

AS PINTURAS RUPESTRES DO BRASIL: MEMÓRIA E IDENTIDADE ANCESTRAL

Michel Justamand*

Resumo

O presente artigo descreve as relações da arqueologia desenvolvida no Brasil, desde o século XIX, com as pinturas rupestres. São um dos muitos tipos de vestígios deixados pelos primeiros habitantes das terras brasilis. Além desses vestígios nas terras hoje conhecidas como Brasil, encontramos ossadas, pedras polidas, cerâmicas, crânios, mas as pinturas rupestres têm destaque por que são facilmente verificáveis e estão plasmadas em muitos locais do país. Espalhadas, por muitos países, conhecem-se também uma variante das artes rupestres no Brasil, as gravuras. Essa forma de comunicação ancestral também é muito recorrente no território brasileiro. Escolhemos, neste artigo, apresentar, com maior ênfase, as pinturas rupestres em suas formas mais características, suas localizações e seus imagináveis sentidos, além de algumas presumíveis “interpretações”. Espera-se com esses escritos contribuir com a produção ancestral e imemorial do Brasil para a, definitiva, ampliação do período da história do país, levando para muito antes de 1500.

Palavras-chave: Pinturas rupestres.
Arqueologia. Piauí.

*UFAM – Universidade Federal do Amazonas
Pós-doutor em História
micheljustamand@yahoo.com.br

Introdução

Durante os séculos iniciais da colonização brasileira, a Arqueologia pouco se desenvolveu, assim como na Europa, onde esta ciência somente nasce no século XVIII. Com a necessidade de se conhecer o país, a corte imperial financiou os primeiros estudos, que foram realizados pelos europeus Lund, Saint-Hilaire e Martius. Na região amazônica quem atuou foram Ferreira Pena, Lima Guedes e Emilio Goeldi. Esse último encontra inúmeras peças cerâmicas da região do período pré-histórico. Mas muitos desses enviam seus achados para museus fora do país. Esses cientistas e também naturalistas mostraram a importância das antiguidades indígenas. Lund salientava que o homem de Lagoa Santa, no estado de Minas Gerais, era tão antigo quanto a descoberta de outros locais do mundo, mas não foi ouvido pelos cientistas da época (ver: JUSTAMAND, 2010).

D. Pedro II, interessado em antropologia, enriqueceu o Museu Nacional do Rio de Janeiro com suas coleções de materiais europeus e africanos da pré-história. Incentivou, ainda, o estudo puramente acadêmico dos grupos indígenas.

No século XX, muitos amadores tomaram parte em expedições e trabalhos de cunho arqueológico, no Brasil. Alguns ficaram famosos, como: Bastos d'Ávila, L. Gualberto e Simões da Silva. A partir de meados do século, a esses amadores juntaram-se os profissionais vindos de fora do país, que vieram para colaborar também na formação de especialistas locais (IDEM).

Enfrentando problemas para manter os acervos e os sítios arqueológicos do país, nos anos cinquenta, L. de Castro Faria, Paulo Duarte e José Lourenço Fernandes unem esforços visando a solução do problema. Contaram com financiamentos governamentais e com a participação de missões estrangeiras, como as francesas.

Nos anos 20, do século passado, Kurt Nimuendaju, trabalhando para um museu europeu visitou a região amazônica e reconheceu peças de cerâmica. Tais peças foram enviadas para o museu que representava. Ali ele descreveu com detalhes achados da cultura Tapajós (IDEM).

As pesquisas de Clifford Evans e Betty J. Meggers, na década de 40, focaram o estudo das cerâmicas da região amazonense. Esses estudos já na de 1960, indicariam a antiguidade das cerâmicas brasileiras, um tema muito polêmico, pois abaixo da linha do equador seriam os achados mais antigos. Logo após, a criação do Projeto Nacional de Pesquisas Arqueológicas – PRONAPA permite um salto qualitativo nas pesquisas de campo. Já Mario Simões prestou serviços inestimáveis à arqueologia amazônica quando datou por meio do processo C-14, as cerâmicas da região ainda nos anos 60 (IDEM).

As missões franco-brasileiras, que desenvolviam estudos nos estados de São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Piauí, foram responsáveis pelas primeiras datações dos achados arqueológicos no país, em especial das pinturas rupestres, e pela sua devida inserção no contexto cultural pré-histórico nacional. Já na região amazônica quem

tem desenvolvido estudos sobre as pinturas rupestres é Edhite Pereira. Atuando no estado do Pará, em especial, a pesquisadora revelou enorme quantidade de sítios de arte rupestre. E realizou análises sistemáticas dos grafismos e da arte rupestre em geral na região (IDEM).

Esse artigo centra-se nas cenas rupestres da região nordestina do Parque Nacional da Serra da Capivara no estado do Piauí, mas vez por outra poderá usar exemplos de outras regiões do Brasil. Assim, apresenta-se uma breve reflexão histórica, suas caracterizações, a localização, seus sentidos e interpretações.

1. As pinturas rupestres: sua caracterização

Desde que passou a viver em sociedade, o homem criou formas de se expressar e a arte foi, sem dúvida, a primeira delas, vindo inclusive antes da linguagem escrita, como se conhece atualmente.

Sob o escudo de arte rupestre entendem-se todas as inscrições, pinturas ou gravuras deixadas pelos humanos em suportes fixos de pedra, ou seja, em rochas. O termo rupestre vem do latim *rupes-is*, que significa rochedo. Elas são obras imobiliárias, não podendo ser removidas do local onde foram feitas (PROUS, 192: 502), tendo sido gravadas nas paredes e tetos de abrigos nas cavernas ou ao ar livre, como é o caso das pinturas dos paredões da região de Pacaraima, no estado de Roraima. Foram feitas pelos primeiros artistas e artesãos, há milhares de anos atrás. Na Europa, observa-se há mais de 35 mil anos, já no Brasil as mais antigas foram enquadradas numa cronologia próxima dos 30 mil anos, com a possibilidade de passar dos 40 mil, como observa Solange Bastos, para a Toca da Sebastiana, em São Raimundo Nonato – PI (BASTOS, 2010: 282).

As pinturas rupestres são representações estéticas da vida, das ações e afazeres humanos e de seus desejos mais sensíveis. São expressões das necessidades humanas: “*as pinturas eram capazes de garantir a satisfação das necessidades orgânicas e emocionais do homem, conforme demonstram as cenas de namoro e de excitação coletiva.*” (JUSTAMAND, 2006b: 32) e do período e foram deixadas pelos primeiros grupos de habitantes *sapiens* de um local.

Acredita-se que havia um corpo de especialistas que fazia as pinturas. Eles não funcionavam como profissionais das artes como conhecemos hoje em dia (que fazem arte como trabalho para viver). A arte em rochas integrava a rotina da comunidade, reforçando tradições e vinculando-se ao domínio ritualístico (GASPAR, 2003: 10).

Arqueólogos, como André Prous, chamam as pinturas rupestres com as mesmas características e feitas por grupos de culturas similares de tradições (PROUS, 1992: 511; MARTIN, 1997: 232). A característica principal da tradição são os grafismos representando cenas cerimoniais ou mitos cujo significado nos escapa e que, quando repetidos em vários

abrigo, inclusive em lugares distantes entre si, identificam a tradição (MARTIN, 1997: 256).

No Parque Nacional Serra da Capivara há duas tradições rupestres, já muito estudadas e que são classificadas em dois grandes grupos: a Tradição Nordeste é caracterizada pela riqueza de informações representadas por meio de figuras humanas e cenas cotidianas que, muitas vezes, oferecem uma impressão de movimento; enquanto que a Tradição Agreste, caracterizada por figuras humanas grandes, algumas delas disformes, provavelmente envolvidas em rituais (homens com asas, homens gigantes), além de elementos da fauna (JUSTAMAND, 2010).

