estavam incorporadas a utensílios e artefatos utilitários. Os vasilhames com decoração pintada ou modelada tinham função de cozer, assar ou armazenar alimentos.

Então, como classificar estes objetos? Conforme depoimento dado pela historiadora da arte Profa. Dra. Maria Elizia, em entrevista:

“Não podemos ver a arte rupestre com os mesmos parâmetros existentes na arte tida como erudita. O conceito de arte está vinculado a cada época histórica da sua produção. Cada período prioriza determinados aspectos formais para definir [o objeto] como produção de um determinado período” (Entrevista, 09/03/2005).

A arte rupestre constitui um elo de comunicação, no qual os grafismos são reconhecíveis por aqueles que deles compartilharam. A manifestação rupestre está ligada a mitos, crenças, ações e gestos que nem sempre são vistos como pertencentes à ordem estética.

Neste contexto, as pinturas e gravuras rupestres correspondem aos resíduos de um acontecimento ritual.

Para o antropólogo Clifford Geertz (1997), a arte é um sistema de significação que utiliza a combinação de signos para exprimir um sentido. Para compor o objeto de arte o artista aproveita os elementos da sua vivência, que também são compreensíveis pelo expectador. Tanto um quanto o outro têm sua sensibilidade formada no mesmo contexto, no âmbito das relações culturais. Este é o campo fecundo que legitima a arte e faz com que ela seja compreendida – são os recursos do seu tempo e do seu meio.

Os homens da pré-história produziam suas pinturas nos paredões rochosos expressando seu sentido cultural. Ao mesmo tempo em que produziam formas, técnicas, elementos estilísticos, expressavam conteúdo simbólico e valores afetivos. A arte primitiva vai misturada à vida cotidiana – rituais, festividades – sem que os seus autores possam distinguir entre uma atividade e outra.

Neste sentido, as classificações que fazemos dos objetos e das formas do passado são puramente convencionais, realizadas a partir do ponto de vista das noções artísticas do nosso tempo. São tentativas de se entender culturas das quais temos apenas vestígios.

Apesar da arte rupestre constituir um objeto fixo que está exposto ao consumo visual, o seu significado social não era o de um objeto artístico. Ela tinha a finalidade de transmitir e reforçar o conhecimento cultural do grupo, provavelmente em situações rituais.

Para Ulpiano Bezerra de Meneses (1983), o ponto frágil para a apreciação da manifestação artística do período Pré-Colonial é se considerar a existência de uma categoria à parte de objetos definidos como artísticos. Há uma tendência de se enquadrar objetos que não têm finalidade utilitária ao âmbito artístico, tais como os adornos e enfeites. Porém, estes objetos tiveram um significado social bastante relevante para as sociedades pré-coloniais, transpondo a intenção estética para a identificação de valores como posição social, descendência, faixa etária, entre outros.

Em seu livro *Argonautas do Pacífico*, Malinowski (1978) relata como colares ornamentais considerados objetos estéticos adquirem novos significados sociais. Dentro de uma tradição de trocas o colar representava respeito e prestígio para aquele que passava a possuí-lo.

A partir de considerações como estas, Bezerra de Meneses opta pela análise da forma estética que pode estar presente tanto em adornos e objetos sagrados, como em artefatos e utensílios. Como forma estética entende-se “aquelas formas que não são exigidas pelo uso instrumental do objeto, mas constituem uma chave ou um estímulo no contato sensorial entre o observador e o mundo real” (MENESES, 1983, p. 22). Este critério ressalta elementos formais no contexto em que atua.

Os objetos arqueológicos do período Pré-Colonial mais comuns no cenário nacional são os vasilhames cerâmicos, os artefatos de rocha lascada ou polida e a arte rupestre. A escassa ocorrência de objetos de material ósseo, conchas, madeira e fibras vegetais se deve especialmente ao clima úmido, que destruiu muito destes testemunhos, enquanto que a existência de outros costumes, como o uso de pinturas corporais e indumentárias, chegou até nós por meio dos registros rupestres. Todas estas manifestações envolvem elementos formais específicos que caracterizam a produção dos povos Pré-Coloniais.

Mas a variedade e riqueza dos objetos estéticos da pré-história podem ser ampliadas se usarmos como referência as coleções relacionadas ao início do período Colonial no Brasil. Diversas são as expressões plásticas: arte plumária, trançado, miçangas tramadas, máscara, cerâmica, escultura, entre outros.

A referência aos objetos francamente ornados também pode ser encontrada nos relatos dos primeiros exploradores e missionários em expedições na região amazônica. Um relato de 1540, feito por Gaspar de Carvajal, o cronista da viagem de Orellana, descreve os vasilhames cerâmicos produzidos pelos índios Omágua.

Havia nessa povoação uma casa de diversões, dentro da qual encontramos muita louça dos mais variados feitios: havia talhas e cântaros enormes, de mais de vinte e cinco arrobas, e outras vasilhas pequenas como prato, escudelas e candeeiros, tudo da melhor louça de que já se viu no mundo, porque a ela nem a de Málaga se iguala. É toda vidrada e esmaltada de todas as cores, tão vias que espantam, apresentando, além disso, desenhos e figuras tão compassadas, que naturalmente eles trabalham e desenham como o romano (CARVAJAL apud CRULS, 1954, p. 17).

A arte plumária também foi mencionada por diversos cronistas dos séculos XVI e XVII. Esses adornos eram especialmente usados em festas e cerimônias. É representativa desta arte a gravura que ilustra os relatos de Jean Lery de 1578 (figura 10), que mostra uma

dança cerimonial Tupinambá onde os índios caracterizam-se com pintura corporal e paramentos plumários. No meio do círculo de dançarinos, três pajés vestem mantos também desse material. O valor da plumária indígena produzida neste período se expressava tanto na sua variedade de cores como na habilidade técnica que demonstrava a sua manufatura, muitas vezes fixada sobre tecido de algodão. O trabalho técnico de algumas peças deste período, pertencentes ao Museu Nacional, foi descrito na coletânea “As Artes Plásticas no Brasil”, publicada em 1952.

É que o forro das peças mais custosas, como os gorros com tapa-nuca e os longos mantos, tão característicos dos Tupinambá, era feito de um retículo de tecido sobre o qual se fixavam pacientemente as penas, depois de previamente amarradas, duas a duas ou três a três, num bastonete de pau, - isto no caso do trabalho realizado com penas pequenas e delicadas, que não podiam ser diretamente atadas ao trançado (CRULS, 1952, p. 4).

O que foi visto e recolhido no momento da chegada dos Portugueses no território brasileiro deixou um bom testemunho da produção estética do período Pré-Colonial de sociedades extintas. Como já dissemos, as condições climáticas inviabilizam a preservação destes materiais perecíveis, resistindo apenas os artefatos de rocha e cerâmica. Apenas alguns registros arqueológicos detectam a ocorrência de uma produção estética diferenciada.



Fi-  
gura  
10:  
Man  
to  
de  
plu  
má-  
ria  
usa-  
do



em dança cerimonial dos Tupinambás. Gravura que ilustra os relatos de Jean Lery de 1578.

Fonte: Métraux, 1972.

A rodela-de-fuso, de material lítico ou cerâmico, encontrado entre os vestígios de aldeias pré-coloniais, revela o uso do algodão para a tecelagem. Também são achadas sementes e conchas perfuradas usadas como adorno. Testemunhos como estes últimos foram encontrados entre os escavados no Abrigo Pedra Talhada (figura 11).

Figura 11: Concha perfurada que serviu de adorno. Sítio Abrigo Pedra Talhada, Niquelândia (GO).

Fonte: Acervo do MA/UFG.

A arte rupestre tem se revelado uma expressão estética cuja produção estende-se por um longo período, tendo sido registrada desde as primeiras ocupações, há 11.000 anos AP, até os anos imediatamente precedentes à chegada dos colonizadores.

Os desenhos rupestres eram executados por meio de duas técnicas – pintura e gravura. As pinturas eram feitas com tinta líquida aplicada com um graveto que servia de pincel, ou com o dedo. O pigmento seco podia ser aplicado diretamente na rocha, dando um resultado semelhante ao giz de cera, ou em forma de pó, a ser soprado sobre um molde. Os corantes eram de origem mineral; o vermelho, a cor mais comum, era extraído do óxido de ferro. Segundo os dados compilados por Gaspar (2003), análises físico-químicas de pigmentos revelaram que a cor amarela é goetita, um óxido de ferro hidratado, a cor branca era obtida de duas espécies de tinta, Kaolinita e gipsita; e o cinza, por sua vez, era uma mistura natural dos pigmentos vermelho e branco.

A técnica da gravura consistia em picotear ou friccionar a rocha até provocar uma incisão, e era realizada com a ajuda de uma rocha mais dura do que o suporte a ser decorado.

Em toda a arte rupestre os elementos formais podem ser divididos em duas categorias: os geométricos e os figurativos. Entre as formas geométricas estão representadas linhas retas e curvas, pontos, círculos concêntricos, círculos radiados, losangos, triângulos, quadrados e retângulos com preenchimento de grades. Os figurativos mais comuns são as figuras humanas e animais, tais como mamíferos, aves e répteis. Os vegetais e objetos instrumentais produzidos pelo homem foram raramente representados. Entre os vegetais, foram identificados tubérculos e pés de milho. Os instrumentos são armas, armadilhas, cestos e adornos associados às figuras humanas.

O historiador da arte busca identificar elementos iconográficos dotados de intenção estética, independentemente da sua associação à função histórica. As coleções agrupam objetos estéticos de uma mesma procedência espaço-temporal, abordando categorias diferentes e materiais diversificados. Sua intenção é a de promover a apreciação da manifestação estética, recorrendo aos elementos formais ressaltados pelo objeto.

### **1.3.3. MANEIRAS PARTICULARES DE SE “OLHAR” A ARTE RUPESTRE**

Para compreensão da arte rupestre foram abordados dois pontos de vista, o arqueológico e o da história da arte, que apresentaram informações complementares a respeito desta manifestação. A partir desses campos investigativos foi possível entender a arte rupestre no seu contexto social e em suas representações formais.

Para a arqueologia, a arte rupestre está carregada de significação, na medida em que remete ao testemunho de um ou mais grupos humanos que selecionaram um determinado ambiente ecológico para seu habitat. Tiraram pigmentos de frutos e minerais para pintar a rocha a fim de manifestar a sua visão cosmológica natural e sobrenatural; enterraram seus mortos, acenderam fogueiras e abandonaram suas vasilhas quebradas, deixando ali vestígios do que faziam e do que comiam.

As formas pintadas no paredão foram produzidas pela mesma população que descartou os testemunhos que os arqueólogos chamam de vestígios e que são encontrados no solo dos sítios arqueológicos. Porém, estes elementos visuais são mais que identificadores de locais de interesse para as populações Pré-Coloniais: são os únicos registros do imaginário destes homens do passado.

No campo artístico, é necessário perceber o que distingue a arte rupestre de outras artes visuais. O principal ponto é que não podemos ler a arte rupestre através dos mesmos critérios usados na leitura da arte produzida em outros períodos, que possuem outras características peculiares, outras referências culturais, enfim, outro estágio de vida social. Em particular, porque no período Pré-Colonial as formas estéticas estavam incorporadas aos artefatos ou utensílios do uso cotidiano, não havendo a categoria de objeto artístico dissociada da função utilitária.

A abordagem da arte rupestre deve estar centrada na forma estética condizente com o seu tipo de produção. Nesta perspectiva, são realizadas classificações formais – proporções, volumes, simetrias, temas – que definem uma série de padrões estéticos. André Proust ordenou os paredões rupestres identificando oito estilos com padrões temáticos particulares.

O enfoque das classificações formais ainda é muito preliminar, porque em muitas regiões do território brasileiro não houve levantamento arqueológico, ou o levantamento foi apenas amostral, fornecendo resultados ainda incompletos.

A diversidade cultural no período Pré-Colonial é um tema que ainda apresenta muitas lacunas. Consideramos as manifestações rupestres como sendo testemunho de uma diversidade de grupos culturais que ocuparam as terras brasileiras. Estes grupos executaram seus grafismos com padrões formais e técnicos, na maioria das vezes, circunscritos a territórios delimitados, sugerindo uma correlação com diferentes identidades étnicas.

As classificações da arte rupestre são extremamente importantes para se entender o cenário da produção estética; mas à medida que novas pesquisas venham associá-la aos demais vestígios arqueológicos, será possível compreender o modo de vida dos homens do passado e identificar alguns elementos iconográficos comuns a todos eles.

A arte rupestre pode ser a ponte para conhecimento do imaginário dos homens Pré-coloniais. As analogias com estudos antropológicos têm esclarecido alguns pontos sobre a função social das manifestações rupestres. Essencialmente, esta é uma expressão do conhecimento cultural de um povo onde estão representados eventos históricos e míticos. Mas é também uma linguagem visual reconhecida pela coletividade e neste sentido, muitas questões ainda podem ser levantadas sobre como funcionava esse código, e em que situações ele era utilizado.

Estas considerações direcionaram a produção do vídeo documental *Memória da Pedra Talhada*, apresentado no Capítulo III do presente trabalho. A finalidade do vídeo é colaborar para a compreensão da pré-história no território nacional. E a arte rupestre, como objeto do vídeo, é comumente compreendida entre a história e a arte. Por isso, tentamos esclarecer como o nosso objeto de estudo transita por estes enfoques. Tanto pela arqueologia quanto pela história da arte, a arte rupestre é vista como o produto de uma sociedade circunscrita por sua historicidade. É o testemunho de um período o qual tentamos conhecer.

Como objeto de estudo da arqueologia, a arte rupestre tem fornecido muitas informações que complementam o cenário Pré-Colonial, tanto no que se refere ao estudo da territorialidade e distribuição espacial, quanto nas referências a costumes, tais como o uso de utensílios (cestos e armas), produtos alimentares (tubérculos e milho), cerimônias rituais, entre outros. A história da arte, por sua vez, ressalta a sensibilidade de sociedades ligadas à natureza e àquilo que é modificado pela ação humana; a transformação de objetos, respeitando padrões rígidos que revelam não um utensílio ou artefato, mas uma forma estética, uma sensibilidade coletiva formada a partir do seu conhecimento cultural.

## CAPÍTULO II

# O SÍTIO ARQUEOLÓGICO ABRIGO PEDRA TALHADA, NIQUELÂNDIA – GO



Detalhe das pinturas do Abrigo Pedra Talhada, Niquelândia (GO).  
Fonte: Acervo MA/UFG

## 2.1. UM ESTUDO DAS PINTURAS RUPESTRES DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO

Este capítulo trata do estudo e análise das pinturas rupestres do Abrigo Pedra Talhada. Foi realizado em duas fases. A primeira corresponde à análise quantitativa e qualitativa realizada no decorrer do resgate do abrigo ocorrido entre 1995 e 1998. A segunda compreende a análise das pinturas como linguagem visual, e foi desenvolvida como suporte para a elaboração do vídeo documental, realizado entre 2004 e 2005, no transcurso do Mestrado em Cultura Visual. Ambos os casos são experiências de pesquisa vivenciadas por mim e que colaboram na formação de uma base de dados para a realização do vídeo *Memória da Pedra Talhada*.

O sítio arqueológico Abrigo Pedra Talhada foi identificado em 1995, a 50m da margem do Rio Tocantinzinho, no município de Niquelândia (GO) (figura 12: Mapa de localização). As pesquisas do abrigo estavam integradas ao Projeto de Salvamento Arqueológico da Usina Hidrelétrica Serra da Mesa – PA-SALV-SM, em decorrência do levantamento arqueológico da área afetada pela formação do lago que hoje constitui o reservatório de água da Usina Hidrelétrica Serra da Mesa. O PA-SALV-SM foi executado por uma equipe interdisciplinar da Universidade Federal de Goiás - UFG, com a colaboração de outras instituições nacionais de pesquisa e sob a coordenação da arqueóloga Dra. Dilamar Candida Martins. O Projeto teve o aporte financeiro de Furnas Centrais Elétricas S/A. O salvamento arqueológico da área foi responsável pelo registro e resgate de sítios lito-cerâmicos (vestígios de aldeia a céu-aberto), sítios líticos (locais de extração e transformação de rocha para a produção de artefatos) e um sítio abrigado com pinturas<sup>5</sup>.

As pesquisas de campo relativas ao salvamento arqueológico do Abrigo Pedra Talhada ocorreram no mês de agosto de 1996, sendo complementadas por estudos de laboratório que duraram até 1998, quando foram concluídos os relatórios finais do PA-SALV-SM. Na oportunidade, estive a cargo do sub-programa *As pinturas rupestres do Sítio Abrigo Pedra Talhada (GO-Ni.176): um estudo em laboratório*, como pesquisadora em



<sup>5</sup> Um outro sítio  
um pequeno ab

arte rupestre<sup>6</sup> (Anexo 1, MELO VAZ, 1998). Este sub-programa traçava as diretrizes de estudo da arte rupestre que se constituía da documentação em campo e da análise em laboratório. As atividades de laboratório foram realizadas por mim com a colaboração de estagiários procedentes dos cursos de artes visuais e arquitetura<sup>7</sup>.

