

Escola de
**Formação de Professores
e Humanidades**



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
BACHARELADO EM ARQUEOLOGIA

USO DE ALUCINÓGENOS PARA A PRODUÇÃO DE ARTE RUPESTRE DO
SÍTIO ARQUEOLÓGICO GO-CP-33, PALESTINA GOIÁS-GO

BEATRIZ BENIGNO DE CARVALHO

GOIÂNIA/GOIÁS 2022

BEATRIZ BENIGNO DE CARVALHO

**USO DE ALUCINÓGENOS PARA A PRODUÇÃO DE ARTE RUPESTRE DO
SÍTIO ARQUEOLÓGICO GO-CP-33, PALESTINA GOIÁS-GO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Arqueologia.

Orientadora: Prof^a. Ma. Ludimília Justino de Melo Vaz

FICHA CATALOGRÁFICA

CARVALHO, Beatriz Benigno de

Uso de alucinógenos para a produção de arte rupestre do sítio arqueológico GO-CP-33, Palestina Goiás-GO / Beatriz Benigno de Carvalho. Goiânia, 2022, 55 p.

Trabalho de Conclusão no Curso de Arqueologia – Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Instituto de Pré-história e Antropologia, 2022.

1. Arqueologia. 2. Arte Rupestre. 3. Etnografia. 4. Alucinógenos. 5. GO-CP-33

BEATRIZ BENIGNO DE CARVALHO

USO DE ALUCINÓGENOS PARA A PRODUÇÃO DE ARTE RUPESTRE
DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO GO-CP-33, PALESTINA DE GOIÁS-GO.

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de bacharel em Arqueologia e aprovado em sua forma final pela Escola de Formação de Professores e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, em 24/06/2022.

Banca Examinadora:

Orientadora: Prof^a. M^a. Ludimília Justino de Melo Vaz – PUC Goiás

Examinadora: Prof^a. M^a. Cristiane Loriza Dantas – PUC Goiás

Examinadora: Prof^a Ma. Leila Miguel Fraga – PUC Goiás

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Deusa, por ela ter me guiado em sua inspiração e sabedoria no decorrer do curso e para a criação deste trabalho.

À toda minha família, principalmente meus pais que me deram todo o apoio para que eu saísse da minha cidade natal e fosse em busca do meu sonho. E minha irmã e meu sobrinho que tanto amo.

Agradeço a professora Ludimília Justino de Melo Vaz, que me orientou neste trabalho com muita dedicação e apoio. E por mais que fosse um tema complexo me ajudou a não desistir do mesmo.

Aos meus melhores amigos no curso Frank Willian, Thiago Maroja e Fernanda Lopez. Grandes pessoas que sempre me deram apoio e estiveram ao meu lado nos melhores e piores momentos.

Agradeço a Pontifícia Universidade Católica de Goiás por oportunizar minha formação e ao Vestibular Social por ter me concedido uma bolsa de estudos de 50% na mensalidade.

RESUMO

O presente trabalho está voltado ao estudo da arte rupestre do sítio GO-CP33, que está localizado no município de Palestina de Goiás, publicado no livro *Caiapônia: arqueologia nos cerrados do Brasil Central* (SCHMITZ et al., 1986), com o intuito de desenvolver pesquisa sobre a arte rupestre como uma expressão estética e cultural dos povos originários do passado e, por isso, toda sua importância cultural. O ponto central deste Trabalho de Conclusão de Curso é a hipótese do uso de alucinógenos ou a alteração psíquica para a produção de arte rupestre, para isso busquei conhecer estudos etnográficos que pudessem demonstrar de que forma a utilização de alucinógenos está ou esteve presente na vida de grupos indígenas. Usei como referência a pesquisa etnográfica de Reichel-Dolmatoff (1976), entre os Tukanos da Amazônia. Foram comparadas e analisadas figuras dos Motivos codificados dos Tukanos, segundo Reichel-Dolmatoff, e Motivos baseados em fosfenas, segundo Max Knoll, com as pinturas rupestres do sítio GO-CP-33. O método utilizado para chegar ao objetivo deste trabalho foi o levantamento bibliográfico de trabalhos atrelados ao tema e a análise dos decalques do sítio GO-CP-33 que se encontram publicados no livro citado acima. Por meio da análise comparativa dos desenhos dos motivos apresentados na publicação de Reichel-Dolmatoff com os quadros para classificação e identificação dos grafismos elaborados a partir dos decalques, pôde-se observar que muitas imagens são parecidas com as imagens feitas sob o uso de alucinógenos demonstradas por Reichel-Dolmatoff e compreendendo-se como o ethos e a visão de mundo dos seus autores pode estar refletida nos grafismos.

Palavras-chave: Arqueologia, Arte rupestre, Etnografia, Alucinógeno e GO-CP-33.

ABSTRACT

The present work is focused on the study of rock art from the GO-CP33 site, which is located in the municipality of Palestina de Goiás, published in the book *Caiapônia: arqueologia nos cerrados do Brasil Central* (SCHMITZ et al., 1986), with the aim of develop research on rock art as an aesthetic and cultural expression of the original peoples of the past and, therefore, all its cultural importance. The central point of this Course Completion Work is the hypothesis of the use of hallucinogens or the psychic alteration for the production of rock art, for that I sought to know ethnographic studies that could demonstrate how the use of hallucinogens is or was present in the life of indigenous groups. I used Reichel-Dolmatoff's (1976) ethnographic research among the Tukanoans of the Amazon as a reference. Figures from the encoded motifs of the Tukans, according to Reichel-Dolmatoff, and motifs based on phosphenes, according to Max Knoll, were compared and analyzed with the cave paintings at the GO-CP-33 site. The method used to reach the objective of this work was the bibliographic survey of works related to the theme and the analysis of the decals from the GO-CP-33 website that are published in the book mentioned above. Through the comparative analysis of the drawings of the motifs presented in the publication by Reichel-Dolmatoff with the tables for classifying and identifying the graphics made from the decals, it was possible to observe that many images are similar to the images made using hallucinogens demonstrated by Reichel-Dolmatoff and understand how the ethos and worldview of its authors can be reflected in the graphics.

Keywords: Archeology, rock painting, ethnography, hallucinogens, GO-CP-33.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Sítios arqueológicos localizados na região de Palestina de Goiás. Fonte: VIANA et al., 2016.....	10
Figura 2. Imagem do Sítio GO-CP-33 - Ala A. Fonte: PROCÓPIO, 2019.....	12
Figura 3. Pintura rupestre da ala A do sítio GO-CP-33. Fonte: SCHMITZ et al., 1986.....	13
Figura 4. Decalque do sítio GO-CP-33, Zoomorfos. Foto: Beatriz Benigno, 2020.	14
Figura 5. Motivos codificados dos Tukanos, segundo Reichel-Dolmatoff. Fonte: REICHEL-DOLMATOFF, 1976.	20
Figura 6. Motivos baseados em fosfenas, segundo Max Knoll. Fonte: REICHEL-DOLMATOFF, 1976.....	21
Figura 7. Figura e legenda explicativa do livro Mitologia. Fonte: RIBEIRO, 1992, p. 5.	27
Figura 8. Figura e legenda explicativa do livro Mitologia. Fonte: RIBEIRO, 1992, p. 7.	27
Figura 9. Figura e legenda explicativa do livro Mitologia. Fonte: Berta Ribeiro, 1992, p. 18.	29
Figura 10. Detalhe da cópia das pinturas com motivo de linhas onduladas e motivo de linhas ramificadas no paredão, sem sobreposição. Fonte: Schmitz, et al., 1986.	34
Figura 11. Suposto artefato em forma de bolsa. Ala A intervalo α-π. Fonte: Schmitz, et al., 1986.....	38
Figura 12. Figura antropomorfizada da caverna de Lascaux, França. Fonte: http://www.artepreistorica.com/2009/12/palaeolithic-shamanistic-cosmography-how-isthe-famous-rock-picture-in-the-shaft-of-the-lascaux-grotto-to-be-decoded/	39
Figura 13. Cena de figuras humanas com possível antropomorfização. Fonte: (SCHMITZ et al., 1986).	41
Figura 14. Cena de zoomorfos correndo em círculo.....	47
Figura 15. Cena de bípedes	48

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Comparação entre fosfenas e motivos codificados dos Tukanos e grafismos da arte rupestre do sítio GO-CP-33.	32
Quadro 2. Classe de grafismos do sítio GO-CP-33.....	35
Quadro 3. Grafismos antropomorfizados do sítio GO-CP-33.	41
Quadro 4. Geométricos - círculos e variações dessa forma.....	42
Quadro 5. Geométricos - Triângulos e variações dessa forma	43
Quadro 6. Geométricos - Cruzes e X e variações dessas formas.....	43
Quadro 7. Geométricos - Retangulares e variações dessa forma.....	44
Quadro 8. Geométricos - Linhas e variações	45
Quadro 9. Zoomorfos	46

SUMÁRIO

<u>AGRADECIMENTOS</u>	2
<u>RESUMO</u>	3
<u>LISTA DE ILUSTRAÇÕES</u>	5
<u>LISTA DE QUADROS</u>	6
<u>SUMÁRIO</u>	7
INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA CIENTÍFICA NO SÍTIO GO-CP-33.....	10
Indagações e objetivo proposto	15
CAPÍTULO 2. METOLOGIA E ANÁLISE	19
CAPÍTULO 3. ANÁLISE DA ARTE RUPESTRE DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO GO-CP-33	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	52

INTRODUÇÃO

O presente trabalho está relacionado: 1 – Aos processos que estão envolvidos na criação da arte rupestre e a possível idiossincrasia¹, os acontecimentos sociais que estavam a sua volta (através de algumas de suas relações compartilhadas socialmente, o ethos, e também "espiritualmente" em suas cosmovisões, em sua visão de mundo) que o indivíduo constituía. E 2 – Às expressões que podem ser compreendidas por nós, na totalidade ou não, e se devem ser compreendidas.

A cosmovisão é essa maneira subjetiva que cada indivíduo de cada povo e cultura tem de se perceber no universo e cosmos. É sobre sua existência, e como ele se vê nela. E a arte rupestre, foi essa incrível ferramenta que os indivíduos de cada cultura encontraram para manifestar como percebiam o cosmos e, assim, compartilhar suas ideias e talvez "delírios" e "alucinações" as quais podem ter ligações com o sobrenatural e ao seu contexto cultural, que a ciência ainda não conseguiu colocar em fórmulas e colchetes. É também sobre as existências desses indivíduos e como eles se veem nela.

Através da minha pesquisa de iniciação científica sobre as pinturas rupestres de Palestina de Goiás-GO do sítio GO-CP-33 (já estudado por alguns professores, alunos e ex-alunos da PUC-Goiás) verifiquei a conservação, no ano de 2020, dos decalques realizados e que foram publicados no livro *Caiapônia: arqueologia nos cerrados do Brasil Central* (SCHMITZ et al., 1986).

O objetivo inicial do trabalho é, através de bibliografias, demonstrar a influência que alucinógenos podem ter na produção de arte em distintas culturas e que possivelmente esteve influenciando também a arte rupestre, foi utilizado, principalmente, o trabalho de Reichel-Dolmatoff como base para a compreensão do uso de alucinógenos na cultura do povo Tukano, dos Uaupés.

No capítulo 1 foi desenvolvido a contextualização da pesquisa, que foi demonstrado de onde foram feitos os painéis dos decalques e especificações sobre o sítio GO-CP-33. Neste capítulo foram apresentadas as indagações que motivaram esse trabalho e o objetivo a que ele se propões.

¹ Característica comportamental peculiar a um grupo ou pessoa.

No capítulo 2, teórico metodológico, levantei algumas bibliografias e questionamentos acerca do uso de alucinógenos para a produção das artes indígenas, para que a hipótese do uso de alucinógenos na produção da arte rupestre pudesse ser proposta. Com mais afinco utilizei a pesquisa de Reichel-Dolmatoff.

No capítulo 3, comparei os decalques dos grafismos do sítio GO-CP-33 com os motivos codificados e fosfenas dos Tukano no trabalho do Reichel-Dolmatoff e expus 8 quadros com as imagens identificadas nos decalques das pinturas rupestres do sítio GO-CP-33. No primeiro quadro, houve uma comparação entre as fosfenas² e motivos codificados dos Tukanos com os grafismos da arte rupestre do sítio citado acima. Nos outros 6 quadros, demonstrei os tipos de grafismos encontrados no sítio e expliquei um pouco sobre os mesmos.

Na conclusão do trabalho, retomo o questionamento sobre os processos que estão envolvidos na criação da arte rupestre, onde questiono a ideia do Reichel-Dolmatoff quando referindo-se aos desenhos semânticos obtidos do povo Tukano ele diz:

Para o antropólogo, o mais interessante é a seguinte observação: os indígenas afirmam que tudo o que nós designaríamos com o termo arte está inspirado e baseado na experiência alucinógena. Devemos elaborar esta ideia que, sem dúvida, é de um interesse muito grande e coloca um problema surpreendente. (Reichel-Dolmatoff, 1976, p. 81).

Como será discutido ao longo do trabalho, essa ideia parece não ser totalmente aceita, já que a arte indígena pode ter origem de outras formas que não o uso do alucinógeno.

A etnografia é de suma importância para a pesquisa nesse contexto, já que, o desafio de analisar uma obra de arte não ocidental, a partir de uma perspectiva ocidental pode acarretar uma série de problemas de interpretação, a interpretação é subjetiva e está associada ao contexto do observador, gerando uma série de possibilidades (GUIDON, 1984).

² Fosfenas são sensações luminosas.

CAPÍTULO 1. CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA CIENTÍFICA NO SÍTIO GO-CP-33

Meu trabalho de iniciação científica frisava a região de Palestina de Goiás que se localiza no sudoeste do Estado de Goiás, limítrofe com os municípios de Ivolândia, Caiapônia e Arenópolis. Nessa região existem variados tipos de vestígios arqueológicos (líticos, cerâmicos, ósseos, de arte rupestre etc.) sendo a arte rupestre a de maior visibilidade. A região é constituída por duas principais bacias hidrográficas, do Rio Bonito e do Córrego do Ouro, entre as quais se localizam os sítios de pinturas rupestres.