As autoras Niède Guidon e Anne Marie Pessis admitem a existência de uma terceira tradição, a Tradição Geométrica ou São Francisco, que é um pouco mais desconexa, combinando traços e figuras geométricas, com poucas representações humanas ou de animais. Para Gilbert Durand, as imagens geométricas abstratas feitas pelos grupos ancestrais expressam uma imensa necessidade de tranquilidade (DURAND, 2002: 385), opondo-se aos momentos de lutas pela vida que tinham que enfrentar cotidianamente.

Há sítios arqueológicos onde estão presentes as Tradições Nordeste, e a tradição Geométrica, como é o caso da Toca do Morcego, da Toca do Caldeirão dos Canoas V e da Toca da Baixa do Paulino. As formas geométricas que aparecem nas pinturas rupestres da Serra da Capivara têm relação de similaridade com aquelas dos sítios da região de Sobradinho na Bahia (KESTERING, 2003).

Figura 1 - Tradição Geométrica (Serra Branca) no estado do Piauí.

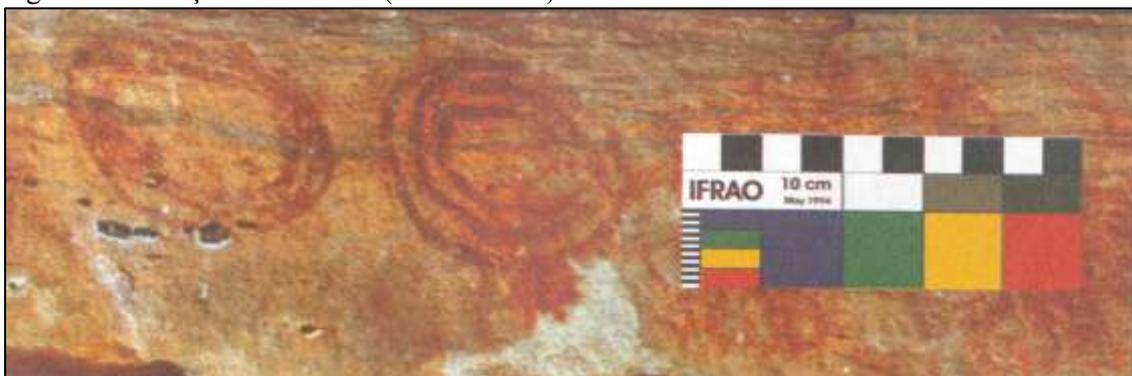
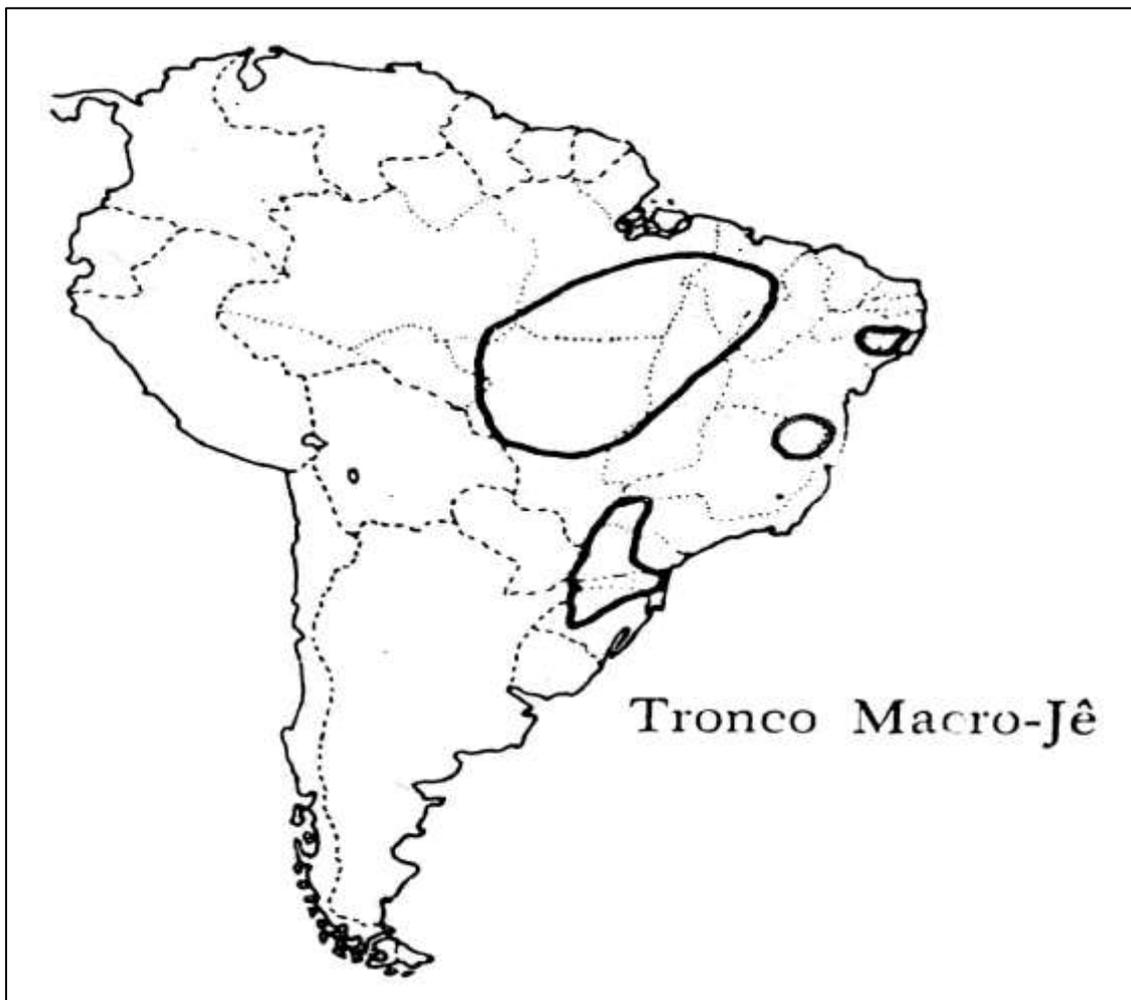


Foto: Celito Kesting

A Tradição Nordeste tem o seu centro de difusão no sudoeste do Piauí. Esse foco de criação cultural disseminou-se por praticamente todo o nordeste brasileiro, dando origem às subtradições. Possibilitou aos primeiros habitantes do país acesso a um conhecimento acumulado, mostrando que: *“as pinturas rupestres eram responsáveis pela permanência dos comportamentos e dos conhecimentos humanos adquiridos e acumulados”* (JUSTAMAND, 2006b: 14) durante anos. Devido a sua localização, acredita-se que os grupos produtores das

pinturas rupestres do interior do Piauí (MELATTI, 1993) e da região de São Raimundo Nonato pertencem a subcultura linguística Macro-Jê.

Figura 2 - Mapa do Tronco Macro-Jê



Fonte: Julio Cezar Melatti. *Índios do Brasil*. Brasília: Edunb, 1993.

As pinturas rupestres registravam a história social dos primeiros habitantes de uma região. Expunham costumes e práticas cotidianas, permitindo a outros grupos ou as futuras gerações do próprio grupo reutilizassem as informações,

uma das qualidades das pinturas rupestres é o seu realismo,..., o que sugere que eram concebidas para serem uma ajuda visual, um manual de caça composto para recriar os problemas da caça e revigorar o conhecimento do caçador, além de instruir os que ainda eram inexperientes” (DONDIS, 1999: 167).

As pinturas rupestres tiveram grande importância social e cultural. Para os moradores do mundo do período de 4 mil a 40 mil anos atrás, elas foram fontes de muitas informações e

indicativos de sociabilidade (JUSTAMAND, 2006b: 13) e religiosidade (JUSTAMAND, 2010: 68). Elas representam vestígios significativos deixados pelos humanos. Mesmo sem procurar interpretação, elas permitem identificar os modos de vida de seus criadores (PROUS, 1992: 511).