Para o registro do sítio junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional –IPHAN o Abrigo Pedra Talhada recebeu a sigla alfa-numérica GO-Ni.176<sup>8</sup>, corres-

---

<sup>6</sup> Integrei a equipe do PA-SALV-SM em 1996 como pesquisadora em arte rupestre. Minha formação nesse campo decorre do desenvolvimento de pesquisa a nível de aperfeiçoamento com bolsa do CNPq, no ano de 1991, sob a orientação da Profa. Dra. Irmhild Wüst. Após o término da bolsa, permaneci colaborando com a documentação e estudo da arte rupestre do Projeto Etno-arqueológico e Arqueológico da Bacia do Rio São Lourenço – MT, sendo atestada minha participação nesse e em outros projetos arqueológicos, contando 1.050 horas de atividades no Museu Antropológico/UFG.

<sup>7</sup> Na época, atuavam como estagiárias no sub-programa de arte rupestre Rosirene Rodrigues dos Santos (Artes Visuais), Karla Emmanuela Ribeiro Hora (Arquitetura e Urbanismo) e Thays de Lourenço Lima (Arquitetura e Urbanismo).

<sup>8</sup> Os estados de Goiás e Tocantins encontram-se divididos em áreas arqueológicas na *Carta Arqueológica* (MELO e BREDA, 1972) que estabelece as siglas dos sítios para registro junto ao IPHAN.

pondendo, seqüencialmente, à unidade federativa em que o sítio está localizado (GO), à área arqueológica cujo município denominador é Niquelância (Ni) e ao número seqüencial do sítios arqueológicos encontrados nesta área (176).

O sítio arqueológico Abrigo Pedra Talhada foi inundado em 1997 em decorrência do fechamento das comportas da Usina Hidrelétrica de Serra da Mesa; daí a necessidade de torná-lo visível no referido trabalho (Figura 13).

O acervo documental da arte rupestre consolidado no âmbito do subprograma abrangeu os registros efetuados em campo, fotos coloridas e preto-e-branco, slides, decalques feitos em plástico e imagens videográficas. Em laboratório, foram realizadas a remontagem das pinturas do paredão em tamanho reduzido, executada a partir da projeção dos slides, e a digitalização das imagens para facilitar o processamento informatizado dos dados. Oportunamente, este arquivo de imagens foi disponibilizado para a realização do vídeo *Memória da Pedra Talhada*.

A arte rupestre compunha-se exclusivamente de grafismos pintados que estavam localizados em dois setores. O Setor 1 correspondeu à base do paredão rochoso; os desenhos ocupavam 50m do abrigo em linha descontínua, do abrigo, a uma altura entre 0m e 3m do solo. O Setor 2 abrangeu o patamar superior ao nível do solo do abrigo; apresentava um número reduzido de grafismos, sendo que alguns deles estavam em locais

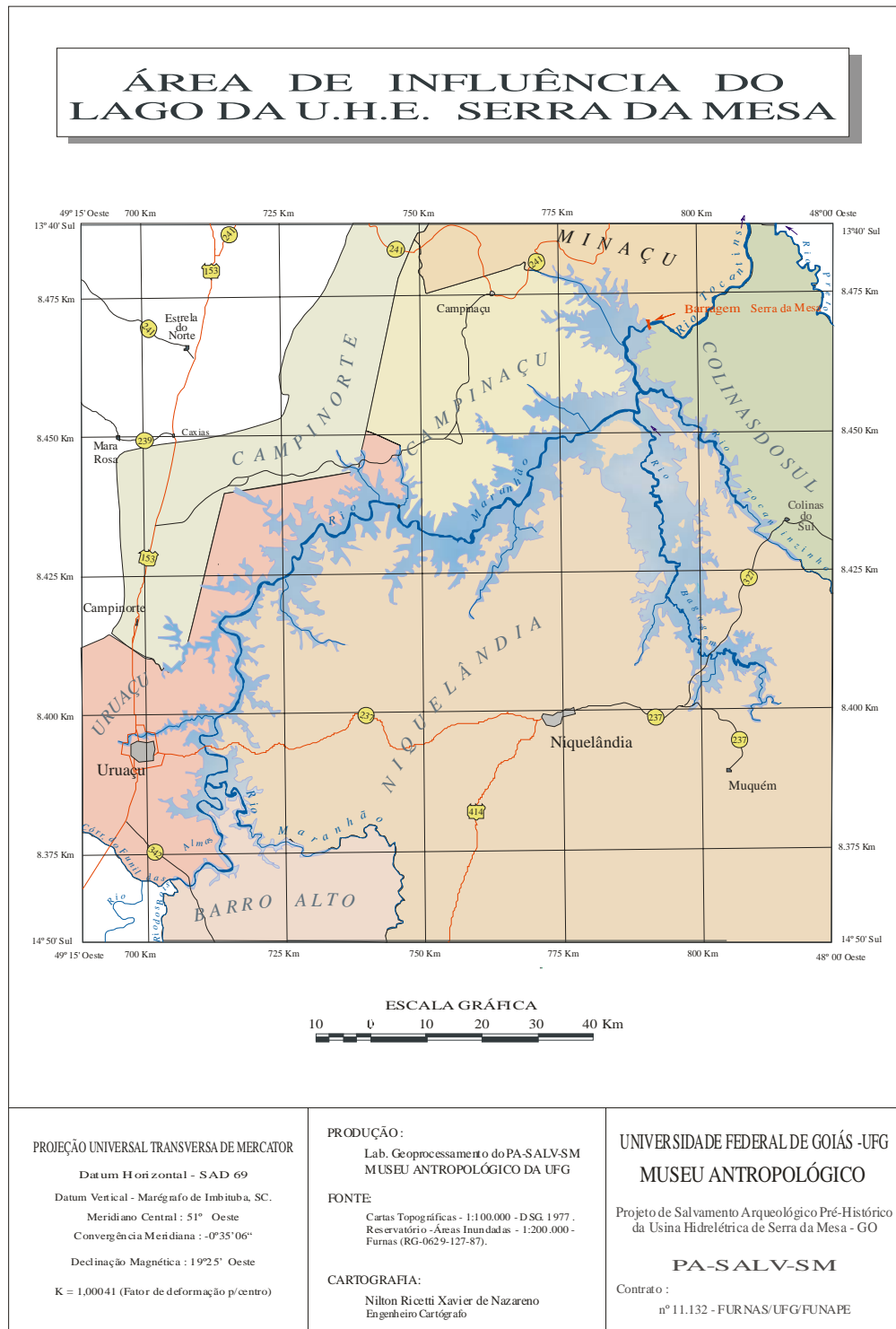


Figura 13: Área de influência do lago da UHE Serra da Mesa.

de difícil acesso. A impressão visual do paredão era de grande movimentação, causada pela diversidade das figuras e pelo uso de tintas de cores variadas: vermelha em vários tons, ocre, preta e branca. O estado de conservação do paredão vinha sendo prejudicado por agentes intempéries, que provocavam a escamação da rocha e a perda de alguns grafismos.

Os testemunhos do sítio arqueológico abrangeram ainda fragmentos de vasos cerâmicos, alguns dos quais apresentavam decoração plástica ou pictórica, artefatos lascados e machados polidos, um enterramento humano composto por ossos de criança, mechas de cabelo, sementes e conchas utilizados em adornos. Tais artefatos não serão analisados no presente trabalho. O estudo e análise desses testemunhos estão disponíveis no relatório conclusivo do PA-SALV-SM [MARTINS (Coord.), 1998]. A análise apresentada aqui se concentrará nos registros rupestres. Outros testemunhos do sítio são citados para complementação do contexto em que os grafismos se inserem.

### **2.1.1. OS HABITANTES DO ABRIGO PEDRA TALHADA**

As escavações demonstraram que o sítio Abrigo Pedra Talhada foi ocupado por diversos grupos em diferentes períodos de tempo. A estadia destes grupos no abrigo era temporária, certamente aproveitando o período de estiagem que garantia a coleta de recursos alimentares, pesca, caça e frutos. Foram achadas grandes quantidades de crustáceos, ossos de pequenos animais e sementes (conforme entrevista dada pela Dra. Dilamar Candida Martins, em 04/03/2005).

Para situar o período de ocupação do abrigo no tempo histórico, salientamos que os primeiros grupos que ocuparam as Américas eram de caçadores-coletores. Há muitas controvérsias sobre a chegada do homem nas Américas. A hipótese da travessia pelo estreito de Behring, por volta de 13.000 a.C. é ainda muito aceita. Em decorrência da última glaciação, as temperaturas mais baixas fizeram recuar o mar, formando grandes planícies litorâneas entre a Sibéria e o Alaska. Os caçadores-coletores atravessaram essa “ponte” perseguindo manadas de grandes animais (GASPAR, 2003, p. 39).

Muitas datações têm contestado esta hipótese como sendo a única frente de ocupação das Américas, dentre elas as datas obtidas por Niéde Guidon no Parque Nacional da Serra da Capivara, que recuam a aproximadamente 32 mil anos a presença do homem na América (PESSIS, 2000).

As datações do Abrigo Pedra Talhada obtidas através do método da termoluminescência e carbono 14, sugerem períodos mais recentes de ocupação. A data mais recuada foi de 2.860 AP, o que corresponde a 910 a.C.. A data mais recente foi de 510 AP, ou seja, 1.440 d.C.. Neste período, os antigos habitantes do Planalto Central brasileiro já residiam em aldeias, praticavam a agricultura de subsistência e produziam utensílios de cerâmica.

A análise das cerâmicas encontradas em escavação distinguiu pelo menos duas indústrias ceramistas diferentes: Tupiguarani e Una. As cerâmicas Tupiguarani (figura 14) foram identificadas pela decoração pintada nas paredes. Correspondem a uma cerâmica de origem amazônica, que se expandiu por grande parte do litoral brasileiro. A indústria Una mostrou acabamento rústico e ausência de decoração, vestígios das primeiras populações ceramistas registradas no sudeste e centro-oeste do Brasil (ROBRHAN-GONZÁLEZ, 1996).



Figura 14: Fragmento de vasilhame cerâmico com decoração pintada. Sítio Abrigo Pedra Talhada.

Fonte: Acervo MA/UFG.

Estas diversas ocupações caracterizaram o abrigo Pedra Talhada como um local de passagem, de habitação temporária, como afirmamos anteriormente. Os agricultores cera-

mistas residiam em grandes aldeias e estabeleciam acampamento temporário naquele local. Mas a arte rupestre não pôde ser associada com segurança a nenhuma destas populações. O solo do sítio constitui-se de um grande pacote de areia que era constantemente revolvida pelas cheias do rio.

Apesar de todas essas informações, não é fácil determinar que vestígios encontrados no solo foram deixados pelos autores da arte rupestre. O solo é composto por camadas naturais que vão se sobrepondo ao longo do tempo. O arqueólogo percebe períodos de tempo a cada vez que a camada muda de cor ou de textura. Sendo assim, é necessário que haja indícios das pinturas nas camadas para que elas possam ser seguramente associadas às pinturas, como por exemplo pigmentos preparados ou rochas dos quais eles podem ter sido extraídos.

A contextualização da arte rupestre com a cultura material resgatada no piso do abrigo poderá ser melhor interpretada à medida que estudos mais detalhados do material arqueológico sejam realizados. Também deverão ser realizados estudos comparativos entre os testemunhos do Abrigo Pedra Talhada e os sítios arqueológicos que configuram as aldeias identificadas no âmbito do PA-SALV-SM. Nem todas as indagações puderam ser respondidas no decurso do projeto de salvamento, que teve curta duração, se comparada ao montante do material resgatado. Tais circunstâncias requereriam a continuidade das pesquisas, o que foi previsto no projeto de salvamento. Assim, o prosseguimento das pesquisas tem sido feito a longo prazo, por meio de dissertações, teses ou outros estudos que venham a interessar aos pesquisadores em geral.

O estudo e a guarda do material arqueológico, sob responsabilidade do Museu Antropológico/UFG, são de fundamental importância para que as investigações possam ser realizadas a longo prazo. Como já o dissemos, esta dissertação tem como objetivo a produção de um vídeo documental, cuja finalidade é a de divulgar a memória das experiências de pesquisa. Através da informação e divulgação da importância da arte rupestre para o conhecimento da pré-história, acreditamos estar colaborando com a preservação de patrimônios históricos e artísticos desta natureza.

## 2.2. PROCEDIMENTO METODOLÓGICO PARA RELEITURA DA ARTE RUPESTRE

Os registros rupestres do Setor 1 foram divididos artificialmente em 5 painéis<sup>9</sup> (figura 15), considerando a continuidade dos grafismos no relevo da rocha. O Painel 1 (P1) compreende figuras esparsas no início do paredão, em local de difícil acesso. O Painel 2 (P2) tem 19 metros e apresenta grande concentração de grafismos. O Painel 3 (P3) está isolado pela inclinação da rocha; tem três metros e corresponde a grafismos sobrepostos. No Painel 4 (P4) as pinturas estão dispersas. Este painel abrange quatro metros do paredão e está separado por porções não pintadas da rocha. O Painel 5 (P5) tem 18 metros e fica a uma distância de 30 metros do P4. O P5 foi o mais prejudicado por agentes intempéricos; há grande concentração de grafismos, mas muitos deles em estado incompleto.

Outros grafismos isolados estão situados em uma parte inclinada do paredão que forma uma pequena cobertura. Compreendem três desenhos a uma altura aproximada de 6m. Entre os painéis P4 e P5 a rocha é bastante friável; neste local alguns vestígios de pintura indicam que ali poderia ter existido um outro painel danificado pela escamação da rocha.

O estado de conservação do paredão rochoso vinha sendo perturbado pelo intemperismo: chuva e incidência do sol sobre a rocha, provocaram a escamação de parte da mesma, comprometendo as pinturas.

Os estudos e análises da arte rupestre do Abrigo Pedra Talhada no âmbito do PA-SALV-SM teve como objetivo realizar a documentação das pinturas rupestres, estabelecer parâmetros quantitativos e qualitativos dos grafismos que pudessem caracterizar a arte rupestre local e situá-la no contexto nacional.

A documentação dos grafismos teve início em campo, tendo sido concluída em laboratório. Para a reprodução dos painéis, o paredão foi quadriculado com o uso de barbante nas dimensões de 1mx1m, e em seguida foi fotografado, quadro a quadro, com filme para *slides*. Este procedimento resultou num total de 61 quadrículas que permitiram a

---

<sup>9</sup> Os painéis são subdivisões feitas no paredão; agrupam concentrações de grafismos levando em conta a configuração da rocha (AGUIAR, 1982). No caso do Abrigo Pedra Talhada, foram agrupadas seqüências bastante longas na tentativa de não se desprezarem espaços vazios que poderiam ter alguma função na composição do painel.