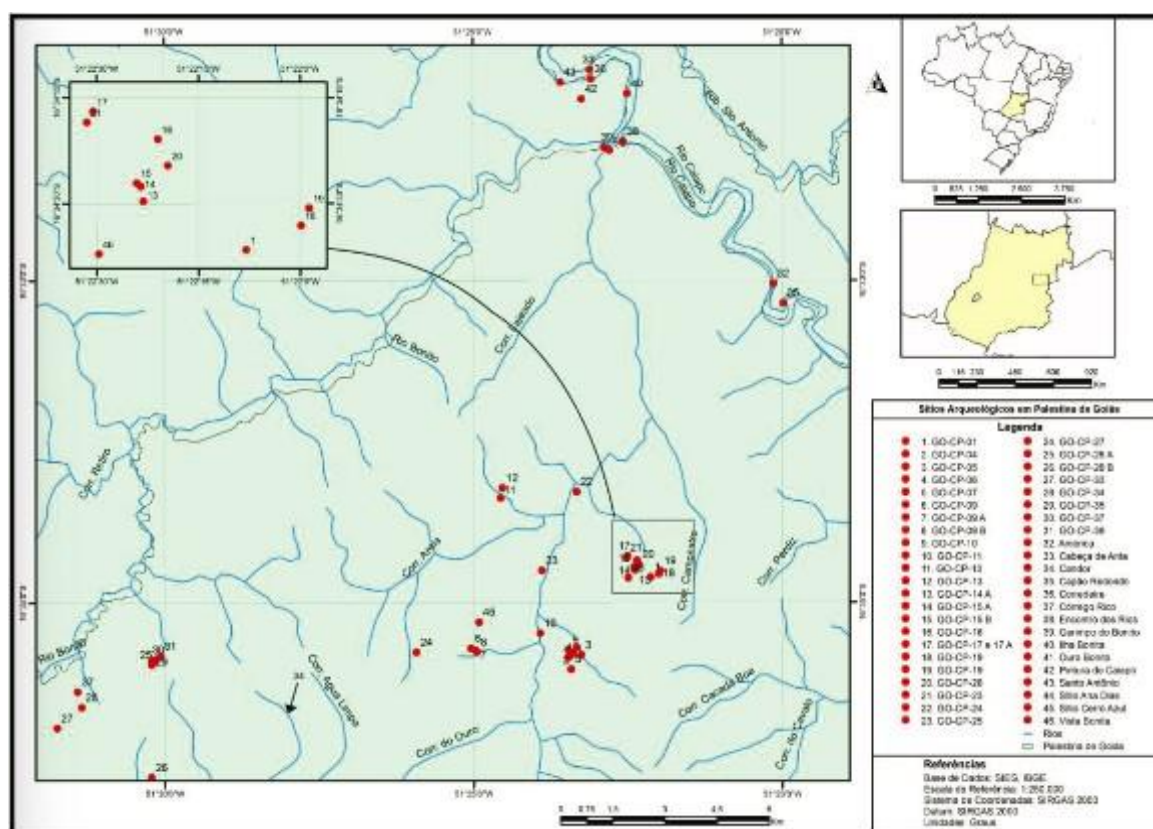


Figura 1. Sítios arqueológicos localizados na região de Palestina de Goiás. Fonte: VIANA et al., 2016.

Conforme o histórico apresentado pelo IBGE, o distrito de Palestina de Goiás foi criado em 1968 estando anexo ao município de Caiapônia. E em 1987, Palestina de Goiás é elevado a município, sendo desmembrado de Caiapônia (IBGE³).

Atualmente, Palestina de Goiás apresenta uma ocupação de 3.470 habitantes para um município com 1.318 km² e sua economia se baseia na agropecuária, destacando gado leiteiro e de corte e monoculturas de grãos entre milho e atualmente soja (IBGE, 2021⁴).

São vários os textos que apresentam o contexto geológico em que se deu a ocupação humana pretérita na região de Palestina que se estabeleceu em três principais contextos geológicos: em afloramentos formados por depósitos de “campos de seixos”; nos abrigos areníticos provenientes de rochas sedimentares da porção basal da Bacia Sedimentar do Paraná; e, nas áreas de ocorrência dos granitos préCambriano. No contexto geológico, a Bacia Sedimentar do Paraná apresenta um espesso pacote de camadas paleozoicas depositadas sobre corpos graníticos do préCambriano. Os abrigos se desenvolveram em testemunhos e rochas areníticas da Formação Furnas, datada do Eo-Devoniano. (ALMEIDA, BRITO-NEVES, CARNEIRO, 2000; PEREIRA, 1998; PEREIRA et al., 2012).

Há uma grande gama de representações rupestres na região arqueológica de Caiapônia, município de Palestina de Goiás, região sudoeste do Estado de Goiás. Esses registros compreendem um dos mais bem documentados no Brasil, representando grande riqueza patrimonial arqueológica, ao lado de outras regiões como as de Serranópolis e da Serra da Capivara.

Os primeiros estudos na área foram coordenados por Pedro Ignácio Schmitz et al., nas décadas de 1970 e 1980, e as discussões realizadas naquele dado momento eram acerca de temas como as dificuldades em definir o conceito de estilo e sua aplicabilidade aos estudos de arte rupestre; as metodologias mais adequadas de documentação dos grafismos, assim como foi debatido a complexidade de inferir datações a partir das sobreposições de figuras. Nesta fase inicial foram identificados 42 sítios, entre eles 28 estão em abrigos e apresentam pinturas e/ou gravuras. Os sítios da região foram datados do final do Holoceno médio até o Holoceno recente

³ Dados obtidos no site do IBGE. HISTÓRIA & FOTOS. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/caiaponia/historico>. Acessado em: 29/05/2022.

⁴ Dados do IBGE, disponível em <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/palestina-de-goias/panorama>, acessado em 25/05/2022.

(900 a cerca de 4 mil anos antes do presente) (SCHMITZ et al., 1986 apud PEÑA et al., 2018).

Segundo Schmitz et al. (1986), o sítio GO-CP-33 localiza-se em um testemunho de arenito, orientado segundo a direção N/NW-S/SE. Ocupa a extremidade noroeste e uma longa extensão da face nordeste. Situa-se próximo ao topo do testemunho, apresentando um desnível de mais de 20 m em relação à base dele. A água permanente mais próxima é o córrego da Areia, que dista cerca de 600 a 800 m. A vegetação próxima é representada pelo cerrado, passando a cerradão, na pequena chapada que se estende ao sul do testemunho, com cotas em torno de 650 a 700 m, onde se desenvolveu um solo laterítico.

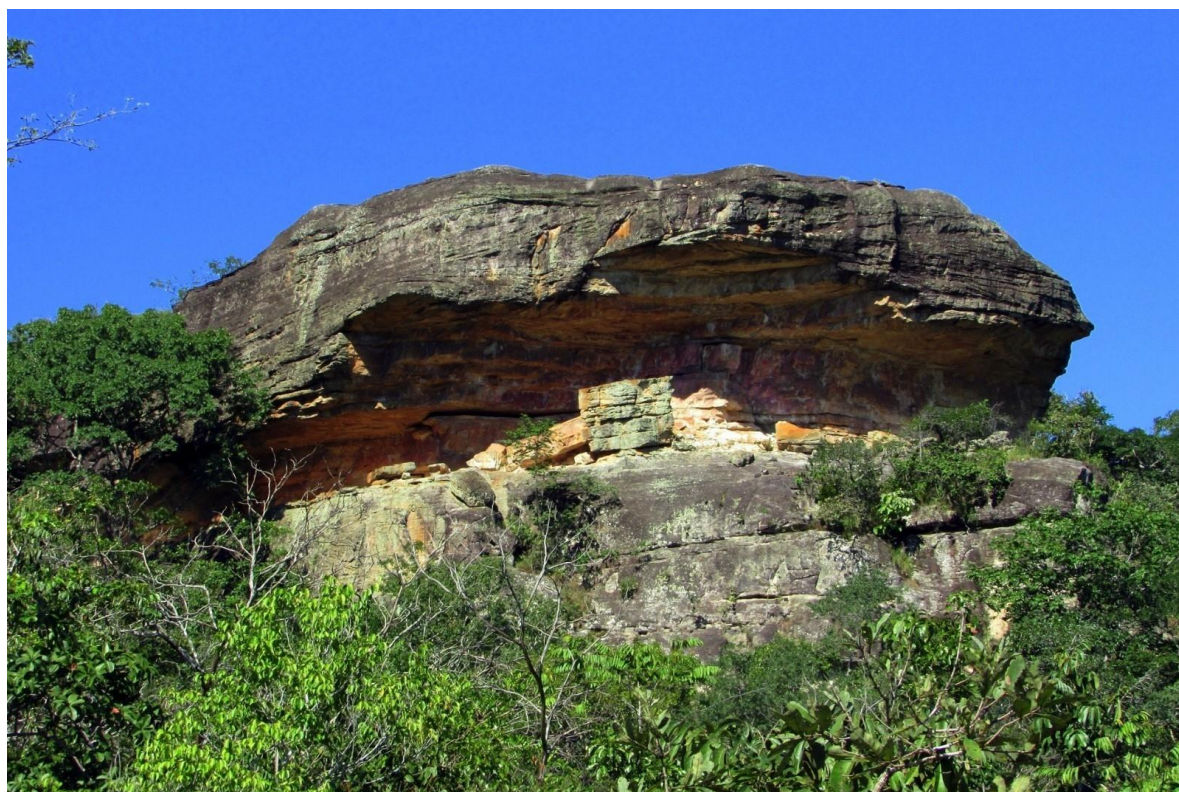


Figura 2. Imagem do Sítio GO-CP-33 - Ala A. Fonte: PROCÓPIO, 2019.

Segundo a divisão feita pelo autor o abrigo é dividido em duas alas. A primeira delas é denominada de ala A, onde apresenta direção geral N75E-S75W e está aberta para o norte. A ala apresenta aproximadamente 60 m² e o espaço útil é limitado pela parede de fundo, pela linha de goteira e pela linha de chão, que delimita o patamar; a partir dele há um declive íngreme e acentuado, praticamente vertical em direção ao

vale. No intervalo α - β , as paredes são bastante irregulares, ocorrendo várias saliências que dão origem a pequenos tetos (SCHMITZ et al., 1986).

A ala B, tem um comprimento total de 46m que constitui pequenas áreas abrigadas, limitadas pela parede de fundo e a linha de goteira, poucos são os espaços abrigáveis. O piso do sítio é constituído em sua maioria pela própria rocha e o teto tem alturas variáveis, porém superiores a 2,5 m. Predominam as paredes lisas e com poucas irregularidades, verticais a sub-verticais (SCHMITZ et al., 1986).

No sítio GO-CP-33, o maior abrigo da região de Palestina de Goiás, a única evidência de ocupação com relação à dimensão e à quantidade de figuras, são as pinturas que se distribuem predominantemente nas paredes. Os primeiros pesquisadores registraram no abrigo cerca de 961 figuras registradas, 86% delas distribuem-se pelas paredes e 14% restantes em pequenos tetos em alturas diversas (SCHMITZ et al., 1986). Em estudos posteriores, foram evidenciadas novas imagens, aumentando esse número para cerca de 1000 figuras (PARDI, 2001).

A grande maioria das representações são de geométricos, com 75% das figuras, ainda assim os zoomorfos são representados por 9,5% das figuras, os antropomorfos com 2,2% das figuras, os fitomorfos com 0,1% e ainda 13,2% de figuras não identificadas (SCHMITZ et al., 1986).

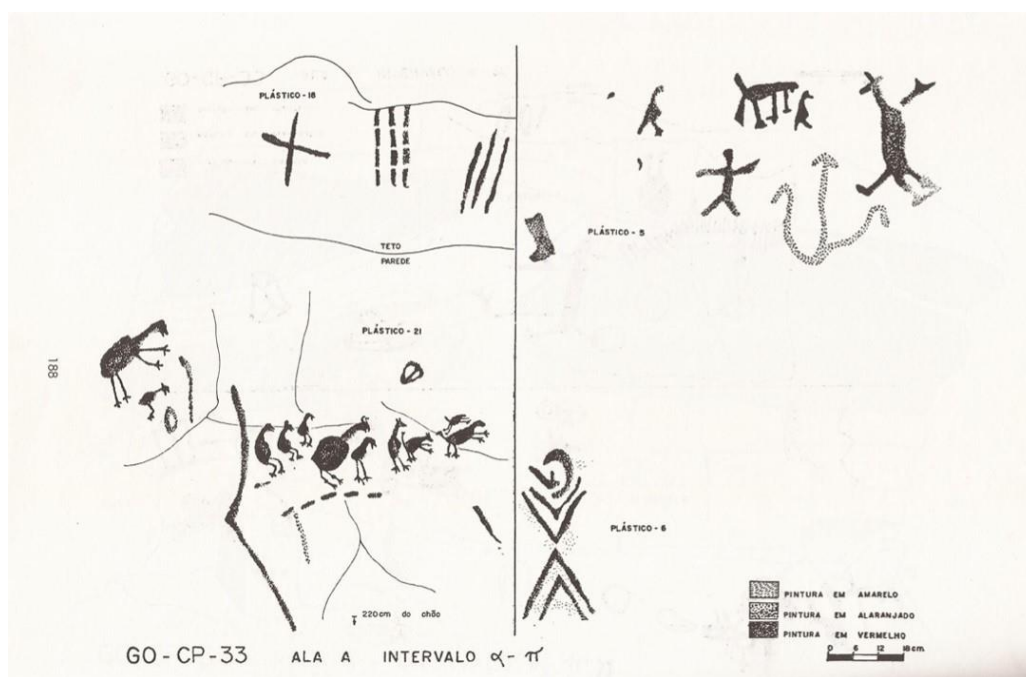


Figura 3. Pintura rupestre da ala A do sítio GO-CP-33. Fonte: SCHMITZ et al., 1986.

