

## Uma narrativa pré-histórica: o cotidiano de antigos grupos humanos no Sertão do Seridó, Rio Grande do Norte<sup>1</sup>

Cláudia Cristina do Lago Borges

Doutora em História – UNESP

Professora da Faculdade Católica Santa Teresinha e  
da Universidade Federal do Rio Grande do Norte

e-mail: [claudialago.rn@gmail.com](mailto:claudialago.rn@gmail.com)

### Resumo

As pinturas rupestres inseridas nos municípios de Carnaúba dos Dantas e Parelhas classificam-se como Tradição Nordeste, e possuem grafismos de ação que mostram a vida cotidiana de seus executores. Pela necessidade de se comunicar e de demonstrar uma importância dada as suas ações cotidianas, esses grupos humanos realizaram tais pinturas em áreas especialmente escolhidas para esse fim, sendo estes na sua maioria, não habitáveis. Com isso, as pinturas rupestres nos levam a uma ótica de que tanto os grafismos quanto os locais onde estes se encontram possuem uma relação simbólica, e cujo significado impera sob a órbita do cotidiano.

### Palavras-Chave

Pintura rupestre, Seridó, Cotidiano

---

<sup>1</sup> Este trabalho é parte integrante da Tese de Doutorado *Uma narrativa pré-histórica. o cotidiano de antigos grupos humanos no sertão do Seridó/RN*, defendida em 2008 na UNESP de Assis.

## 1 Introdução

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

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

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

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

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

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

Assim, a proposta de Sperber não é analisar apenas o símbolo, mas toda uma cadeia de sistema que interfere e rege o significado, o sentido, o uso e a finalidade da simbologia. Na interpretação do autor, *a noção de símbolo não é universal, mas cultural, presente ou ausente, diferente de cultura para cultura ou mesmo no interior de uma dada cultura* (SPERBER, 1974, p.57). Por isso é erro de muitos em querer interpretar ou dar um significado aos símbolos que lhes são estranhos culturalmente, e isto porque os símbolos podem ter seus significados independentes de seu simbolismo.

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

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

símbolo é decido de forma consciente ou inconsciente, mas que seja do conhecimento do grupo.

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

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

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

Se associarmos as pinturas rupestres ao símbolo, teremos então uma gama de informações que vão desde a própria questão simbólica, passando pelos aspectos

culturais, pela prática da comunicação, das atividades mágico-religiosas, etc. Essa associação pode ser melhor resumida por Steven Mithen (2002:255) em que:

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

2) o símbolo tem a intenção de comunicar;

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

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

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

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

O símbolo não possui um significado universal, mas cultural. Entretanto, eles podem sobrepor-se culturalmente, embora adotando outro significado. É comum em imagens rupestres – gravuras ou pinturas – a presença de círculos com traços divergentes próximo à linha da circunferência, e daí atribuírem à representação do sol. Mas essa é uma concepção imediata de quem a vê, e não necessariamente seja, de fato, a

representação do sol. A mesma representação pode ainda ter sido usada por diferentes grupos pré-históricos, separados no tempo e no espaço geográfico, e decorrido um contato entre esses grupos, acabaram adotando o mesmo sinal, podendo este ter o mesmo significado ou não.

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

Assim, concentrando então a abordagem das pinturas rupestres no sentido da arte, da comunicação e da sacralidade, e baseando-se principalmente nas temáticas encontradas nos painéis dos abrigos, é possível afirmar que as imagens retratadas estão agregadas ao cotidiano, isto é, nas ações diárias, nas relações existentes entre o homem e seu grupo, e, entre o homem e a natureza.

## **2 A arte, a comunicação e o sagrado nas pinturas rupestres**

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

nisso agregamos o nosso sentimento. Ao exteriorizar, praticamos uma forma de arte, e ao compartilhar, praticamos a comunicação.

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

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

Em termos genéricos, a arte reproduz imagens, sons, movimentos e momentos que se tornaram relevantes para a vida humana. Tendo como enfoque a arte pictográfica, podemos definir as imagens como reproduções que compõem um modo de ver, mesmo que o sentido da visão seja ausente. É a representação do real mais a nossa abstração, feita *para evocar a aparência de algo ausente* (BERGER, 1972, p.14). É nesse contexto que a percepção de mundo de cada indivíduo influenciará diretamente na produção e criação da arte e de onde se partem as concepções do belo, de estilo, de técnica, de estética, de forma etc. Por exemplo, o belo pode então ser entendido como uma manifestação do ideal, em que não se busca imitar, mas idealizar. Essa idealização, por não ter regras, acaba passando pelos conceitos de gerações e configurando um censo comum. E é assim que se criam então as escolas artísticas e atribui-se padrões para delimitar o que é belo e o que não é. Essas concepções artísticas também não são unânimes para todas as culturas. Segundo Lux Vidal (2000), algumas sociedades podem agir de maneira diferente frente a tais conceitos, sendo assim possível afirmar que o fenômeno estético é algo natural do ser humano, e por isso formado por experiências qualitativas, onde o artista, o espectador e o objeto interagem de forma dinâmica (VIDAL, L.2000, p.280).

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

E mais, ele

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

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

Quando tratamos de pintura rupestre, existe entre os arqueólogos certa resistência em aceitá-la como arte, e isto ocorre porque os conceitos de arte, tal como conhecemos parece, aparentemente, não ser aplicado às populações pré-históricas, ou seja, que tais grupos humanos não possuíam uma percepção estética. Mas, para Gabriela Martin, o conceito de arte não pode estar desvinculado das pinturas rupestres, e nem os arqueólogos poderão ignorar o fato de que, nesses grafismos, havia uma *dimensão estética, considerando-se a habilidade manual e o poder de abstração e de invenção que levaram o homem a usar recursos técnicos e operativos nas representações pictóricas pré-históricas* (MARTIN, 1997, p. 237). E essa habilidade é bastante perceptível quando observamos nos painéis de pintura as figuras seguindo o mesmo padrão gráfico, isto é, no tamanho, na forma, no movimento, na cor, na textura e na contextualização temática.

Assim, podemos tratar as pinturas rupestres enquanto arte, mas a partir de um conceito geral, o da expressividade natural da sensibilidade humana frente às concepções que esse “artista” tinha do mundo que o cercava. Da mesma forma que não podemos

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

A criação da arte está ligada à criação dos símbolos, e estes, por sua vez, formam um elemento de comunicação quando ordenados em um contexto, como meio de emitir uma mensagem. O simbolismo é um sistema de sinais, ou signos (significante) que possui um sentido usual (significado) de quem o faz para quem o recebe, e seu intuito é de organizar uma informação que foi emitida. É um processo de comunicação que implica, de forma intencional, na produção de uma mensagem. Entretanto, há aqui uma questão ambivalente. Os símbolos só podem ser entendidos se estiverem postos dentro de um contexto, isoladamente, eles podem ter diversas interpretações ou não emitir nenhuma mensagem, mas, ao mesmo tempo, esse contexto deve ser interpretado a partir dos fenômenos simbólicos que o regem.

Quando se é estranho ao grupo participante da mensagem, o mais comum é reconhecer apenas os sinais, mas desconhecendo o contexto, esses signos tornam-se simplesmente imagens, e as tentativas de interpretação acabam sendo escorregadias por buscarmos isto na nossa visão particular de mundo.

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

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

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

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

Quando uma imagem funciona como uma forma de linguagem, sua função pode denunciar ou reclamar por um momento histórico, ou ainda promover uma identificação entre autor/imagem/espectador. Neste caso, o autor apela às imagens cotidianas para ter sua mensagem compreendida. Seu universo é estendido ao universo do espectador, que reconhece não só os elementos representados, como também a mensagem que lhe foi enviada. Mas a codificação da mensagem só será completamente entendida, se autor e espectador participarem de um mesmo grupo cultural, por quem o produziu e para quem ele emitiu. Como instrumento de comunicação, a imagem é uma ferramenta de expressão, capaz de admitir uma mensagem para o outro, que como diz Martine Joly (1996, p.55), mesmo que o outro seja nós mesmos. Assim, a melhor forma de compreender a mensagem visual, é saber para quem e em quais circunstâncias ela foi produzida. Mas, por outro lado, entender as circunstâncias históricas em que a imagem foi produzida, não determina quais eram as intenções do autor (Ibid., p.45).