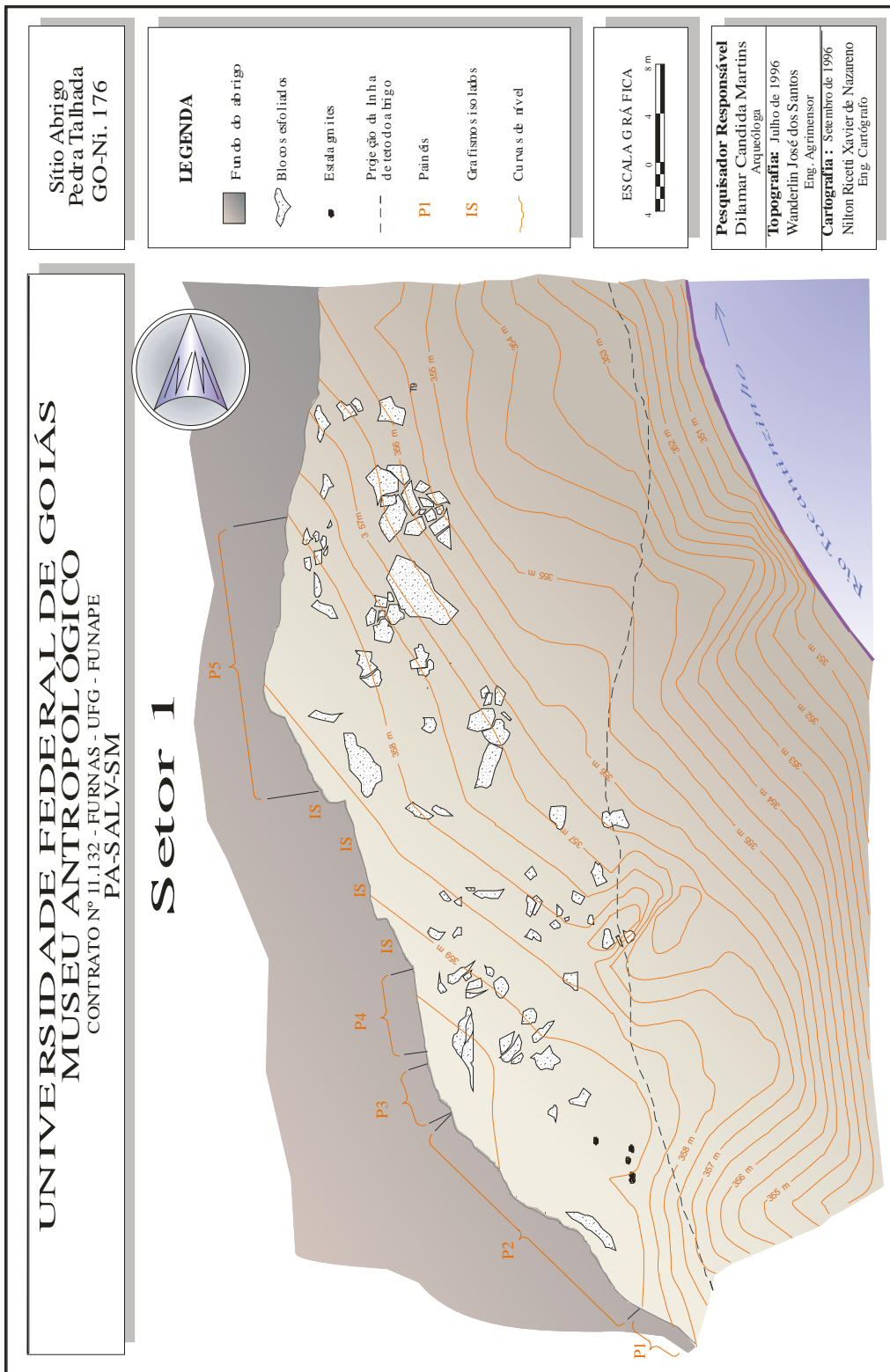


FIGURA 15: Planta geral. Setor 1. Organização dos painéis.  
 Fonte: Acervo do MA/UFG.

reconstituição dos painéis em laboratório. Foram realizadas ainda algumas cópias no plástico, mas considerando-se a dimensão do paredão, este artifício não cobriu a totalidade das pinturas.

A reprodução dos painéis foi realizada a partir da cópia da projeção dos *slides* com redução de 50% do tamanho original. As cópias das quadrículas foram digitalizadas e remontadas em computador. Através desta metodologia foi possível recompor toda a arte rupestre. Neste processo, foram observadas ainda as cores e sobreposições das figuras.

### 2.2.1. A ANÁLISE QUANTITATIVA E QUALITATIVA

A análise das pinturas teve como suporte a reprodução dos painéis em tamanho reduzido, além dos slides e da filmagem detalhada dos grafismos. A análise considerou os grafismos<sup>10</sup> que mantiveram sua conformação, desprezando aqueles que estavam mal conservados devido à fragmentação da rocha ou diluição da tinta.

Por este critério foram selecionados 440 grafismos que foram submetidos à análise. A análise quantitativa e qualitativa baseou-se em estudos anteriores elaborados por Wüst (in MELO VAZ, 1992)<sup>11</sup>. Esta metodologia utiliza uma ficha de análise para descrever os atributos técnicos e formais de cada grafismo. Para as pinturas do Abrigo Pedra Talhada foram observados os seguintes atributos:

- a) estado de conservação
- b) altura do solo
- c) largura do traço
- d) técnica de execução
- e) cor da tinta
- f) temática

---

<sup>10</sup> O termo grafismo, que até agora foi usado, genericamente, passa à corresponder a unidade gráfica identificada pela morfologia coesa, conforme definido por Guidon (1982). Segundo a autora, o termo grafismo está dissociado de conotações que outros termos como desenho, símbolo e signo carregam, e dos quais não temos correspondentes seguros em arte rupestre.

<sup>11</sup> A análise quantitativa e qualitativa foi experimentada nas pinturas rupestres da Bacia do Rio São Lourenço – MT. Na ocasião, eu participava do Projeto Etno-arqueológico e Arqueológico da Bacia do Rio São Lourenço, MT como pesquisadora de Aperfeiçoamento do CNPq, sendo orientada pela Profa. Dra. Irmhild Wüst.

g) morfologia.

#### a) Estado de conservação

Os desenhos do painel rupestre do abrigo Pedra Talhada estão divididos em duas temáticas: grafismos geométricos<sup>12</sup> e grafismos figurativos. Os grafismos geométricos são desenhos que não permitem a identificação de alguma coisa do mundo real. São compostos por figuras e traços geométricos. Os grafismos figurativos, por sua vez, permitem a identificação com o objeto real; podem ser zoomorfos, quando representam as figuras animais ou antropomorfos, quando representam figuras humanas. Neste paredão há maior quantidade de grafismos geométricos – losangos, triângulos, pontos e linhas –, enquanto que os desenhos figurativos – répteis e humanos –, foram pouco representados.

Conforme a análise, os painéis foram atingidos por ações intempéricas diversificadas. Verifica-se uma melhor visibilidade e conservação no Painel 2 (P2) que nos demais painéis. Os agentes que mais prejudicaram as pinturas foram a escamação da rocha e o desbotamento da tinta.

O primeiro painel compõe-se de nove grafismos; sua principal degradação foi causada pelo desbotamento da tinta e pela deposição de uma fina camada de carbonato de cálcio precipitado da parte superior do bloco rochoso. Apesar desta cobertura, ainda era possível visualizar os grafismos.

O Painel 2 (P2), que abrange 167 unidades gráficas manteve-se mais conservado porque neste local a rocha era pouco friável e o desbotamento atingia as figuras com menor intensidade. No entanto, a ação antrópica mostrou-se mais freqüente, correspondendo a grafite com nomes e datas registrados pelos visitantes atuais (figura 16).

O Painel 3 (P3) é composto por 50 grafismos e tem estado de conservação razoável. Foi atingido pela deposição de carbonato de cálcio, por desbotamento e pela ação da chuva que fez com que a tinta escorresse. Estes agentes nublaram a parcialmente a visibilidade do painel.

---

<sup>12</sup> A análise detalhada no Sub-programa *As pinturas rupestres do Sítio Abrigo Pedra Talhada* utiliza o termo “grafismo puro” que, conforme Aguiar (1982), refere-se à temática geométrica: são figuras desprovidas de traços de identificação e sem significado aparente no nosso universo cultural.



Figura 16: Detalhe do Paine 2 danificado pelo desbotamento da tinta, deposição de carbonato de cálcio e pela ação humana.

Fonte: Acervo do MA/UFG.

O Paine 4 (P4), com 26 grafismos, foi atingido, especialmente, pelo desbotamento da tinta. O Paine 5 (P5) abrange 160 grafismos; tem estado de conservação ruim provocado pela escamação da rocha e conseqüente perda de boa parte dos grafismos (figura 17). O P5 foi atingido também pelo desbotamento da tinta.



Figura 17: Detalhe do Paine 5 danificado pela escamação da rocha.

Fonte: Acervo do MA/UFG.

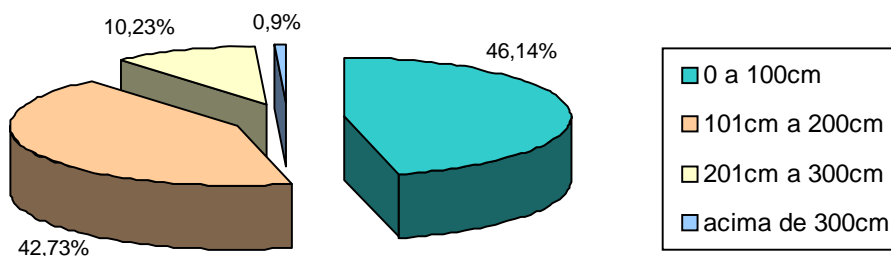
Os 18 grafismos isolados tiveram sua visibilidade comprometida. Algumas vezes encontram-se velados por uma fina camada de carbonato de cálcio ou fragmentados pela escamação da parede.

### b) Altura do solo

A pinturas distribuem-se no paredão desde o nível do solo até a altura de 3,32m, Foram registrados também três grafismos isolados, a cerca de 6m de altura, em uma parte inclinada da rocha, e fragmentos de pintura no paredão abaixo do nível do solo, encontrados em decorrência da escavação.

Dos 440 grafismos em estudo, a maioria – 203 figuras perfazendo 46,14% do total–, foi registrada na altura de 0 a 100cm do solo, como pode ser visualizado no Gráfico 1: Altura dos grafismos a partir do solo. No intervalo de 101cm a 200cm ocorreram 188 grafismos – ou 42,73% dos casos –, e no trecho de 201cm a 300cm verificaram-se 45 unidades gráficas, que perfazem 10,23% dos casos. Acima desta altura, um grafismo foi localizado a 332cm, e três outros acerca de 600cm, correspondendo a 0,22% e 0,68% do quantitativo geral.

**Gráfico 1: Altura dos grafismos a partir do solo.**



A predominância de pinturas abaixo de 100cm de altura no paredão pode indicar que a maioria das pinturas está relacionada a níveis mais profundos do solo, sugerindo uma maior antiguidade destes grafismos. Análises cronológicas dos grafismos serão citadas mais à frente.

### c) Largura dos traços

A largura do traço de execução das pinturas mostrou-se preferencialmente maior que 1,1cm, tendo sido registrados 321 casos, ou seja, 72,95% dos grafismos. Os traços de largura entre 0,7cm a 1,0cm abrangeram 75 unidades, representando 17,05% dos casos. Traços mais finos, verificados nos intervalos de 0,4cm a 0,6cm e de 0,1cm a 0,3cm, foram pouco freqüentes, sinalizando respectivamente 13 grafismos (2,95%) e 9 grafismos (2,05%) do total geral. As 22 unidades (5%) que completam o total correspondem a desenhos chapados que não permitem a identificação do traço de execução.

Tabela1: Distribuição dos grafismos conforme a largura do traço.

Largura do traço	Frequência	%
0,1cm a 0,3cm	9	2,05
0,4cm a 0,6cm	13	2,95
0,7cm a 1,0cm	75	17,05
> 1,1cm	321	72,95
<b>Total</b>	<b>440</b>	<b>100,00</b>

### d) Técnica de execução da pintura

A técnica de execução da pintura verificou o instrumental utilizado na realização da pintura. A pintura a dedo foi o procedimento mais freqüente, sinalizado em 385 grafismos, que correspondem percentualmente a 87,5% dos casos (figura 18). A tinta líquida aplicada com algum instrumento (pincelada) foi registrada 24 vezes, ou seja, 5,45% dos casos. O grafite ou bastão seco foi empregado em 12 unidades gráficas, perfazendo 2,73% do total. A impressão da mão foi realizada quatro vezes, representando 0,91% do total. Quinze grafismos (3,41%) não permitiram a identificação da técnica de execução em virtude da visibilidade dos mesmos.

Tabela 2: Distribuição dos grafismos conforme a técnica de elaboração da pintura.

<b>Técnica de elaboração da pintura</b>	<b>Frequência</b>	<b>%</b>
Pintura a dedo	385	87,5
Pincelada	24	5,45
Bastão seco	12	2,73
Carimbo	4	0,91
Não identificados	15	3,41
<b>Total</b>	<b>440</b>	<b>100,00</b>

A largura do traço está relacionada à técnica de execução dos grafismos. A pintura a dedo, por exemplo, mostrou correspondência com traços mais largos (maiores que 1,1cm). A aplicação da tinta líquida com “pincel” registrou traços entre 0,7cm a 1,0cm. O bastão seco, por sua vez, foi observado em todas as larguras do traço.



Figura 18: Grafismo realizado com técnica de pintura a dedo.

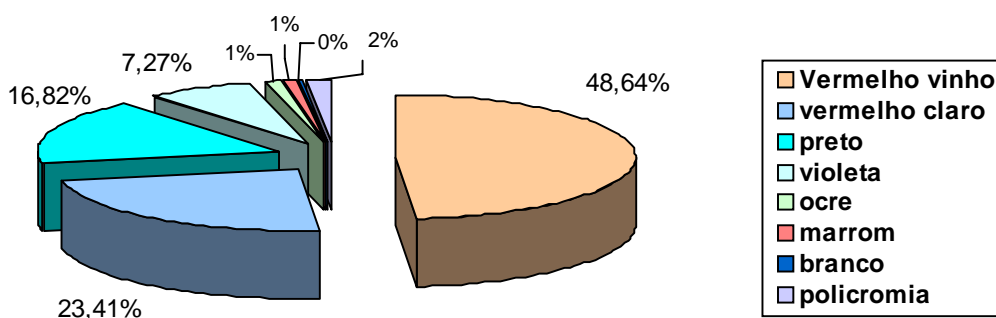
Fonte: Acervo do MA/UFG.

#### e) A cor da tinta

Os pigmentos empregados no paredão compreendem as cores vermelha, violeta, preto, ocre e branco. As cores apresentavam-se em diversos matizes provocados pela ação do tempo ou pela saturação da tinta. Considerando a grande variabilidade dos matizes, a análise considerou apenas aqueles que fossem nitidamente distintos, restringindo-se a separar o vermelho claro do vermelho vinho, e o ocre do marrom.

Por meio do Gráfico 2: *Cor da tinta dos grafismos*, verificamos que as cores vermelho vinho e vermelho claro foram as mais empregadas, tendo sido registradas em 214 (48,64%) e 103 (23,41%) grafismos, respectivamente. O preto foi aplicado 74 vezes (16,82%) e o violeta 32 vezes (7,27%). As cores mais raras foram o ocre, que foi registrado em cinco casos (1,14%), o marrom que apareceu três vezes (0,68%) e o branco, duas vezes (0,45%).

**Gráfico 2: Cor da tinta dos grafismos.**



Os sete grafismos que completam o material da análise foram pintados em bicromia ou policromia (figura 19). Foram empregadas as combinações vermelho claro e preto, em três casos (0,68%); vermelho vinho e preto em dois casos (0,45%); e ocre e preto, em um caso (0,23%). A policromia foi registrada em

um grafismo (0,23%), que combinou as cores ocre, vermelho vinho e preto.



Figura 19: Reprodução digitalde um grafismo bicrômico nas cores vermelha e preta.

Fonte: Acervo do MA/UFG

## f) Temática

A temática predominante nas pinturas foi a geométrica, abrangendo 407 grafismos (92,5%). O tema zoomorfo foi sinalizado 26 vezes (5,91%) e o antropomorfo foi indicado três vezes (0,68%). As quatro mãos carimbadas (0,91%) foram mantidas isoladas. Para a identificação da morfologia geométrica a análise observou as figuras que compõem a unidade gráfica. Foram assinalados grafismos lineares fechados, lineares abertos, chapados e pontos. No entanto, estas variáveis se multiplicam em diversos outros tipos, tais como lineares com preenchimento e sem preenchimento, geminados, linhas verticais paralelas, linhas que se cruzam. A variabilidade desta descrição torna esta análise improdutivo, especialmente porque são descrições do nosso universo cultural, sem correspondência com o período Pré-Colonial.

Tabela 3: Distribuição dos Grafismos conforme a temática.

Temática	Freqüência	%
Geométricos	407	92,5
Zoomorfos	26	5,91
Antropomorfos	3	0,68
Mãos	4	0,91
<b>Total</b>	<b>440</b>	<b>100,00</b>

Na temática zoomórfica foram reconhecíveis 19 répteis e uma ave (ema) (figura 20). Outros seis zoomorfos não puderam ser classificados por estarem incompletos, perda causada pela escamação do suporte rochoso.

Os zoomorfos encontravam-se geralmente próximos aos grafismos geométricos e raramente ao lado de outro zoomorfo. Os animais são representados em postura estática, sem sugestão de movimento. Os lagartos têm corpo alongado e cauda comprida, apresentando de três a cinco dedos.

A ave está fragmentada, apresenta corpo circular, pescoço longo e bico aberto. As patas e dedos estão voltados para o solo, ao contrário dos répteis que tem patas voltadas para os lados. Todos os zoomorfos estão representados em posição frontal e vertical, apenas o bico aberto expressa a lateralidade da cabeça da ave.

Os zoomorfos parecem não estabelecer associações entre si, no entanto, é possível que estejam relacionados aos grafismos geométricos abundantes em torno deles.