Edgar Morin (MORIN, 2000: 97) as considera como uma das fontes de informação sobre o pensamento e a organização dos grupos que as criaram e sobre os acontecimentos ocorridos naqueles momentos distantes. Já para Arnold Hauser (HAUSER, 1982) as pinturas rupestres eram o despertar do fazer artístico do ser humano. Pela produção espalhada por todo o país, parece-nos que este despertar tenha ocorrido aqui e não somente no Velho Mundo, como ainda é muito divulgado em muitas enciclopédias sobre arte.

As pinturas rupestres são vistas como fonte de inspiração para a formação das línguas mais antigas, pois estas tiveram como signos criadores de suas palavras os símbolos estilizados das “coisas” existentes e dos fatos ocorridos (DONDIS, 1999). Joseph Campbell (CAMPBELL, 1994) identifica nas pinturas rupestres as formas mais antigas da religiosidade humana, pois elas demonstrariam a necessidade de seus criadores de se religarem ao sagrado/divino. As pinturas mostravam as formas rituais e/ou cerimoniais com aspectos religiosos desses povos (JUSTAMAND, 2008: 23).

2. As pinturas rupestres: sua localização

As pinturas rupestres podem ser encontradas em todos os continentes. Parece até que, em um dado momento, muitos grupos humanos se dedicaram a esse tipo de expressão, para demonstrar sua relação com as criaturas a seu redor e com seus deuses. Apesar de terem sido realizadas a milhares de quilômetros de distância umas das outras, elas possuem semelhanças entre si.

No Brasil, existem manifestações de arte rupestre nas cinco regiões do país. Destacam-se na região sul, elas estão presentes na ilha de Florianópolis e em outras ilhas próximas, no estado de Santa Catarina. No sudoeste, aparecem na região de Lagoa Santa, próximo a Belo Horizonte, e na região do Vale do Peruaçu, ambas em Minas Gerais (JUSTAMAND, 2012). Na região centro-oeste, destacam-se as feitas nas cidades de Rondonópolis, Santa Etelina e Jaciara, no Mato Grosso e, em Serranópolis, no estado de Goiás. Na região norte, as mais representativas são as encontradas na cidade de Monte Alegre, no Pará, mas há também as de Pacaraíma, em Roraima. Há ainda pinturas no estado do Amazonas e muitas delas ainda por serem reveladas para grande parte do público brasileiro. Na região nordestina, há inúmeras cidades com criações representativas, como as de Central, na Bahia; as de Carnaúba dos Dantas, no Rio Grande do Norte; São João do Tigre, na Paraíba; as da Serra Talhada, em Pernambuco e,

em especial, nos Parques Nacionais de Sete Cidades (entre as cidades de Piracuruca e Piri-piri) e de Serra da Capivara (entre as cidades de São Raimundo Nonato, São João do Piauí e Coronel José Dias), ambos no Piauí (JUSTAMAND, 2010: 20).

As pinturas rupestres podem ser aceitas como arquivos visuais deixados por sociedades humanas. Na reconstrução histórica da ocupação humana do Brasil, a mais antiga referência a elas foi feita por Feliciano Coelho de Carvalho, na Paraíba, em 1598. Na Bahia, existem documentos que fazem alusão a áreas com pinturas rupestres desde o século XVIII (ETCHEVARNE, 1999/2000: 126). Em 1887, Tristão de Alencar Araripe já assinalava a importância do estudo das pinturas rupestres e de sua antiguidade (GASPAR, 2003: 34).

As pesquisas históricas e antropológicas têm por objeto a vida social, visando compreender melhor o homem, e as pinturas rupestres, por sua vez, permitem interpretar os grupos humanos que tiveram as mesmas condições de vida em todos os locais do globo, num período anterior a 1500.

Tanto os povos pré-cabralianos, quanto os de outros locais e que viveram antes das expansões marítimas, das revoluções agrícolas e ou industriais devem ser evocados para contar e escrever a história daquele tempo. As pinturas e ou a arte rupestres são marcadoras da memória coletiva e são vestígios úteis para a construção da identidade e da história do país desde muito tempo em uma concepção plural, em que todos caibam e não somente aqueles que dominaram por imposição (BAUER, 1997: 38).

3. As pinturas rupestres: seus sentidos

As pinturas rupestres apresentam as lutas, as condições de sobrevivência, os rituais e cenas como parto e sexo (JUSTAMAND, 2010: 66). Revelam uma história não passiva e atrasada como os europeus que aqui “chegaram” nos legaram como sendo a história dos primeiros habitantes desta terra ou como a mais correta.

As pinturas são fontes documentadas desde que outros elementos e objetos foram aceitos como fontes de pesquisa (durante muito tempo somente os documentos escritos valiam como fontes). Garantiram a permanência dos conhecimentos ao longo do tempo, transmitindo-os aos outros integrantes de seu grupo e aos outros grupos que coexistiam num determinado espaço (JUSTAMAND, 2006a). A sua presença em quase todos os estados do país atestam a ocorrência desse fato no território brasileiro (JUSTAMAND, 2012: 15).

O estudo das pinturas rupestres no Brasil registrou, supostamente, a presença da etnia local e também sua identidade, pois seus “artefatos revelam significativos padrões tecnológicos, iconográficos e estilísticos. Estes estudos têm fornecido novas informações sobre as características das sequências culturais e das ocupações na Amazônia indígena”, como comenta

Roosevelt (ROOSEVELT, 1998: 53).

Propiciando novos entendimentos a respeito da presença humana mais antiga no Brasil, as pinturas rupestres, algumas com mais de 30 mil anos, segundo pesquisas na região de São Raimundo Nonato no Piauí, afixadas nas rochas são frutos de grandes esforços técnicos. Na América Central e do Norte (das civilizações Maia e Asteca) e na do Sul (civilização Inca), a presença de uma arquitetura desenvolvida inviabilizou o esquecimento proposital que se verificou aqui do passado indígena dessas regiões. No Brasil, os vestígios dos primeiros habitantes, ou seja, os vestígios de nossa ancestralidade mais antiga foram deixados de lado em nome daquilo que a civilização europeia acredita ou foram destruídos (JUSTAMAND, 2010: 21).

Para produzir as pinturas e ou gravuras, eram usados todo tipo de utensílios: machadinhas toscas, lascas e raspadores de superfície. As pinturas mostram círculos rajados, faces humanas estilizadas ou máscaras, triângulos púbicos femininos, motivos baseados nos pés humanos, quadrúpedes, motivos sombreados e cavidades para trituração e raspagem (ROOSEVELT, 1998: 53).

Martin e Asón, que estudaram o sítio Pedra do Alexandre, indicam que os cerimoniais se fazem presentes nas pinturas rupestres: “a partir de nove mil anos, esse abrigo funerário foi utilizado como lugar de enterramento e as suas paredes pintadas com grafismos rupestres representando cenas da vida cotidiana na pré-história, além de outros grafismos cujo significado não se pode decifrar. O sítio Pedra do Alexandre, situado nas proximidades do rio Carnaúba, deve ter sido um lugar sagrado, utilizado para enterrar indivíduos de especial categoria” (MARTIN, ASÓN, 2001: 19).

O mais impressionante do pensamento dos caçadores paleolítico é o desenvolvimento das manifestações ligadas à arte e ao fenômeno religioso. Para Leroi-Gourhan, “*os homens do paleolítico superior tiveram um sistema de crenças muito desenvolvido, que se expressava através das imagens simbólicas retiradas do mundo da caça*” (LEROI-GOURHAN, 2001: 134).

Para Antonio Risério

A antropologia sabe que o que ela faz é interpretar interpretações. Ela instaura um campo de metaleitura. O antropólogo é um sujeito que lê, a partir do seu repertório conceitual, os esquemas causal-funcionais e as interconexões simbólicas estabelecidas primariamente por um determinado grupo ou sociedade. (RISÉRIO, 2002: 20)

Risério acrescenta que: “*a antropologia se firmou vendo a si mesma como ‘ciência do homem’, mas sendo, na prática, o estudo do outro – um vigoroso exercício intelectual para tentar dar algum sentido, em termos ocidentais, a sistemas não-ocidentais de cultura*” (IDEM).