No ano de 2000, durante um projeto de preservação e turismo fomentado pelo IPHAN (PARDI, 2001), foram realizadas atividades de higienização, identificação e interpretação de alguns dos sítios arqueológicos em Palestina de Goiás. Foram descobertos grafismos rupestres que, por motivo de visualização, não tinham sido percebidos na década de 1980, pela equipe de Schmitz. Nessa fase do projeto foi realizada uma limpeza no sítio GO-CP-33, retirando a vegetação que culminava no avanço da danificação das imagens, resultando na descoberta de uma série de antropomorfos miniaturizados que foram visualizados e registrados pela equipe presente, como consta no relatório do IPHAN (PARDI, 2001).

Na primeira etapa do meu trabalho de I.C. (que serve como base para minha monografia) no cenário do sítio GO-CP-33, foi realizada a análise documental junto ao acervo do IGPA dos decalques produzidos sobre plásticos transparentes que compõem o acervo.

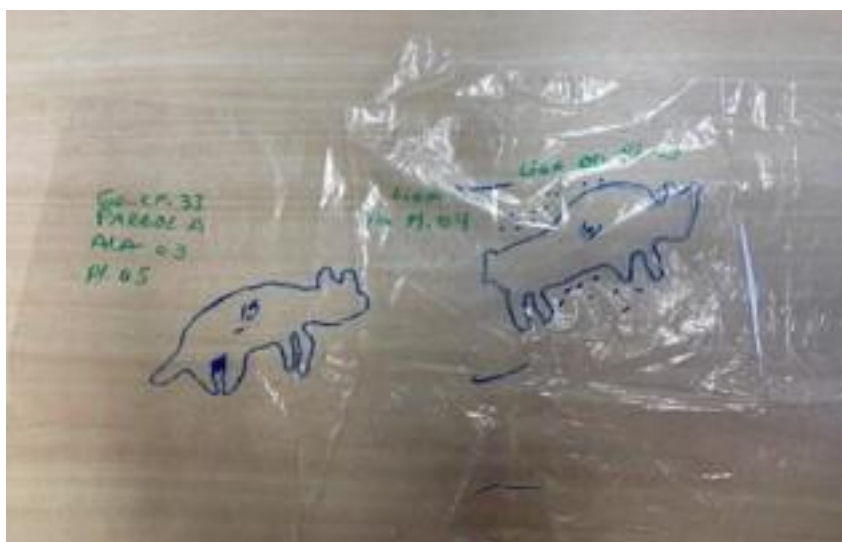


Figura 4. Decalque do sítio GO-CP-33, Zoomorfos. Foto: Beatriz Benigno, 2020.

Posteriormente, após o levantamento de dados, foram feitas discussões acerca da conservação do documento. Após a análise das condições de preservação do material (decalques), observei que eles estavam sendo armazenados inadequadamente, o que pode estar contribuindo para a deterioração e até desaparecimento desse material. A digitalização dos decalques, nesse contexto, seria uma boa prática para evitar a perda do material, como também contribuiria para a maior acessibilidade ao material.

Este estudo iniciado no projeto de iniciação científica deu bases para as análises realizadas neste Trabalho de Conclusão de Curso, fornecendo, além dos dados de localização, estado de conservação dos decalques e a publicação dos dados, também a motivação para novas indagações.

Indagações e objetivo proposto

Uma vez tendo conhecido melhor os grafismos da arte rupestre do sítio GOCP-33, passei a indagar sobre os processos que estariam por trás da elaboração da arte rupestre e, principalmente, se as pessoas que fizeram as pinturas estavam sob efeito de alucinógenos. Dessa forma, comecei a fazer uma pesquisa prévia sobre o uso de alucinógenos na produção da arte.

Para a compreensão de tal proposta fez-se necessário, por meio de levantamento bibliográfico, compreender a participação dos alucinógenos na produção das artes, para então poder fazer inferências sobre seu uso nas culturas pré-históricas. Uma das referências pesquisadas serve de exemplo na cultura ocidental.

Um artigo publicado pelo Jornal da Arqueologia, consciência e cultura no ano de 2020, no mês de abril, chamou atenção o fato deste retratar que a baixa no nível de oxigênio afetava humanos pré-históricos em cavernas, e com a alteração da consciência o indivíduo se expressava por meio de pinturas rupestres (KEDAR et al., 2021). A alteração de consciência também já foi questionada por outros Arqueólogos, inclusive pela arqueóloga Brasileira Vera Coelho Penteado em seu livro " Os alucinógenos e o mundo simbólico: O uso dos alucinógenos entre os índios da América do Sul", onde ela apresenta alguns trabalhos sobre grupos étnicos, sendo eles os: Kachuyana, Tucano, Piaroa, Waiká, Tiahuanaco e Maués. Nesse estudo ela apresenta a relação cultural do uso dos alucinógenos com os grupos indígenas e também em um dos trabalhos demonstra que o hábito do uso de substâncias alucinógenas para auxiliava no processo de criação de artística.

Segundo J. Francis Thackeray 2016, estudante (ESI) da universidade de Witwatersrand em Joanesburgo na África do Sul, o soneto 76 de Wiliam Shakespeare se refere a "compostos desconhecidos", relacionado ao uso de palavras combinadas para a formação desta. No mesmo soneto, é feita referência à "uma conhecida erva".

O jogo de palavras se relaciona com roupas e estilo literário, mas um significado mais profundo (enigmático) pode se relacionar com a escrita criativa no contexto de "A conhecida erva, logo depois é associada a Cannabis e a 'Décima musa" (Soneto 38), utilizada como fonte de inspiração para a escrita criativa. Também foi encontrado no jardim de William Shakespeare, escavado por arqueólogos, cachimbos com a erva. O autor conclui que, Shakespeare fazia o uso da cannabis para aprimorar sua escrita e criar toda uma linguagem e sonetos complexos que muitos especialistas estudam até hoje.

No artigo *As principais teorias explicativas acerca da arte rupestre: o uso da magia no Parque Nacional Serra da Capivara-PI, Brasil, um estudo de caso* de Justamand et al. (2018), são elencadas contribuições teóricas que tem tratado da produção da arte rupestre na pré-história. Segundo os autores existem sete núcleos de pensamento:

1ª) Arte pela Arte; 2ª) Totemismo; 3ª) Magia simpática da caça e fecundidade; 4ª) Perspectiva Estruturalista; 5ª) Arqueologia Cognitiva 6ª) Neuropsicologia e Xamanismo; 7ª) Arqueoastronomia, Antropologia Sensorial e Arqueoacústica (Sanchdrian 2005; Whitley 2005 apud JUSTAMAND et al., 2018, p. 95).

A sexta contribuição teórica, conforme apresentado na citação acima, se refere a "neuropsicologia e xamanismo", que correlaciona a arte rupestre a rituais xamânicos onde eram utilizadas substâncias alucinógenas. Essa inferência é feita através de analogias etnográficas, em que o estado alterado de consciência por meio do alucinógeno possibilitaria a conexão entre o mundo natural e o sobrenatural (CORREIA, 2009; FRANCH, 1982 apud JUSTAMAND, 2018). Algumas interpretações consideram as cavernas como locais sagrados de realização de cerimônias "onde se desenvolvia um ritual introspectivo e de autoconhecimento", e sendo a arte rupestre testemunho dessa prática as pinturas rupestres poderiam validar o aspecto sobrenatural dos rituais ali realizados (BELTRÃO, 2000; CLOTTES, 2008; LEWISWILLIAMS, 2005 apud JUSTAMAND, 2018).

Outras referências bibliográficas falam do uso de alucinógenos entre os povos indígenas, como o trabalho de Vera Penteadó intitulado *Os alucinógenos e o mundo simbólico: O uso dos alucinógenos entre os índios da América do Sul* (1976), a autora diz que:

Para os indígenas, substâncias tão preciosas como os alucinógenos não têm uma origem terrestre. Para os Piaroa, por exemplo, foram reveladas aos homens por um ser mitológico cujos ensinamentos são rememorados quando, por ingestão da droga, o espírito se separa do corpo e vai até os pais mortos. Já para os Tucanos, o Yajé tem sua origem ligada a personagens mitológicos; quando os homens se apoderam do segredo de sua preparação, segundo o mito (PENTEADO, 1976, p. 3).

Segundo Vera Penteado, não é sempre que se observam conexões entre práticas religiosas e o consumo de alucinógenos. Seitz (1967 apud PENTEADO, 1976), por exemplo, observou entre os Waiká que a aspiração de epena (rapé enteógeno) não é encarada como uma atividade excepcional, e que nem sempre está ligada a um objetivo preciso, seja medicinal ou religioso. Os dados de Seitz são confirmados por Chagnon (1968 apud PENTEADO, 1976), que descreve a ingestão do epena como uma atividade à qual todos os homens se dedicam diariamente, depois de terem realizado suas tarefas diárias.

A finalidade para qual os indígenas tomam alucinógenos variam de grupo para cada grupo estudado, sendo que, em apenas um grupo os motivos que os levam a essa prática são muitos. Segundo Vera Penteado:

"Para os Piaroa e os Kachuyana, os alucinógenos têm poderes curativos e preventivos. Para esses povos, as doenças têm sempre causas ligadas à interferência do mundo sobrenatural; elas são temidas e devem ser afastadas por meio de ritos apropriados (PENTEADO 1976, p. 2)."

Além desse efeito de cura medicinal, os alucinógenos têm efeito também de ajuda psicológica. Sobre isso Vera Penteado destaca:

"Na visão de alguns indígenas o mundo é infestado por seres aterradores; para enfrentá-los, falar com eles, e mesmo pedir-lhes conselhos, é necessário ter muita coragem. Entre os Waiká e entre os Piaroa essas forças são obtidas por meio dos alucinógenos. Tomando-os, sentem-se grandes e fortes para enfrentar o mundo de perigos que os cerca (PENTEADO 1976, p.2)."

Outra importante pesquisa foi a de Gerardo Reichel-Dolmatoff, um antropólogo Austríaco muito conhecido por seus trabalhos de campo entre as mais diversas culturas ameríndias do Sul, o mesmo publicou o artigo *O contexto cultural de um alucinógeno aborígene Banisteriopsis Caapi* onde o autor analisa o uso do yajé (ayahuasca) pelos indígenas Tukanos do Brasil. Para o autor, o uso de alucinógeno está profundamente inserido na cultura desses indígenas expressando a mitologia, a organização social, como também estaria conduzindo percepções e processos psicológicos importantes para essa sociedade. Em sua pesquisa, o autor demonstra como sensações luminosas percebidas durante o uso de alucinógenos se transformaram em signos culturais e criou um verdadeiro estilo artístico (REICHELDOLMATOFF, 1976).

Após essa pesquisa prévia sobre o uso de alucinógenos para a produção da arte, a proposta do Trabalho de Conclusão de Curso foi elaborada, sendo delineado como objetivo: investigar a possibilidade de os grafismos rupestres estarem relacionados a situações rituais de uso de alucinógenos, por meio da análise formal dos grafismos do sítio GO-CP-33, que se encontram publicados no livro *Caiapônia: arqueologia nos cerrados do Brasil Central* (SCHMITZ et al., 1986).

CAPÍTULO 2. METOLOGIA E ANÁLISE

Com base nas leituras anteriores, tomamos o trabalho de Reichel-Dolmatoff como fundamental para compreender os processos que estariam por trás da elaboração da arte rupestre considerando o uso de alucinógenos.

Segundo Reichel-Dolmatoff (1976), o uso de alucinógenos entre os indígenas se inicia em épocas pré-históricas antigas, muito antes à chegada do homem ao continente americano. A planta *Banisteriopsis Caapi*, ou mais conhecida como Ayahuasca, é utilizada pelos indígenas na América do Sul. Na maioria das vezes ela é utilizada misturada com várias plantas das quais nem todas são claramente identificadas. Através dos relatos de pessoas que utilizaram a planta e em especial indígenas, como efeito, podem-se apresentar “náuseas e vômitos, seguidos de estados de euforia mais ou menos marcados por excitação agressiva”. Observa-se também que ao consumo da Ayahuasca, podem se apresentar “alucinações visuais em cores brilhantes que podem ser de uma beleza sublime, mas que também podem conter aspectos de terror e angústia”. O autor ainda menciona a visão de animais que podem ser felinos ou répteis, assim como também, voos, viagens a lugares distantes, ou comunicações com entidades do sobrenatural, sejam estes seus antepassados ou divindades. (REICHEL DOLMATOFF, 1976).

Conforme apresentado por Reichel-Dolmatoff (1976), entre os indígenas do noroeste da Amazônia, a bebida alucinógena (*Banisteriopsis Caapi*) é consumida de diferentes maneiras. Em cerimônias coletivas de caráter mágico-religioso que incluem ritos de iniciação dos jovens, funerários ou do *yurupari*. Há também a ocasião em que o xamã ou curandeiro, sob o efeito da bebida, faz diagnósticos e adivinha a cura para a enfermidade, pode também identificar a identidade do indivíduo que teria supostamente trazido o mal, ou seja, o inimigo. Apesar de mulheres e jovens antes da puberdade participarem das cerimônias em que a bebida é consumida, para estes a bebida é proibida (REICHEL DOLMATOFF, 1976).

Segundo os Tukano do Uaupés, o objetivo do consumo do “yajé” ou Ayahuasca é regressar ao útero, onde a pessoa vê as divindades tribais, a criação do Universo e

da humanidade, o primeiro casal; a criação dos animais e o estabelecimento da ordem social, sobretudo com referência a lei da exogamia⁵ (REICHEL-DOLMATOFF, 1976).

Conforme apresenta Reichel-Dolmatoff (1976), ao utilizar a Ayahuasca, segundo os indígenas, durante as alucinações, todos os participantes, ou pelo menos muitos deles, percebem os mesmos motivos ou figuras básicas. Podendo ser possível que certos componentes do alucinógeno produzam visões de um mesmo tipo, de uma mesma constelação de formas e cores, que são percebidas de modo similar por diferentes indivíduos. Essa livre comunicação de experiências poderia levar a um consenso, a uma fixação de certas imagens, e, desse modo qualquer que seja a visão, sua interpretação se adaptaria a um modelo cultural. Ainda assim, as pinturas e desenhos executados por indivíduos sob influência de LSD, mescalina, peyote ou outras drogas, frequentemente tem certos elementos em comum que dificilmente poderiam derivar unicamente de experiências culturais comuns aos artistas.



Figura 5. Motivos codificados dos Tukanos, segundo Reichel-Dolmatoff. Fonte: REICHEL-DOLMATOFF, 1976.