Figura 20: Grafismos zoomorfos do Abrigo Pedra Talhada.  
Fonte: Acervo do MA/UFG

Os antropomorfos são representações esquemáticas reconhecíveis apenas pela comparação com grafismos citados em outras publicações (PROUS, et al. 1989). Estão em posição frontal, com cabeça, tronco e membros representados por linhas. Os dedos e boca aberta estão ausentes. Uma das figuras humanas tem duas extremidades sobre a cabeça que poderiam corresponder a adornos (figura 21).



Figura 21: Representação humana esquemática.  
Fonte: Acervo do MA/UFG



As mãos estão espalmadas no paredão, duas delas são pequenas parecendo de criança (figura 22).

Figura 22: Mão carimbada no paredão.  
Fonte: Acervo MA/UFG.

## 2.2.2. A CRONOLOGIA DOS GRAFISMOS

Algumas questões cronológicas foram levantadas a respeito dos grafismos. Este estudo apresentou apenas dados preliminares, mas sem dúvida, já identifica a relação temporal da produção das pinturas.

A posição cronológica dos grafismos foi observada em relação à sobreposição e à altura do solo. A disposição das cores, no que se refere à sobreposição, indicou que o vermelho e o preto são cores que se mantiveram durante toda a produção pictórica. O estudo da sobreposição demonstrou ora a antiguidade de uma cor, ora a de outra.

Com relação à altura do solo, pode-se verificar que o pigmento preto teve maior incidência até 100cm, reduzindo-se sua ocorrência gradativamente na medida em que se elevava a altura do solo. O vermelho foi mais freqüente entre 101cm a 200cm, indicando que o vermelho teve seu uso mais intensificado com o decorrer dos tempos, ao passo que o preto se tornou menos freqüente.

Tabela 4: Distribuição dos pigmentos preto e vermelho-claro conforme a altura em relação ao solo.

Altura do solo (cm)	Preto		Vermelho-claro	
	Freqüência	%	Freqüência	%
0 – 100	39	9	38	8,5
101 – 200	30	7	51	11,5
201 – 300	3	0,5	15	3,5

As cores ocre, marrom e branca foram raramente aplicadas e ocorrem sobrepostas a outros grafismos. Este fato permitiu inferir que grafismos de tais cores são mais recentes. As bicromias também são posteriores, quando em sobreposição. Estes grafismos ocorrem nos painéis em posição periférica.

No que se refere às técnicas de execução dos grafismos, a pintura a dedo e a tinta aplicada com “pincel” parecem ter sido largamente usadas no decorrer da produção pictórica. O bastão seco parece ter sido posterior, uma vez que também ocupa posições periféricas e mais elevadas do paredão. Provavelmente, as pinturas executadas em bastão seco foram realizadas na mesma época que aquelas do patamar superior do abrigo, onde também foi constatado o uso do bastão seco.

O paredão rochoso parece ter sido utilizado para a manifestação pictórica por um longo período. Escavações próximas ao paredão revelaram a ocorrência de grafismos abaixo do solo atual. Colabora com esta hipótese o fato de os grafismos terem sido frequentes (46%) até a altura de 100cm do solo, enquanto que entre 101cm e 200cm a incidência de grafismos diminuiu. Isto sugere que o paredão foi intensamente utilizado como suporte das pinturas na medida em que as ocupações se sucediam.

### **2.2.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE OS ESTUDOS DE LABORATÓRIO**

A análise de laboratório realizada no decorrer do PA-SALV-SM forneceu características gerais da arte rupestre do Abrigo Pedra Talhada. Este estudo representa uma manifestação ainda pouco conhecida nesta região. A documentação da arte rupestre foi realizada de modo intenso e sistemático, considerando a perda irreversível destes grafismos em decorrência da inundação do sítio arqueológico.

Esse estudo permitiu identificar a arte rupestre como sendo uma manifestação pictórica de agricultores ceramistas do período Pré-Colonial, cuja caracterização morfológica abrange predominantemente grafismos geométricos e percentuais reduzidos de grafismos figurativos. Os zoomorfos estão representados principalmente por répteis e uma ave e se

distinguem pela posição estática, sem representação de movimento. Os antropomorfos são representações esquemáticas, de cor e membros lineares.

Em termos técnicos, foram empregadas a pintura a dedo, a tinta líquida aplicada com “pincel” e o bastão seco. As pinturas eram, preferencialmente, monocromáticas, sendo o vermelho e o preto os pigmentos mais comuns. A bicromia ocorreu raras vezes e parece ter sido utilizada tardiamente.

No contexto nacional, estas características assemelham o Sítio Pedra Talhada à Tradição São Francisco (PROUS, 1992). Apesar da baixa frequência da bicromia, há um predomínio característico dos grafismos geométricos em detrimento dos figurativos. No entanto, a Tradição Planalto poderia ser citada, no que tange à ocorrência de monocromia, que aparece mais frequentemente nas cores vermelha e preta.

A posição cronológica dos grafismos revelou a introdução de novas técnicas no processo de produção da arte rupestre – o uso do bastão seco e novos pigmentos (branco, ocre e marrom). Estas considerações podem vir a ser melhor interpretadas dentro da dinâmica interna da produção pictórica ou pela influência de grupos externos.

As pesquisas no abrigo Pedra Talhada demonstraram a importância deste sítio para a compreensão da arte rupestre no cenário arqueológico regional.

### **2.3. ARTE RUPESTRE: UM PODEROSO SISTEMA DE COMUNICAÇÃO**

A arte rupestre é uma manifestação estética do passado que deve ser considerada como um sistema de significação mais complexo do que aqueles que foram formulados anteriormente por Henri Bruehl e que deixaram rastros enraizados, tais como a representação do mundo das “coisas” e o poder mágico das imagens (PROUS, 1992, p. 539). A compreensão da arte rupestre como linguagem visual supõe a relação dos grafismos com eventos históricos ou míticos. Esta conexão explicaria a arte gráfica dos povos pré-Coloniais como um veículo de idéias, podendo funcionar como uma iconografia do mito. Sendo uma linguagem visual, a arte rupestre se comporta como um código de referências, em que o conteúdo do signo rupestre estaria ligado a um conceito, ou a um objeto referente.

Sobre a linguagem visual, Berta Ribeiro (1987a, p. 15) diz que “trata-se, portanto, da exteriorização material de idéias e conceitos que podem ser decodificados, ou melhor, interpretados segundo o contexto cultural em que se inserem”. Apesar de não existirem referências etnográficas a respeito do significado dos grafismos, sabemos que neles estão registradas crenças, fruto da vivência social e de conhecimentos adquiridos.

Uma referência etnográfica apresentada por Ribeiro (1987b) pode nos ajudar a compreender como os eventos míticos ou históricos estão codificados na representação gráfica. O exame da arte gráfica dos Kayabí nos fornece um modelo. Os padrões com que os índios Kayabí decoram os objetos trançados funcionam como uma iconografia que repete e revitaliza os conhecimentos culturais. A autora recolheu mitos que foram transmitidos oralmente e utensílios de palha trançada com motivos decorativos e, através da comparação do material, identificou nos mitos Kayabí os sujeitos sobrenaturais que estão representados nos trançados. Através do artefato, esses personagens – homem, mulher, criança, sapo – e os elementos que lhes estão associados - grão de milho, pisada de cachorro do mato, cipó – são registrados e funcionam como identificadores do grupo, reforçando a sua origem e superioridade diante dos vizinhos.

... os desenhos simbólicos de um grupo indígena são representações iconográficas, profundamente enraizadas nas suas vivências e na sua mitologia e, em virtude disso, emblemas de identidade étnica (RIBEIRO, 1987b, p. 266).

Os grafismos têm seus referentes em conceitos formulados na mitologia, que se manifestaram também na dança, na pintura corporal, na decoração de utensílios, ou seja, nas manifestações estéticas de um modo geral. A arte é um poderoso sistema de comunicação, e o desenho desempenha importante tarefa no processo de transmissão de conhecimentos e valores sociais (RIBEIRO, 1989, p. 30).

A análise da arte rupestre como sistema de comunicação busca identificar elementos que venham justificá-la como linguagem visual. Foi desenvolvida a fim de colaborar na compreensão do imaginário do homem pré-colonial relatado por meio das pinturas. Dessa forma, queremos fornecer ao vídeo documental *Memória da Pedra Talhada* um suporte teórico para a abrangência da arte rupestre no processo de comunicação social. Os resultados da análise quantitativa, apresentada anteriormente, caracterizaram as pinturas rupestres

do Abrigo Pedra Talhada a partir de atributos formais e técnicos, enquanto que o segundo enfoque busca informações complementares para a compreensão da linguagem visual que serviu para transmitir o conhecimento cultural e étnico

O enfoque da arte rupestre como artifício de comunicação foi abordado pelas arqueólogas Anne-Marie Pessis e Niéde Guidon. As pesquisadoras consideram que os grafismos funcionam como verdadeiros sistemas de comunicação social e que as tradições de pintura e gravura poderiam ser comparáveis a famílias lingüísticas, nas quais línguas distintas evoluem (GASPAR, 2003, p. 66).

As obras rupestres da pré-história são a expressão e o resultado de escolhas temáticas e de encenações imaginárias realizadas por determinadas etnias. Cada indivíduo de uma comunidade, para se relacionar socialmente, utiliza formas de apresentação corporal e ornamental como constantes que fazem parte de sua identidade social (PESSIS, 2003, p. 68).

Quando classificamos tipologicamente a arte rupestre, estamos identificando os padrões formais que representavam o grupo social que pintou os paredões. Para que haja comunicação é preciso que exista um consenso sobre que formas fazem parte da linguagem visual do grupo. A partir daí, consideramos os grafismos as unidades deste código de linguagem visual, e a recorrência das formas, um fator de reiteração do seu conteúdo.

O painel ao qual a análise recorre corresponde ao Painel 2 (P2) do Abrigo Pedra Talhada, e foi selecionado por seu bom estado de conservação (figura 23). Os grafismos são, na maioria, figuras geométricas compostas por losangos, triângulos, círculos, linhas e pontos. Os grafismos figurativos, em menor quantidade, representam répteis e mãos carimbadas.

Uma observação detalhada do painel informa que as pinturas não foram realizadas ao mesmo tempo. As diferenças entre as cores das tintas, a ação do tempo desbotando umas mais do que as outras e a sobreposição dos desenhos, são alguns indícios de que o paredão foi pintado em momentos diferentes. As formas se justapõem talvez para reforçar ou para acrescentar novo conteúdo. Ou ainda, se sobrepõem certamente negando um significado anterior.

A estrutura das pinturas no paredão não é linear, da forma como convencionamos (da esquerda para a direita, de cima para baixo). O paredão foi sendo ocupado de forma diversificada.



Figura 23: Reconstituição digital do Painel 2 dos grafismos do Abrigo Pedra.  
Fonte: Acervo do MA/UFG

Por serem vestígios milenares, as pinturas e gravuras, no seu conjunto, apresentam-se ao observador como um produto final heterogêneo, restos de obras gráficas realizadas em tempos diferentes por numerosos autores pertencentes a etnias diversas, em ambientes distintos e histórias próprias (PESSIS, 2003, p. 55).

O espaço preferencial para as pinturas parece recorrer mais à altura do solo, homogeneidade da superfície rochosa, ou plano produzido por fratura natural da rocha. A diferença entre as cores das tintas, por exemplo, permite identificar conjuntos de grafismos pintados em um só momento, provavelmente por um mesmo autor.

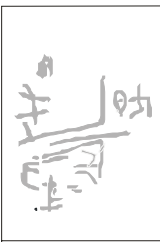
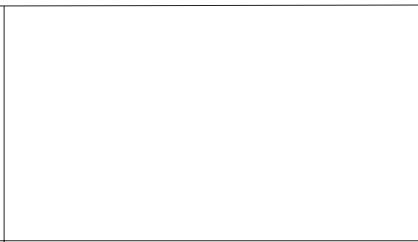
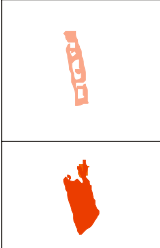
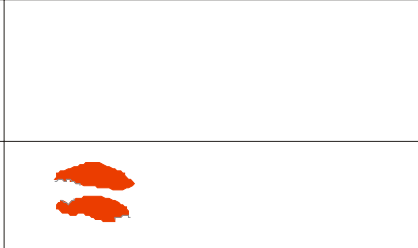
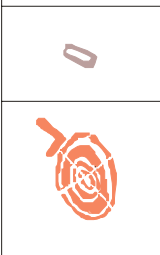
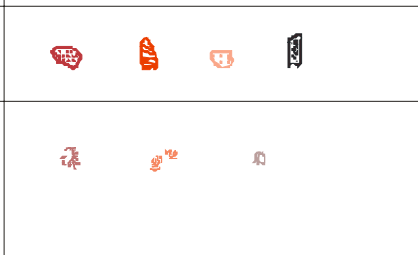











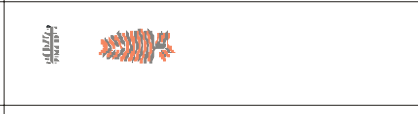



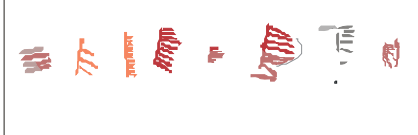
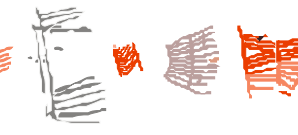




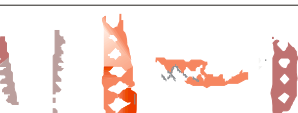
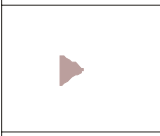




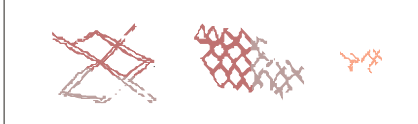
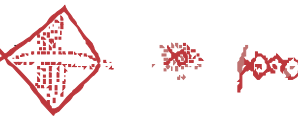

A arte rupestre é resultado de um procedimento diacrônico, conforme sugere também o solo do abrigo, que demonstra várias ocupações. Consideramos indício de codificação a reutilização de um grafismo depois de um intervalo de tempo. Neste sentido é que esta análise tem a repetição de grafismos como um objeto de estudo.

Como já dissemos, a recorrência dos grafismos ao longo do tempo é um elemento de fundamental importância para a concepção desta arte como um sistema de linguagem. A repetição dos grafismos só aconteceria enquanto eles fossem reconhecidos pelo grupo que deles fez uso.

O primeiro procedimento para o exame do painel com pinturas rupestres foi a identificação das unidades gráficas. Foram consideradas como unidades os desenhos que permitiam a assimilação de uma coesão gráfica definida pela ligação efetiva dos elementos gráficos – linhas, pontos, massas. Alguns grafismos, porém, dificultaram esta individualização, como por exemplo os desenhos lineares abertos ou a duplicação de uma mesma forma. Nestes casos, o conjunto gráfico foi considerado como unidade.

A recorrência das unidades gráficas foi verificada através de um quadro de classificação que privilegia a unidade e as suas variantes ou cópias. Veja o *Quadro 1: Classificação dos grafismos em unidades gráficas e variações correspondentes*. Obtivemos unidades que evidenciam bastante semelhança entre seus iguais, e outras que apresentam variações significativas. Esta classificação buscou abranger todas as unidades, com exceção daquelas de difícil identificação, as quais consideramos manchas de tinta. Na primeira etapa, os grafismos foram separados em geométricos e figurativos, compreendendo desde já que esta classificação não invalida a hipótese de que aqueles que

Quadro 1: Classificação dos grafismos em unidades gráficas e variações correspondentes. Geométricos.

		Figurativos	
			
			
			
			
			
			
			
			
			

chamamos geométricos tenham tido um referencial real, e que estes eram prontamente reconhecidos pelos seus espectadores.

Os grafismos geométricos receberam denominação puramente descritiva; são compostos por linhas abertas e fechadas, além das formas chapadas e pontos. Os grafismos figurativos referem-se a répteis (lagartos e uma possível tartaruga fragmentada), marcas de mãos e antropomorfos esquemáticos. Estes últimos indicam figuras esquemáticas já reconhecidas em estudos anteriores como estilização da figura humana.