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

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

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

Apesar das dificuldades a que nos deparamos, devemos ainda estabelecer outro parâmetro para a análise dos grafismos rupestres: o da sacralidade que envolve a sua execução. Segundo Eliade (1996, 2001), o homem arcaico é, por natureza, um ser religioso. Suas convicções, seus pensamentos, suas relações sociais e sua própria vida são regidas pela crença de que existe algo superior a ele, de caráter inatingível, sobrenatural, mas que é sentido e temido na vida diária. Buscando o sentido das religiões, pode-se dizer que elas

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

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

*tempo poder, eficiência, fonte de vida e fecundidade* (Ibid., 31), onde se revela uma verdade absoluta, fixam-se limites e se estabelece uma ordem cósmica. E à medida que o mundo se revela como sagrado, ele se percebe como tal.

Nesse sentido, o mundo, e os elementos que dele fazem parte, ou que o regem, perdem a sua homogeneidade pelas hierofanias evocadas pelo homem, e uma distinção entre sagrado e profano faz-se presente em todas as instâncias. Assim, retomando a questão do espaço, toda área habitada possui um lugar sagrado por excelência. A casa, ou o lugar onde se habita pode ser um referencial sagrado. É onde se mantém a unidade familiar ou social, as relações de parentesco, onde se perpetua as gerações, se define e se determina as regras e os conceitos adotados por aquele grupo de indivíduos. Diferentemente, o templo possui uma sacralidade nata, tendo assim outra conotação para os grupos humanos. Ali não é a morada do indivíduo, mas a morada do deus, das entidades divinas que se põem além da condição de mortalidade e das capacidades humanas. É ali também que regem as forças transcendentais, em que as entidades têm poderes sobre os eventos da natureza física e humana (ELIADE, 1996, 2001). Essas entidades têm outro sentido de tempo, que não obedecendo ao tempo contínuo conhecido pelos humanos, não são guiados pelo cotidiano.

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

Joanna Overing (1999), ao estudar os Piaroa da Amazônia, descreve-os como povos ligados ao cotidiano, isto é, em que as habilidades necessárias à vida social, como caçar, pescar, plantar, coletar frutos etc., são mais importantes do que o status que cada indivíduo tem no seu grupo. Se considerarmos a tônica na vida cotidiana às populações pré-históricas, podemos afirmar com base nos padrões pictóricos e nas temáticas presentes nos abrigos rochosos, que estamos diante de elaborações das atividades

diárias de caça, pesca, dança, atos sexuais, rituais, etc. Essa narrativa do cotidiano é ainda mais expressiva quando se trata de populações identificadas como pertencentes à Tradição Nordeste. Assim, diferentemente de nós, que nos acostumamos a conduzir nossas vidas pelos minutos marcados pelo relógio, e com ações realizadas tão apressadamente, esquecemos, ou não percebemos que os atos praticados até mesmo pela rotina do cotidiano passam também por rituais. Ao contrário, as populações pré-históricas têm uma relação espiritual com cada ato ou habilidade praticada pelos indivíduos do seu grupo. E com isso, podemos inferir que o ato de pintar reflete dois sentidos simbólicos, o da própria imagem e do ato em si.

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

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

afirmações de Mithen e Sperber, de que o uso de um símbolo é arbitrário, mas segue uma motivação.

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

É nessa atmosfera que se procedem aos rituais sagrados, nos quais os indivíduos (ou um indivíduo em especial) manifestam o sentimento de ligação com entidades e forças divinas, fazendo questionamentos e buscando respostas que atendam às aflições humanas. Os rituais podem ser promovidos individual ou coletivamente, envoltos em completo silêncio ou seguidos por uma confusão de sons vocais e/ou instrumentais. Dançar parece ser uma forma de manifestar o sagrado, ou pode-se chegar até os seres superiores através de um total estado de meditação. Um objeto (uma árvore, uma pedra, a água, por exemplo) pode ser o elo de comunicação entre os dois mundos, funcionando como um “sistema transmissor”, mas essa comunicação também pode ser feita através do uso de alotrópicos, em que o indivíduo entra em um estado de inconsciência capaz de guiá-lo a qualquer universo espiritual. Muitas dessas atividades são realizadas e conduzidas por xamãs, indivíduos que se destacam em seu grupo pela capacidade de interagir com o mundo sagrado, como se fossem os únicos permitidos pelos deuses a fazer e manter uma comunicação. Mas para isso é necessário ele entrar num estado de êxtase, e somente assim conseguirá romper o tempo histórico que o separa dos deuses, e que o levará em direção a uma “condição paradisíaca”, isto é, ao princípio, a origem do surgimento da terra e da condição humana (ELIADE, 1996).

Para muitos pesquisadores (MITHEN, 1996; WHITLEY, 1998; OUZMAN, 1998; KLASSEN, 1998), a prática rupestre é produto de atividades xamanísticas e,

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

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

### **3 O cotidiano das populações pré-históricas no Seridó**

Como discutido nos capítulos anteriores, os registros rupestres do Seridó são compostos de imagens que refletem o cotidiano das antigas populações que viviam nessa região, e entre figuras humanas e de animais, as cenas mais abordadas são aquelas que configuram o próprio sentido de sobrevivência desse grupo. Atividades de caça e pesca, coleta, sexo, dança e luta, entre outras, demonstram um sentido de valorização dessas atividades, isto é, uma valorização do cotidiano. Mas, para compreender melhor a “narração” dessas atividades, reunimos as imagens em grupos temáticos, independentes dos sítios em que elas se localizam, e isso parte do princípio que para o estudo dos

grafismos rupestres, não é o sítio em si que denota ou promove o conhecimento total do comportamento e das características culturais dos grupos humanos pré-históricos, mas o seu conjunto. Essas temáticas podem parecer generalizantes, ou mesmo tendenciosas a uma interpretação, mas o modo como as imagens estão configuradas, nos permite fazer essa relação com a composição gráfica. Algumas das imagens apresentadas aqui neste capítulo já foram mostradas nos capítulos anteriores, mas, faz-se importante uma leitura das cenas de forma a elucidar essa configuração do cotidiano dessas antigas populações seridoenses.

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

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

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

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

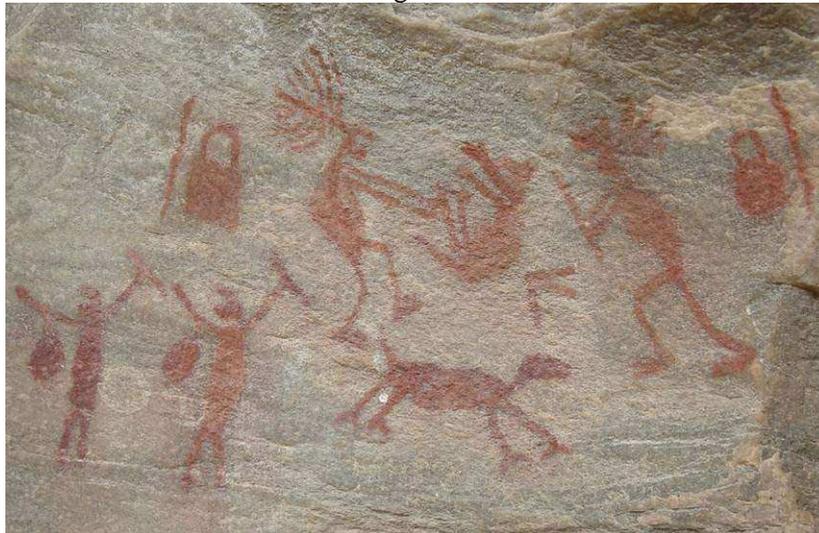
Considerando as análises feitas sobre o ambiente de ocupação dessas populações pré-históricas e indígenas relacionamos os grupos humanos arcaicos ocupantes do Seridó como caçadores-coletores, que concentraram tais atividades como forma de sobrevivência e perpetuação de seu grupo nessa região. Assim,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

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

Na Figura 1, dois indivíduos parecem atacar uma anta, que já está em posição de abate. A cena sugere um ataque imediato, visto que as imagens humanas estão com as

pernas flexionadas indicando que estão caminhando em direção ao animal. Os pés estão nitidamente retratados, seguindo o mesmo movimento das pernas. Ambos usam cocar, porém, com formatos diferentes, mas a figura da direita segura um bastão, enquanto a outra se posiciona para segurar o animal. Ao lado de cada um, repousa outro bastão e uma sacola, posicionados da mesma forma: a sacola para dentro e a lança para fora. Logo a baixo, outro animal está retratado, que pode já ter sido abatido ou não. Abaixo e a esquerda, outras duas figuras humanas estão com as mãos erguidas, segurando os mesmo objetos que as figuras anteriores.