Portanto, interpretar as pinturas rupestres é como buscar o outro que se encontrava esquecido, ou melhor, desconhecido por muitos no país (JUSTAMAND, 2010: 22).

O texto visual deve ser encarado como o resultado de um contexto inquieto, e os significados desse enredo não são estáticos, mas variam e não podem ser interpretados de forma definitiva, pois a comunicação é um sistema de múltiplos canais em que o ator social participa a todo instante, querendo ou não, com seus gestos, seus olhares, seu silêncio e até mesmo com sua ausência.

A história pouco estudada dos “nativos” resulta de um preconceito que os relega a uma situação de injustiça e de falsidade histórica. As pinturas rupestres, mostrando cenas da vida cotidiana e a sociabilização que mantinham, revelam que sua história é mais antiga do que nos fizeram crer durante muitos anos (JUSTAMAND, 2008: 32).

Expressões do pensamento selvagem, essas representações atravessam a linha do tempo e expõem a consciência moderna um conjunto de fatores culturais e universais. O pensamento selvagem continua a prosperar por estar presente em todo indivíduo e em todas as épocas. Existiria no campo da percepção, da observação do mundo percebido, onde sem cessar e espontaneamente se apresentam à consciência analogias entre formas, entre objetos, entre ações (GODELIER, 1981: 83).

O conhecimento sobre os saberes do homem primitivo pode contribuir para a montagem da formação histórica do país. Temos como exemplo, já muito utilizado para referências científica em arte rupestre no país, as pinturas rupestres da Tradição Nordeste que colaboraram na transmissão dos saberes sociais acumulados, pois os mantiveram plasmados nas rochas entre seis e 12 mil anos, período que corresponde ao da existência dessa tradição (JUSTAMAND, 2010: 22).

Os grupos produtores e usuários das pinturas intercambiavam informações (JUSTAMAND, 2007b: 32) que trariam possibilidades de desfrutarem, de forma ideal, as condições reais da vida, o que hoje esperamos da ciência. A arte rupestre não era apenas um adorno místico, mas um instrumento de realização do homem em seu ambiente. Era um fato social que engendrava e perpetuava as condições de vida existentes e, ao mesmo tempo, trazia a criação do novo (JUSTAMAND, 2007a).

4. As pinturas rupestres: algumas interpretações

Em suas pesquisas o historiador busca conhecer o homem e a sociedade na qual ele se criou, procurando decifrar os eventos marcantes do período. Todo documento é importante para entender a história (BORGES, 1993: 65), e as pinturas rupestres com suas cenas de sexo, de caçadas (trabalho), lutas e aspectos lúdicos (diversão) são retratos importantes da vida dos

grupos que as criaram.

O saber historicamente produzido origina-se de interpretações dos fatos passados. Interpretando as pinturas rupestres, presta-se uma contribuição à construção da história. Produto da própria capacidade interpretativa e da estruturação de episódios localizados no tempo, a história impulsiona os valores de nosso universo, recriando os acontecimentos com certa liberdade (BAUER, 1997: 65).

Existem muitas interpretações sobre as pinturas rupestres do Brasil. A primeira e a mais comum considera que os primeiros habitantes do país não tinham formas originais e próprias de “escrita”, por isso, essas pinturas não teriam valor nem de precursoras da escrita. Outra sugere que as pinturas rupestres foram obras de fenícios que teriam desembarcado muito antes dos portugueses em solo tupiniquim (MENDES, 1970: 115). É a interpretação tradicional e está submissa aos ditames da história de fora do país. Há também a interpretação mágico-religiosa, julga que as pinturas eram feitas sem preocupação social ou individual e que eram usadas para enfeitiçar os animais desejados (WUST, 1991: 51).

José Azevedo Dantas propõe a existência de uma civilização remotíssima, que deixou sua “escrita” nas rochas em desenhos que representariam seus costumes. Para o autor, os produtores das pinturas pertenciam a uma raça superior. E eles demonstraram nas pinturas sua forma de sentir e ver o mundo (DANTAS, 1994; SANCHES, 1998: 49).

A Fundação Museu do Homem Americano considera que as pinturas caracterizam culturalmente as etnias pré-históricas. Por reconstituírem os procedimentos do sistema gráfico de comunicação social dos primeiros habitantes (JUSTAMAND, 2012: 39), era uma construção cultural (PESSIS, 2003: 56), do que se fez há milhares de anos atrás. Tinham o papel de comunicar os fatos para as futuras gerações e têm influência até hoje.

As pinturas rupestres, ao que nos parece, apresentam narratividade (GUIDON, 2004: 77), pois contam histórias com assuntos variados, além de serem feitas com diferentes técnicas (LAGE, 1998: 203). Elas expressavam, de maneira figurativa, o que antes se contava oralmente. Informavam como era a vida em seus vários aspectos (PESSIS, 2003: 83) e mostravam os modos de sobrevivência e a complexidade social dos grupos (MARTIN, 1994: 301). Portanto, os sítios arqueológicos do Parque Nacional da Serra da Capivara constituem uma fonte visual de história, ou seja, eram espaços da reconstrução (GUIDON, 2004c: 78) da vida das primeiras sociedades da região.

Para a Fundação, as inscrições rupestres registraram o conhecimento acumulado e aprimorado ao longo dos tempos, ampliando as formas de comunicação e permitindo a sobrevivência dos grupos étnicos. Funcionam, então, como testemunhos da pré-história e marcavam a memória coletiva em suas cenas. Além disso, suas formas sinalizavam a identidade de cada grupo (FUMDHAM, 2001: 38).

Os gestos e as palavras materializam-se nas pinturas rupestres como um saber

sobrevivente ao tempo (PESSIS, 2004: 143; PESSIS, 2003: 66). Por isso, elas funcionavam como “vozes” pré-históricas (AZEVEDO, 2003: 7) no sertão nordestino, transmitindo as tradições culturais grupais a outras gerações. Parece-nos apropriado pensar/imaginar que as pinturas rupestres e gravuras teriam esse mesmo funcionamento, de transmitir conhecimentos (JUSTAMAND, 2006b: 36), em todas as regiões do país e do mundo.

Como a pesca, as caçadas, os rituais e as festas são motivos recorrentes nas pinturas rupestres, elas constituem fontes de informação inigualáveis (FUNARI et al, 2002: 19). Por isso, outra interpretação considera que, evidenciando informações e conhecimentos dos produtores e dos usuários, as pinturas rupestres colaboravam com as redes de comunicação social do local onde foram feitas, pois permitiam que novas relações se estruturassem entre os grupos (WUST, 1991: 53). Portanto, por serem sistemas de comunicação social, essas pinturas seriam famílias linguísticas (GASPAR, 2003: 66). Aliás, as da Paraíba, com seu estilo geométrico, assemelham-se às antigas “escritas” com formas capsulares ou com traços consecutivos marcando o tempo ou os sistemas de contagens (CABRAL, 1997: 34).

Figura 3 - Toca da Fumaça - Animais: peixes (Serra da Capivara) no estado do Piauí.



Fonte: arquivo do autor.

Há uma interpretação que identifica nas pinturas informações sobre a disponibilidade dos recursos minerais e animais prediletos, ou seja, sobre os fluxos de bens materiais para a subsistência grupal, exercendo um papel importante na transmissão de conhecimentos sobre o meio ambiente (WUST, 1991: 59).