A classificação dos grafismos, indicando a descrição sumária de cada unidade, é apresentada a seguir:

- |                 |   |  |          |   |          |          |   |       |  |  |                            |
|-----------------|---|--|----------|---|----------|----------|---|-------|--|--|----------------------------|
| 1. Geométricos  | { | <ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Losango</li> <li>▪ Triângulo</li> <li>▪ Xis</li> <li>▪ Pente</li> <li>▪ Linha horizontal com segmentos perpendiculares</li> <li>▪ Vértice com pontos</li> <li>▪ Conjunto de pontos</li> <li>▪ Círculo</li> <li>▪ Linear fechado com ou sem preenchimento</li> <li>▪ Forma chapada</li> <li>▪ Meandros</li> <li>▪ Linear aberto</li> </ul>                           |          |   |          |          |   |       |  |  |                            |
| 2. Figurativos: | { | <table border="0" style="border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding-right: 10px;">▪ Animal</td> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td>▪ Réptil</td> </tr> <tr> <td style="padding-right: 10px;">▪ Humano</td> <td style="font-size: 2em; vertical-align: middle;">{</td> <td>▪ Mão</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>▪ Antropomorfo esquemático</td> </tr> </table> | ▪ Animal | { | ▪ Réptil | ▪ Humano | { | ▪ Mão |  |  | ▪ Antropomorfo esquemático |
| ▪ Animal        | { | ▪ Réptil   |          |   |          |          |   |       |  |  |                            |
| ▪ Humano        | { | ▪ Mão  |          |   |          |          |   |       |  |  |                            |
|                 |   | ▪ Antropomorfo esquemático   |          |   |          |          |   |       |  |  |                            |

Em alguns momentos, esta classificação, principalmente quando observada no Quadro 1, pode parecer aleatória. Os grafismos não se repetem de forma idêntica, mas derivam de uma unidade que se comporta de modo a se multiplicar ou a acrescentar novos elementos. A possibilidade da variação, porém, parece não invalidar o grafismo enquanto um código. A flexibilidade da forma gráfica pode estar relacionada a significados diferentes ou à liberdade artística, que coexiste com a exigência do suporte tridimensional.

O exercício nos permite compreender as variações gráficas registradas no painel de arte rupestre. A variação de uma unidade gráfica pode ser observada no losango. Para não desmembrar o campo em unidades únicas, tentamos referenciar o mínimo de divergência. Assim, obtivemos os seguintes traços: geminação, vértice com pontos e geminação com pontos. O *Quadro 2: Unidades gráficas derivadas do losango* agrupa todos os grafismos que contém o losango.

Quadro 2: Unidades gráficas derivadas do losango.

1 - Losango	1.1 - Geminação	1.2 - Vértice e pontos	1.1 - Geminação com pontos
			
			
			

A mesma abordagem pode ser feita para o triângulo cheio, que está demonstrado no *Quadro 3: Unidades gráficas derivadas do triângulo*. As variáveis obtidas daí foram: rebatimento, seriação e seriação com rebatimento. Esse exercício nos fornece uma idéia de como são elaborados os grafismos. Em alguns casos a repetição é mais evidente, como vemos no grafismo que denominamos “xis” (ver Quadro 1). Esta unidade apresenta oito cópias da sua forma elementar, contra duas associadas a pontos.

O exercício de agrupamento dos grafismos semelhantes estabeleceu conjuntos coesos, destacando num mesmo conjunto a unidade gráfica e as variações dela decorrentes. Consideramos esses conjuntos como um campo que, apesar das variações, apresentariam pontos em comum. A repetição dos grafismos reitera as representações simbólicas, que supomos ligadas a acontecimentos históricos ou à mitologia do grupo.

Quadro 3: Unidades gráficas derivadas do triângulo.

1. Triângulo	1.1. Rebatimento	1.2. Sieriação	1.3. Sieriação e rebatimento
			
			
			
			
			

### 2.3.1. CONTRIBUIÇÕES DAS PESQUISAS

As pesquisas arqueológicas da arte rupestre no Brasil estão direcionadas para o estudo de difusão dos grafismos, destacando ao menos oito padrões estilísticos, que apresentem pinturas com predomínio de figuras antropomorfas miniaturizadas, pinturas com grafismos geométricos associados a zoomorfos, pinturas policrômicas de forte efeito visual e as gravuras que combinam figuras geométricas a antropomorfos esquemáticos, entre outros. A arte rupestre do Abrigo Pedra Talhada se caracteriza pelo grande predomínio de grafismos geométricos em detrimento dos figurativos, elaborados pela técnica da pintura a dedo, pincelada e pigmento seco. As pinturas, na sua maioria, são monocromáticas, sendo que em período tardio aparece a bicromia ou policromia. As cores preta e vermelha foram empregadas em toda a continuidade temporal do abrigo, ao passo que outros pigmentos, como o violeta, branco e ocre são mais recentes.

Por meio do enfoque aqui apresentado passamos a compreender os grafismos como um sistema de linguagem visual onde a arte rupestre faz parte do processo de comunicação social de transmissão do conhecimento cultural e étnico. A complexidade da linguagem

visual da arte rupestre pode ser percebida nos chamados grafismos geométricos. Como já dissemos, se grafismos geométricos não são reconhecíveis para nós, isto não quer dizer que não tenham tido um referencial real, e que estes eram prontamente reconhecidos pelos seus espectadores.

Quanto à repetição dos grafismos, supomos que, se um desenho reaparece depois de uma faixa de tempo, é porque continua a ser aceito como código de alguma coisa ou de algum conceito conhecido por todos, reforçando-se assim o seu significado. Figuras humanas, lagartos, mãos carimbadas, são reconhecíveis, mas para o homem da pré-história poderiam corresponder a significados diferentes. Os significados destes grafismos se perderam ao longo do tempo, mas sabemos que se referem às crenças dos homens do passado. Representam histórias sagradas, ou acontecimentos sociais importantes para aqueles povos.

Há na arte rupestre um processo de transmissão de idéias do qual também fazem parte os artistas e os seus espectadores. Neste processo, a cada evento são criados e recriados os conceitos culturais que os ajudam a lidar com novos desafios (HODDER, 1984; BITTENCOURT, 1998).

Como vimos, as pinturas rupestres compreendem uma manifestação estética do passado intimamente ligada às experiências cotidianas daqueles que as produziram. Para o mundo contemporâneo constitui-se de valor histórico e artístico, respeitado como patrimônio cultural. Segundo Ulpiano Bezerra de Menezes a preservação do patrimônio arqueológico se justifica, além de outros fatores, pelos vínculos afetivos do homem com o seu espaço: “espaços que vêm assim a funcionar como suporte de comunicação, de interrelação, de organização de sentido e, enfim, de fecundidade: terra matriz e motriz” (MENESES, 1984, p. 36).

Exilar a memória no passado é deixar de entendê-la como força viva do presente. Sem memória, não há presente humano, nem tampouco futuro. Em outras palavras: a memória gira em torno de um dado básico do fenômeno humano, a mudança. Se não houver memória, a mudança será sempre fator de alienação e desagregação, pois inexistiria uma plataforma de referência, e cada ato seria uma reação mecânica, uma resposta nova e solitária a cada momento, um mergulho do passado esvaziado para o vazio futuro (MENESES, 1984).

Sendo assim, esta manifestação estética da pré-história não deixa de se integrar ao tempo presente e contribuir para a compreensão do passado histórico do homem. É neste sentido que o vídeo documental pretende fornecer informações para que esse legado possa ser respeitado. Certamente, para que estes testemunhos do passado não se percam, são necessárias novas posições políticas e econômicas, mas que só serão possíveis com a sensibilização do homem do presente.

A legislação atual abona a destruição do patrimônio mediante a pesquisa que se faz por meio do registro, documentação e estudo dos sítios arqueológicos. A Lei Federal 3924 de 26/07/1961, especificamente no Artigo 3º, rege que a destruição ou mutilação do patrimônio é proibida antes de devidamente pesquisada.

Art. 3º - São proibidos em todo o território nacional o aproveitamento econômico, a destruição e mutilação, para qualquer fim, das jazidas arqueológicas ou pré-históricas. Conhecidas como sambaquis, casqueiros, concheiros, birbigueiras e sernambis, e bem assim dos sítios, inscrições e objetos enumerados nas alíneas b, c e d do artigo anterior, antes de serem devidamente pesquisados, respeitadas as concessões anteriores e não caducas (PROUS, 1992, p. 19).

Como temos demonstrado neste trabalho, no território brasileiro existem milhares de testemunhos do período Pré-Colonial. Preservá-los seria uma tarefa absurda. O estado de conservação de cada um desses registros, sua representatividade frente ao conhecimento histórico do passado devem nortear a preservação de cada um deles. Mas como deve ser feita esta escolha? Quais os critérios a que ela deve obedecer? Muitos destes bens culturais estão em domínios de proprietários privados e, portanto, sujeitos à liberdade de uso e transformação do espaço, mediante as necessidades de usufruírem daquilo que lhe pertence para seu consumo e sustento.

A preservação do conhecimento cultural, seja ela feita pela conservação do patrimônio ou pelo resgate e documentação do mesmo, requer custos financeiros, e esta responsabilidade fica a cargo dos proprietários sejam eles públicos ou privados. A mobilização do arqueólogo não depende apenas do seu interesse pessoal ou seu conhecimento do valor histórico dos testemunhos do passado, ela está atrelada a patrocínios e financiamentos.

Como vemos, a conservação do patrimônio implica uma série de problemáticas. E neste quadro, a informação sobre a potencialidade dos bens culturais poderá contribuir para a tomada de posições que favoreçam os registros históricos. O vídeo *Memória da Pedra Talhada* pretende contribuir neste sentido, conforme veremos no Capítulo III.

## CAPÍTULO III

# REGISTRO VISUAL DA MEMÓRIA DA ARTE RUPESTRE EM NIQUELÂNDIA



Detalhe das pinturas do Abrigo Pedra Talhada, Niquelândia (GO).  
Fonte: Acervo MA/UFG.

### 3.1. O VÍDEO COMO VEÍCULO DE INFORMAÇÃO E CONHECIMENTO

A intenção deste trabalho é apresentar a arte rupestre de Niquelândia por meio do vídeo *Memória da Pedra Talhada*. A leitura destes grafismos foi feita através da metodologia da ciência arqueológica. Destacando todo o contexto que acompanha esta manifestação como fonte de informação, os objetos encontrados, as datações obtidas, a ambientação do abrigo, as técnicas de elaboração dos desenhos, entre outros, falam um pouco sobre quem eram e como viviam os autores desta arte.

A importância da produção de um vídeo documental/pedagógico sobre a arte rupestre do Abrigo Pedra Talhada está centrada em dois pontos: a divulgação do conhecimento gerado pela pesquisa arqueológica e o registro da memória de um legado que foi perdido pela inundação da área para formação do lago destinado a manutenção da Usina Hidrelétrica de Serra da Mesa.

A arte rupestre vista como um testemunho do passado é o ponto de partida para muitos enfoques. Nela estão condensadas reflexões sobre linguagem visual, relações humanas, identidade, bens culturais entre outros. Nossa proposta é transformá-la num recurso educacional, através do vídeo, franqueando a devolução do conhecimento científico à sociedade.

Conforme mostramos no Capítulo I, a partir da página 19, onde apresentamos alguns norteamentos das pesquisas em arte rupestre, as publicações sobre este tema circulam em revistas especializadas voltadas para o meio acadêmico. Apenas mais recentemente surgem algumas publicações destinadas ao público mais amplo que colaboram para a atualização do conhecimento sobre a Pré-História para professores e alunos, como é o caso de *Terra Brasilis*, organizado por Tenório (1999). No entanto, mesmo existindo material de divulgação sobre arte rupestre, alguns deles privilegiam a imagem, no caso de Pessis (2003) e Pereira (2003), que constituem livros muito bem produzidos, mas de alto custo, inibindo a popularização da informação por eles veiculada.

O vídeo destinado a fins educacionais pode ser um recurso de mais fácil leitura, considerando-se que condensa imagem e informação, possibilitando assim a abordagem de

questões técnicas, como o procedimento das pesquisas ou a reconstrução ficcional do contexto histórico. Tem ainda a vantagem de viabilizar, por meio das cópias, a difusão das informações a um baixo custo.

Desde os anos de 1970 o vídeo apresenta-se como recurso pedagógico, inserindo-se em espaços pedagógicos e educacionais, como escolas e museus (DUARTE, 2002; CADERNOS DE CINEMA E EDUCAÇÃO, 2002). Com esse intuito o Museu Antropológico/UFG produziu os vídeos *Arqueologia em Tempo* e *Preservação arqueológica de Serra da Mesa*, que relatam a importância do salvamento arqueológico da área que sofre o impacto da construção da Usina Hidrelétrica de Serra da Mesa (GO). Estes vídeos, destinados a estudantes do ensino fundamental e médio, são utilizados em ações educativas.

Nossa preocupação com relação à composição do vídeo vai um pouco além de apresentar os dados da pesquisa arqueológica, tais como diversidade do material, datações, quantidade de grafismos. Procuramos, fundamentalmente, transmitir a síntese destes dados numa linguagem compreensível através da qual eles contribuam para a reflexão sobre a produção da arte rupestre inserida no modo de vida Pré-Colonial. Os artigos ou relatórios científicos geralmente não trazem um quadro expositivo do conjunto dos dados de modo a posicioná-los em uma seqüência de acontecimentos. Seu interesse é relatar as contribuições, propondo novas hipóteses para a seqüência dos estudos. A constatação desta realidade não constitui uma crítica; apenas tentamos evidenciar a dificuldade que os professores encontram ao ler as publicações científicas no intuito de atualizar seu conhecimento sobre o período pré-colonial. A síntese que contextualiza historicamente os grafismos rupestres de Niquelândia está exposta no Capítulo II, no tópico *Os habitantes do Abrigo Pedra Talhada*. Podemos resumir esse quadro expositivo da seguinte maneira:

O Abrigo Pedra Talhada teria sido visitado por diversos grupos em diferentes períodos de tempo. Seus ocupantes vinham de aldeias de agricultores ceramistas em busca de recursos alimentares e de matéria-prima para fabricação de utensílios. A arte rupestre sugere uma ligação simbólica com o abrigo que era palco para o ensino e aprendizagem do conhecimento tradicional. Essas populações penetraram os limites do estado de Goiás há mais de 2.000 anos atrás, e já traziam consigo uma tradição no processo de produção ceramista.

As informações retiradas dos estudos arqueológicos estão vinculadas ao conhecimento da história da Nação Brasileira. Processos de continuidade e ruptura das sociedades Pré-Coloniais delinearão a formação das Nações Indígenas que receberam os conquistadores portugueses e que, posteriormente, influenciaram a formação da Nação Brasileira. A constituição destes povos é objeto de investigação dos arqueólogos e deve ser inserida na explicação do Brasil enquanto Nação (BRUNO, 1984). O vídeo documental pretende contribuir para esta divulgação, que já vem sendo feita através de exposições museológicas<sup>13</sup> e cartilhas ou folhetos de cunho didático produzidos por diversas instituições<sup>14</sup>. Geralmente, a arte rupestre é citada entre outros vestígios pré-coloniais.

Por essa diretriz, os bens culturais funcionam como instrumento no processo de ensino. Esta prática, muito ligada a museus, utiliza o patrimônio cultural como motivação para o conhecimento do passado histórico e da diversidade cultural existente na base da formação da identidade nacional (GRUNBERG, 2000). Na perspectiva patrimonial o vídeo *Memória da Pedra Talhada* observa a necessidade de preservar a arte rupestre como produção cultural de um tempo histórico, bem como pela valorização do lugar que guarda tais testemunhos. O vídeo possibilitará ao expectador aprender sobre o passado, conhecê-lo e dar-lhe valor.

### **3.2. A ESTRUTURA DO VÍDEO: MEMÓRIA DA PEDRA TALHADA**

O conhecimento gerado pelos estudos da arte rupestre é uma das formas de refletir sobre um passado que deixou apenas vestígios para contar sua história. Para a elaboração do vídeo *Memória da Pedra Talhada*, o primeiro procedimento foi a preparação de um texto de apoio, cujo conteúdo foi baseado nas pesquisas aqui expostas. O esquema a seguir indexa as principais idéias e reflexões abordadas, subdivididas em três partes:

#### **Parte I: Conhecendo a vida do homem no período pré-colonial através da arqueologia**

---

<sup>13</sup> A arte rupestre do Abrigo Pedra Talhada já foi mostrada na exposição *Registros Arqueológicos de Grafismos* realizada no Museu Antropológico da UFG, e que teve duração de 2000 a 2003.

<sup>14</sup> Apenas como exemplo, citamos os folhetos Arqueologia na *Região Centro-Oeste do Brasil*, realizado pelo Museu Antropológico da Universidade Federal de Goiás, e *Xingó: Uma Aventura Arqueológica no Sertão*, produzido pelo Museu de Arqueologia de Xingó – MAX, da Universidade Federal de Sergipe.

Apresentação do vídeo:

- O que é o abrigo?
- Onde fica?
- O que é arte rupestre?
- Quem o estudou?

A passagem do homem pré-colonial pelo Abrigo Pedra Talhada

- A caça e a pesca
- A transmissão do conhecimento cultural através das pinturas
- As diversas visitas ao abrigo ao longo do tempo

Conhecendo a vida do homem no período pré-colonial por meio da arqueologia

- Os vestígios da ocupação humana: arte rupestre, cerâmica, lítico, restos alimentares, enterramento.
- Quais poderiam ser os antigos ocupantes do abrigo? Os caçadores-coletores e os agricultores ceramistas.
- O resultado das pesquisas: O uso do abrigo por agricultores ceramistas para acampamentos temporários.