Figura 1



Sítio Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Abrahão Nunes, 2006

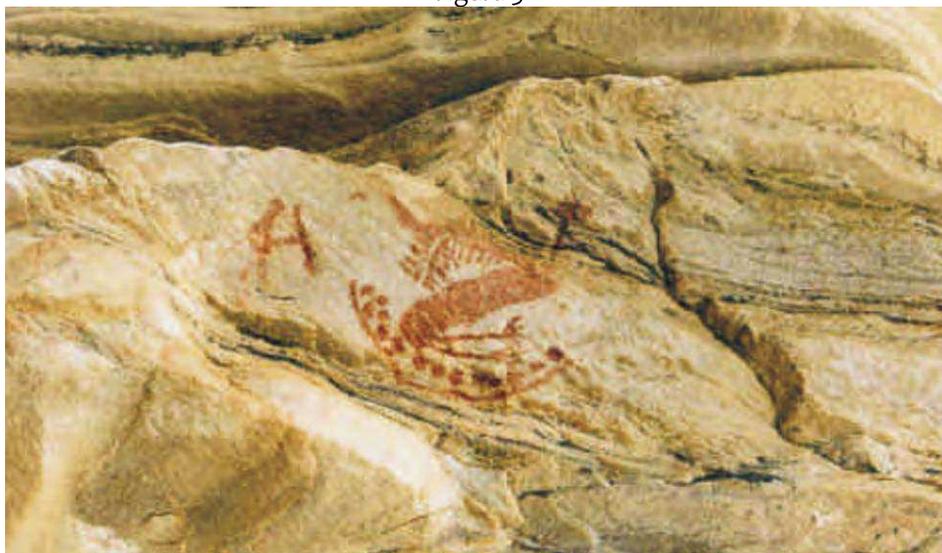
Na cena seguinte (Figura 2), um indivíduo posiciona uma lança em direção a uma ave, cujas asas semi-fechadas denotam que ela esteja em repouso ou já esteja abatida. O animal está desproporcionalmente maior do que a figura humana, que não apresenta o uso de nenhuma vestimenta ou adorno corporal. Logo acima dessa cena, outra ave está retratada, com pescoço erguido e asas levantadas, como se fosse levantar vôo, mas parece não fazer parte da cena inferior. Seguindo a mesma temática e estilo gráfico, a Figura 3 encontrada no sítio Xique-xique II, a ema chocando ovos está na iminência de um ataque. A figura humana postada logo atrás da ave sustenta uma lança em uma das mãos em posição de ataque.

Figura 2



Figura antropomorfa atacando ave. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Cláudia Lago, 2006

Figura 3



Antropomorfo e ema chocando ovos. Xique-xique II. Carnaúba dos Dantas. Foto: Adirenne Silva, 2003

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

As imagens em que figuras humanas portam armas nas mãos seguem uma variação temática, que não exclusivamente a de caça, e é através dessas representações que muitos arqueólogos definiram o tipo de armas utilizadas por esses grupos humanos. Na Figura 4, talvez a única com esse tipo de arma identificado entre os painéis analisados, um indivíduo está posicionado com as pernas abertas, estando uma delas flexionadas; a mão esquerda segura um arco, enquanto a mão direita, erguida na altura da cabeça faz menção ao ato de lançar a flecha com seu arco.

Figura 4



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

Foto: Abrahão Fernandes, 2006

De acordo com Gabriela Martin (2004), as armas que aparecem nas cenas são propulsores ou bordunas, não apresentando o uso de arco e flechas. Essa afirmação é também sustentada segundo dados etnográficos. Marcgrave (1942), Brandão (1930) e Nieuhof (1942) afirmaram que algumas nações tapuias não utilizavam os arcos, mas registraram o uso de flechas. Já Barleu (1940), Herckman (1886) confirmam o uso desse tipo de arma, além dos machados de mão, feitos de madeira ou pedra, presos a um cabo

de madeira. Segundo as descrições dos cronistas, as flechas utilizadas pelos tapuias eram, na verdade, dardos, cujo uso estava também associado a um propulsor, em forma de tubo. Quando impulsionado, o dardo deslizava pelo propulsor, chegando a atingir uma grande velocidade e um longo alcance (a Figura 2 retrata bem essa descrição).

Esses instrumentos eram feitos de madeira, mas Baleu (1940, p.261) cita o uso de pontas de pedra nos dardos. Entretanto, a figura 4 sugere o uso do arco, o que pode ser entendido que populações pré-históricas tenham feito, de fato, uso desse tipo de armamento, e isso pode nos levar a duas hipóteses: 1) que esse instrumento seja decorrente de uma interferência cultural, cujo uso fora adotado pelas populações pré-históricas seridoenses a partir de outros grupos culturais; ou 2) que essa figura represente o indivíduo desse outro grupo fazendo uso desta arma. O dardo narrado pelos cronistas foi retratado em 1643 por Albert Eckhout, na tela *Homem tapuia*, cujo indígena, provavelmente o rei Janduí, aparece segurando as lanças e o “tubo” propulsor (Figura 5).

Figura 5



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

Além dos dardos, o uso de clavas é também citado pelos cronistas, sendo estes feitos de uma madeira preta, bastante sólida, de formas largas e longas, sendo que algumas continham ossos ou dentes presos em uma das extremidades, dando assim um efeito mais devastador (MEDEIROS FILHO, 1984, p. 53). No sítio Mirador, em Parelhas, um detalhe do painel pode, provavelmente, exemplificar o uso desse armamento (Figura 6).

Figura 6



Figura 6 - Figura antropomorfa com clava (?). Mirador. Parelhas. Foto: Cláudia Lago, 2007

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

O sucesso da caça, em boa parte, dependia da habilidade dos caçadores. Como já foi dito anteriormente, as armas disponíveis para essa atividade eram a lança com propulsores e as bordunas. Mas, segundo a descrição de Piso (1957, p.52), os Tapuias faziam a utilização de armadilhas para os animais e peixes. Essas armadilhas podem também ter sido usadas por populações pré-históricas, como sugere uma imagem

encontrada no abrigo Pedra do Alexandre. Na Figura 7, os grafismos que poderiam ser classificados por geométrico, é visto por Martin (1995/96) como armadilhas, estando uma delas com um macaco aprisionado. No conjunto da direita, dois indivíduos posicionam-se de frente para a presa, enquanto a imagem da esquerda demonstra apenas a armadilha, estando ela vazia.