Apesar de sua forte postura funcionalista, Robert Redfield (REDFIELD, 1964: 14)

identifica um forte sentimento de solidariedade entre os grupos sociais “pré-civilizados”, não concordamos que os primeiros habitantes do país eram pré-civilizados, tinham sim outras formas de ver, pensar e agir no mundo. Em terras brasileiras, eles viviam em pequenos grupos de até 50 pessoas (JUSTAMAND, 2006b: 26), e há pinturas indicando as possíveis intervenções e interdições e sugerindo o que fazer no momento dos partos e na divisão dos frutos obtidos nas caçadas. Por isso, elas são consideradas fontes básicas de informação para os grupos (MARTIN, 1997: 236; JUSTAMAND, 2005c).

Figura 4 - Toca das cabaceiras - Cena da divisão do animal (Serra Talhada) no estado do Piauí.



Fonte: arquivo do autor.

Há pesquisadores que julgam que não é mais possível ver as pinturas como um fato isolado, relacionando-as com outras manifestações culturais. Também acreditam que não devem mais ser vistas como passivas, pois foram produzidas num contexto sociopolítico e ideológico (JUSTAMAND, 2005b) e tinham por objetivo efeitos sociais (JUSTAMAND, 2007a).

Leila Maria S. Pacheco e Paulo Tadeu de S. Albuquerque, como José Azevedo Dantas, afirmam que as pinturas rupestres devem ser interpretadas, olhando-se para onde os humanos da época olhavam, ou seja, para o entorno (PACHECO, ALBUQUERQUE, 1999: 118), para o contexto relacional. É a partir daí que as cenas de caçadas, os vestígios de fogueiras e os ossos de animais (GUIDON, 2004c: 76) devem ser interpretados. Só assim teremos condições de entender a vida dos produtores das pinturas rupestres. Assim, também deve ser feito na região amazônica e em outras regiões do país. Precisa-se observar o entorno e o contexto onde está às

fontes de matérias-primas e de produção das pinturas e das cerâmicas, riqueza amazonense em especial.

As gravações rupestres funcionaram como marcos na paisagem, principalmente em locais de fácil visibilidade (GASPAR, 2003: 16), como os sítios arqueológicos de grande extensão horizontal e vertical dos quais, o Boqueirão da Pedra Furada é um exemplo ou ainda o da Pedra Pintada em Monte Alegre no Pará (JUSTAMAND, 2012: 62).

A produção das pinturas rupestres era uma atividade lúdica que fora plasmada nas rochas e auxiliava na aprendizagem (JUSTAMAND, 2008: 26). E “é bem sabido que a atividade lúdica cumpre um papel essencial na educação” e ainda que “a realização de figuras pode ter sido um divertimento” (PERELLÓ, s/data: 52). Portanto, pintar seria divertido para todos, além de ser um momento privilegiado de troca de conhecimentos. Preparar os membros do grupo para os mais diferentes eventos era essencial, principalmente no que se refere à sobrevivência. A educação teve papel significativo (PESSIS, 2003: 64).

Figura 5 - Boqueirão da Pedra Furada. Malabarismo (Serra da Capivara) no estado do Piauí.



Fonte: arquivo do autor.

A arte rupestre e ou as pinturas rupestres refletiam os momentos ideológicos das sociedades, carregavam as convicções e convenções jurídicas, religiosas, políticas e sociais e funcionavam como instrumentos superestruturais expressivos do equilíbrio ecológico e

sociológico, permitindo a preservação ou a melhoria do meio ambiente a favor dos humanos (SEDA, 1997: 158). Elas embelezaram a vida dos grupos de caçadores-coletores, transmitindo os conhecimentos acumulados às futuras gerações e preservando os sentimentos de parentescos nos núcleos familiares, locus privilegiado das relações e diálogos sociais (REDFIELD, 1964: 16). Produzidas em todo o território nacional são testemunhas da transformação e evolução cultural, permitiram o diálogo entre os habitantes, já que suas imagens facilitavam a comunicação. Elas fixavam o pensamento simbolicamente (SANCHES, 1998: 10-24; JUSTAMAND, 2006b: 26).

As pesquisas arqueológicas sobre as pinturas rupestres têm feito somente especulações e não interpretações. Descrição dos sítios arqueológicos e de seu entorno é o que mais aparece em teses, dissertações e artigos. Há muitas descrições da quantidade de pinturas por sítio arqueológico e das suas tradições, subtradições e estilos, mas falta demonstrar o porquê da existência delas e qual sua utilidade social (SEDA, 1997: 157). Além disso, é preciso considerar a qualidade estética dessas pinturas e a habilidade de seus criadores.

As artes rupestres (pinturas ou gravuras) são vestígios deixados consciente e voluntariamente e que sua análise, embora pareça fácil, deve ser um campo complexo e onde se cometem os maiores erros. Prous propõe a não interpretação delas. Sugere, entretanto, que as pinturas rupestres brasileiras, assim como as dos povos europeus, indicam pensamento estruturado, uma gramática e um vocabulário composto por figuras para transmitir mensagens aos seus pares, principalmente os mais próximos, pais, irmãos ou namorados (PROUS, 1991: 509-541).

Os humanos modernos se expressavam por meio de uma linguagem articulada e de formas artísticas produzidas eticamente, já que tinham consciência de si próprios e de seus semelhantes (ARICÓ, 2001: 41). Seria uma atitude ética e de entendimento das relações socioambientais que lhes permitiu entrar e permanecer em novos espaços.

O início da “História oficial e tradicional” tem como base a escrita formal, como a conhecemos hoje no mundo, mas as sequências de DNA humana são os registros das várias jornadas de nossos ancestrais. Por meio destas sequências, sabe-se que somos os mesmos e com as mesmas condições mentais (RIDLEY, 2004: 21) há muito tempo, assim como as mentes modernamente (DIAMOND, 2006: 39; PESSIS, 2003: 57). A produção cultural (como: o uso cotidiano de ossos de animais, marfim, conchas, produção de artefatos úteis e o aperfeiçoamento da tecnologia da caça e coleta) comprova a existência das mesmas condições mentais para todos os humanos ao redor do globo e, em consequência, para o desenvolvimento da linguagem (WATSON, 2005: 268) e de suas relações sociais. Por elas, as pinturas rupestres, serem uma forma de “linguagem” de reconhecimento visual, contribuíram nas longas jornadas ancestrais pela terra e no desenvolvimento mental e cultural dos grupos (JUSTAMAND, 2006b: 15). Compondo a memória dos grupos ancestrais até hoje expostas nas rochas.

A genética contribuiu para que se entendesse melhor a história, principalmente nos aspectos relacionados à evolução das línguas, às transferências culturais, às linguagens articuladas e as visuais. Possibilitou a adaptação, o domínio do meio e a educação, pela imitação ou pelo ensino direto (CAVALLI-SFORZA, 2003: 227; FOLEY, 1993: 32). A cultura assemelha-se ao genoma, pois ambos acumulam informações úteis às futuras gerações. Permitindo transmitir descobertas e experiências anteriores, as pinturas rupestres eram um manual (JUSTAMAND, 2005c: 26) de consultas sobre as experiências passadas dos grupos humanos. Mostrando e preservando a identidade cultural dos grupos produtores rupestres.

As artes, a literatura, a tecnologia e todo o conhecimento humano foram acumulados por milhares de anos (RIDLEY, 2004: 263), e a cultura ajudaria na acumulação e mediação entre as ações humanas e os artefatos. As pinturas rupestres, como integradoras e integrantes da cultura (JUSTAMAND, 2006b), mediavam a vida por meio de suas imagens, que eram representações de ideias, pessoas e eventos. A partir das pinturas rupestres, que são produções culturais, os primeiros grupos habitantes das terras brasileiras, aprendiam os rituais e as crenças, adquiririam habilidades e compartilhamos experiências e a intencionalidade coletiva.