Como relacionar a arte rupestre aos vestígios deixados no solo

- As camadas naturais do solo e os vestígios
- A sobreposição das camadas
- Vestígios das pinturas nas camadas
- Problemática do Abrigo Pedra Talhada: as cheias do rio e o deslocamento dos vestígios.

Quando o abrigo foi ocupado?: Datações no Abrigo Pedra Talhada

- Datas obtidas pelo método do carbono 14 – entre 910a.C. e 1.440d.C.
- A comparação com datações de pinturas rupestres de outras regiões: Europa (32.000AP), Serranópolis em Goiás (11.000AP) e Serra da Capivara no Piauí (26.000AP).
- Conclusão: Por este quadro, a arte rupestre de Niquelândia é recente.

## **Parte II: Conhecendo as pinturas**

As técnicas de execução das pinturas

- Tinta líquida aplicada com algum tipo de pincel
- Pintura a dedo
- Pigmento seco

O que são os desenhos

- Grafismos geométricos – não sugerem coisas do mundo real
- Grafismos figurativos – sugerem coisas do mundo real – animais e humanos
- Há mais geométricos do que figurativos no Abrigo Pedra Talhada

O que significam estes desenhos?: As interpretações

- A arte mágica
- A linguagem visual
- Conclusão: Não sabemos o que significavam, mas sabemos que transmitiam o conhecimento cultural daquelas sociedades.

## **Parte III: Patrimônio histórico e artístico**

Arte rupestre como patrimônio histórico e artístico

- O passado histórico e artístico deve ser preservado.
- O valor histórico da arte rupestre – testemunho da vida do homem no passado
- O valor artístico – a arte rupestre também é arte, no entanto não pode ser vista com os mesmos parâmetros que a arte contemporânea.
- A forma estética no objeto utilitário

A perda do patrimônio

- Depredação do patrimônio: agentes naturais, ação humana, empreendimentos econômicos.
- A inundação do Abrigo Pedra Talhada
- Mas qual a melhor forma de se resguardar o patrimônio – O que você pode fazer?

Após a delimitação do assunto, foi montado o roteiro. Sua característica básica é o uso de imagens de arquivo; por esse motivo, elementos da linguagem cinematográfica, tais como enquadramento, ângulo da câmera, iluminação, cenário, figurino entre outros, não figuram entre as linhas do roteiro, que foi montado conforme as seguintes diretrizes:

- a) Seqüência – corresponde à mudança dos quadros;
- b) Imagens – na maioria das vezes, foram utilizados filmes de arquivo, como já foi dito, mas acrescentadas também filmagens atuais, animações e ilustrações;
- c) Fala – inclui a narração e depoimentos de entrevistados;
- d) Locação – refere-se à procedência das imagens.

*A Parte Parte I: Conhecendo a vida do homem no período pré-colonial através da arqueologia* apresenta os achados arqueológicos e o resultado dos estudos sobre a ocupação humana no abrigo. O sítio arqueológico foi interpretado como um acampamento temporário de sociedades ceramistas agricultoras. Vestígios, tais como cerâmica e lâmina de machado, representam esses grupos. Outros elementos que reforçam esta proposição são as datações radiocarbônicas e por termoluminescência, que indicam um período entre 910 a.C. e 1.440 d.C., fase em que os antigos habitantes do Planalto Central brasileiro residiam em aldeias, praticavam a agricultura de subsistência e produziam utensílios de cerâmica.

Em comparação com outros sítios arqueológicos, a ocupação do Abrigo Pedra Talhada é considerada recente. As pinturas da gruta de Chauvet, na França são aceitas como as mais antigas manifestações pictóricas, situadas a 30.000 anos a.C. No Brasil a arte rupestre tem sido relacionada às primeiras levas humanas que chegaram aqui há cerca de 9.000 anos a.C.; os grafismos de Serranópolis (GO) correspondem a esta época. No entanto, a ocupação do território brasileiro parece recuar a períodos mais remotos. Na Serra da Capivara (PI), há uma data de 26 mil anos associada às pinturas.









A base para a argumentação da *Parte II: Conhecendo as pinturas* encontra-se nas análises das pinturas do abrigo (relatadas no Capítulo II desta dissertação, especificamente nos sub-títulos 2.2. *Procedimentos metodológicos para releitura da arte rupestre*, e 2.3. *Arte rupestre: um poderoso sistema de comunicação*). São identificadas as técnicas de elaboração das pinturas e a temática mais freqüente – a geométrica. Em seguida, são levantadas algumas considerações sobre o significado da arte rupestre e sua importância na comunicação social.

A interpretação do “poder mágico da imagem” elaborada por Henri Breuil em 1952, com referência à arte rupestre na Europa, mostrou-se tão aceita que até hoje é mencionada quando se deseja fazer um retrocesso do uso da imagem. Porém, alguns arqueólogos acreditam que esta hipótese limita a complexidade do significado da arte rupestre (PROUS, 1992). Enquanto que para Henri Breuil o homem pré-histórico pintava o animal que queria caçar, preferimos remeter essas pinturas a um sistema de comunicação.

A análise da arte rupestre como sistema de comunicação desenvolvida nesta dissertação (ver tópico 2.3. *Arte rupestre: um poderoso sistema de comunicação*) considera que a repetição das formas gráficas do Abrigo Pedra Talhada seria indício de que as pinturas correspondiam a um código de linguagem visual. O ressurgimento do grafismo denota a manutenção do conhecimento transmitido, onde as pinturas seriam um agente no processo de ensino e aprendizagem. Não é possível precisar o que representam estes desenhos, mas sabemos que se referem ao conhecimento cultural das sociedades do passado – suas histórias sagradas ou acontecimentos sociais.

Roteiro – parte II – 2 pags.



Na *Parte III: Patrimônio histórico e artístico* o sítio arqueológico é compreendido como bem cultural que representa o passado pré-colonial no território brasileiro. As formas estéticas do passado estão imbuídas de valor artístico que precisam ser interpretadas a partir do seu contexto histórico. O conceito de arte deve estar vinculado ao tempo e espaço de sua produção.

A arte rupestre tem sofrido com o desrespeito e o descaso da sociedade em geral. As pinturas do Abrigo Pedra Talhada foram depredadas pela ação de visitantes que escreveram com carvão sobre elas. Atitudes como esta demonstram a falta de informação sobre o valor histórico e artístico desse patrimônio, questão em que o vídeo busca colaborar.

O vídeo termina com uma reflexão sobre a perda do patrimônio histórico e cultural que se sucedeu em consequência da formação do reservatório de água da Usina Hidrelétrica Serra da Mesa. Os empreendedores desta grande obra encontravam-se sob o direito legal de provocar tamanho impacto aos bens culturais. A Lei 3924 determina a proibição do aproveitamento econômico das jazidas arqueológicas ou pré-históricas antes de devidamente pesquisadas (conforme artigo 3º). Por este caminho legal foram financiadas as pesquisas no meio ambiente natural e cultural da área atingida pela construção da barragem e formação do reservatório de água da UHE Serra da Mesa.

A última reflexão do vídeo questiona: “Qual é a importância dos testemunhos do passado?” A preservação do patrimônio depende do reconhecimento social da sua importância como sinalizador de um tempo que pode ser rememorado por meio do objeto. A memória do passado pré-histórico faz referência a uma gama de mudanças pelas quais passou a humanidade, ao longo do tempo. A preservação não se faz apenas com atitudes individuais, necessita de profundas mudanças políticas e econômicas que possam resguardá-lo.

Roteiro – parte III – 2 pags.



A maior parte das filmagens mostradas no vídeo corresponde a imagens de arquivo que foram realizadas pela equipe do Museu Antropológico da UFG durante a execução dos trabalhos de campo no sítio arqueológico. No período em que estive em campo, fui responsável pela direção das filmagens das pinturas rupestres. As imagens do Abrigo Pedra Talhada estavam armazenadas em fitas Super VHS, constituindo um acervo de três fitas gravadas “in loco”. O conteúdo das fitas abrange a realização da limpeza da área, demarcação, escavação, perfil estratigráfico e documentação da arte rupestre, além de investigações no entorno do sítio arqueológico. Para a execução desse vídeo foram selecionados cerca de 45min das imagens<sup>15</sup>, conforme as necessidades delimitadas no roteiro.

As imagens de arquivo foram fundamentais para o relato dos procedimentos de trabalhos e estudos no Abrigo Pedra Talhada, enquanto que, para a apresentação dos resultados das pesquisas e outras contribuições dadas ao significado da arte rupestre, foram usados outros recursos, tais como animação, intertítulos, entrevistas, entre outros. Consideramos estes recursos como sendo estratégias para se apresentar de forma clara e precisa os assuntos tratados no vídeo.

Chamamos de estratégias<sup>16</sup> os mecanismos utilizados na transmissão das idéias veiculadas pelo vídeo. Enquanto acrescentam informações, estes mecanismos chamam atenção para a complexidade do conhecimento do homem pré-histórico. Segundo Bill Nichols (1983), as estratégias organizacionais estabelecem uma leitura preferencial, que reflete as

---

<sup>15</sup> As imagens filmadas foram gentilmente cedidas para a realização do vídeo pela atual Diretora do Museu Antropológico Profa. Dra. Dilamar Candida Martins.

<sup>16</sup> Conforme Bill Nichols (1983), a voz que fala no documentário tem sido a principal estratégia na transmissão da realidade. Na trajetória do documentário ao longo do tempo, esta “voz” muda de protagonista, identificável nos estilos documentais. Para Nichols, o estilo documental pode ser dividido em quatro categorias: o estilo griersoniano, o cinema direto, o filme de entrevistas e o estilo auto-reflexivo. O estilo Griersoniano era feito em discurso direto e utilizava uma narração fora-de-campo para interpretar eventos. A expressão do narrador era grandiloquente e de caráter conservador. As cenas apresentadas misturavam tomadas encenadas, imagens de arquivo e de fatos contemporâneos. O cinema direto, uma contraposição à narrativa contundente do estilo “voz de Deus”, valia-se da captura fiel de acontecimentos ocorridos na vida cotidiana. Buscava o “efeito verdade” através da objetividade e do imediatismo das cenas reais, captando as pessoas em ação. Tinha o intuito de ser “transparente”, não privilegiando a narração e deixava que o espectador tirasse conclusões dos fatos sem a ajuda de qualquer comentário, implícito ou explícito. O filme de entrevistas teve a intenção de ser mais revelador através do discurso direto. Depoimentos de pessoas comuns falavam diretamente aos espectadores em geral, na forma de entrevistas. Mais recentemente surge um estilo mais complexo, que busca deixar visíveis os seus pressupostos estéticos e epistemológicos. O documentário auto-reflexivo mistura passagens observacionais com entrevistas, a voz sobreposta do diretor com intertítulos, tornando patente o modo como é construída a realidade apresentada pelo documentário. Tem o realizador como uma testemunha participante e fabricante de significados e não um repórter neutro ou onisciente da verdade. O tom reflexivo do filme é dado pela apresentação do processo de construção de significados.

concepções ideológicas do vídeo: “Novas estratégias precisam ser constantemente elaboradas para representar ‘as coisas como elas são’, e outras para contestar essa representação” (op cit., p. 1).

Neste sentido, trabalhamos para alcançar um resultado que fosse pautado pela pesquisa arqueológica, porém de forma a facilitar a absorção da mensagem veiculada. Segundo as pesquisas de Pillar e Vieira (1992), que relatam a experiência do uso do vídeo no ensino da arte, os vídeos dos tipos documental e didático podem ser assim caracterizados:

O vídeo didático é aquele produzido especificamente para instruir e para orientar a aprendizagem. O texto, em geral, apóia a imagem e a reforça, ampliando a informação a ser transmitida. O discurso é sintético, claro e objetivo.

O vídeo documental registra, interpreta e comenta um fato, um ambiente ou determinada situação, reunindo e descrevendo conhecimentos e técnicas. Deve ter um texto claro, emocionante e informativo, que não feche as questões apresentadas, mas conduza a diversas interpretações, levando o aluno a refletir (PILLAR e VIEIRA, 1992, p.76).

Por estas definições compreendemos este vídeo como um documentário que é permeado pela exposição didática. Em alguns momentos, recursos como a animação gráfica, por exemplo, foram empregados para detalhar informações técnicas, que necessitavam de explicações mais didáticas, conforme veremos no decorrer desta apresentação.

Em *Memória da Pedra Talhada*, foram empregadas as seguintes estratégias: a narração fora-de-campo, as animações, os intertítulos, as entrevistas, as ilustrações, fotos e filmagens atuais. Passamos a comentar a função de cada uma delas dentro do vídeo, a seguir.

#### **a) A narração fora-de-campo**

A narração fora-de-campo convém aos propósitos didáticos do vídeo quando se compromete a conduzir a apresentação do tema, contar histórias e relatar os elementos visuais que vão sendo introduzidos. No entanto, também faz as vezes do interlocutor, que questiona e propõe reflexões.

A pesquisa de campo trazida pelas imagens de arquivo e os resultados dos estudos arqueológicos são colocados por meio dessa estratégia. São mostrados os diversos achados

que forneceram informações sobre quem eram e como viviam os grupos que ocuparam o abrigo (ver Roteiro, seqüências de 1 a 12).

Todo o levantamento e pesquisa apresentados no Capítulo II desta dissertação serviram de suporte para as respostas a estas questões, sendo que a argumentação referente à ocupação do abrigo se concentra, especificamente, no subtítulo *Os habitantes do Abrigo Pedra Talhada* (páginas 48 a 50).

Na terceira parte do vídeo, a narração assume uma expressão mais questionadora, ao mesmo tempo em que se introduz a informação de que bens culturais estão sendo perdidos em função dos processos intempéricos e das ações humanas. A inundação do Abrigo Pedra Talhada conduz a uma reflexão final: Qual a importância de resguardar a memória do passado?

#### **b) A animação**

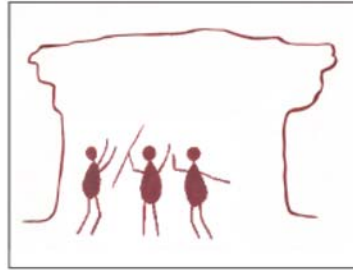
A animação foi utilizada em diferentes momentos, em situações onde era necessário reconstruir o passado, descrever procedimentos técnicos e fazer referência às formas estéticas da arte rupestre. Os quadrinhos e a animação nos pareceram recursos eficazes, já que fazem parte do cotidiano – do repertório cultural – das crianças e adolescentes que pretendemos atingir.

A primeira animação – *O surgimento das pinturas* – é uma história fictícia que sugere como esses desenhos foram produzidos ao longo do tempo e qual o sentido que esta produção tinha para os seus autores. Esta história busca realizar uma síntese dos dados arqueológicos, como já dissemos. No *story board* da animação (figura 24) acompanhamos o cotidiano de um suposto grupo que teria ocupado o abrigo para a obtenção de recursos alimentares e a transmissão do conhecimento cultural através das pinturas rupestres. A história sugere a re-ocupação do abrigo ao longo do tempo, com a curta permanência dos grupos. O objetivo da história animada, inserida logo na introdução do vídeo, é o de chamar

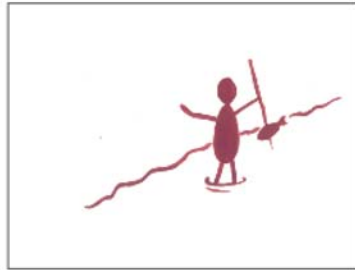
Figura 24: Story board da animação: *O surgimento das pinturas.*



1. Há cerca de dois mil anos atrás um grupo de pessoas acampou...



2. no pé de um paredão rochoso às margens de um rio...



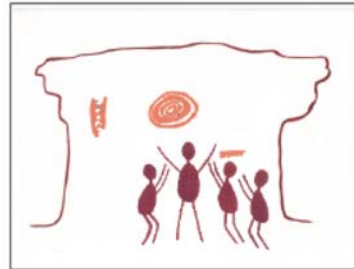
3. para caçar e pescar.



4. Alguns jovens acompanhavam os mais velhos.



5. Nessas ocasiões os mais velhos contavam histórias...



6. de como o seu povo se formou, e sobre seres ou coisas sagradas...

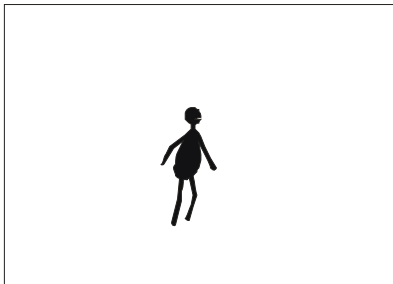


7. que eles deveriam respeitar  
Para que toda comunidade pudesse prosperar e perpetuar.