⁵ Exogamia é o casamento fora dos laços consanguíneos, ou seja, não familiar. Em outro grupo ou clã.



Figura 6. Motivos baseados em fosfenas, segundo Max Knoll. Fonte: REICHEL-DOLMATOFF, 1976.

As seguintes imagens da Figura 5, são figuras desenhadas pelos Tukanos, quando lhes foi solicitado que desenhassem o que viram durante as alucinações. Todas as imagens foram reconhecidas pelo grupo indígena, cada um com seu significado dentro da narrativa mitológica.

Grafismos de personagens e outros elementos que são identificados nas narrativas mitológicas foram abordados por Berta Ribeiro (1990) que observou padrões gráficos, que formam um sistema de representação visual. Estes padrões gráficos são entendidos como uma iconografia, ou seja, o desenho reproduz características do objeto que pretende ser retratado. Assim, os desenhos geométricos, que nos parecem abstratos, são figurativos para o grupo que compartilha os códigos desse sistema gráfico. Estes grafismos estariam caracterizando um objeto por meio de um traço básico que define a forma (RIBEIRO, 1990).

Esta concepção de um sistema de representação visual foi também abordada no trabalho de Reichel-Dolmatoff, estabelecendo uma associação entre grafismos e significados coletados por ele entre os Tukano.

Segundo Reichel-Dolmatoff (1976), as imagens da figura 5 têm os seguintes significados mitológicos para os Tukano:

1. Representa o órgão sexual masculino que é indicado por um triângulo acompanhado de cada lado por uma linha vertical que termina por uma voluta. Este signo é chamado de *vahsú*, nome dado ao fruto da seringueira (*Jevea pauciflora* var. *Coriacea*). Esse fruto é comestível e representa, durante a estação das chuvas, um alimento predileto, embora nem sempre acessível. É atribuído ao mesmo um marcado caráter seminal, tanto pelo látex da árvore como pela massa gelatinosa que cobre os frutos.

Ambos os aspectos se associam ao sêmen (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 85).

2. Signo que representa o órgão feminino (*koré*) que é representado por um losango, quando se acrescenta no centro um pequeno círculo, significa a fertilização (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 85).
3. Signo que representa um alipse ou um oval contendo vários círculos ou semicírculos que representa um útero fertilizado (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 85).
4. Signo representa a entrada do útero e, por analogia, significa uma porta ou um céu. Indica a ruptura de um nível cósmico e a passagem para outra dimensão da percepção. O motivo de ser visto como um marco que encerra uma cavidade, de modo que o pequeno corpo vertical do centro representa o clitóris (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 85).
5. A figura 5 simboliza o sêmen virile: numa transferência de sentido, podendo simbolizar uma descendência ou a vida em si (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 86).
6. A figura 6 representa a Canoa-Anaconda na qual chegou à humanidade (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 86).
7. O signo 7 representa uma fratria. Conforme a cor do ponto, vermelho ou azul, trata-se da 'nossa gente' ou de 'outra gente' (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 86).
8. A imagem 8 representa a oposição de um grupo de fratrias exogâmicas (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 86).
9. O signo 9 representa uma descendência, um conceito de fecundidade e continuidade social (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 86).
10. A figura 10 representa as mulheres proibidas. É o signo do *yurupari*, diz-se que este motivo deriva da impressão que uma flauta de *yurupari* deia quando posta de boca para baixo no chão, com efeito, essas flautas consistem em um tipo de casca de árvore

enrolada em espiral, por associação, é comparado a um caracol de terra (ReichelDolmatoff 1976, p. 86).

11. Simboliza a exogamia, as mulheres permitidas, diz-se que deriva do aspecto de duas armadilhas de pesca postas de costas, uma contra a outra, essas armadilhas, tecidas em esparto, têm um caráter sexual e são comparadas a uma vagina na qual entram os peixes que, neste caso, tem caráter fálico (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 86).
12. Simboliza uma caixa de adornos de dança, quer dizer, um elemento uterino (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 86).
13. Representa a Via-láctea (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 86).
14. Signo que representa o arco-íris, que simboliza uma vagina (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 86).
15. Simboliza o sol como princípio da fertilidade, quando se trata de vários círculos concêntricos, pode também simbolizar uma vagina (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 86).
16. Representa o crescimento vegetal em geral (ReichelDolmatoff 1976, p. 86).
17. Simboliza o pensamento criativo e, às vezes, a energia do próprio criador solar (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 87).
18. Representa o pensamento criativo e, às vezes, a energia do próprio criador solar (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 87).
19. Simboliza as marcas e, por extensão, os cantos e os salmos acompanhados pelo ritmo destes instrumentos. A imagem 20 representa a forquilha de madeira na qual se coloca o charuto fumado em rituais, também tem um marcado caráter sexual (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 87).
20. O motivo bifurcado representa a forquilha de madeira na qual se coloca o charuto fumado em rituais. Também tem um marcado caráter sexual (Reichel-Dolmatoff 1976, p. 87).

No entanto, estes desenhos semânticos foram descritos no trabalho do autor com objetivo diferente do de Berta Ribeiro (1990) que pretendia registrar e compreender o sistema de representação visual dos Kaiabí. Reicheil-Dolmatoff, por sua vez, compreendendo que o uso de alucinógenos estaria ligado aos aspectos culturais, que o autor enumera como conceitos mágico-religiosos, mitologia, simbologia, além de outras atividades e expressões da cultura Tukano, ele

compreende que apesar desta ser uma experiência individual, esta prática está profundamente inserida na cultura de maneira a conduzir percepções e processos psicológicos que “regem” ou “guiam” essa sociedade.

As experiências individuais com o uso de alucinógenos são de visões compartilhadas pelo grupo, para Reichel-Dolmatoff estas são adaptadas ao modelo cultural dos indivíduos.

Desde sua primeira infância o indivíduo viu os motivos decorativos na cerâmica, nas entrecascas pintadas ou nas casas adornadas com grandes desenhos, e seu significado lhe é explicado. Os adolescentes que ainda não tomaram yajé já têm um vago conhecimento dos signos mais comuns: masculino, feminino, incesto, exogamia. Pode-se pensar que em um estado de alucinação, a pessoa projeta sua memória cultural-visual sobre a confusa tela de cores e formas e «veja» então certos motivos e personagens. As alucinações individuais não formam entre os Tukano, um aspecto íntimo, secreto; pelo contrário, são discutidas livremente, e mais, durante as alucinações, ocorre que uma pessoa descreve suas visões e pergunte a outra seu significado. Essa livre comunicação de experiências poderia levar a um consenso, a uma fixação de certas imagens e, desse modo, qualquer que seja a visão, sua interpretação se adaptaria a um modelo cultural (REICHEL-DOLMATOFF, 1976, p. 89).

A figura 6 apresenta os fosfenos, que são sensações luminosas produzida com as pálpebras fechadas, notadamente pela pressão da mão no globo do olho. Esse processo pode ter uma gama de formas que são facilmente transformadas em signos culturais. Sobre a arte rupestre ele fala:

Seria melhor pensar em grandes zonas culturais onde, desde tempos imemoriais, se consumia certo alucinógeno e se formava, baseada nele, uma interpretação tradicional que, desta forma, criou um verdadeiro estilo artístico (REICHEL-DOLMATOFF, 1976, p. 90).

Segundo Reichel Dolmatoff, para os Tukano do Uaupés, o objetivo do consumo do yajé (ayahuasca) é:

"regressar ao útero, à *fons et origo* de todas as coisas, onde a pessoa «vê» agora as divindades tribais, a criação do Universo e da Humanidade, o primeiro casal; a criação dos animais e o estabelecimento da ordem social, sobretudo com referência à lei da exogamia". "Este retorno ao útero é também uma aceleração do tempo e equivale a morte" (Reichel-Dolmatoff, 1976, p. 79).

Conforme Barker (2012 apud Alain Guajac, 2013), o DMT (N,N-dimetiltriptamina), é um alcaloide indólico simples da classe química das triptaminas, com estrutura muito próxima à serotonina e a outros neurotransmissores e vários estudos indicam a presença desse composto, em níveis baixos, no organismo humano. Segundo Strassman (2001 apud Alain Guajac, 2013), essa substância encontrada na ayahuasca é produzida em maior quantidade pela glândula pineal em momentos específicos da nossa existência, foi encontrado níveis de DMT em pacientes que se restabeleceram do estado de coma, após situações sob a iminência de morte.

Segundo Reichel Dolmatoff, para o grupo étnico Tukano:

"a pessoa morre, mas logo revive em um estado de sabedoria, porque ao despertar do transe o indivíduo vê confirmada a verdade do seu sistema religioso, pois viu com seus próprios olhos as personificações e cenas míticas" (Reichel Dolmatoff, 1976, p.80).

O que faz com que haja assim uma ligação da sua cultura com os rituais mágico religiosos. Como quando o indivíduo pinta o que se tem a pretensão de ser caçado para que de fato aconteça.

A criação dos símbolos, como os das pinturas rupestres, está integrada ao ethos e a visão de mundo do grupo indígena, conforme Clifford Geertz (1973), a religião fundamenta as exigências mais específicas da ação humana nos contextos mais gerais da existência humana. Em discussões antropológicas, os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos pelo termo "ethos", enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pelo termo "visão de mundo". O ethos de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético, e sua disposição é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem

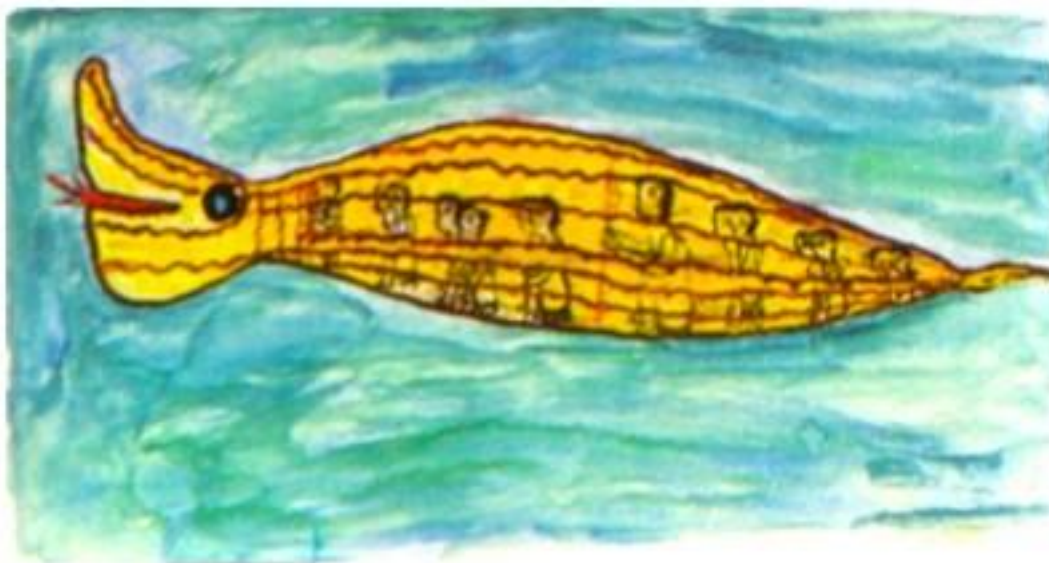
é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade. Esse quadro contém suas ideias mais abrangentes sobre a ordem.

A crença religiosa e o ritual confrontam e confirmam-se mutuamente. A crença religiosa é necessária para que o ethos e a visão de mundo se desenvolva. A religião em si é uma tentativa (de uma espécie implícita e diretamente sentida, em vez de explícita e conscientemente pensada) de conservar a provisão de significados gerais em termos dos quais cada indivíduo interpreta sua experiência e organiza sua conduta (CLIFFORD GEERTZ, 1973).

Um artigo publicado por Berta Gleizer Ribeiro *A Mitologia Pictórica dos Desana*, trata da transcrição figurativa do mito de criação dos indígenas Desana, ou seja, da transposição de um texto oral para uma narrativa gráfica. A autora demonstra a arte de dois indígenas: a de Feliciano Lana e a de Luiz Lana, sendo que as ilustrações de Feliciano correspondem ao mito Tukano da criação da humanidade, narrada por seu sogro, ao passo que Luiz Lana desenhou a narrativa Desana aprendida de seu pai.

Diferentemente do trabalho de Reichel-Dolmatoff, Luiz Lana e Feliciano Lana não fizeram o uso de nenhum alucinógeno para a produção das artes. Ainda que a expressão artística desenvolvida neste trabalho tenha sido individual (visão de mundo), a ideia empregada foi coletiva (ethos) de acordo com a cultura Desana e por outros grupos étnicos de língua Tukano, qual seja, o enredo mítico da criação do universo e da humanidade.

"Com efeito, tanto a expressão gráfica de Luiz Lana como a de Feliciano Lana são mais racionalizantes e descritivas: retratam a ideia, ou melhor, a reencarnam, no sentido de dotá-la de carne e de um movimento que anima o universo mítico (RIBEIRO, 1992, p. 3)."



A pahmêlin gahsilu (transformação, canoa), também chamada pahmêlin pinlun (transformação, cobra) navegando no ahpikun maân (leite, rio), levando no seu bojo: em pé Ėmëkho sulân Panlâmin, caracterizado pelo pone do yéi, bastão de mando. É o primeiro junto à boca da cobra-canoa. Mais para trás vem Ėmëkho mahsân Boléka, também com um yéi na mão. Os demais vêm sentados. É o início da longa viagem. (Desenho e texto de Luiz Lana, editado por B.G. Ribeiro, Kumu e Kenhín, 1980, p. 200).

Figura 7. Figura e legenda explicativa do livro Mitologia. Fonte: RIBEIRO, 1992, p. 5.



O caapi sendo servido em cuia, retirado da vasilha ritual, a um dançarino munido de murucu-maracá e vários adornos. O texto de Feliciano Lana diz: "Esta é a planta do kahpi. Antigamente kahpi era gente. Agora é planta. Aqui há uma longa história que deverá ser contada mais tarde.

Figura 8. Figura e legenda explicativa do livro Mitologia. Fonte: RIBEIRO, 1992, p. 7.