Figura 07



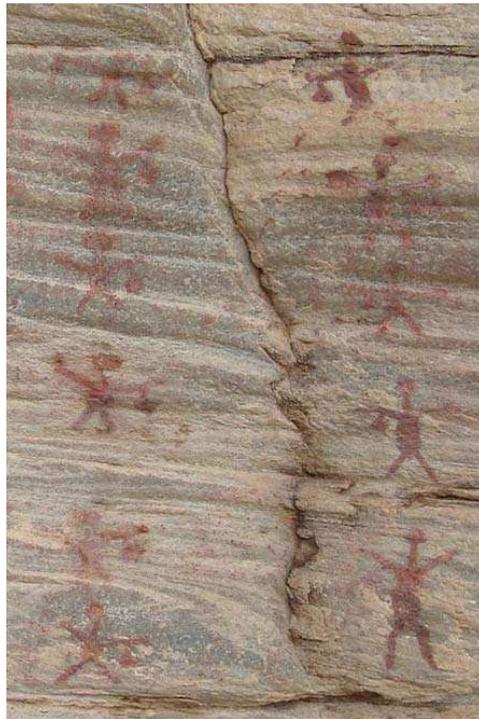
Figura 7 - Figura de armadilhas. Pedra do Alexandre. Carnaúba dos Dantas/RN.

Foto: Abrahão Fernandes, 2006

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

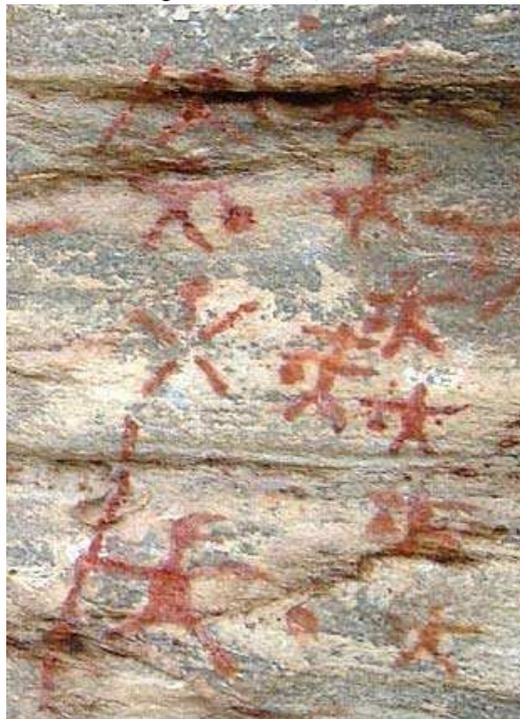
No abrigo Xique-xique I, dois conjuntos muito semelhantes estão localizados em locais diferentes no painel. Nas imagens a seguir (Figura 8), duas seqüências de indivíduos parecem posicionados em algum tipo de formação. No conjunto A, as figuras humanas estão com os braços abertos, organizados duas linhas paralelas em fila, conduzindo as sacolas na mão. No conjunto B, os indivíduos assumem a mesma posição e formação que o conjunto anterior, no entanto, aqueles que se encontram na primeira e na última posição da linha à esquerda, apresentam lanças em sua mão direita.

Figura 08 – Conjunto A



Figuras humanas com sacolas. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Abrahão Nunes, 2006

Figura 08 – Conjunto B



Figuras humanas com sacolas. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Abrahão Nunes, 2006

Obedecendo ao mesmo padrão gráfico e temático, a Figura 9 apresenta um grupo de caçadores que também seguram nas mãos bastões e bolsas. Todos estão na mesma posição, e o movimento em que se encontram, parece caminhar todos na mesma direção.

Figura 9



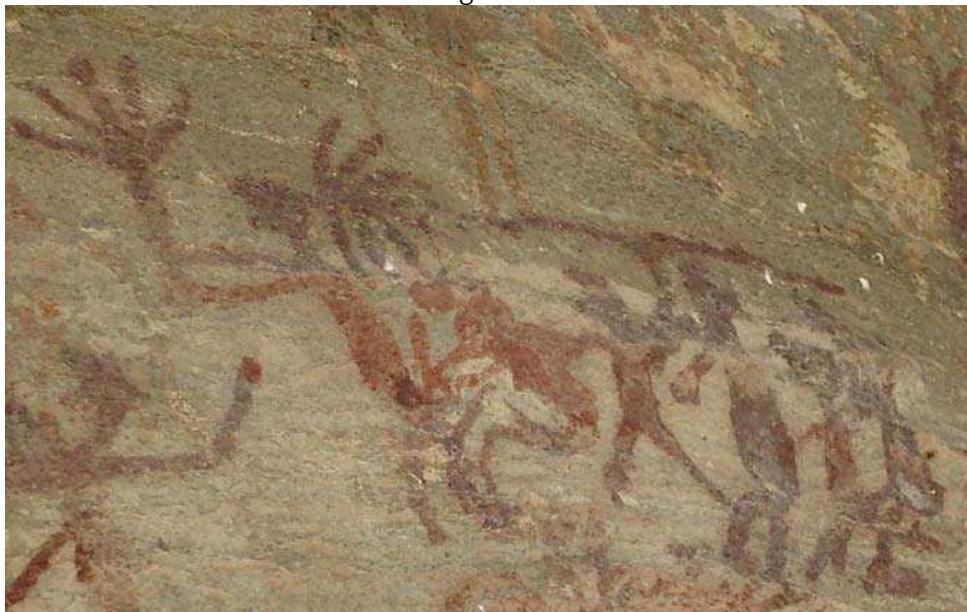
Sítio Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Abrahão Fernandes, 2006

Em alguns casos, essas representações podem ser confundidas entre as atividades de caça e uma preparação ou retorno de uma batalha. Essa proposição deve ser levantada considerando algumas das cenas demonstradas nos painéis e as descrições

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

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

Figura 10

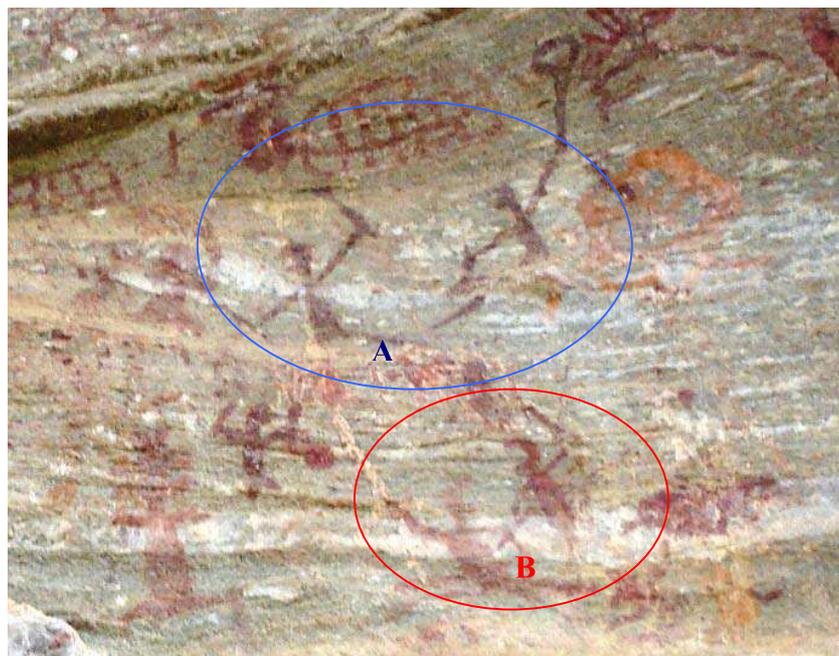


Seqüência de figuras antropomorfas. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Abrahão Nunes, 2006

Na Figura 10, um grupo de homens segue em fila, guiado por um indivíduo que se apresenta com um cocar e um galho de árvore na mão (?). Em seguida outro indivíduo está em posição flexionada, segurando também um objeto. A seguir, uma figura humana ergue acima da cabeça uma lança, fazendo menção de arremesso, e as figuras posteriores seguem a marcha numa mesma posição, com os braços abertos, como num ritmo compassado. Ao final da fila, uma pequena figura humana repete os movimentos das três últimas posicionadas à sua frente.