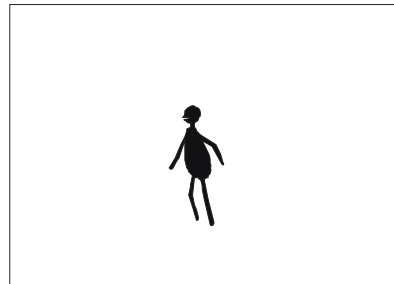


8. Aquele grupo ficou no abrigo até juntar provisões suficientes para levar às mulheres e crianças...

Figura 25: Story board da animação: *A estratigrafia do solo*.



1. Apesar de todas essas informações não é fácil determinar quais vestígios...



2. Encontrados no solo foram deixados pelos autores da arte rupestre.



3. O solo é composto por camadas naturais que vão se sobrepondo ao longo do tempo.



4. O arqueólogo percebe períodos de tempo...



5. a cada vez que a camada muda de cor ou de textura.



6. Sendo assim, é necessário que haja indícios das pintura nas camadas...



7. para que elas possam ser seguramente associadas à pinturas,...



8. Como por exemplo, pigmentos preparados ou rochas dos quais eles foram extraídos.

a atenção para a conclusão de que a arte rupestre é um vestígio do imaginário do homem pré-colonial e um produto do seu conhecimento cultural.

A segunda animação – *A estratigrafia do solo* – procurou facilitar a compreensão das camadas estratigráficas evidenciadas pela escavação. Buscamos esclarecer como o arqueólogo associa os vestígios encontrados no solo à arte rupestre. Acompanhando o *story board* (figura 25), veremos que as camadas vão se sobrepondo ao longo do tempo e guardando os vestígios da ação humana em cada período, entre eles os indícios das pinturas do paredão rochoso. No entanto, no Abrigo Pedra Talhada os vestígios de pigmento não foram encontrados. Dificulta essa associação o fato de o solo do abrigo ter sido revolvido pelas cheias do Rio Tocantinzinho, deslocando os vestígios.

Para enfatizar a faixa de tempo em que o abrigo foi ocupado, os efeitos gráficos destacam a data mais antiga, de 910a.C., e a mais recente, de 1.460d.C. (veja Roteiro, seqüências 26 e 27). A animação de um lagarto andando sobre uma escala temporal faz referência à presença dos grupos que tinham na representação do lagarto uma constante ao longo do tempo (Figura 26). A ocorrência dos répteis parece uma característica local dessa manifestação, assim como em outros abrigos estão representadas araras ou veados.



Figura 26: Animação do lagarto.

### c) Intertítulos

Os intertítulos são assim chamados porque “separam uma cena da outra, criando uma estrutura de mosaico” (NICHOLS, 1983). Eles funcionam como um indicador, no nosso caso, coadjuvante da narração. Algumas vezes, foram usados para introduzir o assunto que seria tratado nos próximos quadros, como em *Caçadores-coletores*, *Agricultores ceramistas*, *Conhecendo as pinturas*, *Herança cultural* e *Preservação do patrimônio*. Em outros momentos, conduzem à interação entre o filme e o espectador, questionando abordagens pouco conhecidas, tais como *O que significam estes desenhos? O que é linguagem visual?*

São perguntas que o espectador faria ao filme. Um último intertítulo é usado com a intenção mais provocativa: a pergunta *Qual a melhor forma de se guardar a memória desse patrimônio?* pretende provocar a reflexão de quem assiste o vídeo.

#### **d) As entrevistas**

As entrevistas foram acrescentadas a fim de fundamentar o conhecimento exposto pelo vídeo. Foram realizadas duas entrevistas, com doutoras nas áreas de arqueologia e história da arte. Os depoimentos contribuem ora para confirmar os dados apresentados, ora para colocar novas assertivas.

A arqueóloga Profa. Dra. Dilamar Candida Martins<sup>17</sup> fornece maiores explicações sobre os dois diferentes grupos que ocuparam o território brasileiro em período pré-colonial: os caçadores-coletores e os agricultores ceramistas (veja Roteiro, seqüências 14 e 16). A expectativa da pesquisa era a de que o abrigo tivesse sido ocupado por caçadores-coletores aos quais a arte rupestre é geralmente atribuída. A datação mais antiga para estes grupos no estado de Goiás é de 11.000 anos antes do presente. Contudo, os achados arqueológicos indicaram a presença dos agricultores ceramistas, que se estabeleceram nos limites do estado de Goiás há mais de 2.000 anos atrás.

O depoimento da Profa. Dra. Maria Elízia Borges<sup>18</sup> fornece o ponto de vista da história da arte a respeito da arte rupestre (veja Roteiro, seqüência 56). As expressões estéticas da pré-história não podem ser vistas da mesma maneira que vemos a arte contemporânea, porque cada cultura apresenta aspectos formais e concepções estéticas próprias atadas ao seu tempo histórico.

#### **e) As ilustrações, fotos e filmagens atuais**

Esse material foi empregado quando tornou-se necessário fazer referências a conteúdos e contextos exteriores ao sítio arqueológico. As ilustrações correspondem a desenhos realizados pela autora desta dissertação, produzidos especialmente para o vídeo. Foram utilizados para ilustrar o depoimento da arqueóloga que, como já frisamos, encontra-se fo-

---

<sup>17</sup> Atualmente, a Dra. Martins é diretora do Museu Antropológico da UFG. Na época das pesquisas de campo do Abrigo Pedra Talhada, foi Coordenadora Científica do PA-SALV-SM.

<sup>18</sup> Historiadora da arte vinculada à Faculdade de Artes Visuais da UFG e ao programa do Mestrado em Cultura Visual pela FAV/UFG.

ra-de-campo. Representam situações hipotéticas referentes ao cotidiano pré-colonial, conforme tratado na entrevista que relata o modo de vida dos caçadores-coletores e dos agricultores ceramistas. Assim, os desenhos simulam um bando de caçadores-coletores (figura 27a), a configuração de uma aldeia (figura 27b) e uma das atividades desenvolvidas pelos agricultores ceramistas (figura 27c).

Para mencionar a arte rupestre de outras localidades, aproveitamos fotos publicadas em diferentes livros. Asseguramo-nos de mencionar a localização de origem dos painéis rupestres para que estes não fossem confundidos com os grafismos do Abrigo Pedra Talhada. Uma outra problemática foi levantada ao se introduzirem as imagens das grutas da Europa na edição do vídeo. Percebemos que estas pinturas induziam a certas comparações qualitativas. Isto se deu pelo forte realismo das figuras animais dado pela linha do desenho ou pelo emprego das cores para sugerir volume, além da grande dimensão das figuras das grutas de Altamira e Lascaux. Essa comparação é indesejável, já que o vídeo quer divulgar e enaltecer a produção da arte rupestre pré-colonial no território nacional. Por algum momento achamos que seria melhor retirar o trecho que remetia a este tipo de comparação. No entanto, uma reflexão mais profunda sobre o vídeo nos levou à conclusão de que o efeito comparativo entre diferentes produções culturais estava presente na Parte III. Através do ponto de vista da história, da arte, aprendemos a ver cada produção artística a partir do contexto cultural do qual ela faz parte.

As filmagens atuais foram utilizadas na terceira parte do vídeo e mostram produções estéticas de contexto espaço-temporal diferentes. As noções sobre arte são particulares em cada uma delas. Imagens da arte contemporânea<sup>19</sup> são sobrepostas à voz fora-de-campo da historiadora da arte, estando em contraposição com uma reprodução dos grafismos rupestres de Niquelândia.

Imagens atuais de utensílios indígenas decorados com grafismos veiculam a idéia de que as formas estéticas do período pré-colonial estavam incorporadas aos objetos utilitários<sup>20</sup>. Ficam subentendidas a analogia às culturas indígenas e a continuidade histórica dos grupos pré-coloniais, como já foi mencionado nesta dissertação.

---

<sup>19</sup> Os desenhos são de autoria do artista plástico Kboco, e integram a exposição *Raízes*, que esteve à mostra na Galeria Stella Isaac de Arte Contemporânea em Goiânia.

<sup>20</sup> Os objetos indígenas são provenientes do acervo da Reserva Técnica do Museu Antropológico/UFG.

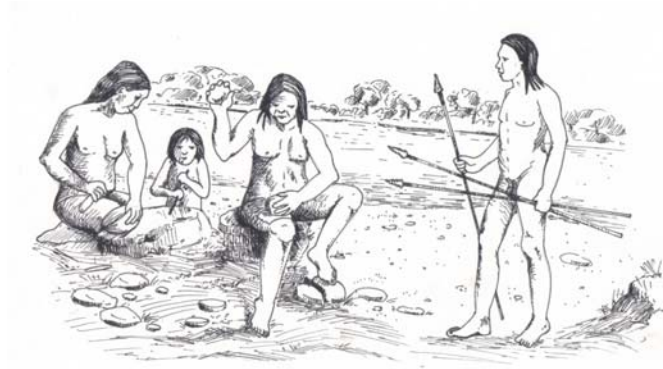


Figura 27a: Desenho ilustrativo de bando de caçadores-coletores.

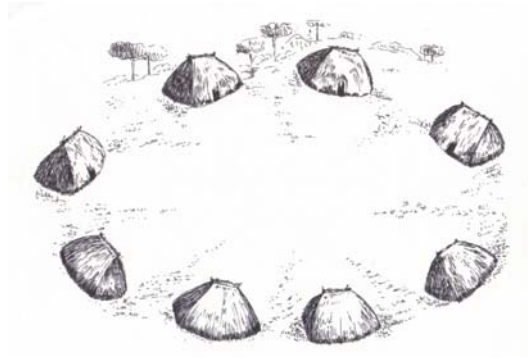


Figura 27b: Desenho ilustrativo de aldeia Pré-Colonial.



Figura 27c: Desenho ilustrativo de produção ceramista em aldeia Pré-Colonial.

## **Execução técnica**

A edição do vídeo foi feita em computador *Macintosh* através do programa *Final Cut*<sup>21</sup>. A voz da narração foi gravada em estúdio musical; nossa intenção era distanciá-la do padrão jornalístico de apresentação, a fim de alcançar uma expressão menos contundente, como a de quem conta uma história<sup>22</sup>. A música foi composta especialmente para o vídeo<sup>23</sup>.

### **3.3. A CONCEPÇÃO DA MEMÓRIA NO VÍDEO**

Falamos de memória como um mecanismo de retenção de informações, conhecimentos e experiências que, segundo Meneses (1984), “articula e categoriza os aspectos multiformes da realidade, dando-lhes lógica e inteligibilidade”. A memória constitui-se num dos elementos formadores do vídeo. O primeiro ponto de vista, que aparece neste relato, compreende a minha própria experiência, vivenciada dentro da pesquisa realizada no Abrigo Pedra Talhada – trabalhos de campo e de laboratório – e a revitalização destes processos durante a pós-graduação. Aqui emergem os aspectos da memória individual, que tem caráter único. São lembranças próprias advindas de uma situação espacial e temporal determinada e que pertencem a um único indivíduo (BARROS, 1987, p. 76).

Esta experiência foi vivenciada por outras pessoas que acompanharam e produziram igualmente as pesquisas no Abrigo Pedra Talhada. Cada uma delas selecionou, de forma diferente, aquilo que ficaria registrado na sua memória. De fato, este é um processo individual, no entanto, sujeito a forças sociais, tanto porque foi experienciado por outros, quanto porque implica em situações mais amplas, de consequência para um grupo muito maior. É que os estudos do Abrigo Pedra Talhada estão voltados para o conhecimento da vida do homem no passado. Este passado é determinado historicamente como pertencente a toda a Nação Brasileira, que tem em suas origens o nativo que resultou da formação dos indígenas.

---

<sup>21</sup> A edição de imagens é de João Lutz.

<sup>22</sup> A voz que narra o vídeo é da autora desta dissertação, decisão tomada após alguns testes sem sucesso, que resultavam no efeito jornalístico da narração.

<sup>23</sup> A música foi composta por Samuel Vaz e a técnica de sonorização esteve a cargo de Paulo D’Melo.

Paralelamente à memória individual existe a memória coletiva. Barros (op.cit.) comentando a obra de Halbwachs, afirma que o espaço demarcado da memória é uma espécie de meio artificial.

Halbwachs, ao determinar os espaços das memórias individuais e coletivas, refere-se à criação de uma espécie de meio artificial, exterior a todos os pensamentos pessoais mas que, ao mesmo tempo, os engloba, formando um tempo e um espaço coletivos e uma história coletiva. São nesses quadros que os pensamentos individuais se juntam, deixando supor que, por um instante, cada indivíduo deixa de ser ele mesmo para fazer parte do todo (op cit., p.76).

A memória coletiva é o foco de interesse desse vídeo. Ele colabora para a formação de uma memória que remete aos primórdios da origem do homem dentro dos limites do Brasil, propiciando-nos o conhecimento das raízes de nossa cultura. Mesmo que os grupos pré-coloniais estejam muito distantes de terem nos deixando heranças culturais, podemos dizer que nos deixaram bens patrimoniais. A arte rupestre é encontrada em diversos estados brasileiros (por exemplo, PI, RN, MG, GO, PA) e faz parte de um conjunto de objetos que não só demonstram acurado domínio da técnica e conhecimento da matéria-prima, como revelam uma preocupação estética por parte dos povos do passado; isto também é observável na cerâmica plástica ou pintada da Amazônia e nos zoolitos do litoral meridional, já mencionados por Meneses (1983) na sua análise sobre a arte no período Pré-Colonial.

*Memória da Pedra Talhada* constitui-se um artifício criado para que o passado possa existir no presente. Este vídeo é um recurso para informar os acontecimentos do passado Pré-Colonial, mas também para valorizar e preservar o nosso patrimônio arqueológico.

A sua aplicabilidade no sistema educacional, seja ele formal ou informal, poderá contribuir para a preservação do patrimônio, sabendo-se que a informação sobre o valor destes bens culturais levam a um maior respeito à sua integridade física. Boa parte do patrimônio cultural nacional tem sido atingido por diferentes agressões. Para falar especificamente dos paredões rupestres, mencionamos as agressões naturais, provocadas por agentes intempéricos. A exposição ao sol e à chuva, bem como a degradação natural do suporte rochoso, têm causado danos aos grafismos rupestres.

Do outro lado estão as ações humanas. A menor delas são as interferências feitas por visitantes e turistas. Muitos rabiscam sobre os desenhos do passado; outros querem levar fragmentos dos grafismos como *souvenir*. Se ações como estas causam danos parciais, a exploração econômica tem resultado em destruição massiva. A extração do calcário é um dos fatores que já levaram a perdas totais de paredões rochosos com grafismos rupestres. Obras de grande porte, tais como usinas hidrelétricas, estradas e loteamentos, avassalaram áreas inteiras e também interferem na possibilidade de preservação desses patrimônios. O Abrigo Pedra Talhada foi submetido a tal agressão, tendo sido submerso pelo lago da Usina Hidrelétrica Serra da Mesa.

Dentro desta dissertação, colocamos a informação como grande aliada da preservação do patrimônio. É ela que vai, se não resguardá-lo na sua totalidade, ao menos selecionar aqueles elementos de maior significação ou representatividade para a conservação. Segundo Parent, o uso social pode garantir a manutenção ou conservação do patrimônio. O turismo organizado, proporcionado pelo domínio público ou privado, é uma saída. É o turista, e não o possuidor do patrimônio, que vai criar sua valorização material e psicológica, especialmente se o patrimônio estiver inserido numa pedagogia do reconhecimento histórico dos bens culturais (PARENT, 1984, p. 117). São as ações educacionais que vão promover uma maior consciência histórica para que a memória do passado esteja viva no presente, refletindo a dinâmica das mudanças sociais.

Assim sendo, apresentamos através do vídeo um documento cultural do passado, este como tantos outros documentos, tais como edifícios, obras artísticas, danças e culinárias regionais, constituem a memória e a alma de um povo (POERNER, 1997). Desta maneira o vídeo é um meio de recolher parte do acervo que forma a memória dessa Nação.

## CONCLUSÃO

# MEMÓRIA DA PEDRA TALHADA

As pesquisas direcionadas para os registros da arte rupestre no território nacional mostram que tal produção estética constituiu-se numa prática constante durante o período Pré-Colonial. Os registros mais antigos encontrados na Serra da Capivara (PI), foram datados em 26 mil anos atrás, tendo ocorrido até por volta da chegada dos colonizadores portugueses.