A conquista de um novo espaço ligava-se a questões ambientais. Nesses novos espaços, os grupos caçadores e coletores tendiam a desenvolver sociedades mais igualitárias, sem burocracias e chefes hereditários. Podendo haver, pois não temos clareza, pouca organização política entre os bandos ou tribos. Mas, mesmo sem uma organização política, eles se espalharam por todo o mundo, nas mais diferentes áreas, inóspitas ou não (DIAMOND, 2006: 157-175), inclusive nas Américas, o continente mais distante da África, considerada local de origem da espécie humana. E no Brasil especialmente tais grupos deixaram seus vestígios, sejam rupestres, cerâmicos e ou líticos, em todos os estados. Assim, temos que os grupos caçadores e coletores são os primeiros habitantes do país (JUSTAMAND, 2010: 29).

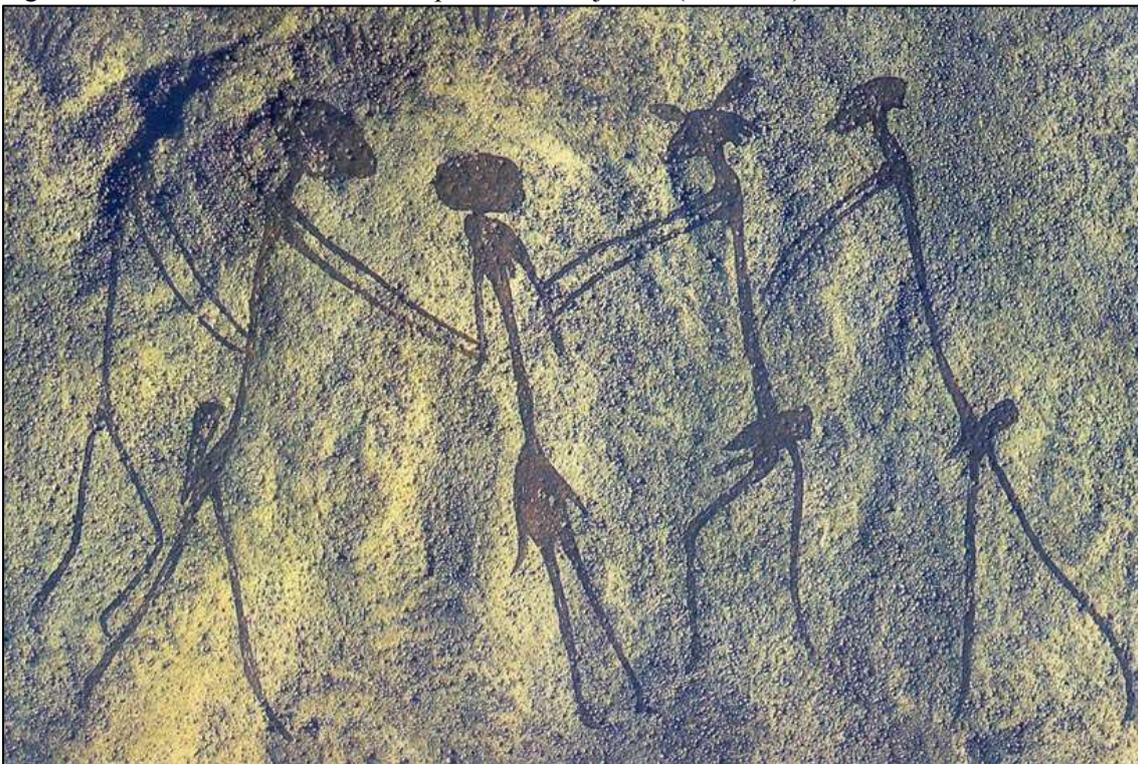
Sobre a questão política, nós discordamos de Diamond, pois todo ato é político. As cenas de traslado pintadas nas rochas mostram que as sociedades caçadoras estavam organizadas em pequenos grupos. Realmente, isso facilitava o seu trânsito, mas há também cenas de reuniões entre humanos, tanto no Brasil quanto na África, que demonstram uma organização política grupal igualitária, sem poder central e sem burocracia, como se pode ver nas pinturas a seguir.

Figura 6 - Toca do Alto do Fundo da Pedra Furada. Cena de relação social (Serra da Capivara) no estado do Piauí.



Fonte: arquivo do autor.

Figura 7 – Humanos discutindo a respeito de uma jovem (Tanzânia)



Fonte: Richard Leakey.

David Bohm comenta que nossa visão da sociedade e da história ainda é muito fragmentada e que, muitas vezes, o que nos aproxima pode nos distanciar de nossos semelhantes. Para ele, o diálogo facilitaria a aproximação humana, mas ele somente se efetiva

mediante a suspensão das crenças, mesmo que isso ocorra provisoriamente. À disposição da humanidade há conhecimentos acumulados por milhares de anos, permitindo o acesso cultural e combinando, por vezes contraditoriamente, o individual, o coletivo e o cósmico (BOHN, 2005: 103).

Considerações finais

Lembrar o passado ancestral por meio das pinturas rupestres foi o caminho seguido por este artigo, que pretende ser uma contribuição para o entendimento da história mais antiga, sua memória e sua identidade, em todo o território nacional.

Confeccionadas por variados grupos em todo o planeta, as pinturas rupestres tiveram múltiplas funções tanto para os grupos produtores, quanto para aqueles que ocupariam os mesmos espaços, tempos depois. Elas foram os primeiros sinais de comunicação entre os humanos, compondo a linguagem visual. Permitiam conhecer e reconhecer melhor o meio em que nossos antepassados viviam, além de mostrar sua preocupação com a vida circundante.

O estudo aprofundou-se inicialmente no histórico da arqueologia feita no país, mostrando a importância dos primeiros achados, para traçar a ancestralidade da cultura nacional.

Os registros rupestres são fontes de conhecimento inesgotável a respeito das sociedades que os produziram e, parece-nos, que elas devem ser um legado histórico e artístico para o país. O resgate desta história do país foi o nosso objetivo aqui, para garantir que a história pré-cabraliana não seja esquecida.

Conhecer melhor esses momentos anteriores à “chegada” dos primeiros conquistadores europeus contribui para entendermos a nossa própria História. Assim, teríamos outra identidade, construída em nossa história e mais rica culturalmente que em igualdade de condições, incorporaria as três matrizes formadoras do país: o índio, o europeu e o negro. Parece-nos que essa história vem sendo propositalmente esquecida em troca daquela dos colonizadores e, hoje, da cultura globalizada que comanda os destinos do planeta.

As pinturas rupestres são vestígios marcantes e significativos da memória ancestral. Elas de certa forma, impõem uma revisão da História até aqui contada e recontada nos meios oficiais, ainda mais aquela que diz que o Brasil foi “descoberto” em 1500. Essa história oficial que é colocada nesse momento especial e único como um marco oficial, um dos muitos, e dos mais preconceituosos, frente a tudo o que já foi feito por essas terras. Especialmente frente aos muitos humanos que aqui viveram e construíram sua própria História.

Assumimos nesse artigo que as pinturas rupestres funcionaram como dispositivo de memória renovável e coletiva, onde se preservava a identidade grupal. Elas apontavam em suas cenas, a disponibilidade de recursos alimentares, animais e vegetais, para os grupos e permitiam um melhor relacionamento com o contexto social, cultural e ambiental. Elas ainda marcavam a

paisagem, facilitando o reconhecimento, supostamente, das identidades locais.

A produção das pinturas proporcionava amplo prazer estético. Suas técnicas eram transmitidas de uma geração para outra. Todos aprendiam brincando e, nesses momentos de descontração, as convenções grupais eram transmitidas e consolidadas.

As ideias, as pessoas e os eventos mais importantes estão representados nas pinturas rupestres. Dessa forma, as pinturas mediaram a vida dos grupos, participando dos momentos de decisão, como se fossem regras culturais a serem seguidas. Expressavam também os desejos, os anseios, as emoções e os sentimentos. Proporcionavam um intercâmbio cultural, com a consequente troca de conhecimentos entre os grupos. Ajudavam a decidir o que fazer. Ajudavam também no como agir e a ter novas ideias, facilitando as relações sociais e com o meio. Mostram a evolução cultural dos grupos, a modificação de suas técnicas e seu aperfeiçoamento, a atuação de outros grupos, com seus estilos diferentes.