As cenas que compõem essa configuração (humanos portando armamentos e em posição de ataque) são bastante comuns em todos os painéis de pintura da região entre Carnaúba dos Dantas e Parelhas. No trecho a seguir do painel em Casa Santa (Figura 11), vários humanos estão retratados. No centro (A), dois antropomorfos estão colocados na mesma posição: braços abertos, segurando um bastão em cada uma das mãos, estando a mão esquerda mais erguida. As pernas são alongadas e abertas, como no momento de saltar ou dar um passo.

Figura 11



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

Foto: Abrahão Nunes, 2006

Ainda nessa composição, vêm-se algumas figuras humanas, aparentemente isoladas do contexto, enquanto que, em outra composição, que poderíamos classificar dentro da categoria de luta aparece logo abaixo no quadro (B). Dois indivíduos parecem estar em posição de ataque, ambos segurando bastões, entretanto, um está posicionado em pé, com sua face em forma de caju, e o outro se encontra deitado, com a mão direita erguida, também em posição de ataque.

Com a mesma temática de luta corporal, outros painéis apresentam cenas semelhantes. Para as populações indígenas, pré-históricas e históricas, a luta pode também ser considerada elemento de sobrevivência, especialmente quando grupos humanos disputam o domínio sobre determinadas regiões. Algumas imagens denotam o espírito guerreiro dessas populações, mas podem nos levar a interpretações incertas sobre seu significado. A figura 12 pode ser citada como exemplo. Talvez uma das mais expressivas do gênero, um indivíduo usando cocar e segurando dois bastões, um em cada uma das mãos, aponta para outra figura humana como se fosse desferir o golpe. A figura da direita, com sua face de castanha de caju, apresenta-se com o corpo numa estrutura larga, sugerindo o uso de vestimenta.

Figura 12



Figura 12 - Figuras antropomorfas. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Abrahão Silva, 2006

A Figura 12, classificada dentro da temática de luta, pode nos remeter a dois significados: 1) como uma ação no momento de batalha; ou 2) como uma prática de sacrifício humano. Em qualquer um dos casos, a imagem, assim como as outras do mesmo gênero, não pode ser conceituada como um ato de violência. Este conceito não se aplica as sociedades que acreditavam que o sacrifício era um ato sagrado em favorecimento às entidades divinas, ou que matar o inimigo fosse um ato desumano.

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

No abrigo Xique-xique I, três figuras humanas surgem no painel segurando objetos de forma circular (bolsas ou algum outro tipo de recipiente) na mão direita, enquanto a mão esquerda ergue-se para o alto, acima da cabeça. Ao contrário de outras figuras relacionadas à caça, os indivíduos não portam armas. As pernas estão abertas e seus corpos estão em movimentos de dança (Figura 13).

Figura 13



Figuras humanas em movimento de dança. Xique-xique. Foto: Abrahão Silva, 2006

É interessante observar que as três figuras comportam-se dentro de um mesmo movimento e seguem numa linha decrescente. A técnica expressa nessa figura pode ser entendida como forma de uso da perspectiva, em que, para se emitir a impressão de continuidade e profundidade, as imagens seguem dimensionadas em diferentes tamanhos, partindo do maior para o menor, ou vice-versa.

No sítio Mirador, um grupo de figuras humanas segue em fila, liderado por outro indivíduo portando cocar. É interessante observar que todos executam o mesmo movimento: o corpo levemente inclinado; a mão esquerda erguida para o alto, portando uma lança, e o braço esquerdo numa posição semicircular; uma das pernas está flexionada formando 90°, com os pés bem detalhados; a cabeça está também inclinada para o alto, apresentando sua face “cara de caju”, numa expressão de grito. (Figura 14).

Figura 14



Figuras antropomorfas em ritual. Mirador. Parelhas/RN. Foto: Cláudia Lago, 2007

A cena demonstrada no painel pode ser comparada com uma das obras de Eckhout, a qual demonstra um dos rituais praticados pelos índios Tapuias. Nessa imagem não é possível identificar a presença de um líder, mas o movimento do corpo, dos braços e das pernas nos permite remeter uma relação entre as duas imagens (Figura 15). Em geral, os cronistas mostram os índios Tapuias como povos festivos (MEDEIROS FILHO, 1884). Os rituais se faziam uma constante, fosse para celebrar um casamento, o nascimento de uma criança, a morte, a preparação ou o sucesso de uma batalha, e até mesmo as refeições eram realizadas com cantos e danças (BARLEU, 1940, p.262).

Figura 15



Dança dos tapuias. Albert Eckhout

Outros rituais, dos quais não podemos identificar exatamente a que foram destinados, estão representados nos painéis de pintura. Quanto à prática da dança, outros conjuntos gráficos sugerem a mesma conotação, especialmente naqueles em que as figuras humanas encontram-se reunidas em grupo, com movimentos sincrônicos, ou mesmo de mãos dadas. Um exemplo a ser citado é a Figura 16. Nela, figuras antropomorfas unem-se uma a outra pelas mãos. Na cabeça, cocares idênticos, com apenas duas hastes (penas?). As pernas estão abertas, o que denota um movimento, e seus rostos, apesar não apresentarem os detalhes da face (olhos, boca, nariz), pode ser considerado como representado na forma frontal.

Figura 16



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

Foto: Abrahão Nunes, 2006

Na área de Carnaúba dos Dantas, há dois conjuntos gráficos bem peculiares e que podem estar relacionados a rituais. No abrigo Talhado do Gavião (Figura 17), um grupo de figuras humanas reúne-se, de mãos dadas, formando um círculo. Na parte concêntrica deste círculo, outras figuras humanas agrupam-se em dupla, onde os indivíduos posicionados de frente um para o outro, repetem o mesmo movimento, enquanto que os movimentos das duplas diferenciam-se entre si. Apesar da degradação da imagem, pode-se perceber que a forma como ela foi retratada, especialmente se considerarmos a linha que forma o círculo, sugere a impressão de uma representação de plano de topo, ou seja, o indivíduo que a desenhou, teve a intenção de representar essa ação em todos os planos de visão.

Figura 17



Figuras humanas em ritual. Talhado do Gavião. Foto: Abrahão Silva, 2006

Semelhante a esta figura, no abrigo Xique-xique I (Figura 18), um grupo de figuras humanas movimentam-se em torno de uma grande área circular, cuja parte central está ocupada também por figuras antropomorfas e outros grafismos não identificados. Os

movimentos sugerem uma dança, muitos apresentam seus corpos inclinados para frente ou para trás, com as pernas flexionadas, as mãos estendidas para o alto ou para os lados, e alguns estão representados de perfil. Das figuras que se encontram no centro do círculo, alguns, se percebe ser de humanos, estando um deles no centro à direita com braços e pernas abertas, sem sugerir nenhum movimento. O modo como a imagem está retratada, pode nos levar a diversas indagações sobre o seu significado, ou melhor, qual a motivação do ritual. Apesar de a imagem estar bem contrastada graficamente, não é possível identificar de forma clara as figuras que se encontram no centro do círculo, e isso nos induz a sugestões diversas, tais como rituais de colheita, ou ainda, considerando a existência de duas áreas destinadas a sepultamentos na região – Pedra do Alexandre e Mirador – podemos sugerir um ritual funerário.