A diversidade estilística dos grafismos rupestres está distribuída em regiões amplas, o que sugere diferenças culturais. No estado de Goiás já foram registrados vários locais com pinturas ou gravuras rupestres que se assemelham a tradições melhor descritas em outros estados. Do ponto de vista arqueológico, o Planalto Central corresponde à área de confluência de grupos procedentes de outras regiões e que aqui se estabeleceram. As pinturas do Abrigo Pedra Talhada se caracterizam pela grande quantidade de grafismos geométricos em detrimento dos zoomorfos e antropomorfos, bem como pela ocorrência, ainda que pouco freqüente, da bicromia. Esta manifestação parece estar relacionada à Tradição São Francisco, talvez como resultado da expansão territorial de grupos estabelecidos mais ao Leste.

Os primeiros grupos a ocupar o Abrigo Pedra Talhada chegaram ali acerca de 2860 anos atrás, tendo utilizado o local como acampamento temporário. As sobreposições e a distribuição espacial dos grafismos no paredão demonstram que estes foram realizados durante um período prolongado. A prática da pintura parece ter sido mais freqüente nas fases iniciais de ocupação do abrigo, considerando-se que há uma predominância de grafismos até a altura de 100cm do solo atual.

De um modo geral, os estudos da arte rupestre aproveitam a figuração sugerida pelos grafismos para penetrar no campo da interpretação. Neste trabalho, enfocamos o caminho inverso, tomando os grafismos geométricos como referência a uma linguagem visual, partindo do princípio de que, mesmo que os grafismos geométricos não façam alusão a alguma coisa do mundo real, isto não impede a sua significação e o seu reconhecimento por parte dos espectadores da época.

A análise do painel rupestre como linguagem visual compreende a sua participação no processo de comunicação social para a transmissão do conhecimento cultural e étnico. A recorrência dos grafismos ao longo do tempo revelou-se como o principal fator para a identificação deste código de linguagem visual. A variação da forma gráfica pode estar relacionada a significados diferentes ou à liberdade artística, que coexiste com a exigência do suporte tridimensional.

Do ponto de vista arqueológico, as pesquisas não se esgotaram: ainda falta compreender a relação do Abrigo Pedra Talhada com as aldeias ceramistas pré-coloniais que já foram identificadas na mesma região. Por esta associação, seria mais contundente se estabelecer a origem dos autores dessa produção estética.

O estudo da arte rupestre enquanto linguagem visual foi apenas amostral, comprometendo-se com a identificação do código de comunicação. Estudos cronológicos dos grafismos poderiam mostrar as variações gráficas próprias da dinâmica dos grafismos, enquanto que uma análise que contemple a totalidade dos grafismos e que procure observar as associações destes grafismos poderia enriquecer a abordagem do código de linguagem visual.

No cenário das artes pré-coloniais as pinturas ou gravuras rupestres transpõem a intenção estética para a identificação de valores como posição social, descendência, faixa etária, entre outros. Para se olhar esta produção estética é necessário compreender que ela está envolta por funções sociais que determinam seu valor cultural. A arte rupestre era um elemento de caráter coletivo, que reforçava valores, rememorava acontecimentos sociais ou míticos, tornando-se um componente do processo de ensino e aprendizagem.

Um vídeo documental é uma porta aberta para inúmeras indagações. O objeto discutido no vídeo, neste caso, a arte rupestre do Abrigo Pedra Talhada, está permeado por diferentes enfoques. Enquanto tratado como sítio arqueológico, vemos nele um espaço concentrado de vestígios, conforme define Meneses (1984, p.34), “constituindo ele próprio um ‘artefato’ e não somente um depósito de ‘achados’ arqueológicos”. Sendo assim, é compreendido tanto como produto quanto condutor das relações sociais. O abrigo configura o espaço físico de atividades culturais, estejam elas voltadas para a manutenção dos recursos necessários à sobrevivência ou à manutenção do conhecimento cultural, responsável pela formação identitária.

Enfim, o fato de o Abrigo Pedra Talhada ter sido inundado faz dele uma porta de entrada para a reflexão sobre a preservação dos patrimônios culturais. As heranças reveladoras do passado estão em constante processo de degradação, fazendo-se necessário o registro de suas memórias para que, no futuro, ainda possa haver referências às transformações sociais ocorridas ao longo do tempo. Neste sentido, tanto a pesquisa arqueológica quanto o vídeo documental são referências fundamentais, em meio a outros registros e memórias.



## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:**

AGUIAR, A. Tradições e estilos na arte rupestre no Nordeste brasileiro. **Clio**: Recife, 1982. n. 5, p. 91-104.

**ARQUIVOS DO MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL**. Belo Horizonte: UFMG, 1982 e 1997.

BAETA, A. M.; MATTOS, I. M. de. Arte rupestre, etno-história e identidade indígena no Vale do Rio Doce – MG. **Revista de Arqueologia**. São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, 1994. v. 8, p. 303-320.

BAGNOLI, E. O Lajeado de Soledade, A'podi (RN): um exemplo de preservação do patrimônio cultural brasileiro. **Revista de Arqueologia**, São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, 1994. v. 8, p. 239-253.

BARROS, M.L. de **Autoridade & Afeto: avós, filhos e netos na família brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, p. 73-104, 1987.

BIGARELLA, J. J. e BELTRÃO, M.C.de M.C. e TÖTH, E.M.R. Registro da fauna na Arte rupestre: possíveis implicações geológicas. **Revista de Arqueologia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1984. v. 2, n.1. p. 31-37.

BITTENCOURT, L. A. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. M. (Orgs.) **Desafios da Imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papyrus, 1998.

BORGES, M. E. Depoimento prestado a Ludimília J. de Melo Vaz. Goiânia, 09 mar. 2005.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 319-346.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 255-298.

**CADERNOS DE CINEMA E EDUCAÇÃO.** Goiânia: Secretaria de Estado da Educação, 2002. v. 1, 2º ed.

**CLIO.** Recife: UFPE, 1982, 1985 e 1993.

**CRULS, G. Arte Indígena:** as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, 1952.

**DUARTE, R. Cinema & Educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

**ELIADE, M. O sagrado e o profano:** a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

**FIORIN, J. L. Elementos de análise do discurso.** São Paulo: Contexto/Edusp, 1994.

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

**GEERTZ, C. O Saber Local:** novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes. 1997.

\_\_\_\_\_ **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koo-  
gan, 1989.

**GINZBURG, C. Olhos de Madeira:** nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, p. 87-121, 2001.

**GRUNBERG, E. Educação patrimonial:** utilização dos bens culturais como recursos educacionais. In: **Cadernos do CEOM.** Chapecó: Argos, 2000. p. 160-180.

**GUIDON, N. A arte pré-histórica da área arqueológica de São Raimundo Nonato:** síntese de 10 anos de pesquisa. **Clio.** Recife: UFP, 1985. Série Arqueologia, n. 7, p. 3-80.

\_\_\_\_\_ Da aplicabilidade das classificações preliminares na arte rupestre. **Clio**, Recife: UFP, 1982. n. 5, p. 117-128.

\_\_\_\_\_ Arte rupestre: uma síntese do procedimento de pesquisa. **Arquivos do Museu de História Natural**, Belo Horizonte: UFMG, 1981/1982. v. 6-7, p. 341-352,

HODDER, I. **Interpretación en Arqueologia**: corrientes actuales. Barcelona: Crítica, 1994.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasilienses, 1997. Coleção Primeiros Passos.

LEROI-GOURHAN, A. **As religiões da pré-história**. Lisboa: Edições 70, 1964.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, p. 237-309, 1975..

LOCKS, M.; BELTRÃO, M. C. de; CORDEIRO, D. Região arqueológica de Central/Bahia – Brasil: Abrigo da lesma – os mamíferos. **Clio**, Recife: UFPE, 1993. Série Arqueologia, v. 1, nº 9, p.69-76.

MALINOWSKI, B. Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné, Malinésia. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Os Pensadores.

MARANCA, S. Níveis e categorias com vistas a uma classificação preliminar de abrigos com arte rupestre. **Revista do Museu Paulista**. São Paulo, 1983/84. Nova série, v. 29, p. 201-213.

MARTIN, G. Registro rupestre e registro arqueológico no Nordeste do Brasil. **Revista de Arqueologia**. São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, 1994. v. 8, p. 291-302.

\_\_\_\_\_ Arte rupestre e registro arqueológico no Nordeste do Brasil. **Clio**, Recife: UFPE. 1993. Série Arqueologia, v. 1, n. 9, p. 45-56.

\_\_\_\_\_ “Casa Santa”: um abrigo com pinturas rupestres do estilo Seridó, no Rio Grande do Norte. **Clio**, Recife: UFP, 1982. n. 5, p. 55-63.

\_\_\_\_\_ O estilo “Seridó” na arte rupestre do Rio Grande do Norte. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 1981/82. v. 6-7, p. 379-382.

MARTINS, D. C. Depoimento prestado a Ludimília J. de Melo Vaz. Goiânia, 04 mar. 2005.

MÉTRAUX, A. **A religião dos Tupinambás**. São Paulo: Nacional, p.72, 1978.

\_\_\_\_\_ (Coord.) **Relatório Conclusivo do PA-SALV-SM**. Goiânia: UFG/MA, 1998. v. 4.

MELO, E. L. de; BRENDA, J. I. **Carta Arqueológica**: Divisão regional para cadastramento de sítios arqueológicos do estado de Goiás. Goiânia: UFG/MA, 1972.

MELO VAZ, L. J. de. As pinturas rupestres do Sítio Abrigo Pedra Talhada (GO-Ni.176): um estudo em laboratório. In: MARTINS, D. C. (Coord.) **Relatório Conclusivo do PA-SALV-SM**. Goiânia: UFG/MA, 1998. v. 4.

MENESES, U. B. de. A arte no período Pré-Colonial. In: ZANINI, Walter (org.) **História eral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. vol. 1.

\_\_\_\_\_ Identidade Cultural e Arqueologia. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 1984. n. 20, p. 33-36.

MONZON, S. Métodos de análise dos grafismos de ação. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 1981/82. v. 6-7, p. 383-396.

MORAIS NETO, J.M. Contribuição ao cadastramento das itacoatiara do “Vale do Sabugi” na fronteira Seridoense da Paraíba. **Revista de Arqueologia**. São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, 1994. v. 8, p. 133-155.

NICHOLS, B. The voice of documentary. Trad. Eliana R. Tuttoilmondo. In. **Film Quarterly**. Primavera, 1983. v. 36, n.3.

PARENT, M. O futuro do patrimônio arquitetônico. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**. 1984. Nº 19, p.112 -123.

PENAFRIA, M. **O Filme Documentário**. Lisboa, Edições Cosmos, 1999.

PEREIRA, E. **Arte Rupestre na Amazônia - Pará**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2003.

\_\_\_\_\_ Registros rupestres do Nordeste do Pará. **Revista de Arqueologia**. São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, 1994. v.8, p. 321-335.

\_\_\_\_\_ Registros rupestres no Pará: a contribuição de cronistas, viajantes e naturalistas. **Clio**, Recife: UFPE, 1993. Série Arqueologia, v. 1, n. 9, p. 21-44.

**PESQUISA FAPESP**. Pré-história ilustrada. São Paulo: FAPESP, 2004. n. 105, p. 80-85.

PESSIS, A.-M. **Imagens da Pré-História: Parque Nacional Serra da Capivara**. São Paulo: FUMDHAM/PETROBRAS, 2003.

\_\_\_\_\_ Registros rupestres, perfil gráfico e grupo social. **Clio**, Recife: UFPE, 1993. Série Arqueologia, v. 1, n. 9, p.7-14.

\_\_\_\_\_ Método de interpretação da arte rupestre pré-histórica: análise preliminar da ação. **Revista de Arqueologia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1984. v. 2, n.1, p. 38-46,

PIAZZA, W.F. **As grutas de São Joaquim e Urubici**. Florianópolis: Instituto de Antropologia - UFSC, 1996. Série Arqueologia.

PIETROFORTE, A. V. S.; LOPES, I. C. A semântica lexical. In: FIORIN, J. L. (org.). **Introdução à lingüística II: Princípios de análise**. São Paulo: Contexto, p. 111-135, 2003.

PILLAR, A.; VIEIRA, D. **O vídeo e a metodologia triangular no ensino da arte**. Porto Alegre: UFRS/Fundação Iochpe, 1992.

POENER, A. J. **Identidade cultural na era da globalização: política federal de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 1997.

PROUS, A. **Arqueologia Brasileira**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1992.

PROUS, A., JUNQUEIRA, P.; MALTA, I. Arqueologia do alto médio São Francisco região de Januária e Montalvânia. **Revista de Arqueologia**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1984. v. 2, n.1, p. 47-58.

**REVISTA DE ARQUEOLOGIA**. São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, 1994.

**REVISTA DE ARQUEOLOGIA**. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1984.

**REVISTA DO MUSEU PAULISTA**. São Paulo: USP, 1976, 1977, 1984, 1983/84.

RIBEIRO, B. G. **Arte Indígena, Linguagem Visual**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1989.

\_\_\_\_\_ “Introdução – A linguagem simbólica da cultura material” In: RIBEIRO, Darcy (Ed.). **Suma Etnológica Brasileira**. Petrópolis: Vozes/Finep, 1987a. Arte índia, v.3, p. 15-27.

\_\_\_\_\_ “Desenhos semânticos e identidade étnica: o caso Kayabí”. In: RIBEIRO, D. (Ed.). **Suma Etnológica Brasileira**. Petrópolis: Vozes/Finep, 1987b. Arte índia, v. 3, p. 189-286.

ROBRAHN-GONZÁLEZ, E.M.; DE BLASIS, P. Pesquisas arqueológicas no médio vale do Rio Rocantins: O resgate no eixo da UHE Luis Eduardo Magalhães. **Revista de Arqueologia**. São Paulo, 1997. n. 10, p. 7-50.

ROBRAHN-GONZÁLEZ, E.M. Os grupos ceramistas pré-coloniais do Centro-Oeste Brasileiro. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, 1996. n. 6, p. 83-121.

RODRIGUES, J. E. R. Aspectos jurídicos da proteção ao patrimônio cultural arqueológico e paleontológico. **Atlas do simpósio sobre política nacional do meio ambiente e patrimônio cultural**. Goiânia: IGPA/UCG, 1997. p.173-186.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHAAN, D. P. **A Linguagem Iconográfica da Cerâmica Marajoara**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

SCHMITZ, P. I. Novos petróglifos em Goiás, Monte do Carmo, Caiapônia, Serranópolis. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 1981/82. v. 6-7, p. 409-418.

SCHMITZ, P.I.; BARBOSA, M.O.; RIBEIRO, M.B. **As pinturas do Projeto Serra Geral**. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisa/UNISINOS, 1997. Publicação Avulsa, n. 12.

SCHMITZ, P. I.; BARBOSA, A. S.; RIBEIRO, M. B.; VERARDI, I. **Arte Rupestre no Centro do Brasil: Pinturas e gravuras da pré-história de Goiás e oeste da Bahia**. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisa/UNISINOS, 1984.

SCHMITZ, P. I.; RIBEIRO, M. B.; BARBOSA, A. S.; BARBOSA, M. O.; MIRANDA, A. F. de. **Caiapônia: Arqueologia nos cerrados do Brasil Central**. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisa/UNISINOS, 1986.

SCHMITZ, P. I.; SILVA, F. A.; BEBER, M. V. **Serranópolis II: As pinturas e gravuras dos abrigos**. São Leopoldo: Instituto Anchietano de Pesquisa/UNISINOS. 1997.

SEDA, P. A arte rupestre de Unaí, Minas Gerais. **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 1981/82. v. 6-7, p. 397-408.

SHOHAT, E.; STAM, R. Narrativizing Visual Culture: Towards a polycentric aesthetics. In: Mirzoeff, N. **The Visual Culture Reader**. London: Outledge, 2003. p. 27-49.

SOLÁ, M. E. C.; PROUS, A.; SILVA, G. R. Primeiros resultados das pesquisas rupestres na região de Januária – Itacarambi (MG). **Arquivos do Museu de História Natural**. Belo Horizonte: UFMG, 1981/82.

SOUZA, A. M. **Dicionário de arqueologia**. Rio de Janeiro: ADESA, 1997.

TATIT, L. Abordagem do texto. In: FIORIN, J. L. (org.). **Introdução à lingüística I: objetos teóricos**. São Paulo: Contexto, 2002. p. 187-209.

TENÓRIO, M. C. (Org.) **Pré-história da Terra Brasilis**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

WÜST, I e MELO VAZ, L. J. de. Grafismos de ação do Alto São Lourenço, sudeste do Mato Grosso. **Revista do Museu Antropológico**. Goiânia: UFG/MA, 1992. v.1, n.1, p. 47 a 87.

ANEXO:

As pinturas rupestres do Sítio Abrigo Pedra Talhada (GO-Ni.176):

Um estudo de laboratório