Há de se perceber que houve uma renovação da linguagem gráfica com os dois artistas se comparada com a expressão visual tradicional dos Motivos codificados dos Tukanos, segundo Reichel-Dolmatoff. Isso se deve principalmente ao contato de Feliciano e Luiz Lana com as técnicas de arte ocidentais e o resultante disso que é a aculturação sofrida. Sobre isso Berta Ribeiro ressalta: "Dá-se assim, a perda da simbologia original, substituída por uma representação figurativa marcadamente descritiva. Praticamente, desaparece a metáfora e surge a representação analógica" (1992, p. 19).

Ainda assim, nos dois casos os indígenas não se desvinculam da narrativa mitológica nem por causa da aculturação, nem por estímulos da alucinação provocada pela ayahuasca. O ethos marca o indivíduo e o mesmo influencia toda a sociedade qual seja a que tenha contato com sua arte, o que dificulta ou facilita essa influência pode ser a forma com a qual o indivíduo produz sua arte. Berta Ribeiro ressalta:

"Isso nos leva a uma outra constatação: a ausência dos 'signos ideográficos' na pintura de Luiz e Feliciano Lana. Subentende-se, por conseguinte, que seu público seria outro, o estranho, que não comunga e não pode por isso decodificar os referidos signos. Isso explica também a necessidade de dotar os desenhos de legendas, no caso de Feliciano, e de um texto explicativo completo, no de Luiz. O desenho ilustra a narrativa, nesse caso, ao passo que nos painéis recolhidos por Reichel-Dolmatoff a narrativa é extrapolada, substituída por comentários feitos a pedido do antropólogo, onde os signos e símbolos possuem conteúdos semânticos que o observador estranho não pode perceber (1992, p. 19)."

Diferentemente das outras artes apresentadas acima no artigo da Berta Ribeiro, no desenho da figura 9, o indígena que a pintou estava sob o efeito de alucinógenos, mas nela ele empregou "técnicas" ocidentais para exprimir suas concepções culturais.

O significado da figura 9 segundo Reichel-Dolmatoff (1976 apud Berta Ribeiro, 1992), subentende a proibição de incesto irmão/irmã.



Esta figura reproduz um desenho de Viró índio Barasana do Sul, de cerca de 60 anos de idade. Trata-se, segundo Reichel-Dolmatoff (1978:128), de uma 'alucinação vista sob luz azul'.

Figura 9. Figura e legenda explicativa do livro Mitologia. Fonte: Berta Ribeiro, 1992, p. 18.

O xamã tem grande importância nos grupos indígenas para o consumo de alucinógenos e para a produção de arte.

Mas ver espíritos não é a única função do xamã, algumas vezes acontecimentos negativos como doenças, são também atribuídos aos xamãs, que podem ser curandeiros ou feiticeiros.

O xamã exerce dois papéis distintos: o de 'curador' (vayaka), quando usa seus poderes em benefício social; o de 'feiticeiro' (kai), quando os aplica para causar danos e morte. Naturalmente, ninguém se confessa feiticeiro, visto a ameaça de morte que paira sobre quem age como tal. De um modo geral um indivíduo só acusa de feiticeiro a alguns daqueles xamãs não considerados parentes seus. Portanto, talvez fosse legítimo abordar os casos de assassinato de feiticeiros, muito frequentes entre os craôs e nas demais sociedades timbiras,

como um aspecto da rivalidade entre grupos de parentesco. Isso, porém, foge ao tema a que nos propomos (MELATTI, 1963, p. 1).

Segundo Melati, os Craôs conhecem plantas que tem efeito de cura ou para melhorar a disposição, ânimo da pessoa que usa, sendo que qualquer pessoa pode fazer uso destas plantas e preparo.

O conhecimento de plantas cujas folhas, raízes ou frutos que, esfregados sobre o corpo, ingeridos em mistura com água ou passados nas incisões feitas na pele, trazem o sucesso na caçada de certos animais, curam determinadas doenças ou melhoram a eficiência do indivíduo na corrida de "tora", não é exclusivo do xamã; de um modo geral, todos os membros adultos do grupo, de acordo com os interesses de cada sexo, sabem utilizar algum desses recursos (MELATTI, 1963, p. 1).

O maior contato do xamã com esse mundo mágico faz com que ele tenha ligação com os espíritos de ancestrais e de animais recebendo conhecimentos sobre curas ou novos remédios.

O xamã, entretanto, além de conhecer um número razoável de plantas mágicomedicinais, pode ver os espíritos dos mortos, entrar em contato com eles e consultá-los; fala com determinados animais, de quem aprende novos remédios, possui substâncias mágicas dentro de seu próprio corpo; sabe tirar ou colocar feitiços; faz entrar novamente no corpo de alguém o espírito que dele se tenha retirado. São esses poderes que o distinguem dos outros membros da sociedade, como os craô (MELATTI, 1963, p. 1 e 2).

Desta forma, não apenas a visão de mundo se difere de cultura a cultura, mas dentro dessa visão o que se pode notar é que os costumes também variam como efeito da cosmovisão, essa visão do coletivo utilizada pelos indivíduos como padrão que pode ser utilizado na arte.

CAPÍTULO 3. ANÁLISE DA ARTE RUPESTRE DO SÍTIO ARQUEOLÓGICO GO-CP-33

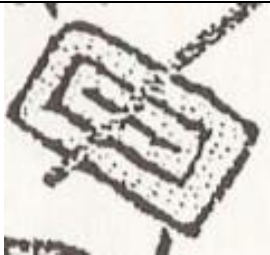
A arte rupestre do sítio GO-CP-33 é composta por 75% de figuras geométricas, 9,5% de zoomorfos, 2,2% de antropomorfos, 0,1% de fitomorfos e ainda 13,2% de figuras não identificadas, conforme já foi contabilizado na publicação de Schmitz et al. (1986). Uma grande porcentagem de grafismos está em sobreposição, e por isso, há dificuldade de se identificar a classificação de alguns dos grafismos. Outras imagens são encontradas repetidas vezes, como as sequências de linhas, triângulos, linhas cruzadas, círculos, “símbolo do infinito” e alguns animais, todos esses com e sem sobreposição.

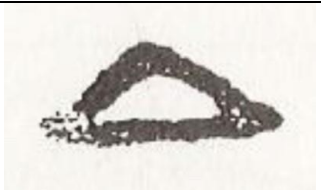
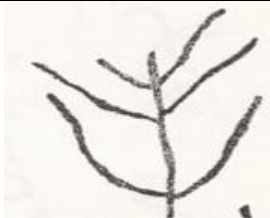
Foi observado que as pinturas rupestres receberam as cores amarelo, alaranjado e vermelho podendo assim ter significados distintos para cada cor escolhida.

Como já apresentado, a proposta do presente trabalho é investigar a possibilidade de os grafismos da arte rupestre do sítio GO-CP-33 estarem relacionados a situações rituais de uso de alucinógenos. A partir das bibliografias levantadas no Capítulo II, duas referências foram comparadas aos desenhos do sítio GO-CP-33, foram utilizados como comparativo os motivos codificados dos Tukanos e motivos baseados em fosfenas, segundo Max Knoll, a fim de fazer inferências sobre o uso de alucinógenos no grupo que pintou os paredões rochosos do abrigo.

A princípio, os motivos geométricos do sítio GO-CP-33 foram comparados para identificação das semelhanças. O objetivo da comparação foi apenas formal e não de conteúdo, considerando que os significados que o grupo indígena que pintou o GOCP-33 tinha em relação aos grafismos podem não ser os mesmos para os Tukanos. Ainda assim, as formas dos fosfenas e dos grafismos podem eventualmente indicar como foram elaboradas as pinturas do Estilo Caiapônia, os procedimentos podem ser os mesmos, pintando o que se vê em influência do alucinógeno.

Quadro 1. Comparação entre fosfenas e motivos codificados dos Tukanos e grafismos da arte rupestre do sítio GO-CP-33.

Motivos codificados dos Tukanos	Motivos baseados em fosfenas	Grafismos da arte rupestre do sítio GO-CP-33
		
		
		
		
		
		

Assim, observando as cópias da arte rupestre do sítio GO-CP-33, foram identificados nove motivos semelhantes aos apresentados na publicação de Reichel-Dolmatoff, sendo eles: linhas onduladas, espiral ou círculo concêntrico, cruz em negativo (com ou sem preenchimento), linhas verticais lado a lado, sequência de ponto (na arte rupestre os pontos não se apresentam ordenados), triângulo, retângulo concêntrico e linhas ramificadas.

Entre as figuras do sítio GO-CP-33, as figuras 3 e 4 – cruz em negativo se repetem 14 vezes no sítio e em duas vezes elas aparecem em sobreposição com outras figuras, a figura 5 – linhas verticais se repete 27 vezes no sítio, sendo três vezes em sobreposição com outras figuras, a figura 6 - sequência de pontos se repete quatro vezes sem sobreposição e a figura 8 - triângulo se repete duas vezes sem sobreposição. As demais aparecem uma única vez cada uma delas.

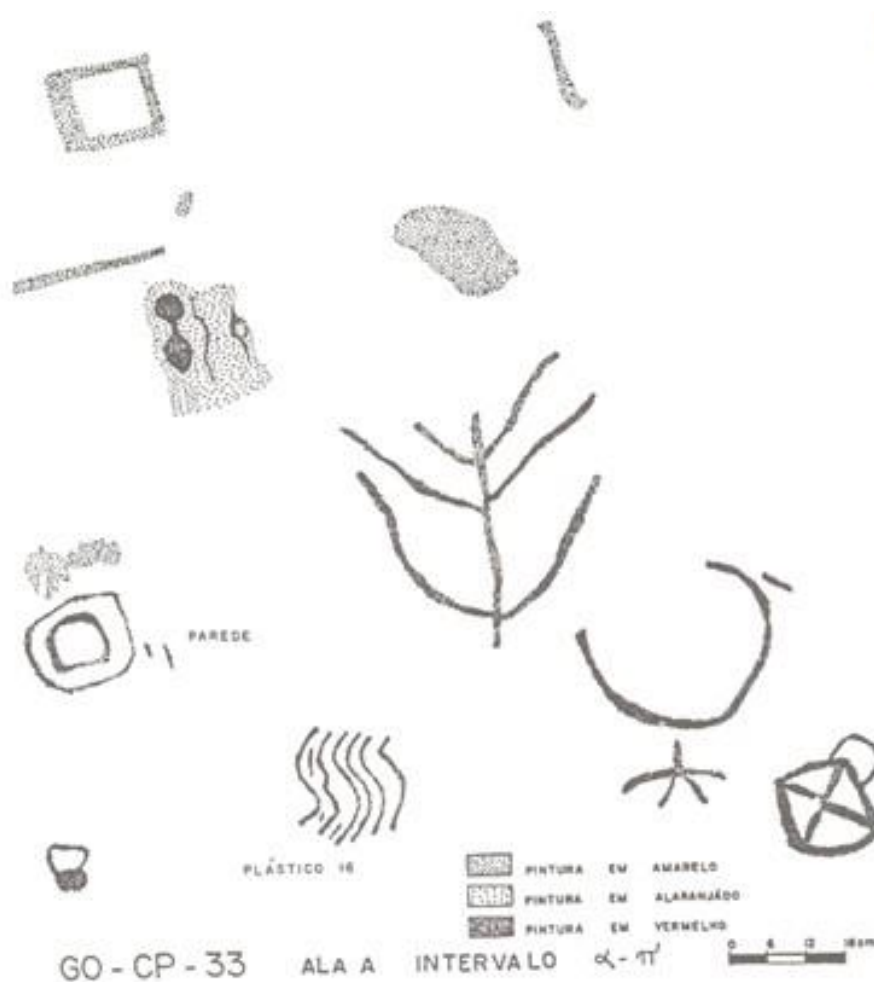
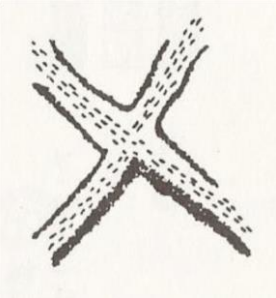
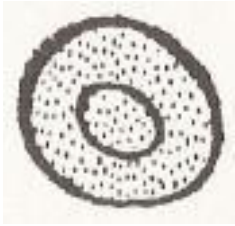
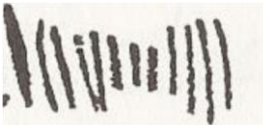
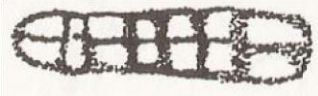


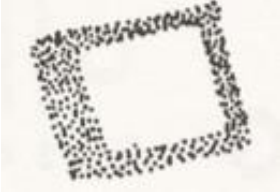
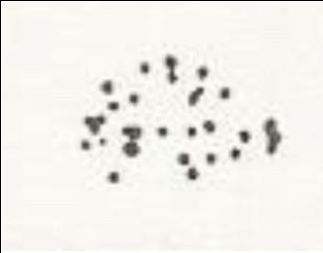
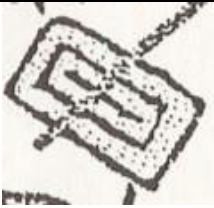
Figura 10. Detalhe da cópia das pinturas com motivo de linhas onduladas e motivo de linhas ramificadas no paredão, sem sobreposição. Fonte: Schmitz, et al., 1986.

Em um segundo quadro foram apresentados os grafismos do sítio GO-CP-33, conforme a classificação dos grafismos.

Quadro 2. Classe de grafismos do sítio GO-CP-33.

Geométricos	Antropomorfos	Fitomorfos	Zoomorfos	Antropomorfizados
				
				
				
				

Uma outra classe de grafismos pôde ser estabelecida, sendo os artefatos, que são identificados por associações aos antropomorfos e zoomorfos. Como estas unidades gráficas não estão claras, mencionamos aqui, mas não buscamos elencar cada um desses, pois são supostos artefatos e não correspondem ao interesse da pesquisa.



Figura 11. Suposto artefato em forma de bolsa. Ala A intervalo α - π . Fonte: Schmitz, et al., 1986.