Depois da invasão dos europeus no território nacional, grande parte dos vestígios deixados pelos nossos primeiros ancestrais se perdeu (PESSIS, 2000: 140), pois não foram valorizados. É preciso impedir a destruição total desse patrimônio cultural. Propomos o reconhecimento da pluralidade sociocultural existente no mundo. Se outros “atores” sociais existiram, criando formas (inclusive artísticas) diferentes de ver, pensar e agir no mundo, a percepção dessas diferenças parece-nos importante e deve ser considerada como algo prioritário para a compreensão da história do Brasil.

A arqueologia e a etnologia revelam a existência de sociedades diferentes e subsidiam a busca de informações para entender melhor a vida de nossos ancestrais. Com o suporte desses ensinamentos pretéritos, percebemos que a forma de vida de nossos primeiros habitantes era mais simples e prazerosa, o que pode constituir uma lição para a tão conturbada e individualista sociedade atual.

Muitos, ainda hoje, consideram a cultura indígena inferior e a rejeitam, mas, ao contrário do que é oficialmente divulgado, ela constitui, na *terra brasilis*, uma rica fonte de conhecimentos.

As atuais sociedades caçadoras e coletoras, que Lévi-Strauss se refere, ainda sofrem com nossa estrutura agrária, que as exclui ou destroem seus espaços tão necessários para a produção cultural e para a manutenção de uma vida digna e autônoma (LÉVI-STRAUSS, s/data: 211). Depois de terem vivido milhares de anos nessas terras, poucos têm sua posse definitiva, que é garantida por lei. Por isso, é urgente reconhecer o direito à posse das terras e divulgar a produção ancestral em todos os recantos do país, como procuramos fazer ao longo deste trabalho.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Ângela. **Encantaria da pedra: o espaço estético no sertão e na obra de Flávio Freitas**. Natal: NAC-UFRN, 2002.

ARICÓ, Carlos Roberto. **Arqueologia da Ética**. São Paulo: Ícone, 2001.

AZEVEDO, Ana Lucia. **Túnel do tempo sertanejo**. *O Globo*. Rio de Janeiro, 06/09/2003.

BASTOS, Solange. O paraíso é no Piauí. A descoberta da arqueóloga Niède Guidon. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2010.

BATISTA, Jaqueline Feitosa e LAGE, Maria Conceição Soares M. **Intervenção de conservação em um sítio do PARNA Serra da Capivara**. *Revista da SAB*. X Reunião Científica da Sociedade Arqueológica Brasileira. Recife: EDUFPE. Set/1999.

BAUER, Carlos. **Reflexões sobre o tempo e a construção da história**. São Paulo: Pulsar. 1997.

BOHM, David. **Diálogo: comunicação e rede de convivência**. Trad. de Humberto Mariotti, São Paulo: Palas Athena. 2005.

BORGES, Vavy Pacheco. **O que é História**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CABRAL, Elisa Maria. **Os cariris velhos da Paraíba**. João Pessoa: EDUFPE, 1997.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus: mitologia primitiva**. Trad. Carmen Fischer, São Paulo: Palas Athena, 1994.

CAVALLI-SFORZA, Luigi Luca. **Genes, povos e língua**. Trad. Carlos Afonso Malferrari, São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

CONSENS, Mário e SEDA, Paulo. **Fases, estilos e tradições na arte rupestre do Brasil: a incomunicabilidade científica**. *Revista do CEPA* (Porto Alegre), vol. 17, 1990.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992.

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

DIAMOND, Jared. **Armas, germes e aço: os destinos das sociedades humanas**. Trad. Sílvia de Souza Costa, Cynthia Cortes e Paulo Soares, Rio de Janeiro: Record, 2006.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes 1999.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ETCHEVARNE, Carlos. **A ocupação humana do nordeste brasileiro antes da colonização portuguesa**. *Revista da USP* (São Paulo), dez/fev. 1999/2000.

FAUSTO, Carlos. **Os índios antes do Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FERNANDEZ-ARMESTO, Felipe. **Então você pensa que é humano?** Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

FRIEDMAN, Estelle. **A formação do homem**. Trad. Almira Guimarães. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1960.

FUNDAÇÃO MUSEU DO HOMEM AMERICANO – FUMDHAM. **Trilhas da Capivara**. São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 1998.

_____. **Trilha Interpretativa Hombu – Parque Nacional Serra da Capivara**. São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2001.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. **Arqueologia**. São Paulo: Ática, 1988.

_____. **Os antigos ocupantes do Brasil**. São Paulo: UNESP, 2001.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu e NOELI, Francisco Silva. **Pré-história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2002.

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

GODELIER, Maurice. **Antropologia**. Trad. Evaldo Sintoni et al., org.: CARVALHO, Edgard de Assis. São Paulo: Ática, 1981.

GUIDON, Niède. **O sítio arqueológico toca do sítio do meio – PI**. *Revista Clio*, nº 3, Recife: EDUFPE, 1980.

GUIDON, Niède. **Reflexões sobre o povoamento da América**. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*. São Paulo: USP/Dédalo, nº 23, 1984.

_____. **Unidades culturais da tradição nordeste na área arqueológica de São Raimundo Nonato – PI**. *Revista Museu Paulista*. Nova Série, vol. XXX. São Paulo: USP, 1985.

_____. **Tradições rupestres da área arqueológica de São Raimundo Nonato, PI**. *Revista Clio* n. 5, (Pernambuco), vol.1, 1989.

_____. **Pré-história do Piauí: arte e incógnitas do homem americano**. *Revista Horizonte Geográfico*. São Paulo: Audichromo, Out./1990.

_____. **As ocupações pré-históricas do Brasil**. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

_____. **Memórias pintadas na pedra ou um olhar para o passado, presente e futuro**. *Revista Entrevista do Curso de Comunicação – UFC*, nº 13. Fortaleza, EDUFCE, 2000.

_____. **Arqueologia da região do Parque Nacional Serra da Capivara**. In: DANTAS, Marcello. *Antes. Histórias da Pré-história*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2004b.

_____. **Serra da Capivara: 50 mil anos de presença humana**. *Revista História Viva*. Ano I n. 10. São Paulo: Duetto, agosto de 2004c.

GUIDON, Niède at all. *Parque* GUIDON, Niède. **Carta aos futuros arqueólogos**. *Agência Carta Maior*. 17/setembro de 2004a. In.: <www.agenciacartamaior.uol.com.br>.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Portugal: Mestre Jou, 1982.

HUXLEY, Francis. **O sagrado e o profano**. Trad. Raul José de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Primor, 1977.

JUSTAMAND, Michel. **Comunicar e educar no território brasileiro: uma relação milenar.** Embu das Artes: Alexa Cultural, 2012.

_____. **A presença das pinturas rupestres nos livros didáticos de história no Brasil – de 1960 a 2000.** *Revista Espaço Acadêmico* nº 38, jul./2004a. In.: <www.espacoacademico.com.br>.

_____. **As pinturas rupestres do Brasil: educação para a vida até hoje.** *Revista Espaço Acadêmico*, nº. 41, out./2004b. In.: <www.espacoacademico.com.br>.

_____. **A relevância das pinturas rupestres para o meio ambiente.** *Revista Espaço Acadêmico*, nº. 46, março/2005a. In.: <www.espacoacademico.com.br>.

_____. **As pinturas rupestres e a questão ideológica.** *Revista Espaço Acadêmico*, nº 48. Maio/2005b. In.: <www.espacoacademico.com.br>.