Figura 18



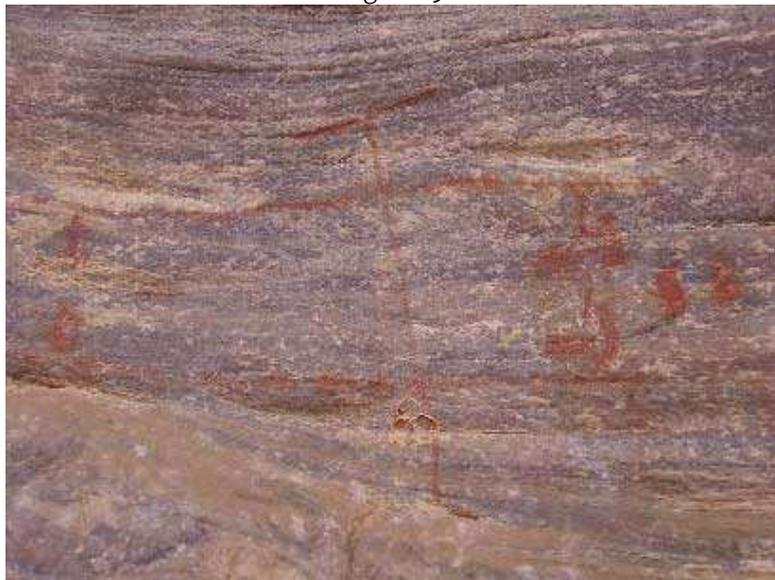
Figuras humanas em ritual. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Abrahão Silva, 2006

A cena descrita na Figura 19 mostra quatro indivíduos agrupados em dupla e separados por uma linha limítrofe. Os quatro encontram-se concentrados em um espaço delimitado por duas linhas horizontais paralelas que corta a uma linha vertical. Neste enquadramento, as figuras estão com as pernas flexionadas, provavelmente sentadas ou

agachadas. A dupla à direita está com os braços erguidos à altura do peito, sem nenhum objeto nas mãos, vestimenta ou adereço corporal, e, posicionada de frente para os outros indivíduos.

Os personagens da direita possuem à sua frente, cada um, na altura das pernas, um objeto representado por três linhas horizontais paralelas, o qual está sendo tocado pela mão esquerda. Na mão direita, ergue-se à altura da face um objeto retilíneo em forma de bastão. Atrás destes, dois grafismos complementam a cena, mas não parece ser representações de figuras humanas.

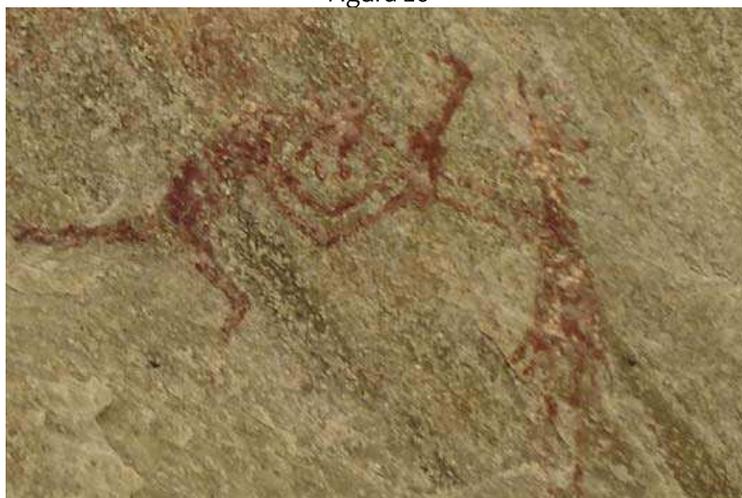
Figura 19



Ritual envolvendo música (?). Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Cláudia Lago, 2006

As cenas de rituais expressas nos diversos painéis podem demonstrar que essas populações continham já uma concepção de suas relações sociais, contrariando assim a idéia de um conceito de primitivismo presente nesses grupos pré-históricos. A formação familiar, desde a importância do nascimento e das relações sexuais, está retratada em mesmo grau de importância do que as cenas de caça ou dos rituais de dança. No painel de Casa Santa, uma imagem sugere a realização de um ato cerimonial de nascimento (Figura 20).

Figura 20

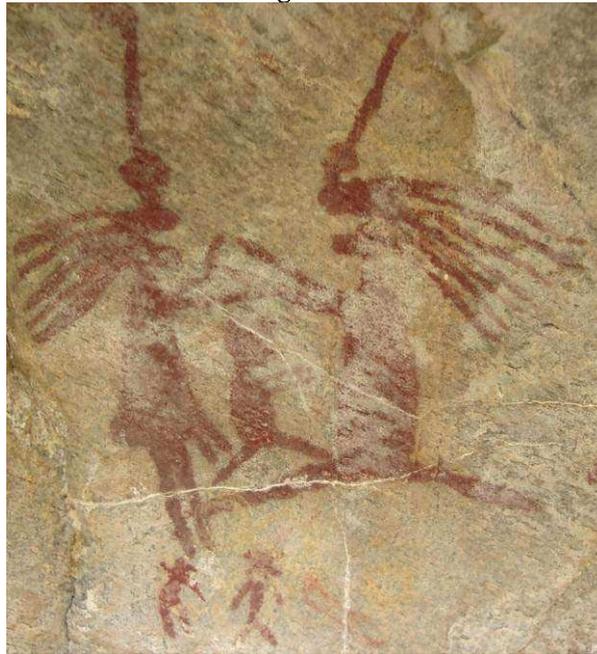


Cerimonial de nascimento. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Abrahão Silva, 2006

A imagem anterior pode ser descrita com uma figura humana, com a cabeça abaixada e usando cocar, estando com as pernas abertas, uma delas esticada e a outra flexionada, enquanto segura nas mãos uma figura humana pequena, provavelmente uma criança, que parece ofertar, ou recebê-lo da outra figura posicionada à sua frente. Este outro indivíduo encontra-se na posição ereta, usando cocar e vestimenta. Nas sociedades indígenas, o costume de apresentar a criança ao seu grupo é assim descrito em Princípio e origem dos índios do Brasil: As mulheres parindo, e parem no xão, não levantam a criança, mas levanta-o o pae, ou alguma pessoa que tomam por seo compadre. (CÓPIA DO CÓDICE 116 DA BIBLIOTECA PÚBLICA EBORENSE, 1894, p.190).

Seguindo o exemplo dessas cenas, a Figura 21 apresenta dois indivíduos de mãos dadas, demonstrados com os rostos de perfil, cada uma usando um cocar alongado e outro adereço sobre a testa. A figura da esquerda está usando vestimenta, e a da esquerda aparece com as pernas abertas. A criança, representada entre as figuras maiores, posiciona-se de frente para o indivíduo da direita, repetindo o movimento deste.

Figura 21

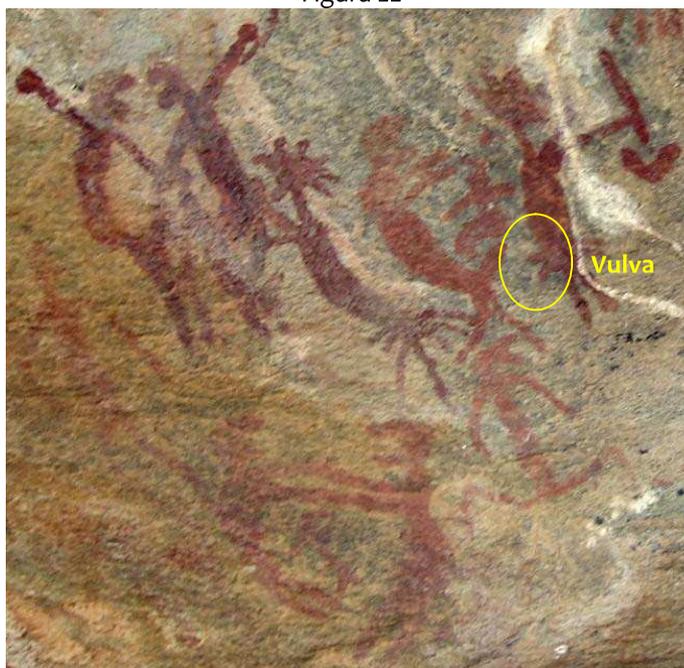


Figuras antropomorfas com criança. Xique-xique IV. Foto: Abrahão Silva, 2006

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

Numa composição conjunta, a Figura 22 demonstra três grupos, cujas ações podem ser consideradas dentro de uma mesma temática. As figuras, divididas em duplas, encontram-se postadas uma de frente para outra, estando entre elas uma criança. Nos dois grupos ao alto da imagem, uma das figuras apresenta o órgão sexual masculino ereto. Entre os grupos, outra figura humana usando cocar e saiote complementa a composição gráfica, sendo seu papel incerto dentro deste contexto. Em geral, o órgão sexual feminino é raramente representado, sendo exposto apenas nas cenas de cópula, como mostrado no detalhe da figura.