O quadro 2 foi montado de acordo com o decalque do Painel do sítio GO-CP33. Foram identificadas e classificadas como: geométricos, antropomorfos, fitomorfos, zoomorfos e antropomorfizados. Foram selecionados grafismos inteiros ou com boa parte da integridade e não foram inseridos no quadro grafismos incompletos ou não identificados, uma vez que estes não poderiam contribuir com a análise aqui proposta e, porque esta classificação já se apresentar na publicação original. Nesse segundo quadro, foram dispostos apenas um tipo de cada figura, considerando que essas figuras se encontram repetidas no paredão.

Os geométricos consistem em figuras: elaboradas com o uso de linhas, pontos e de formas geométricas. Os fitomorfos são formas com estruturas semelhantes à das plantas e os zoomorfos são os que tem formas de animais. Os antropomorfos consistem em figuras de humanos, enquanto os antropomorfizados consistem em figuras de animais que adquiriram formas e características humanas.

Os antropomorfos encontrados no painel possuem algumas características peculiares como: possíveis adornos, cabeças achatadas e cabeças desproporcionais ao corpo.

Segundo Mithen, os humanos frequentemente antropomorfizam os animais: “O pensamento antropomórfico é algo difundido nas nossas próprias vidas cotidianas. Entregamo-nos a ele nas relações com bichos de estimação ao atribuir-lhes sentimentos, propósitos e intenções” (MITHEN, 1996, p.265). Por outro lado, a antropomorfização de humanos em animais foi identificada em figuras da arte rupestre do paleolítico superior nos famosos sítios da França. Em Lascaux encontra-se a figura de um humano com cabeça de ave ao lado de um bisonte. Para Mithen, essa figura híbrida demonstra o processo cognitivo que elabora integrações entre coisas do contexto social com o naturalista.

No entanto, o totemismo seria uma outra forma de compreender a junção de homem/animal, que se refere à crença dentro de algumas culturas, de que existiria parentesco ou procedências místicas entre os humanos e os animais (MITHEN, 1996). A partir dessas referências, passamos a observar melhor os antropomorfos e zoomorfofos para verificar possíveis antropomorfizações.

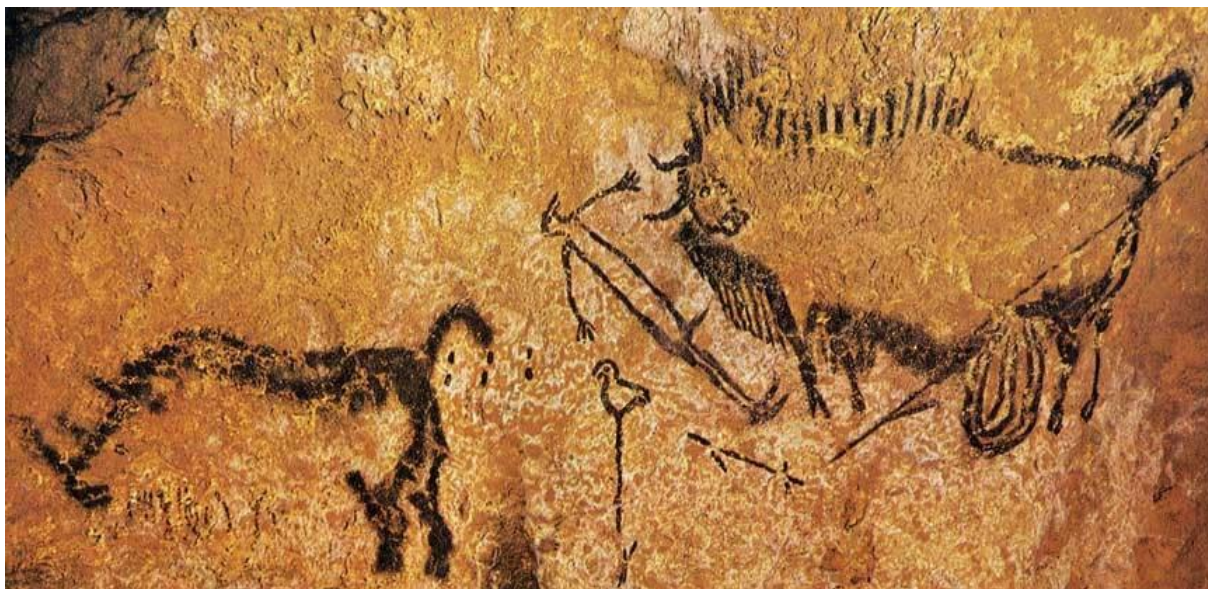


Figura 12. Figura antropomorfizada da caverna de Lascaux, França.

Fonte: <http://www.artepreistorica.com/2009/12/palaeolithic-shamanistic-cosmography-how-is-the-famous-rock-picture-in-the-shaft-of-the-lascaux-grotto-to-be-decoded/>

No livro *Les Chamanes de la Préhistoire - transe et magie dans les grottes ornées* de Jean Clottes e David Lewis-Williams, resenhado pela arqueóloga Maria Beltrão (1997), as religiões xamânicas podem ser encontradas em várias culturas e nessas culturas, para atingir um estado alterado de consciência, o Xamã se utiliza de técnicas de concentração, privação do uso dos sentidos, jejum ou ingestão de drogas.

O estado alterado de consciência não é apenas como uma espécie de fuga da realidade, são interpretados pelos xamãs como viagens extra-corpóreas ao mundo dos espíritos, em uma procura de cura para doenças, sucesso na caça de animais e proteção contra inimigos (MARIA BELTRÃO 1997, p. 167).

Como exemplo, é citada a representação de arte rupestre San de seres antropomorfizados superpostas a padrões fosfênicos levando a crer que estes podem ter sido produzidos por indivíduos sob o efeito de alucinógenos. Maria Beltrão ressalta:

A arte rupestre San mostra representações de humanos envolvidos em ações semelhantes àquelas incluídas na descrição de cerimônias xamânicas da tradição local. Tais representações incluem ainda figuras do tipo 'meio homem-meio animal' e, em boa parte dos casos, as figuras representadas estão superpostas ou justapostas e desenhos que lembram os padrões fosfênicos (BELTRÃO, 1997, p.168).

Isso nos leva a crer que há a associação do uso de alucinógenos com a produção de arte rupestre em várias culturas através do xamanismo. Apesar disso, Clottes e Lewis-Williams afirmam que a grande ocorrência das religiões com Xamãs não é um fator de difusão cultural. Segundo eles, o xamanismo nada mais é que o contato do ser humano com o ritual ou alucinógeno escolhido. Segundo Clottes e Lewis-Williams:

O xamanismo é uma decorrência direta de propriedades básicas do sistema nervoso humano, mais precisamente da possibilidade de se atingir estados alterados de consciência, com todas as suas consequências alucinogênicas (BELTRÃO, 1997, p.168).

Desta forma, no sítio GO-CP-33 foram identificados três grafismos antropomorfizados, conforme apresentados a seguir.

Quadro 3. Grafismos antropomorfizados do sítio GO-CP-33.



O primeiro tem corpo alongado, pescoço longo e cabeça pequena com bico de ave, apresenta-se sobre duas pernas e com membros superiores estendidos para frente, a postura bípede, o pescoço alongado e o bico, pode estar representando uma ave, mas não os membros superiores estendidos. A figura que compartilha a cena com ele, se assemelha a uma ave e não tem braços estendidos. No segundo quadro, também está uma figura bípede, é possível haver algum adorno em sua cabeça, também possui braços alongados possuindo apenas uma pata e um possível rabo curto. E o terceiro bípede, tem uma postura semelhante a um humano, no entanto, a cabeça parece também com um bico, a figura parece estar em um ritual e ao mesmo tempo tem patas e algo nas costas como uma calda ou adorno. Neste terceiro caso, a figura compartilha a cena com outras figuras humanas cujos desenhos estão incompletos, mas os braços estendidos demonstram ser humanos.

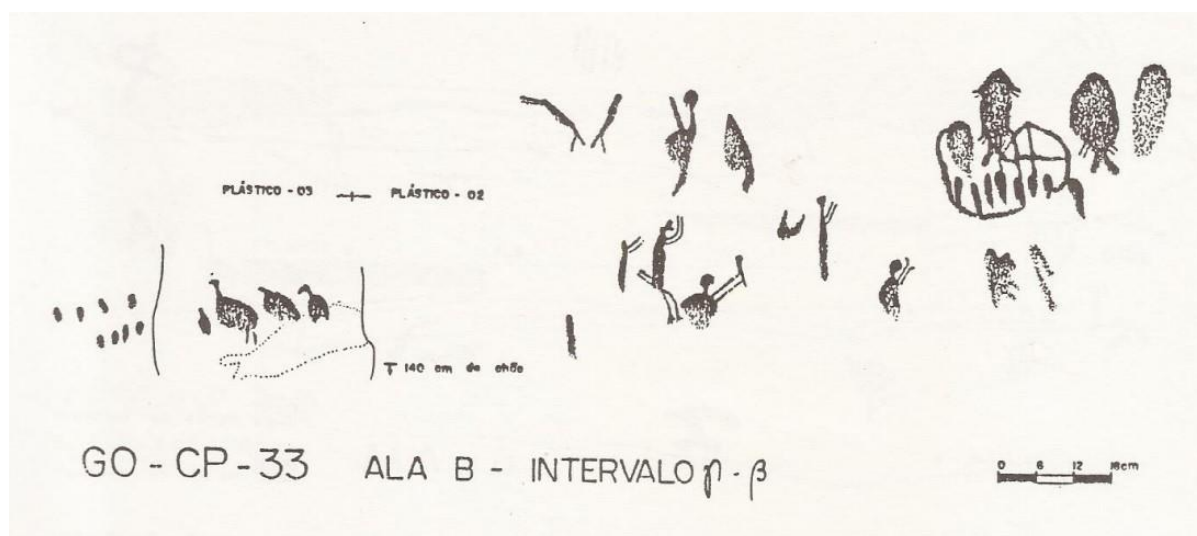
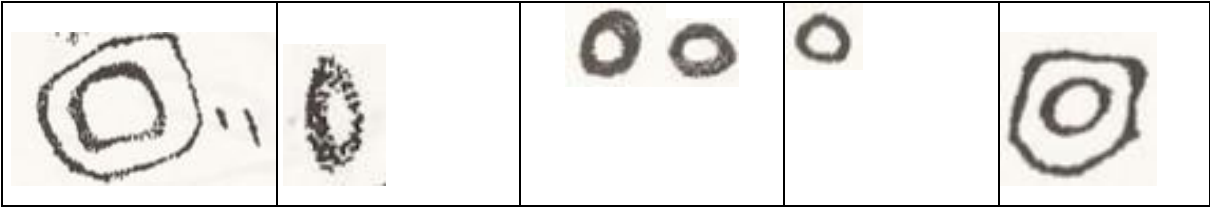


Figura 13. Cena de figuras humanas com possível antropomorfização. Fonte: (SCHMITZ et al., 1986).

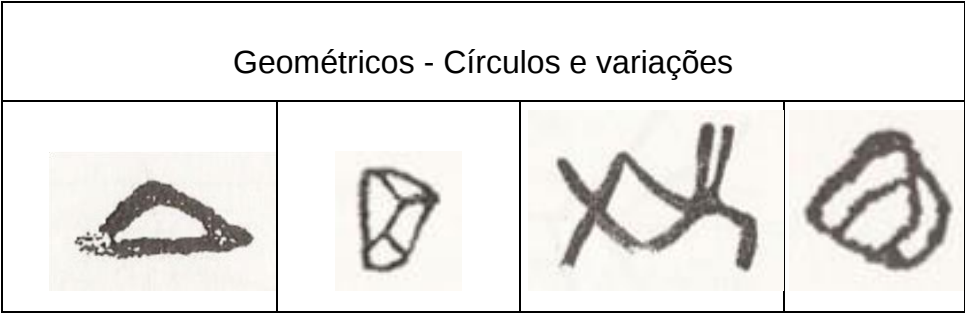
Nos quadros que se seguem foram distribuídos todos os grafismos identificados nos painéis do sítio GO-CP-33, de acordo com seu tipo.

Quadro 4. Geométricos - círculos e variações dessa forma

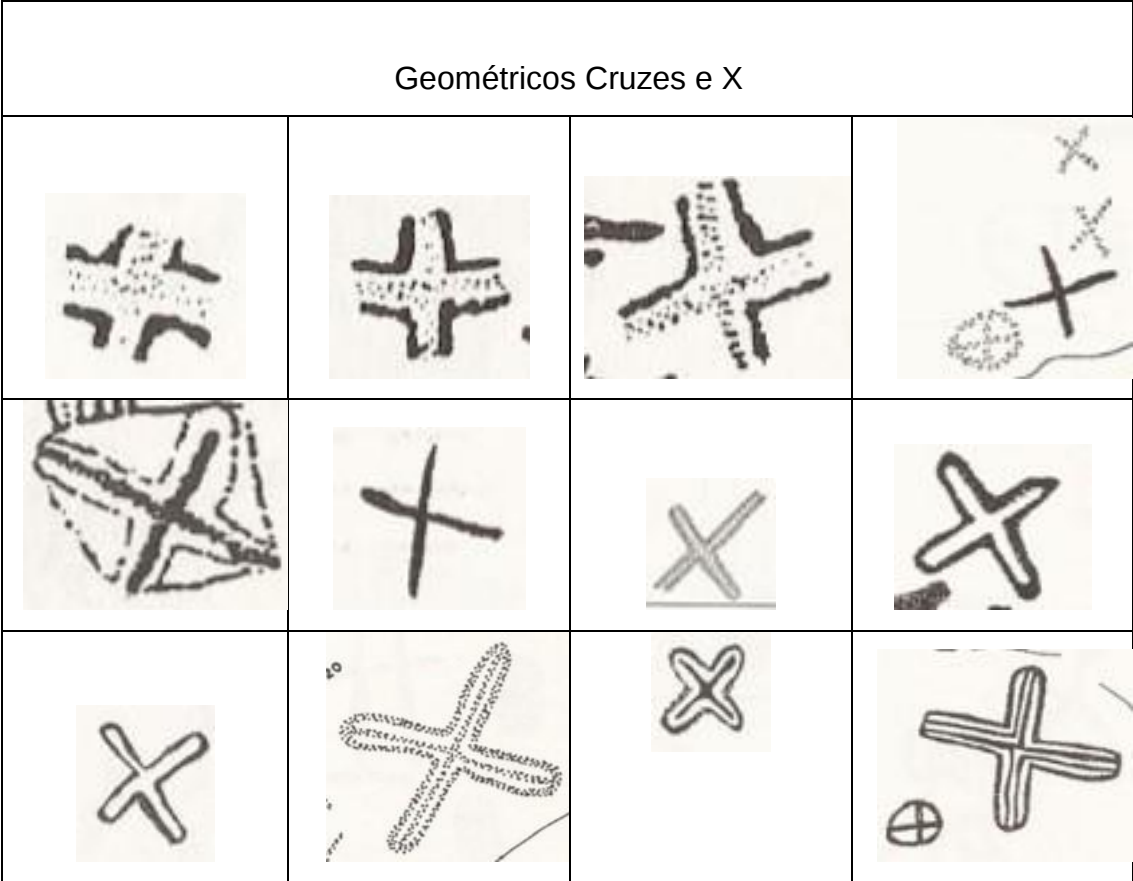
Geométricos - Círculos e variações				
				
				
				