_____. **As pinturas rupestres na História e na Antropologia: uma breve contribuição.** Francisco Morato: Margê, 2005c.

_____. **As pinturas rupestres nos livros didáticos de História.** Francisco Morato: Margê, 2006a.

_____. **As pinturas rupestres e a cultura: uma integração fundamental.** Embu das Artes: Alexa Cultural, 2006b.

_____. **As relações sociais nas pinturas rupestres.** Embu das Artes: Alexa Cultural, 2007a.

_____. **Pinturas rupestres do Brasil: uma pequena contribuição.** Embu das Artes: Alexa Cultural, 2007b.

_____. **As pinturas rupestres no Brasil: uma discussão atual.** In: GRILO, José Geraldo Costa e SOUZA, Edgar. *Olhares sobre a História do Brasil.* São Paulo: Primeira Impressão, 2008.

_____. **O Brasil desconhecido: as pinturas rupestres de São Raimundo Nonato – PI.** Rio de Janeiro: Achiamé, 2010.

KESTERING, Celito. **Grafismos puros nos registros rupestres da área de Sobradinho, BA.** *Revista Fundamentos III.* São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2003.

LAGE, Maria da Conceição Soares Meneses. **Contribuição da arqueoquímica: para o estudo da arte rupestre.** *Revista Fundamentos II.* São Raimundo Nonato: FUMDHAM, 2002.

_____. **Datações de pinturas rupestres da área do PARNA Serra da Capivara.** *Revista Clio*, nº 13 (serie arqueológica), Recife: EDUFPE, 1998.

Richard Leakey. *A evolução da Humanidade.* Trad. Norma Telles. Brasília: Edunb, 1981.

LEITE, Marinete Neves. **A identidade humana e o universo mítico na pintura rupestre.** *Revista Clio*, n. 14 (série arqueológica), Anais da X Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira. Recife: EDUFPE, 2000.

LEROI-GOURHAN, André. **Os caçadores da pré-história.** Trad. Joaquim João Coelho da Rosa. Lisboa: Edições 70, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A etnologia vai à arte.** In: ALVES, Ivan Filho. *História pré-colonial do Brasil*. Rio de Janeiro: Europa, s/data.

MARTIN, Gabriela; ASÓN, Irma. **Manifestações religiosas na pré-história do Brasil.** In: BRANDÃO, Sylvana. *História das religiões no Brasil*. Recife: EDUFPE, 2001.

MARTIN, Gabriela. **A pré-história do nordeste do Brasil.** Recife: UFPE, 1997.

_____. **Registro rupestre e registro arqueológico do nordeste do Brasil.** São Paulo: Sociedade de Arqueologia Brasileira, 1994.

MELATTI, Julio Cezar. **Índios do Brasil.** São Paulo: Hucitec, 1993.

MENDES, Josué Camargo. **Conheça a pré-história brasileira.** São Paulo: Polígono, 1970.

MORIN, Edgar. **O paradigma perdido: a natureza humana.** Trad. Hermano Neves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1999.

PACHECO, Leila M. S. e ALBUQUERQUE, Paulo T. de S. **O lajedo de Soledade.** In: TENÓRIO, Maria Cristina. *Pré-História da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 1999.

PEREIRA Jr., José Anthero. **Introdução ao estudo da arqueologia brasileira.** São Paulo: Bentivegna, 1967.

PERELLÓ, Eduardo Ripoll. **Orígenes y significado del arte paleolítico.** Barcelona: Sílex, s/data.

PESSIS, Anna-Marie. **Apresentação gráfica e apresentação social na tradição Nordeste de pintura rupestre do Brasil.** *Revista Clio*, v. 1 n. 5, Pernambuco, 1989.

_____. **Identidade e classificação dos registros gráficos pré-históricos do Nordeste do Brasil.** *Revista Clio*, v. 1 n. 8, Pernambuco, 1992.

_____. **Pré-História da região do Parque da Serra Capivara.** In: TENÓRIO, Maria Cristina. (org.) *Pré-História da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

_____. **A transmissão do saber na arte rupestre do Brasil.** In: DANTAS, Marcello. *Antes. Histórias da Pré-história*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2004.

_____. **Imagens da pré-história.** São Raimundo Nonato: FUMDHAM/Petrobras, 2003.

PESSIS, Anna-Marie; GUIDON, Niéde. **Ars indígena Pré-história do Brasil.** *Revista Clio*, n. 14 (série arqueológica), Anais da X Reunião Científica da Sociedade de Arqueologia Brasileira. Recife, EDUFPE, 2000.

_____. **Registros rupestres e caracterização das etnias pré-históricas.** In: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: EDUSP, 1992.

PROUS, André. **Arqueologia brasileira.** Brasília: UnB, 1991.

_____. **O povoamento da América visto do Brasil: uma perspectiva crítica.** São Paulo, *Revista da USP*, n° 34, jun/jul/ago, 1997.

_____. **O Brasil antes dos brasileiros.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

REDFIELD, Robert. **O mundo primitivo e suas transformações**. Trad. Renata Rafaelli Nascimento e Maria do Carmo Sette Doria. Rio de Janeiro, USAID, 1964.

RIBEIRO, Loredana M. Ricardo. **Tradição e ruptura na arte rupestre da Lapa do Gigante – Montalvânia/MG**. *Revista Clio*, v. 1, n.12, Pernambuco: UFPE 1997.

RIDLEY, Matt. **O que nos faz humanos**. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Record, 2004.

RISÉRIO, Antonio. **Em defesa da semiodiversidade**. *Revista Galáxia n.º 3*, São Paulo: EDUC, 2002.

ROOSEVELT, Anna C. **Arqueologia amazônica**. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SANCHES, Vânia Maria Lourenço. **As pinturas rupestres do Parque Nacional da Serra da Capivara**. [Dissertação em Artes Visuais], UNESP, São Paulo, 1998.

SEDA, Paulo. **A questão das interpretações em arte rupestre no Brasil**. *Revista Clio* n. 12 (série arqueológica), Recife: EDUFPE, 1997.

SCHMITZ, Pedro Inácio. **Arte rupestre no centro do Brasil**. Porto Alegre: Unisinos, 1984.

_____. **A questão do paleoíndio**. In: TENÓRIO, Maria Cristina (org.). *Pré-História da Terra Brasilis*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

_____. **De pedras e homens**. In: JORGE, Marcos; PROUS, André e

RIBEIRO, Loredana. *Brasil rupestre. Arte pré-histórica brasileira*. Curitiba: Zencrane livros, 2007.

SOLÁ, Maria Elisa Castelianos. **Arte rupestre: imagens da pré-história**. In: ALVES, Ivan Filho. *História pré-colonial do Brasil*. Rio de Janeiro: Europa, s/data.

TENÓRIO, Maria Cristina. **Pré-História da Terra Brasilis**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

VIDAL, Lux. **Grafismo indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel/EDUSP, 1992.

WATSON, James D. **DNA: o segredo da vida**. Trad. Carlos Afonso Malferrari, São Paulo: Cia das Letras, 2005.

WÜST, IRMHILD. **A arte rupestre: seus mitos e seu potencial de interpretativo**. *Revista do Inst. De Ciências Humanas e Letras*, v. 2, n.1 / 2, Goiânia: UFGO, jan/dez 1991.

Abstract

The actual article aim to describe the archeology relations developed in Brazil, since the nineteenth century with Rock Paintings, which are, one of the many types of remains left by the first inhabitants of the “brasilis” land. Besides these vestiges in the this land so-called Brazil, we can also find remaining of bones, polished stones, pottery, skulls, but Rock Paintings findings are eminent for being easily verified and carved in many parts of the country, spread throughout many countries. Engravings are also known in Brazil as a variant of Rock Painting. This ancient form of communication is also very recurrent in Brazil. We chose to present them in this article giving more emphasis to Rock Painting in their most characteristic forms, their locations and

their imaginable senses, and even some alleged "interpretations." It is hoped with these writings to bring a contribution on seeing the ancient and immemorial production in Brazil from a different aspect.

Keywords: Rock Art; Archaeology; Piauí.