Figura 22



Cenas de cópulas. Xique-xique IV. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Abrahão Silva, 2006

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

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

Na região do Seridó, as cenas de sexo estão presentes na caracterização cultural das populações pré-históricas, tão bem como as demais cenas. As figuras masculinas são diferenciadas das femininas pela representação do falo, geralmente ereto, compondo cenas que envolvam sexo, ou mesmo que não tenham nenhuma relação aparente com o conjunto gráfico. Esses indivíduos podem estar sozinhos, segurando seu órgão genital num provável movimento de masturbação, ou ainda estar em grupo, em cenas de sexo ou em cenas que envolvam outras atividades, como a de caça. E as cenas de sexo podem envolver apenas dois indivíduos, ou apresentar várias pessoas, como mostrado na Figura 22. Diferentemente das representações européias, as cenas de sexo presentes nos painéis do Seridó, segundo seu contexto e naturalidade em que foram retratadas, sugerem ter mesmo a conotação sexual. Se levarmos adiante essa concepção, podemos mesmo fazer um comparativo dessas populações pré-históricas com outras culturas indígenas.

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

Se observarmos as cenas de sexo expressa nos painéis de pintura rupestre, podemos entender essa perplexidade de Gabriel Soares. Na seqüência, as Figuras 23 e 24 ilustram bem as cenas de cópula. Na Figura 23, dois indivíduos encontram-se copulando, onde o homem é representado pelo falo, enquanto a mulher segura as pernas que se encontram abertas, demonstrando na extremidade do seu corpo a representação da vulva. Já os indivíduos da Figura 24, não têm seus órgãos sexuais representados, apenas a cena emite a informação do ato sexual.

Figura 23



Cena de cópula. Xique-xique II. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Candinha Bezerra

Figura 24



Cena de Cópula. Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas. Foto: Cláudia Lago, 2006

Na Figura 25, um indivíduo posicionado em pé, com o pênis ereto, separa-se de outras duas figuras humanas por uma haste, que pode ser a representação do tronco de uma árvore. As outras figuras parecem comunicar-se: uma delas apresenta uma

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

Figura 25



Cena hitifálica. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Abrahão Silva, 2006

Na imagem a seguir (Figura 26), observa-se um indivíduo segurando seu falo, num movimento que sugere a masturbação. A figura encontra-se isolada numa parte do painel no sítio Mirador, em Parelhas, não estando dentro de nenhum contexto referente a cenas de cópula.

Figura 26



Antropomorfo com falo. Mirador. Parelhas/RN. Foto: Cláudia Lago, 2007

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

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

ornamentação do corpo deve ser analisada dentro da ótica do simbolismo e do sistema de comunicação visual.

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

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

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

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

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

No que diz respeito aos adornos que utilizam penas, a denominação mais utilizada para generalizar sua produção e uso é de *arte plumária*. E não é por acaso o uso do termo. A fabricação do adorno requer uma técnica específica, que passa pela caça das aves e

pelo o preparo das penas (seleção, corte e até modificação das cores) e do suporte das peças, que podem ser feitas de fibras, madeiras, taquaras, tecidos, além de outros materiais (RIBEIRO, B.,1987, p.193). Dominada a técnica, a arte plumária impressiona não só pela forma meticulosa como são criadas, mas também pela sua beleza e pelo significado que elas podem expressar.

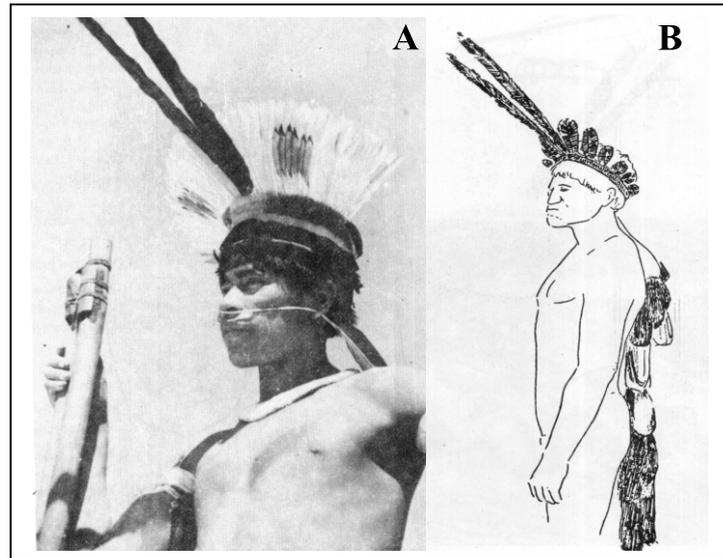
Ao olharmos para as pinturas rupestres, observamos que algumas figuras humanas estão retratadas com adornos para a cabeça e para o corpo, e daí apreendemos que a técnica da arte plumária não era restrita às populações indígenas históricas. Muitas das figuras encontradas nos abrigos de pintura de Carnaúba dos Dantas e Parelhas aparecem fazendo uso de cocar ou vestimentas. As formas são diversas, como mostra as figuras a seguir. Na Figura 27, os indivíduos fazem uso do cocar composto por duas penas ou folhas, sendo o da figura da esquerda, bastante alongado. Como as figuras estão representadas tanto de frente quanto de perfil, não há dúvidas quanto ao formato do adorno.

Figura 27



Antropomorfo com cocar de penas duplo. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN. Fotos: Abrahão S.Fernandes, 2007

Figura 28

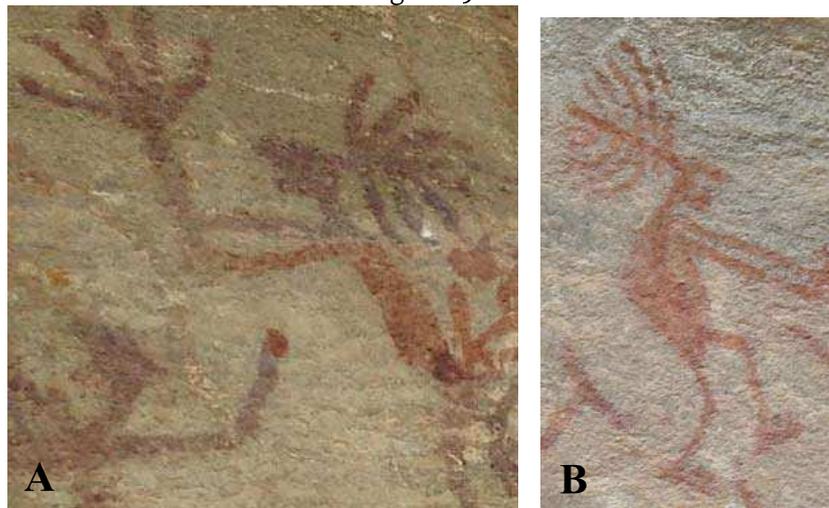


Índios com diadema vertical frontal. Fig. A - Índio xingu. Fig. B – Índio Siusí. Fonte: Berta Ribeiro, 1987

A Figura 28 apresenta índios xingu e siusí fazendo uso do mesmo tipo de cocar. Berta Ribeiro classificou tal adereço como diadema vertical com faixa dorsal. Observa-se que há uma grande semelhança entre os dois casos, onde as penas alongadas são postas na parte frontal do adorno.

Na seqüência a seguir (Figura 29), os cocares parecem feitos não de penas, como nos informa a literatura, mas de galhos de árvores, a julgar pela haste que sustenta o adorno na cabeça do indivíduo. Observando o detalhe da imagem, os ramos (plumas?) erguidos para o alto, em formato de leque, parecem estar presas nesta haste, e isso é mais perceptível na figura B. A visualização e identificação do tipo de adorno são facilitadas porque as figuras humanas estão de perfil.