				
				
				

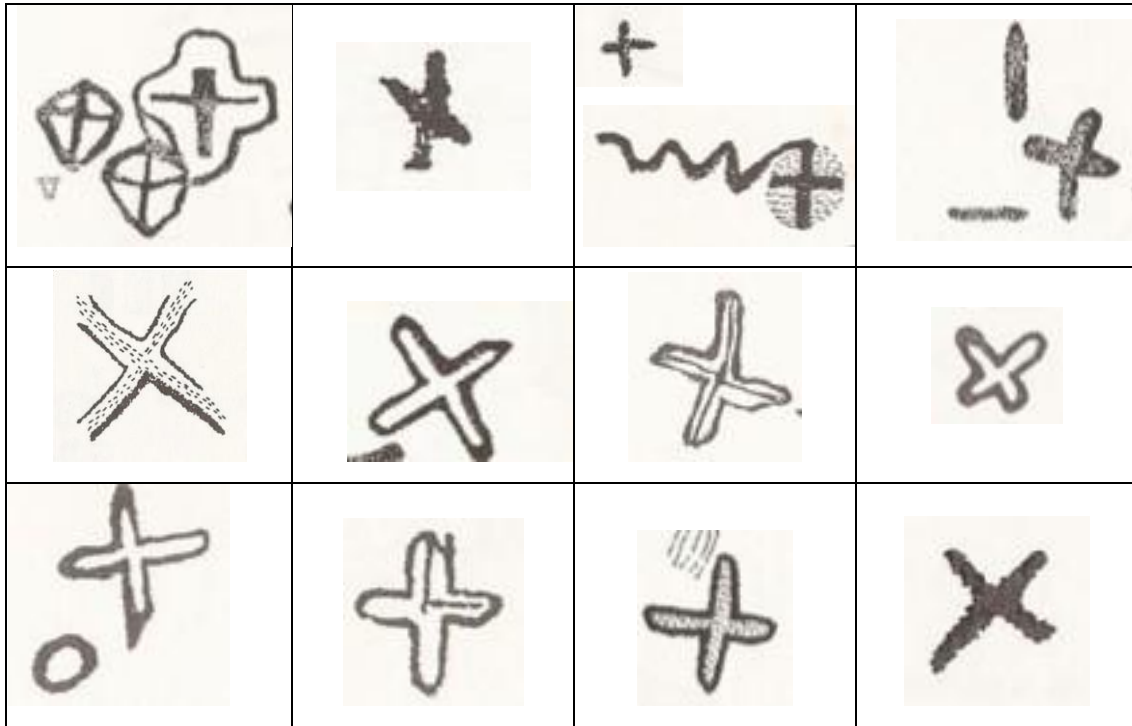


Quadro 5. Geométricos - Triângulos e variações dessa forma

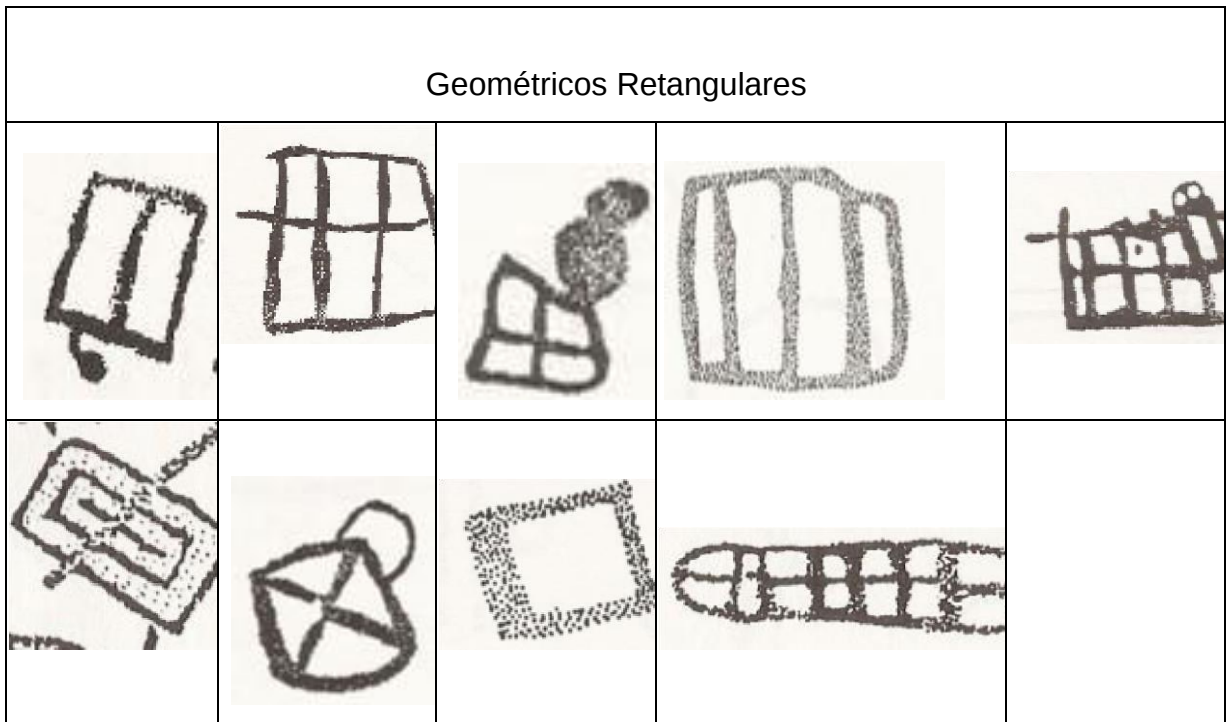


Quadro 6. Geométricos - Cruzes e X e variações dessas formas

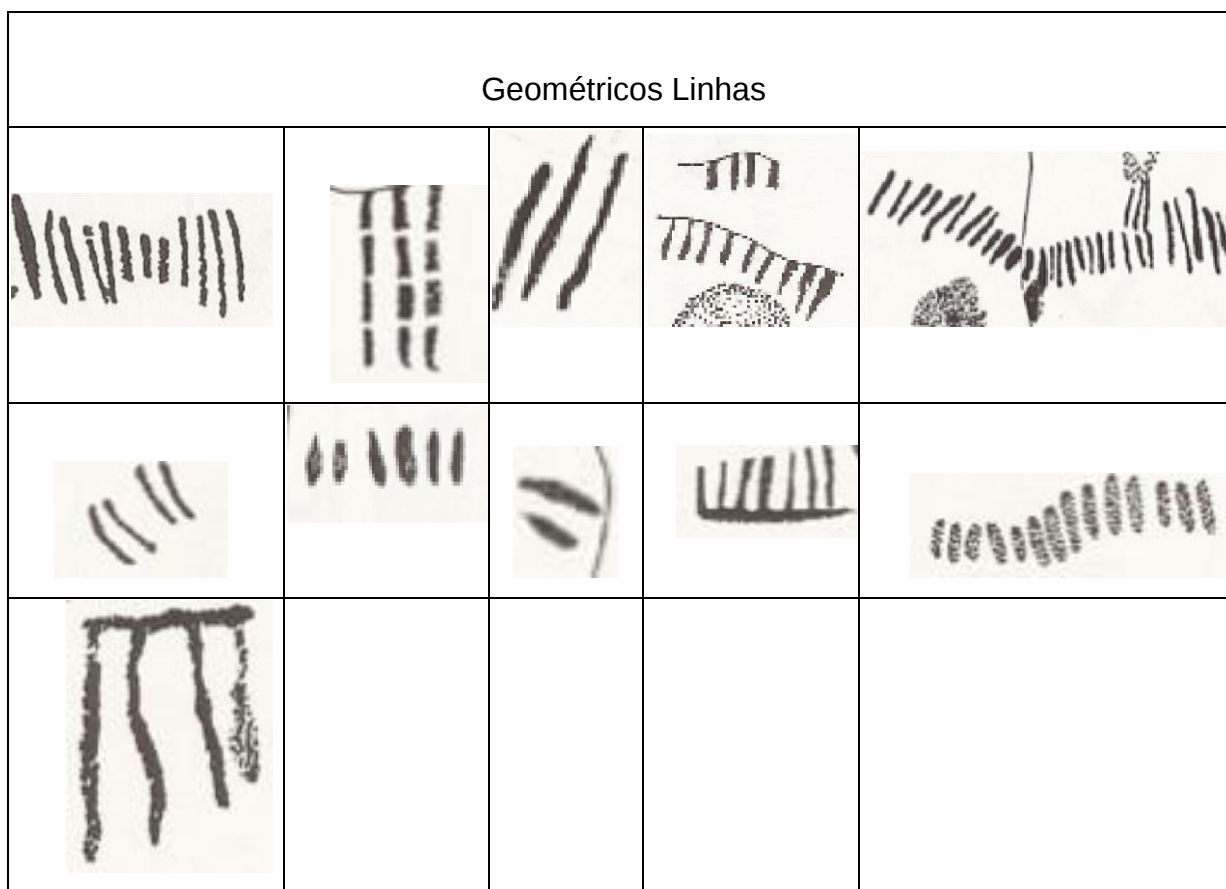




Quadro 7. Geométricos - Retangulares e variações dessa forma



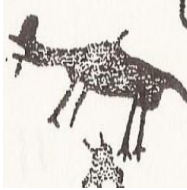
Quadro 8. Geométricos - Linhas e variações

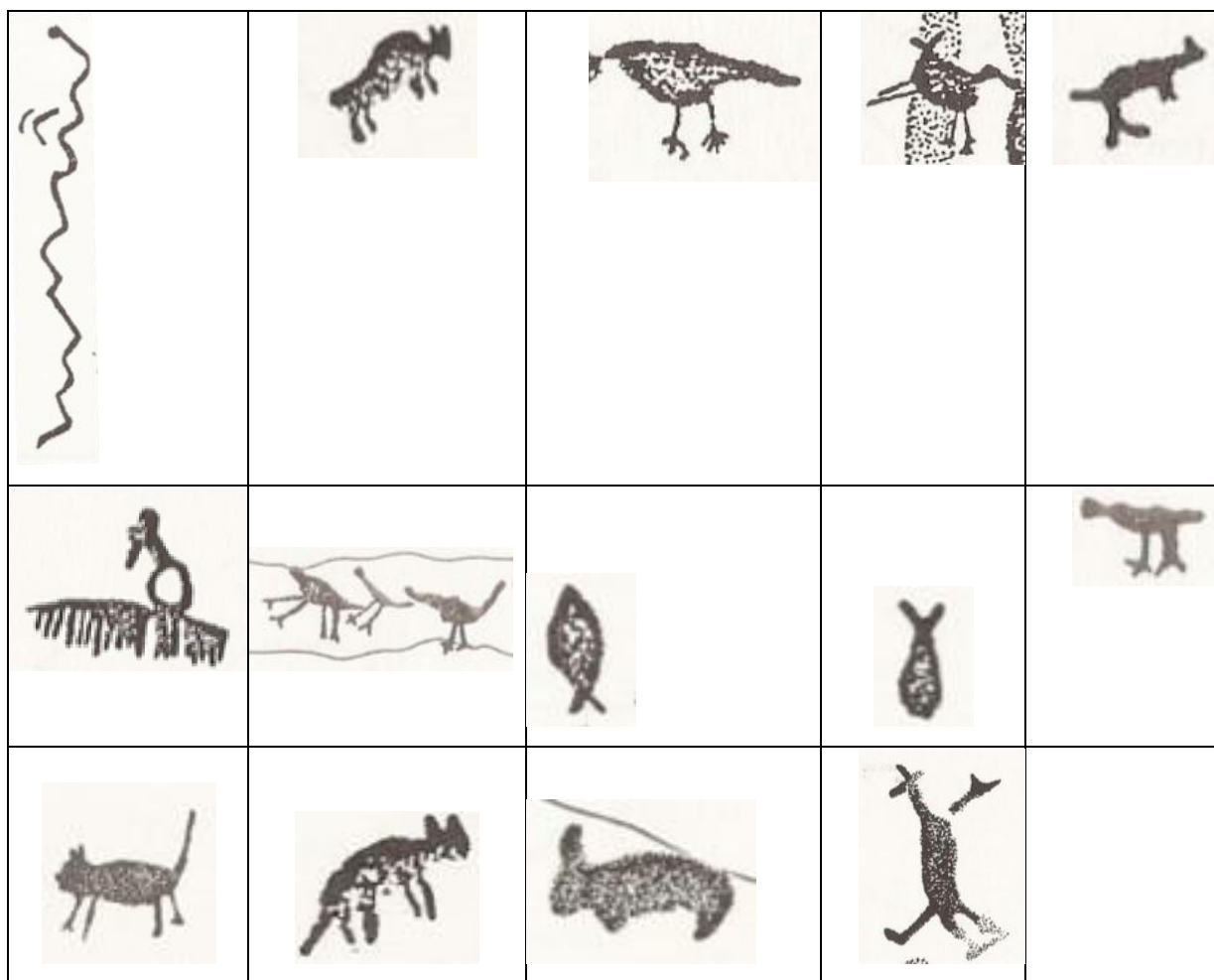


O que se observa a partir dos quadros que mostram os grafismos geométricos, são as variações destas formas, linhas e pontos. Se de fato, os grafismos são, em um primeiro momento, elaborados com base em fosfenas, vemos aqui variações das formas elementares apresentadas no quadro 1, ou seja, as formas semânticas (representando significados). Entendendo que estes participam de um código de representações maior e dinâmico, possivelmente, o que vemos são apenas parte desta iconografia.