Figura 29



Antropomorfo com cocar tipo galho de árvore. Fig. A: Casa Santa. Fig. B: Xique-xique I. Carnaúba dos Dantas/RN. Fotos: Abrahão S.Fernandes, 2007

Buscando um modelo comparativo a partir da classificação adotada por Berta Ribeiro, podemos associar dois tipos: o diadema vertical rotiforme utilizado pelos índios Borôro (Figura 30), ou o cocar em formato de leque utilizado pelos Karajás (Figura 31). De acordo com as fotos apresentadas por Ribeiro, a plumagem, formada por longas penas, prende-se a uma tiara que fica envolta da cabeça. É essa tiara que permite a sustentação da longa e intensa plumagem.

Figura 30

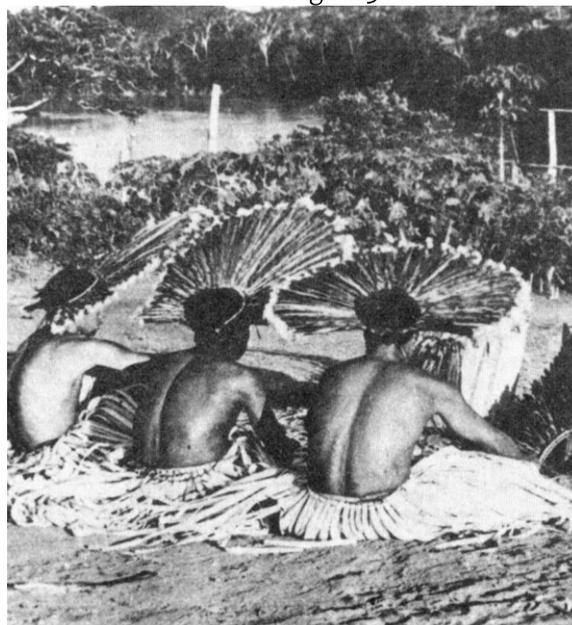


Figura 301 - Cocar em formato de leque. Índio Borôro. Fonte: Berta Ribeiro, 1987

Figura 31



Figura 31 - Cocar em formato de leque. Índio Karajá. Fonte: Berta Ribeiro, 1987

Outro tipo comum presente nos painéis, são os cocares alongados para baixo, representado por linhas paralelas, que descem pelas costas do indivíduo, como mostra as Figuras 32 e 33.

Figura 32



Antropomorfo com cocar alongado. Talhado do Gavião. Carnaúba dos Dantas/RN. Foto: Abrahão Silva, 2006

Figura 33



Antropomorfo com cocar alongado. Mirador. Parelhas/RN. Fotos Cláudia Lago, 2007

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

Diferenciado dos demais, um tipo de cocar espalmado aparece em algumas imagens humanas, que por estarem representadas de frente, percebe-se que seus adornos assemelham-se a uma flor (Figura 34).

Figura 34



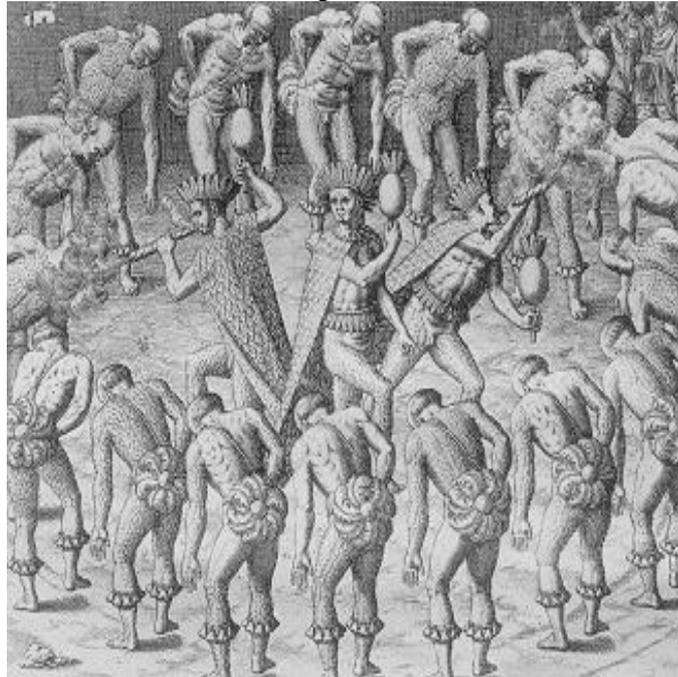
Antropomorfo com cocar espalmado. Fig. A – Xique-xique IV. Fig. B – Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN. Fotos: Abrahão Silva, 2006

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

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

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

Figura 35



Dança tupinambá. Jean de Lery, 1706

O olhar que fazemos sobre os grafismos da região do Seridó nos faz crer que tipo semelhante de vestimenta era também usado por suas populações. Em algumas figuras humanas, a representação é feita com o uso de algum tipo de saia ou, ao que nos parece, um tipo de vestido (Figura 36). O uso desses adereços pode estar ainda associado ao cocar, em que, às vezes, a figura aparece usando ambos os adornos corporais (Figura 37).

Figura 36



Figuras humanas cós vestido (?). Fig. A – Casa Santa. Fig. B – Xique-xique IV, Carnaúba dos Dantas/RN.  
Fotos: Abrahão Silva, 2006

Figura 37



Figuras antropomorfas com saia e cocar. Casa Santa. Carnaúba dos Dantas/RN. Fotos: Abrahão Silva, 2006

A nossa percepção cultural nos permite, em primeira instância, associar essas imagens antropomorfas portando saias a figuras femininas. Essa idéia é ainda sustentada pelos relatos que os cronistas fazem dos costumes das índias tapuias. Nieuhof (1942) e Guerritz (1907) descreveram que as tapuias usavam ramos de árvores preso a cintura por

um cordão, mas as folhagens eram tão ralas que mal cobriam as suas partes íntimas. Entretanto, afirmar que essas representações rupestres tratam-se realmente de figuras femininas requer uma atenção cuidadosa quanto ao contexto temático na qual elas participam. Em geral, a informação fornecida pela literatura é que o uso de cocar era reservado aos homens, e observando a gravura de Jean de Lery (Figura 35), as três figuras que se encontram no centro do círculo, são diferenciadas das demais não apenas pelos adereços que usam – o cocar e a manta -, mas pela posição social que ocupam dentro o grupo. Trata-se de feiticeiros que comandam o ritual.

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

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

## Referências

- AMPARO, Nelcinéa Cairo do. *O sagrado e o fenômeno religioso na pré-história*. Disponível em: [www.naya.org.ar/congresso2004/ponencias/nelcinea\\_amparo\\_2.htm](http://www.naya.org.ar/congresso2004/ponencias/nelcinea_amparo_2.htm). Consultado em 11/12/2007.
- BARLEU, Gaspar. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil, sob o governo de João Maurício, conde de Nassau*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940.
- BEBER, Marcus Vinícius. *Arte rupestre do Nordeste do Mato Grosso do Sul*. Porto Alegre: PUC-RS, 1994. Dissertação de Mestrado.
- BERGER, John. *Modos de ver*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1972.
- BRANDÃO, Ambrósio Fernandes. *Diálogo das grandezas do Brasil*. Rio de Janeiro: Dois Mundos, 1930.
- CHAO, Yuen Ren. *Língua e sistemas simbólicos*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.
- CÓPIA DO CÓDICE 116 DA BIBLIOTECA PÚBLICA EBORENSE. Princípio e origem dos índios do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. 57, p. 185-211, 1894.
- CRUZ, Manuel da. A arte militar entre os Bororos de outrora. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. vol. 175, 1940.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1981. (Debates, 69).
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GERRITZ, Hessel. *Journaux et nouvelles tirées de la bouche de marins hollandais et portugais de la navigation aux Antilles et sur les côtes du Brésil*. *Anais da Biblioteca nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1907.
- GERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- HERCKMAN, Elias. Descrição geral da capitania da Paraíba. *Revista do Instituto Arqueológico Pernambucano*. Recife, n. 5, 1886.
- HUYGHE, René. *Os poderes da imagem*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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