Entre os geométricos apresentados nos quadros há grafismos sobrepostos a outros que em sua maioria não são identificados. São identificados grafismos que complementam um ao outro, como em uma cena, assim como grafismos não identificados próximos aos geométricos.

Quadro 9. Zoomorfos

Zoomorfos				
				
				
				
				
				



Através dos decalques do paredão foram observados: macacos, aves, peixes e talvez veados, carchorros-do-mato, felinos, lagartos e outros. Entre os zoomorfos identificados há um grande número de cenas os envolvendo e não há muita sobreposição dos mesmos com outras figuras, observam-se figuras distintas próximas aos zoomorfos. Mas há também zoomorfos isolados ou associados a figuras geométricas.



Figura 14. Cena de zoomorfos correndo em círculo

As "cenas", segundo Pessis (1984), concernem àquilo que é mostrado, que é representado pelas figuras, são como algumas imagens dos zoomorfos e geométricos em que os elementos da imagem têm uma interação.

Na cena dos animais correndo em bando, provavelmente, macacos com calda longa erguida, poderia corresponder a um comportamento natural dos animais que estaria sendo representado no paredão ou poderia ser uma cena de uma narrativa mítica. Há de se observar que a cena também está composta de um círculo concêntrico e de possíveis artefatos, o que poderia denotar conhecimentos para além do natural, possivelmente expressão da narrativa mitológica.

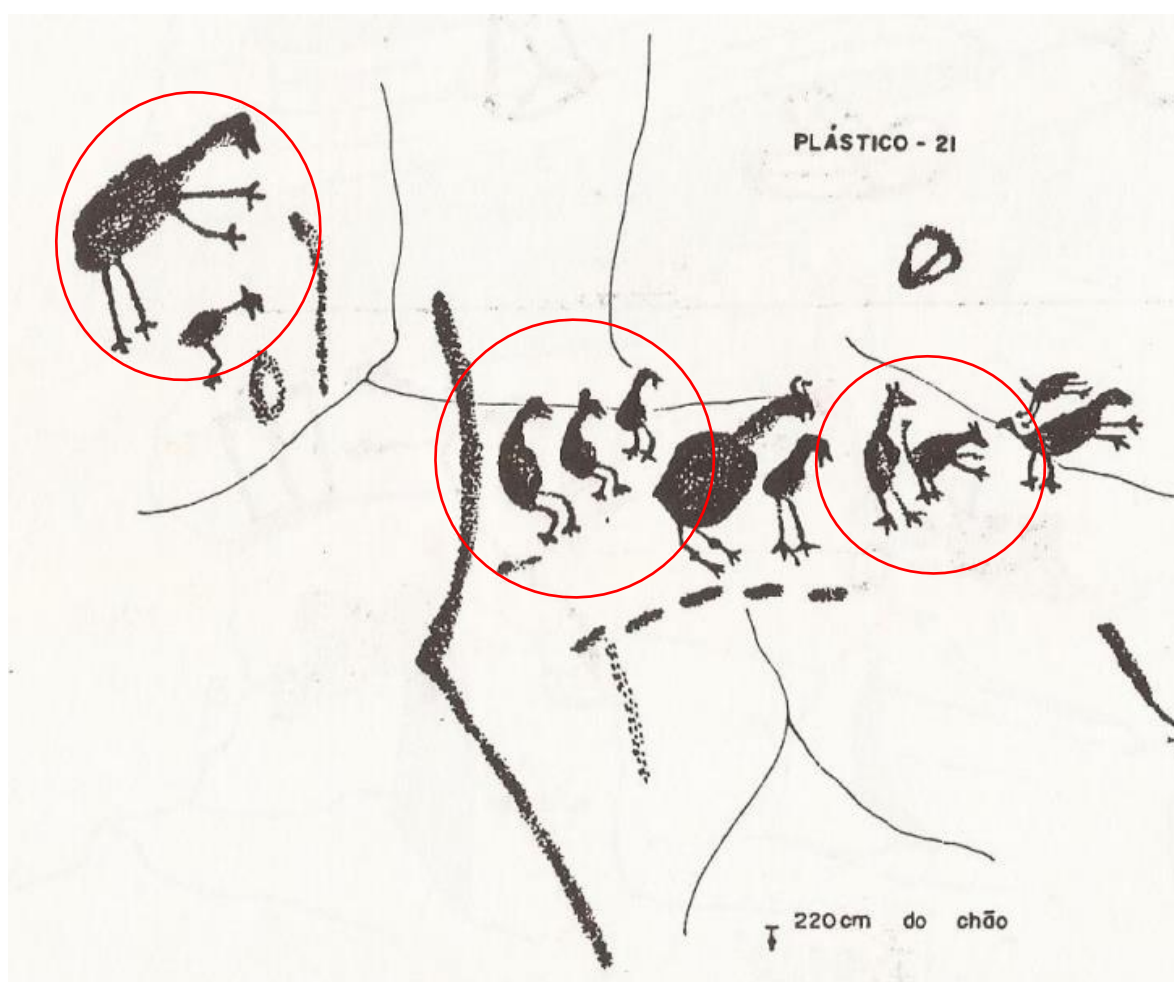


Figura 15. Cena de bípedes

Na cena dos animais bípedes, o que se pode notar são suas características anatômicas, já mencionamos a antropomorfização da primeira figura à esquerda

(primeiro círculo vermelho). Outra característica a ser mencionada são os membros inferiores que aparecem estendidos, dobrados para trás, como é característico das aves, e curvado para frente. Os bípedes de pernas curvadas que se encontram na parte central da cena, estão em postura incomum para animais identificados como aves (segundo círculo vermelho). Eventualmente, estaríamos diante de outra antropomorfização. O mesmo para o quadrúpede com orelhas ou chifres seguido por um bípede também com orelhas (terceiro círculo).

Assim, a elaboração dos quadros para essa análise possibilitou a compreensão mais abrangente dos painéis de arte rupestre do sítio GO-CP-33, sendo destacados por meio comparativo, nove grafismos que se assemelham aos motivos codificados dos Tucanos e outros grafismos antropomorfos e zoomorfos que se destacam por apresentarem formas anatômicas de antropomorfo e zoomorfo em uma mesma figura. Estes foram compreendidos, como eventuais indicadores de processos ritualísticos de uso de alucinógenos, seja no momento da produção da arte rupestre ou não.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho foi feito em algumas etapas. Na primeira delas foi feito um levantamento bibliográfico sobre o uso de alucinógenos e sua influência na produção de artes, tendo o trabalho de Reichel-Dolmatoff fornecido dados e referências para a análise proposta nesse TCC. Na segunda etapa, foi feita a análise comparativa com os motivos codificados dos Tukanos e motivos baseados em fosfenas, que estão no texto de Reichel-Dolmatoff, com os grafismos da arte rupestre do sítio GO-CP-33. Chegando à conclusão de que a arte rupestre do sítio arqueológico pode ter sido produzida com o uso de alucinógeno, ou mais precisamente com o uso de enteógeno, que é o que tem efeitos alteradores de consciência e da percepção. Não estamos aqui querendo dizer que os significados dado à arte rupestre pelo grupo que a pintou era o mesmo dado aos grafismos dos Tukanos. Certamente os significados culturais foram distintos, assim como as narrativas mitológicas para a produção dessas artes.

O trabalho foi iniciado com proposta diferente de como foi concluído, no início o intuito era trabalhar como se dava o uso de alucinógenos para a produção de arte rupestre e o grafite de rua. Fazendo uma comparação destes com culturas distintas. Logo esta ideia foi descartada e foi levada em conta apenas o uso de alucinógenos para a produção de arte rupestre. Ainda assim, pode-se demonstrar que há influência do uso de alucinógenos dentro de várias culturas e que seu uso ganha aspectos culturais, e desta forma, há a influência nas produções culturais assim como nas artes. Como foi apontado anteriormente por Reichel Dolmatoff, pode-se notar que a utilização de outras drogas como o LSD, mescalina, peyote em pessoas de diferentes culturas frequentemente tem certos elementos em comum nas figuras produzidas por esses indivíduos que dificilmente poderiam derivar unicamente de experiências culturais comuns aos artistas e a pergunta que foi feita é, como pessoas de distintas culturas podem criar artes parecidas? Este trabalho apontou como resposta a possibilidade de estas pessoas estarem fazendo uso de alucinógenos similares.

É inegável que o indivíduo não precisa estar sob o efeito do alucinógeno para se expressar artisticamente e demonstrar sua cultura, é notório que são artes com técnicas bem distintas as artes feitas sob o efeito do uso de alucinógenos e sem o uso de alucinógenos e com influência do homem branco. Ainda assim, os rituais são muito importantes para a cultura de um povo e a utilização de alucinógenos pode estar

enquadrada no ritual como pudemos ver. A influência do homem branco e ocidente nas técnicas artísticas e linguagem empregada na arte indígena não diminui e desmerece os aspectos originários e culturais que estão sendo empregados e expressados pelos povos originários. Para que sua cultura ganhe visibilidade se faz necessário que o meio de linguagem alcance novos horizontes.

Como foi proposto anteriormente nesse trabalho, a finalidade do uso de alucinógenos é muito variada e uma das indagações do seu uso é para o apoio psicológico, não só hoje como há milênios em que essas drogas são utilizadas, elas acima de qualquer coisa são vistas como medicinais pelos líderes indígenas que a veem como um meio pelo qual é feita a conexão com outros mundos mitológicos e outras dimensões, as mesmas que têm o poder de cura. Toda essa reflexão e os mitos que cercam essa conexão do alucinógeno com o mundo mitológico foi e é transmitido através da arte. Como pudemos ver, foi provavelmente através da arte rupestre e ainda está sendo transmitido com outras técnicas com a inovação de saberes.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BELTRÃO, Maria. Resenha: CLOTTE, J.; LEWIS-WILLIAMS, D. Les Chamanes de la Préhistoire - transe et magie dans les grottes ornées. Paris, Seuil, 1996. **Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia**, São Paulo, 7: 167-170, 1997. (Estudos Bibliográficos Resenhas).

COELHO, V. P. **Os alucinógenos e o mundo simbólico**: O uso dos alucinógenos entre os índios da América do Sul. São Paulo: Ed. Pedagógica e Universitária e Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

CONAD - Conselho Nacional de Políticas sobre Drogas. Resolução nº5 de 4 de novembro de 2004. **Diário Oficial da União**. Imprensa Nacional. Ed. 214 de 08/11/2004.

CONAD - Conselho Nacional de Políticas sobre Drogas. Resolução nº1 de 25 de janeiro de 2010. **Diário Oficial da União**. Imprensa Nacional. Ed. 17 de 26/01/2010.

GAUJAC, A. **Estudos sobre o psicoativo N,N-dimetiltriptamina (DMT) em Mimosa tenuiflora (Willd.) Poiret e em bebidas consumidas em contexto religioso**. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Química, Salvador, 2013.

GUIDON, N. Arte Rupestre: Uma síntese do procedimento de pesquisa. **Arquivos do Museu de História Natural**. V. 7, p. 341-352, 1984.

JUSTAMAND, M.; MARTINELLI, S. A. e FRECHIANI, de O. G. As principais teorias explicativas acerca da arte rupestre: o uso da magia no parque nacional Serra da Capivara-PI, Brasil, um estudo de caso. **Anuário de Arqueologia**, Vol. 10, p. 93-110. Rosário, 2018.

KEDAR, Y; KEDAR, G; BARKAI, R. Hypoxia in Paleolithic decorated caves: the use of artificial light in deep caves reduces oxygen concentration and induces altered states of consciousness. **Time and Mind: The journal of Archaeology, Consciousness and Culture**, 2021.

MELATTI, C. J. O Mito e o Xamã. **Revista do Museu Paulista**, 1963.

MITHEN, S. **The Prehistory of the Mind**. A Search for the Origins of Art, Religion and Science. London: Thames and Hudson Ltd., 1996.

PARDI, M. L. F. Ações jurídicas da 9a SR – IPHAN na Defesa do Patrimônio Arqueológico Brasileiro. 158. **Resumos do XI Congresso da SAB**. Rio de Janeiro. 2001.

PESSIS, A. M. Método de interpretação da arte rupestre: análises preliminares por níveis. **CLIO – Série Arqueológica**, Recife, n. 6, p. 99-108, 1984.

REICHEL-DOLMATOFF. O Contexto Cultural de um Alucinógeno Aborígine: Banisteriopsis Caapi. In: COELHO, V. P. **Os alucinógenos e o mundo simbólico: O uso dos alucinógenos entre os índios da América do Sul**. São Paulo: Ed. Pedagógica e Universitária e Ed. da Universidade de São Paulo, 1976, p. 59 – 101.

RIBEIRO, B. G. Desenhos semânticos e identidades étnicas: o caso Kayabi. In: RIBEIRO, B. G. (org.) **Suma Etnológica Brasileira**, Vol. III. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 265-286.

RIBEIRO, B. G. **A Mitologia Pictórica dos Desana**. Edusp, Fapesp, Studio Nobel, 1992.

SCHMITZ, P. I.; RIBEIRO, M.B; BARBOSA, A.S.; BARBOSA, M.O.; MIRANDA, A.F. **Arqueologia nos cerrados do Brasil: Caiapônia**. 1 ed. São Leopoldo: Instituto Anchieta de pesquisas, 1986.

SILVA, A. F. Etnoarqueologia: uma perspectiva arqueológica para o estudo da cultura material. **MÉTIS: História & Cultura** – v.8, n. 16, p. 121 – 139, jul./dez. 2009.

THACKEARAY, J. F. Shakespeare's cryptic word-play, with special reference to "compounds" (drugs), "weed" and "invention" (creative writing). *Evolutionary Studies*

Institute (ESI), University of the Witwatersrand, PO WITS, Johannesburg 2050, South Africa, January 2016.